

eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Том **10** № **1**
Vol.

2026

eISSN 2587-9731

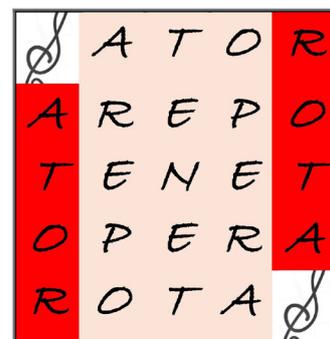


Ministry of Culture
of the Russian Federation

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2026/10(1)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1>

eISSN 2587-9731

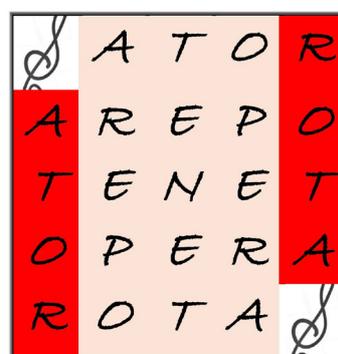


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2026/10(1)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1>



Contemporary Musicology is an open-access peer-reviewed scholarly online journal.

Founded: 2017.

The Journal publishes research studies in the field of music history and theory, music performance, as well as the methodology of music studies in interdisciplinary contexts. The Journal's scope corresponds to the subject categorie of 5.10.3. *Types of Art (Musical Art) (Art History)*.

Languages of publication: Russian and English.

The Editorial Team is guided by the Core Practices developed by the *Committee on Publication Ethics (COPE)*.

Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review. The Journal publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.

Contemporary Musicology is included in the List of Peer-Reviewed Scientific Journals recommended by the *Higher Attestation Commission (VAK)*, in which major research results from the dissertations of Candidates of Sciences (Cand. Sci.) and Doctor of Science (Dr.Sci.) degrees are to be published.

The Journal is indexed in the *RINTs* scientific database; all publications are deposited in the *Scientific Electronic Library eLIBRARY.RU*.

The Journal is indexed in database *Scopus*.

The Journal is indexed in *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

The Journal is registered in the *Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Communications*.

Certificate of Registration: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

FOUNDER AND PUBLISHER: Gnesin Russian Academy of Music.

The journal is published by the Gnesin Russian Academy of Music — the member of the *Association of Science Editors and Publishers (ASEP)* and the *Publishers' International Linking Association (PILA)*.

Periodicity: Quarterly.

No fee is charged from the authors for the submission, peer review, and publication process.

Authors retain copyright and grant *Contemporary Musicology* right of first publication with the work simultaneously licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

E-mail address: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru



ВЫСШАЯ АТТЕСТАЦИОННАЯ КОМИССИЯ (ВАК)
при Министерстве образования и науки
Российской Федерации



Scopus

Crossref



ASEP
Association of Science
Editors and Publishers

DOAJ OPEN
GLOBAL
TRUSTED

РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index



Журнал «Современные проблемы музыкознания» — сетевое периодическое рецензируемое научное издание открытого доступа.

Издается с 2017 года.

Тематика статей журнала связана с актуальными вопросами истории и теории музыки, музыкального исполнительства, методологией, исследованием музыки в контексте культуры и в соотношении с другими видами искусства и соответствует специальности 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство) (искусствоведение).

Статьи публикуются на русском и английском языках.

Работа журнала строится на основах строгого соблюдения редакционной этики согласно нормам *COPE (Committee on Publication Ethics)*.

К публикации принимаются ранее нигде не издававшиеся статьи, отобранные Редакционным советом и прошедшие рецензирование. На страницах журнала публикуются оригинальные научные статьи и обзоры, переводы зарубежных исследований с комментариями, анализ исторических документов и рецензии на новые книги о музыке.

Журнал входит в Перечень рекомендованных Высшей аттестационной комиссией (ВАК) рецензируемых научных изданий, в которых должны быть опубликованы основные научные результаты диссертаций на соискание ученых степеней доктора и кандидата наук.

Журнал зарегистрирован в наукометрической базе РИНЦ (Российский индекс научного цитирования), все статьи размещаются на сайте Научной электронной библиотеки eLIBRARY.RU.

Журнал индексируется в наукометрической базе данных *Scopus*.

Журнал включен в индекс научных изданий открытого доступа *Directory of Open Access Journals (DOAJ)*.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций.

Свидетельство о регистрации: ЭЛ № ФС 77 - 86261 27.10.2023.

eISSN 2587-9731

УЧРЕДИТЕЛЬ И ИЗДАТЕЛЬ: Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования «**Российская академия музыки имени Гнесиных**».

Издатель — Российская академия музыки имени Гнесиных — является членом Ассоциации научных редакторов и издателей (АНРИ), Международной ассоциации по связям издателей — *Publishers International Linking Association (PILA)*.

Журнал выходит с периодичностью 4 раза в год.

Плата за подачу, рецензирование и публикацию статей не взимается.

Авторы сохраняют за собой авторские права на работу и предоставляют журналу право первой публикации работы на условиях лицензии Creative Commons Attribution 4.0 license (CC BY-NC).

Адрес электронной почты: gnesinsjournal@gnesin-academy.ru



Scopus



НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



АНРИ
Ассоциация научных
редакторов и издателей



РОССИЙСКИЙ ИНДЕКС
НАУЧНОГО ЦИТИРОВАНИЯ
Science Index

EDITOR-IN-CHIEF

IRINA P. SUSIDKO

DR.SCI. (ART STUDIES), Full Professor,
Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation



EDITORIAL BOARD

LEVON H. HAKOBIAN

DR.SCI. (ART STUDIES), STATE INSTITUTE FOR ART STUDIES, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

MIKHAIL L. ANDREEV

DR.SCI. (PHILOLOGY), ACADEMICIAN OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES, GORKY INSTITUTE OF WORLD LITERATURE,
MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

LORENZO GENNARO BIANCONI

PHD, EMERITUS PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY
OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

VERA B. VAL'KOVA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

XUQING WANG

MUSIC THEORY PROFESSOR, SHANGHAI CONSERVATORY OF MUSIC, SHANGHAI, CHINA

ANDREAS WEHRMEYER

DR.SCI. (ART STUDIES), SUDETENDEUTSCHES MUSIKINSTITUT, PRIVATDOZENT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT AN DER UNIVERSITÄT
REGENSBURG, REGENSBURG, GERMANY

LARISA L. GERVER

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PETR N. GORDEEV

DR.SCI. (HISTORY), HERZEN UNIVERSITY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ZIVAR M. GUSEINOVA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT-PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, ST. PETERSBURG,
RUSSIAN FEDERATION

NATALIA S. GULYANITSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

ANDREI V. DENISOV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT-PETERSBURG RIMSKY-KORSAKOV STATE CONSERVATORY, ST. PETERSBURG,
RUSSIAN FEDERATION

VADIM R. DULAT-ALEEV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, N. G. ZHIGANOV KAZAN STATE CONSERVATOIRE, KAZAN, TATARSTAN,
RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA G. ZVEREVA

PHD, ROYAL CONSERVATOIRE OF SCOTLAND, GLASGOW, SCOTLAND

LARISSA V. KIRILLINA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, TCHAIKOVSKY MOSCOW STATE CONSERVATORY, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

SVETLANA V. LAVROVA

DR.SCI. (ART STUDIES), VAGANOVA BALLET ACADEMY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

GIUSEPPINA LA FACE

PHD, ALMA MATER PROFESSOR, ALMA MATER STUDIORUM — UNIVERSITÀ DI BOLOGNA, ADJUNCT PROFESSOR, UNIVERSITY
OF BOLOGNA, BOLOGNA, ITALY

LI JIANFU

CAND. SCI. (ART STUDIES), ASSOCIATE PROFESSOR, LIUPANSHUI NORMAL UNIVERSITY, LIUPANSHUI, GUIZHOU, CHINA

INNA NARODITSKAYA

PHD, FULL PROFESSOR, SCHOOL OF MUSIC, NORTHWESTERN UNIVERSITY, EVANSTON, ILLINOIS, USA

ALEXEI A. PANOV

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, SAINT PETERSBURG STATE UNIVERSITY, ST. PETERSBURG, RUSSIAN FEDERATION

ALEKSANDER S. RYZHINSKII

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

TATIANA B. SIDNEVA

DR.SCI. (CULTURAL STUDIES), FULL PROFESSOR, GLINKA NIZHNY NOVGOROD STATE CONSERVATOIRE, NIZHNY NOVGOROD,
RUSSIAN FEDERATION

ILDAR D. KHANNANOV

PHD, PROFESSOR OF MUSIC THEORY, PEABODY INSTITUTE, JOHNS HOPKINS UNIVERSITY, BALTIMORE, MD, USA

TATIANA V. TSAREGRADSKAYA

DR.SCI. (ART STUDIES), FULL PROFESSOR, GNESIN RUSSIAN ACADEMY OF MUSIC, MOSCOW, RUSSIAN FEDERATION

PHILIP EWELL

PHD, PROFESSOR OF MUSIC THEORY, HUNTER COLLEGE, CITY UNIVERSITY OF NEW YORK, NY, USA

ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко

доктор искусствоведения, профессор

(РАМ имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация)



РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ

Левон Оганесович Акопян

доктор искусствоведения (ГИИ, г. Москва, Российская Федерация)

Михаил Леонидович Андреев

доктор филологических наук, академик (Российская академия наук, ИМЛИ, г. Москва, Российская Федерация)

Лоренцо Дженнаро Бьянкони

PhD, почетный профессор, адъюнкт-профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Вера Борисовна Валькова

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Ван Сюйцин

профессор теории музыки, Шанхайская консерватория Китая

Андреас Вермайер

доктор наук, приват-доцент музыковедения (Университет Регенсбурга, г. Регенсбург, Германия)

Лариса Львовна Гервер

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Пётр Николаевич Гордеев

доктор исторических наук (РГПУ имени А. И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Зивар Махмудовна Гусейнова

доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Наталья Сергеевна Гуляницкая

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Андрей Владимирович Денисов

доктор искусствоведения, профессор (СПбГК имени Н. А. Римского-Корсакова, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Вадим Робертович Дулат-Алеев

доктор искусствоведения, профессор (КГК имени Н. Г. Жиганова, г. Казань, Татарстан, Российская Федерация)

Светлана Георгиевна Зверева

кандидат искусствоведения, Королевская консерватория Шотландии, Глазго, Шотландия

Лариса Валентиновна Кириллина

доктор искусствоведения, профессор (МГК имени П. И. Чайковского, г. Москва, Российская Федерация)

Светлана Витальевна Лаврова

доктор искусствоведения (АРБ имени А. Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Джузеппина Ла Фаче

PhD, профессор (Болонский университет, г. Болонья, Италия)

Ли Цзяньфу

кандидат искусствоведения, доцент (Люпаньшуйский педагогический университет, г. Люпаньшуй, провинция Гуйчжоу, Китайская Народная Республика)

Инна Народицкая

PhD, профессор (Северо-Западный университет, г. Эванстон, Иллинойс, США)

Алексей Анатольевич Панов

доктор искусствоведения, профессор, (Санкт-Петербургский государственный университет, г. Санкт-Петербург, Российская Федерация)

Александр Сергеевич Рыжинский

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Татьяна Борисовна Сиднева

доктор культурологии, профессор (НГК имени М. И. Глинки, г. Нижний Новгород, Российская Федерация)

Ильдар Дамирович Ханнанов

PhD, профессор (Университет им. Джонса Хопкинса, г. Балтимор, Мэриленд, США)

Татьяна Владимировна Цареградская

доктор искусствоведения, профессор (РАМ имени Гнесиных, г. Москва, Российская Федерация)

Филип Юэлл

PhD, профессор теории музыки (Городской университет Нью-Йорка, г. Нью-Йорк, штат Нью-Йорк, США)



EDITORIAL STAFF

Editor-in-Chief
Irina P. Susidko,
Dr. Sci. (Arts), Professor

Executive Editor
Polina B. Podmasova,
Cand. Sci. (Arts)

Scientific Editor
Nina V. Pilipenko,
Dr. Sci. (Arts), Associate Professor

Managing Editor
Artur A. Mingazhev

Executive Secretary
Valery S. Poroshenkov

Editor
Irina G. Latysheva

Proofreader
Galiya R. Bayazitova,
Cand.Sci. (Arts)

Layout Designer
Yana A. Gorelik

РЕДАКЦИЯ

Главный редактор
Ирина Петровна Сусидко,
доктор искусствоведения, профессор

Ответственный редактор
Полина Борисовна Подмазова,
кандидат искусствоведения

Научный редактор
Нина Владимировна Пилипенко,
доктор искусствоведения, доцент

Шеф-редактор
Артур Аскарлович Мингажев

Ответственный секретарь
Валерий Сергеевич Порошенков

Редактор
Латышева Ирина Геннадиевна

Корректор
Галия Раилевна Баязитова,
кандидат искусствоведения

Верстка
Яна Александровна Горелик

Address of the Editorial office | Адрес редакции:

30–36 Povarskaya, Moscow 121069, Russian Federation
Российская Федерация, 121069, г. Москва, ул. Поварская, д. 30–36

Факс | Fax: +7 (495) 691-15-54
Телефон | Phone: +7 (495) 691-15-54

E-mail | Адрес электронной почты редакции:

gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:

<https://gnesinsjournal.ru>



FROM THE EDITOR-IN-CHIEF |
ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Dear friends!

The journal *Contemporary Musicology* has been published for eight years. In 2022, it was included in the list of publications recommended by the Higher Attestation Commission for the publication of materials for future doctoral and candidate dissertations, and in 2024, in Scopus, an authoritative bibliographic and abstract database of peer-reviewed scientific literature. Since 2023, the journal has been published in two languages with parallel publication of each article in Russian and English. These achievements make us happy. However, for the editorial board and the editorial team, the most important thing remains cooperation with dozens of leading musicologists from Russia and abroad and talented young researchers. And, of course, the attention and interest of our readers, whose circle is growing year by year. In 2025, the Gnesin Russian Academy of Music celebrates the 130th anniversary of the Gnesin educational institutions. The study and publication of previously unknown documents and theoretical sources that allow us to take a fresh look at understanding the historical and musical process are all cross-cutting topics this year, which will be initiated by a series of articles in the first issue of the journal. Our publication continues to participate in organizing major international conferences at the Gnesin Russian Academy of Music together with leading universities and research institutes of our country. In 2025, one of the central events of the scientific year will be the conference *Technique of Musical Composition. Shostakovich in Memoriam (on the 50th Anniversary of His Death)*, which will bring together more than 100 speakers from different countries and many cities of Russia. The life and work of the great composer is another key topic of 2025.

We wish you an interesting and informative reading!

Irina Susidko

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» издается уже девять лет. В 2024 году он вошел в Scopus, авторитетную библиографическую и реферативную базу данных рецензируемой научной литературы. С этого же года он начал выходить на двух языках с параллельными публикациями статей на русском и английском, что расширило круг наших авторов. Для редколлегии и редакционной команды по-прежнему самым важным остается сотрудничество с десятками ведущих музыковедов России и зарубежья и талантливыми молодыми исследователями. Изучение межнациональных пересечений и взаимодействий, проблем музыкальной педагогики, исполнительства и психологии — сквозные темы этого года, начало им положено статьями первого номера журнала. Наше издание продолжает участвовать в организации крупных международных конференций в Российской академии музыки имени Гнесиной в консорциуме с ведущими вузами и научными институтами страны. В 2025-м одним из центральных событий научного года была конференция «Техника музыкальной композиции. Шостакович in memoriam (к 50-летию со дня смерти)». Публикация статей, посвященных биографии и творчеству композитора, будет продолжена и в 2026 году, когда исполняется 120 лет со дня его рождения.

Желаем вам интересного и познавательного чтения!

Ирина Петровна Сусидко

I. Technique of Musical Composition

“Non-rhetorical” musical-rhetorical figures
in the treatises of the Baroque era.....11
Anastasiya A. Maltseva

Allusive quotations in music:
typology and forms of representation.....33
Andrey V. Denisov

II. Musical Theatre

Pantomimes in the repertoire of the *Crooked Mirror* Miniature Theater:
From theory to practice.....54
Natela I. Enukidze

III. Shostakovich in memoriam

Shostakovich and Berg: Parallels and intersections.....75
Yulia S. Veksler

IV. Classics of the 20th Century

Dutch choral music of the twentieth century:
A dialogue between experiment and tradition.....106
Alexander S. Ryzhinsky

VI. Music at the Turn of the 21st Century

On Viktor Ekimovsky’s Minimalism.....131
Yulia N. Panteleeva

American musical minimalism in its interaction with mass genres.....155
Anna E. Krom

VI. Performing Arts

The influence of sociocultural dynamics on contemporary Chinese
piano performance and repertoire.....171
Lucan Cai
Junjiang Liu

I. Техника музыкальной композиции

«Нериторические» музыкально-риторические фигуры
в трудах эпохи барокко.....11
Анастасия Александровна Мальцева

Цитаты-аллюзии в музыке:
типология и формы репрезентации.....33
Андрей Владимирович Денисов

II. Музыкальный театр

Пантомимы в репертуаре театра миниатюр «Кривое зеркало»:
от теории к практике.....54
Натэла Исидоровна Енукидзе

III. Памяти Д.Д. Шостаковича

Шостакович и Берг: параллели и пересечения.....75
Юлия Сергеевна Векслер

IV. Классики XX века

Нидерландская хоровая музыка XX века:
диалог эксперимента и традиции.....106
Александр Сергеевич Рыжинский

V. Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

О минимализме Виктора Екимовского.....131
Юлия Николаевна Пантелева

Американский музыкальный минимализм в аспекте взаимодействия
с массовыми жанрами.....155
Анна Евгеньевна Кром

VI. Исполнительское искусство

Влияние социокультурных факторов на современное китайское
фортепианное исполнительство и репертуар.....171
**Люкань Цай,
Цзюньцзян Лю**

Иллюстрация на обложке:
Nucio J. Musices poeticae sive de compositione cantus.
Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613

Техника
музыкальной композиции

Научная статья

УДК 781.6

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

EDN [JDHCST](https://www.edn.ru/IDHCST)



«Нериторические» музыкально-риторические
фигуры в трудах эпохи барокко*

Анастасия Александровна Мальцева

Новосибирская государственная консерватория

имени М. И. Глинки,

г. Новосибирск, Российская Федерация,

✉ aamaltseva@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>



Аннотация. В статье исследуется на первый взгляд неочевидная, но значимая составляющая широко распространенных в музыкознании музыкально-риторических фигур, которая определяется композиционно-техническим, а не интонационно-семантическим и музыкально-символическим качеством этого феномена. Поводом для исследования этого аспекта в статье становятся так называемые *основные фигуры (figuræ principales / figuræ fundamentales)* в трудах XVII – первой половины XVIII века, отраженные в классификациях Иоганна Нуция, Иоахима Турингуса, Афанасия Кирхера, Томаша Бальтазара Яновки, Кристофа Бернхарда и Иоганна Вальтера, а также их последователя Иоганна Адольфа Шайбе.

На примере двух хронологически самого раннего и самого позднего списков, приведенных в трудах Нуция (*Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Нейссе, 1613) и Шайбе (*Critischer Musicus*, Лейпциг, 1745), рассматриваются фигуры, определяющие правила применения диссонансов на слабом и сильном времени. В описаниях теоретиков они не ориентированы на те критерии, которые в музыковедческих исследованиях обычно служат для характеристики музыкально-риторических фигур (отступление от норм строгого стиля, усиление выразительности высказывания, выражение аффектов и идей): фигуры *commissura directa* и *commissura cadens* в разъяснении Нуция, а также фигуры *transitus*, *ligatura* и *syncopatio* в описании Шайбе представляют собой фиксацию нормативных, общепринятых и хорошо знакомых музыкантам приемов. Шайбе, хотя и называет эти приемы фигурами, при изложении их особенностей в дальнейшем использует понятие *правило*: *Compositionsregeln*, *harmonische Regeln* (композиционные правила, гармонические правила). Сосуществование компонентов, ориентированных на старые и новые нормы, демонстрирует гетерогенную природу перечней фигур. Это обстоятельство подчеркивает значительные противоречия, которые возникают при изучении источников и современной музыковедческой литературы, между аутентичным знанием и распространенной трактовкой фигур в музыкальной аналитике, а также определяет перспективность дальнейшего исследования генезиса музыкальных фигур, аналогичных риторическим, в трактатах эпохи барокко.

Ключевые слова: музыкально-риторические фигуры, музыкальная риторика, немецкая теория музыки, история теории музыки, учение о композиции, трактаты о музыке, немецкое музыкальное барокко, правила контрапункта, Иоганн Нуций, *Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Иоганн Адольф Шайбе, *Critischer Musicus*

Для цитирования: Мальцева А. А. «Нериторические» музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 11–32.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

* Статья написана по материалам доклада «Музыкально-риторические фигуры барокко: аутентичное знание vs аналитическая модель» на Шестой международной научной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика» Памяти Д. Д. Шостаковича (Российская академия музыки имени Гнесиных, 14–18 апреля 2025 г.).

Technique
of Musical Composition

Original article

**“Non-rhetorical” musical-rhetorical figures in the
treatises of the Baroque era***

Anastasiya A. Maltseva

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

✉ aamaltseva@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9265-1975>

Abstract. The article explores a seemingly non-obvious yet significant component of musical-rhetorical figures, a phenomenon widely discussed in musicology. This component is defined by the compositional and technical aspects of the figures rather than their intonational-semantic or musical-symbolic qualities. The study focuses on the so-called *principal figures* (*figuræ principales* / *figuræ fundamentales*) found in treatises of the 17th and the first half of the 18th centuries, specifically in the classifications of Johannes Nucius, Joachim Thuringus, Athanasius Kircher, Tomáš Baltazar Janovka (Janowka), Christoph Bernhard, Johann Gottfried Walther, and their successor Johann Adolf Scheibe. By examining two chronologically disparate lists — the earliest and latest, found in the works of Nucius (*Musices poeticæ sive de compositione cantus*,

Neisse, 1613) and Scheibe (*Critischer Musicus*, Leipzig, 1745) – the author analyzes figures that define the rules for using dissonances on weak and strong beats. In these theoretical descriptions, the figures do not align with the criteria typically used in modern musicology to characterize musical-rhetorical figures (such as deviations from the *stile antico* norms, enhancement of expressive delivery, or the representation of affects and ideas). Instead, the figures *commissura directa* and *commissura cadens* in Nucius’s explanation, as well as *transitus*, *ligatura*, and *syncopatio* in Scheibe’s description, represent the codification of normative, conventional techniques well-known to musicians. Johann Adolf Scheibe labels these techniques as “figures,” he subsequently employs the term “rule” (*Compositionsregeln*, *harmonische Regeln*) when detailing their characteristics. The coexistence of components oriented toward both old and new norms demonstrates the heterogeneous nature of these lists. This circumstance highlights significant contradictions between authentic historical knowledge and the prevalent interpretation of figures in modern musical analysis, while also suggesting new directions for researching the genesis of musical figures – analogous to rhetorical ones – within Baroque treatises.

Keywords: musical-rhetorical figures, musical rhetoric, German music theory, history of music theory, doctrine of composition, music treatises, German Baroque music, rules of counterpoint, Johannes Nucius, *Musices poeticæ sive de compositione cantus*, Johann Adolf Scheibe, *Critischer Musicus*

For citation: Maltseva, A. A. (2026). “Non-rhetorical” musical-rhetorical figures in the treatises of the Baroque era. *Contemporary Musicology*, 10(1), 11–32. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-011-032>

*The article is based on the paper *Musical-rhetorical figures of the Baroque: authentic knowledge vs. analytical model* presented at the 6th International Conference *Technique of musical composition: theory and practice. Shostakovich in memoriam* (Gnesin Russian Academy of Music, April 14–18, 2025).

Введение

Сопоставление перечней музыкальных фигур, зафиксированных в источниках XVII — первой половины XVIII века¹, и широко распространенной модели анализа музыки в опоре на их редуцированный список обнаруживает ряд противоречий между аутентичным теоретическим знанием и герменевтическим подходом, который зародился в немецком музыкознании в первой половине XX столетия. В этот период сформировалось представление о единой системе фигур, известной в дальнейшем как *Figurenlehre* (подробнее см. [1; 2]). В рамках концепции *Figurenlehre* мыслил и Дитрих Бартель, обобщивший представления о фигурах в знаменитом руководстве-хрестоматии (1985) [3], с дополнениями изданной также на английском языке (1997) [4]. Среди многочисленных зарубежных статей и диссертаций последней четверти XX — начала XXI века, содержащих критику и стремление развенчать миф о *Figurenlehre*, следует отметить статью Янины Классен (2001) [5], где в дискуссионном ключе передана череда противоречий, свидетельствующих о необходимости пересмотра этого феномена. Довольно запутанной видится ситуация в отечественном музыкознании: различия в интерпретационных подходах Альберта Швейцера [6], труд которого был переведен на русский в 1964 году и оказал значительное влияние на советскую музыкальную науку², Болеслава Яворского [7] и Романа Эдуардовича Берченко [8] привели к смешению и подмене наименований фигур и баховских мотивов-символов [9], породив тем не менее эффективный и востребованный герменевтический подход в русле музыкально-семантического анализа.

¹ Речь идет о трудах Иоахима Бурмейстера (*Hypomnematum Musicae Poeticae*, 1599; *Musica autoschediastikē*, 1601; *Musica poetica*, 1606), Иоганна Нудия (*Musices poeticae*, 1613), Иоахима Турингуса (*Opusculum bipartitum*, 1624), Афанасия Кирхера (*Musurgia universalis*, 1650), Томаша Бальтазара Яновки (*Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*, 1701), Иоганна Адольфа Шайбе (*Critischer Musicus*, 1745) и других авторов.

² Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Музыка, 1964. См. также Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах. М.: Классика—XXI, 2011.

Figurenlehre функционирует в современной музыкальной науке как мифологизированное знание и лишь отчасти связано со своими корнями. Учение опирается на ряд суждений, в числе которых, например, следующие:

- существует система музыкально-риторических фигур барокко;
- фигуры описаны «в трактатах по музыкальной риторике» и «четко кодифицированы»;
- фигуры, перечисленные в трактатах, образуют универсальный словарь интонаций-символов («музыкальный лексикон эпохи барокко»);
- фигуры — это исключительно отклонения от норм строгого стиля, которые используются для усиления выразительности высказывания;
- фигур зафиксировано много, но композиторы используют лишь «самые распространенные» (10–20 фигур);
- учение о музыкально-риторических фигурах — принадлежность исключительно протестантской музыкальной теории [10, с. 100–101] и другие.

Говоря о музыкально-риторических фигурах, исследователи подчеркивают их ярко выраженную аффектную и выразительную природу. В исследованиях недавних лет читаем:

Музыкально-риторические фигуры — это определенные обороты, звуковые формулы, за которыми закрепились устойчивые значения для выражения *душевного движения (аффекта) или понятия* [курсив мой. — А. М.]. Они представляют собой музыкальный «лексикон» эпохи [11, с. 125].

Музыкально-риторические фигуры — устойчивые интонационные формулы, которые композиторы использовали (аналогично фигурам ораторской речи) *в качестве эмблем музыкальной символики для выражения в звуках определенного аффекта, понятия, идеи* (курсив мой. — А. М.) [12, с. 102].

Цель статьи — рассмотреть на примере ряда музыкальных фигур, включенных в трактаты эпохи барокко, степень закреплённости за ними в теоретических текстах представлений о риторичности/выразительности. Кроме того, необходимо учитывать, что «музыкально-риторические фигуры отличались от других языковых и стилевых элементов *сознательным отклонением от норматива* (курсив мой. — А. М.)» [13, с. 196]. Понятие языковой нормы, столь важное в искусстве *eloquentia* (красноречия), также будет интересовать нас при изучении перечней фигур в избранном ракурсе.

Фигуры основные и дополнительные

Некоторые теоретики разделяют фигуры на основные и дополнительные. К основным относятся не музыкальные «вольности» и «излишества», а хорошо знакомые музыкантам и обычные для строгого стиля приемы. В источниках основные фигуры обозначены следующим образом:

- *figuræ principales* по Иоганну Нуцию³, Иоахиму Турингусу⁴, Афанасию Кирхеру⁵, Бальтазару Яновке⁶;
- *figuræ fundamentals* по Кристофу Бернхарду⁷ и Иоганну Готфриду Вальтеру⁸.

Линию основных фигур продолжает в своем перечне Иоганн Адольф Шайбе⁹, не обращая, однако, к указанным наименованиям групп¹⁰ (см. *Таблицы 1 и 2*):

³ Nucio J. *Musices poeticae sive de compositione cantus*. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613. Fol. F4^v–G2^r.

⁴ Thuringus J. *Opusculum bipartitum, De primordiis musicis*. II. Berolini: Georgij Rungij, 1624. P. 97–124.

⁵ Kircher A. *Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni*. Romae: Haeredum Francisci Corbelletti, 1650. T. 1. P. 366. См. также Насонов Р. А. Музыкальная риторика Афанасия Кирхера: к истории «готовых слов» // Музыкальное искусство и наука в XXI веке: история, теория, исполнительство, педагогика: сб. статей по материалам Международной научной конференции, посвященной 40-летию Астраханской государственной консерватории / глав. ред. Л. В. Саввина, ред.-сост. В. О. Петров. Астрахань: Издательство ОГОУ ДПО «АИПКП», 2009. С. 115–121. С. 119.

⁶ Janowka T. V. *Clavis ad thesaurum magnae artis musicae*. Vetero-Pragae: Georgij Labaun, 1701. P. 47–51.

⁷ Bernhard Chr. *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien* [ms.]. [s.l.]: [s.n.], [s.a.]. Bl. 12r–15r; Bernhard, Chr. *Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien* // Müller-Blattau, J. M. *Die Kompositionslehre Heinrich Schützens in der Fassung seines Schülers Christoph Bernhard*. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926. S. 144–147. См. также Катунян М. И. Учение о композиции Генриха Шютца // Генрих Шютц: сб. статей / сост. Т. Н. Дубравская. М.: Музыка, 1985. С. 76–118.

⁸ Walther J. G. *Præcepta der Musicalischen Composition*. T. 2. [ms.]. [Weimar]: [s.n.], 1708. S. 234–265; Walther J. G. *Præcepta der Musicalischen Composition* / hrsg. von P. Benary. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1955. S. 140–152.

⁹ Scheibe J. A. *Der critische Musicus*. Hamburg: Beneke, 1740. Bd. 2. S. 383–398. Перечень фигур представлен также в издании, суммирующем оба тома статей Шайбе: Scheibe J. A. *Critischer Musicus*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745. S. 698–699.

¹⁰ Подробнее о преемственности перечней музыкальных фигур см.: [14].

Таблица 1. Основные фигуры в трудах Иоганна Нуция, Иоахима Турингуса, Афанасия Кирхера и Томаша Бальтазара Яновки

1613, Nucius <i>Musices poeticæ sive de compositione cantus, Cap. VII</i>	1624, Thuringus <i>Opusculum bipartitum, De primordiis musicis, Part. II, Cap. XV–XVIII</i>	1650, Kircher <i>Musurgia universalis sive Ars magna consoni et dissoni, T. 1, Lib. V, Cap. 19</i>	1701, Janowka <i>Clavis ad thesaurum magnæ artis musicæ, Figuræ Musicæ</i>
<i>Figuræ principales</i>			
<i>commissura</i>	<i>commissura</i>	<i>commissura</i>	<i>commissura</i>
<i>fuga</i>	<i>fuga</i>	<i>syncopatio</i>	<i>syncopatio</i>
<i>repetitio</i>	<i>syncopatio</i>	<i>fuga</i>	<i>fuga</i>

Таблица 2. Основные фигуры в трудах Кристофа Бернхарда, Иоганна Готфрида Вальтера и Иоганна Адольфа Шайбе

[s.a.], Bernhard <i>Ausführlicher Bericht vom Gebrauchen Con- und Dissonantien [ms.], Cap. X–XXII</i>	1708, Walther <i>Præcepta der Musicalischen Composition [ms.], T. 2, Pars 2, Cap. 1, 4</i>	1740, Scheibe <i>Der critische Musicus, Bd. 2, S. 391 Sechs und siebenzigstes Stück</i>
<i>Figuræ fundamentales</i>		—
<i>ligatura / syncopatio</i>	<i>syncopatio / ligatura</i>	<i>transitus</i>
<i>transitus</i>	<i>transitus / commissura</i>	<i>ligatura и syncopatio / syncope</i>
—	<i>fuga</i>	—

В качестве примера, демонстрирующего эволюцию группы основных фигур, рассмотрим правила диссонанса у хронологически самого раннего и позднего теоретиков — Нуция и Шайбе. (Мы сознательно оставляем за рамками статьи вопрос о фуге как музыкальной фигуре, несмотря на частые упоминания о ней в барочных трактатах. Эта тема слишком обширна и требует отдельного исследования¹¹.)

Типология фигур в трактате Нуция

Теоретик музыки монах-цистерцианец Иоганн Нуций (1556–1620) в трактате *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Нейссе, 1613¹²) предлагает разделить фигуры на *figurae principales* и *figurae minus principales*¹³. Его бинарная типология, отражающая, вероятно, дух позднего Ренессанса и раннего барокко¹⁴, оказалась востребована в более поздних трактатах (см. *Таблицу 1* и *Иллюстрацию 1*). Нуций поясняет:

Et si ad Rhetorum imitationem non difficile erat ingentem figurarum Cathalogum coacervare, nos tamen brevitatis studio de septem sequentibus tantum agemus, ex quarum collatione, de alijs Harmoniæ ornamentis facile judicabunt discentes. Porro barum figurarum aliæ Principales sunt, ut Commissura, Fuga, Repetitio: Aliæ minus principales, ut Climax Complexio, Homioteleuton, Syncopatio¹⁵.

Хотя было бы нетрудно в подражание риторам собрать воедино большой каталог фигур, мы все же хотим, краткости ради, повести речь только о следующих семи, из компоновки которых ученику легко откроется суть других музыкальных убранств. Бывают же фигуры как основные, например, *Commissura*, *Fuga*, *Repetitio*, так и второстепенные, как *Climax*, *Complexio*, *Hemioteleuton*, *Syncopatio*.

¹¹ О связи фуги и риторики пишут, например, Грегори Батлер в статье «Фуга и риторика» (Butler G. G. Fugue and rhetoric // *Journal of Music Theory*. 1977. Vol. 21. No. 1. P. 49–109), Пол Уолкер в диссертации «Фуга в немецкой теории от Дресслера до Маттезона» (Walker P. M. Fugue in German theory from Dressier to Mattheson: diss. ... PhD. Buffalo: State University of New York at Buffalo, 1987), Дэниел Харрисон в статье «Риторика и фуга. Аналитическое применение» (Harrison D. Rhetoric and fugue: an analytical application // *Music Theory Spectrum*. 1990. Vol. 12. No 1. P. 1–42. <https://doi.org/10.2307/746145>) и другие. Автор благодарит доктора искусствоведения, профессора РАМ имени Гнесиных Ларису Львовну Гервер за идею специального исследования данного вопроса с позиции учений о фигурах.

¹² Nucio J. *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Neisse: Crispini Scharffenbergi, 1613.

¹³ Подробнее о перечне фигур Нуция см. [15].

¹⁴ Например, говорящее само за себя название труда Винченцо Галилеи *Dialogo della musica antica et della moderna* (Флоренция, 1581), понятия «первой» и «второй» практик.

¹⁵ Nucio J. *Musices poeticæ sive de compositione cantus*. Fol. F4^v.

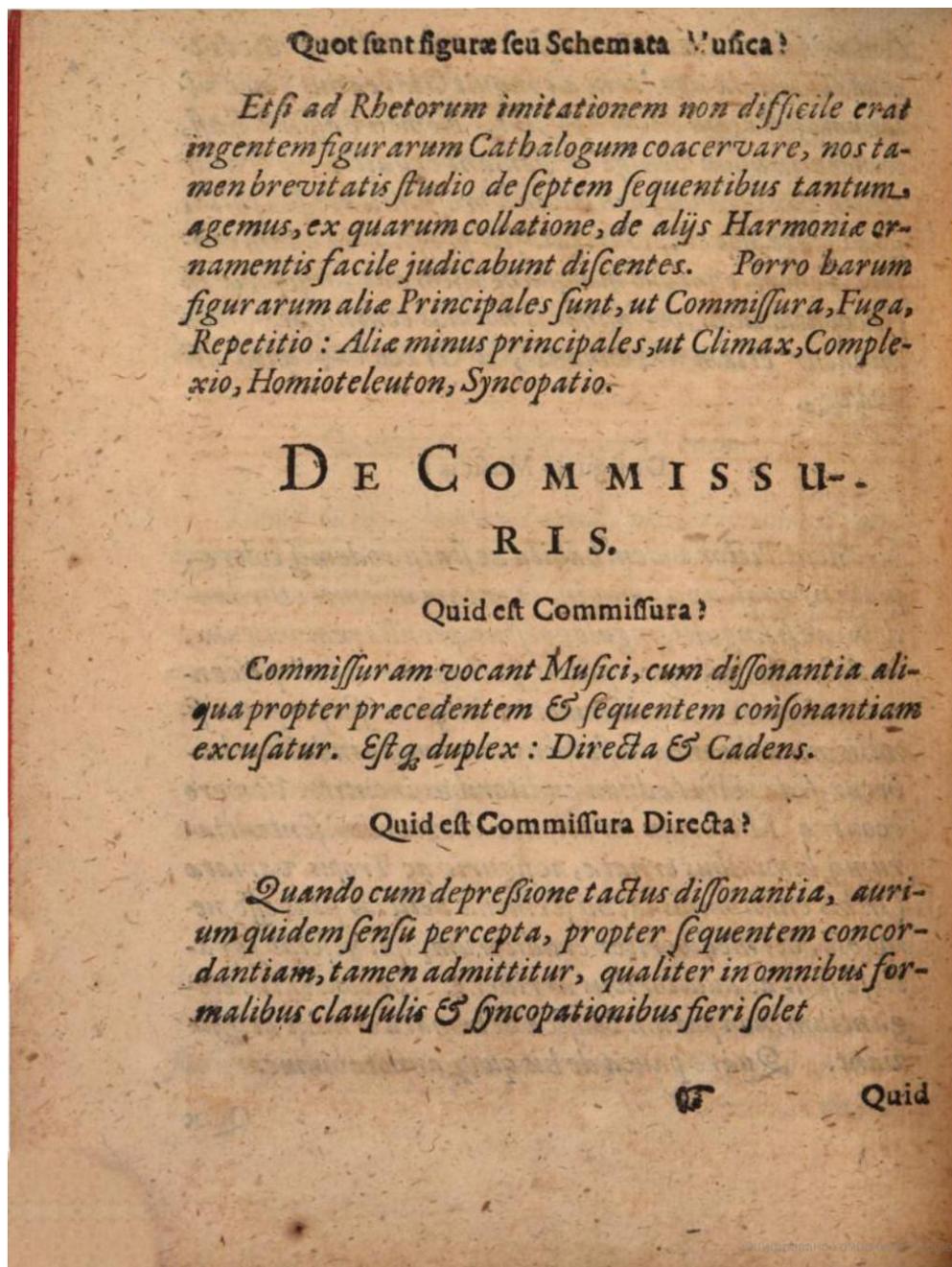


Иллюстрация 1. Описание фигуры *commisura* в труде Иоганна Нуция *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Fol. F4^r)

Рассматривая главные фигуры, Нуций не останавливается на критериях их отличия от дополнительных, а сразу переходит к описанию их свойств. Первая из основных фигур, *commissura*, в его трактате представлена в двух разновидностях: *directa* и *cadens* (см. *Иллюстрации 1 и 2*):

Quid est Commissura?

Commissuram vocant Musici, cum dissonantia aliqua propter praecedentem & sequentem consonantiam excusatur. Est que duplex: Directa & Cadens.

Quid est Commissura Directa?

Quando cum depressione tactus dissonantia, aurium quidem sensu percepta. propter sequentem concordantiam, tamen admittatur, qualiter in omnibus formalibus clausulis & syncopationibus fieri solet¹⁶.

Quid est Commissura Cadens?

Cum prior pars tactus consona est, posterior vero dissonat, qui positus propter sequentem consonantiam tamen admittatur, ac contingit plærunque in gradationibus. Hujus generis Commissurae extra omnem clausularum & syncopationis rationem contingent, & fugis saepe sunt aptissimae. Exempla sunt in Præter rerum seriem Iosquini. In Clementis Ierusalem surge. Huc me sydereo Josquin: Tristis est anima mea Orlandi: à 5. Adesto dolori Jacbes VVertb: Nudus egressus sum. Nucy etc. Porro quiabarum Commissurarum usus, paulo majoris est negoty ideo incipientes circa eas cautious versentur.¹⁷

Что такое *Commissura*?

Музыканты говорят о фигуре *Commissura*, если [применение] некоего диссонанса оправдано [появлением] предшествующего и последующего консонансов. Она бывает двух видов: *Directa* & *Cadens*.

Что такое *Commissura Directa*?

Это если на сильную долю слушателем ощущается диссонанс, но который допустим из-за идущего непосредственно за ним консонанса. Она возникает обычно во всех видах клаузул и *syncopatio*.

Что такое *Commissura Cadens*?

Это если на первой доле такта расположен консонанс, а на второй — диссонанс, который из-за последующего консонанса все же допустим. Она применяется часто для усиления. *Commissurae* этого вида встречаются прежде всего в клаузулах и синкопациях и особенны для фуги. Примеры: *Præter rerum seriem* Жоскена, в *Ierusalem surge* Климента. *Huc me sydereo* Жоскена, *Tristis est anima mea* Орландо для 5 голосов. *Adesto dolori* Жьяша Верта, *Nudus egressus sum* Нуция и т. д. Кроме того, поскольку использование *Commissurae* представляет собой несколько более сложную задачу, новичкам следует проявлять осторожность при их использовании.

¹⁶ Ibid. Fol. F4^r.

¹⁷ Ibid. Fol. G1^v.



Иллюстрация 2. Описание фигуры *commissura* в труде Иоганна Нуция *Musices poeticæ sive de compositione cantus* (Fol. G1^v)

Таким образом, музыкальная фигура, включенная Нуцием в список, составленный, как было упомянуто, «в подражание риторам», представляет собой два основных правила контрапункта строгого письма — применение диссонанса на сильном (*Commissura Directa*) и слабом времени (*Commissura Cadens*). Термин *commissura* (лат. — соединение, связь), хотя и восходит к классической риторике, для обозначения фигуры, насколько известно автору данной статьи, не применялся. Как указывает Д. Бартель со ссылкой на девятую книгу «Риторических наставлений», «Термин *commissura* встречается в классических источниках, где он используется не как образное выражение, а для описания неблагозвучного столкновения конечных и начальных согласных звуков в расположенных рядом словах» [4, p. 415]¹⁸.

Вероятно, идея назвать диссонанс на сильном времени «прямой связью созвучий» (то есть *commissura directa*), диссонанс на слабом времени — «опосредованной/косвенной связью созвучий» (*commissura cadens*) принадлежит самому Нуцию. Однако следует учитывать, что на возможность описания связи диссонансов и консонансов в целом посредством термина *commissura* обратил внимание Бурмейстер, предпочтя в конечном итоге его греческий аналог.

¹⁸ Согласно Марку Фабию Квинтилиану, «вот что говорит о сем Цицерон (Orat. 77): *Стечение согласных [hiatus] имеет какую-то не неприятную небрежность, которая показывает, что Оратор занимается более мыслями, нежели словами.* Да и согласные буквы, особливо грубые, связь между словами затрудняют: например, *S* перед *X*, как *Virtus Xerxis*, и *S* перед *S*, как *Ars studiorum*, производит неприятное свистание». См. Квинтилиан М. Ф. Книга IX // Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / пер. А. Никольского. СПб.: Типография императорской Российской академии, 1834. С. 178. (“*Qua de re utar Ciceronis potissimum verbis. Habet inquit ille tamquam hiatus et concursus vocalium molle quiddam et quod indicet non ingrati negligentiam de re hominis magis quam de verbis laborantis. Ceterum consonantes quoque, earumque praecipue quae sunt asperiores, in commissura verborum rixantur, ut s ultima cum x proxima, quarum tristior etiam si binae collidantur stridor est, ut ars studiorum*”). Quintilian. IX.iv.37: XXXVII. См. Quintilian. *Institutio Oratoria* | The institutio oratoria of Quintilian / transl. by H. E. Butler. Cambridge, MA; London: Harvard University Press; Heinemann, 1921. Vol. 3. P. 526).

В трудах *Hypomnematum Musicae Poeticae* (1599)¹⁹ и *Musica αυτοσχεδιαστικῆ* (1601)²⁰ он пишет о фигуре *symblema sive commissura*, используя греческое наименование наряду с латинским. Излагая в 1601 году непосредственно идущее за первым второе учение о фигурах (содержащее классификацию), Бурмейстер исключает латинский термин *commissura*, сохраняя только греческий *symblema*²¹. Аналогичным образом он поступает и в своем итоговом *Musica poetica* (1606)²².

Музыкальные фигуры Шайбе

Сила инерции основных фигур ощутима даже в перечне середины XVIII века, предложенном в трактате *Critischer Musicus* (Лейпциг, 1745²³) капельмейстера и музыкального критика Иоганна Адольфа Шайбе (1708–1776). В завершении своей статьи о фигурах, скорее в качестве дополнения, чем самостоятельного раздела, он, следуя сложившейся традиции, перечисляет фигуры, восходящие к законам контрапункта:

Was endlich die Figuren betrifft, die insgesamt von den Componisten dafür angesehen werden: so sind solche der Durchgang (*Transitus*) die Bindung, (*Ligatura* und *Syncopatio*, oder *Syncope*) und endlich belegen auch einige noch die Fuge, und den doppelten Contrapunct mit dem Namen der Figuren. Diese Arten der harmonischen Figuren

Наконец, что касается фигур, которые, как правило, таковыми считают композиторы, это фигуры проходящего движения [*Durchgang*] (*Transitus*), связывания [*Bindung*] (*Ligatura* и *Syncopatio*, или *Syncope*), и, наконец, некоторые еще называют фигурами фугу и двойной контрапункт. Эти разновидности гармонических фигур

¹⁹ Burmeister J. *Hypomnematum Musicae Poeticae a Magistro Ioachimo Burmeistero, ex Isagoge cuius et idem ipse auctor est, ad chorum gubernandum, cantumque componendum conscripta, synopsis*. Rostock: Myliander, 1599. Fol. H2.

²⁰ Burmeister J. *Musica αυτοσχεδιαστικῆ* quæ per aliquot accessiones in gratiam philomusorum quorundam ad tractatum de hypomnematibus musicae poëticae ejusdem auctoris [sporadē] quondam exaratas, in unum corpusculum concrevit, in quâ redditur ratio I. Formandi & componendi harmonias; II. Administrandi & regendi chorum; III. Canendi melodias modô hactenùs non usitatô. Edita studiô & labore M. Joachimi Burmeisteri Lunæburgensis. Rostochii: Reusnerus, 1601. Fol. H2.

²¹ Ibid. Fol. K3.

²² Burmeister J. *Musica poetica: definitionibus et divisionibus breviter delineata, quibus in singulis capitibus sunt hypomnemata præceptionum instar [sunoptikôs]*. Rostock: Myliander, 1606. P. 60.

²³ Scheibe J. A. *Critischer Musicus*. Leipzig: Bernhard Christoph Breitkopf, 1745.

sind aber den Musikverständigen bekannt genug, daß ich also nicht nöthig habe, mich mit deren Erklärung allhier zu beschäftigen. Außer diesen gehören sie eigentlich zu den allgemeinen und ersten Compositionsregeln, die ich in diesen Blättern zu erläutern nicht gesonnen bin. Ich überlasse vielmehr meinen Lesern obige Anmerkungen von den Figuren zu weiterm Nachdenken, als die den meisten unbekannter seyn werden, als alle übrige harmonische Regeln, welche die gemeine Zusammensetzung der Töne und Intervallen betreffen²⁴.

достаточно хорошо известны смыслящим в музыкальном искусстве, так что у меня нет необходимости обращаться здесь к их разъяснению. Помимо этого, они, собственно, относятся к общеизвестным и первым правилам композиции [*Compositionsregeln*], которые я не намереваюсь разъяснить на этих страницах. Напротив, я оставлю своим читателям приведенные выше замечания о фигурах для дальнейших размышлений, поскольку они будут менее известны большинству, чем все остальные гармонические правила [*harmonische Regeln*], которые касаются обращения со звуками и интервалами.

Примечательно, что Шайбе добавляет к общепринятым древнегреческим и латинским терминам немецкие аналоги, стремясь подчеркнуть важность применения отечественной музыкальной терминологии. Он поясняет названия фигур следующим образом:

Transitus, oder der Durchgang ist, wenn mehr als eine Note neben einander auf- oder absteigend gegen eine in einer andern Stimme befindliche Note zu stehen kommen. Die eine Note ist alsdann als die anschlagende, von der die Zusammenstimmung entsteht, anzusehen; die andere Note hingegen ist die durchgehende. Da aber auch sehr oft von der durchgehenden Note die Harmonie entspringt: so ist annoch zu merken, daß wenn die accentuirte Note, als die anschlagende, die Harmonie macht, solches *Transitus regulatis* genennet wird. Ist aber die unaccentuirte, oder die durchgehende Note der Grund der Harmonie: so heißt solches *Transitus irregularis*. In diesem letztern Falle aber ist die erstere Note, ob sie schon accentuirt ist, doch nur als ein Vorschlag der folgenden Note zu betrachten²⁵.

Transitus, или проходящее движение [*Durchgang*] возникает тогда, когда несколько нот подряд восходят или нисходят, в то время как нота, находящаяся в другом голосе, остается на месте. В этом случае одна нота считается ударной [*anschlagende*], той, благодаря которой возникает совместное звучание; другая нота, напротив, будет проходящей [*durchgehende*]. Поскольку, однако, гармония очень часто возникает на проходящей ноте, то следует также отметить, что если гармонию создает акцентированная нота как ударная, это называется *Transitus regulatis*. Если же причиной созвучия становится неакцентированная или проходящая нота, это называется *Transitus irregularis*. В последнем случае, однако, первая нота, даже если она уже акцентирована, должна рассматриваться только как *Vorschlag* к следующей ноте.

²⁴ Ibid. S. 698–699.

²⁵ Ibid. S. 698.

Ligatura und *Syncopatio*, oder *Syncope*, die Bindung, ist, wenn aus zwo Noten eine gemachet wird, also daß wider die gewöhnliche Beschaffenheit oder Eintheilung des Taktes, eine accentuirte Note an die unaccentuirte Note gebunden ist. Diese Figur dienet der Dissonanzen angenehmer und lieblicher zu machen; wiewohl sie auch sehr oft nur bey den Consonanzen gebraucht wird. Sonst nennet man sie auch eine zierliche Rückung des Taktes. Sie besteht aber insgemein aus drey Noten. Die erste Note ist unaccentuirt, die zweyte Note aber ist accentuirt, und kann also bald eine Consonanz bald auch eine Dissonanz seyn; die dritte Note ist, so wie die erste, unaccentuirt, und wird als die Auflösung der mittlern Note, welche an die erstere gebunden war, angesehen. Ist nun die gebundene Note eine Consonanz gewesen, so kann die Auflösung aufwärts oder springend geschehen; ist sie aber eine Dissonanz gewesen, so muß die Auflösung allemal eine Stufe niedriger, als die vorhergehende Note stehen. Diejenigen Anmerkungen, welche die Kunstverständigen wegen des Unterschiedes der *Syncope* und *Ligatur* insbesondere zu machen pflegen, sind allhier nicht nöthig, besonders angeführet zu werden, weil sie einem Liebhaber der Musik nichts helfen können, einem Componisten aber aus den ersten Anfangsgründen bereits bekannt, an sich selbst aber nur Grillenfängereyen sind²⁶.

Ligatura и *Syncopatio*, или *Syncope* [*Bindung*] появляется тогда, когда две ноты превращаются в одну, так что, вопреки обычному характеру или делению такта, акцентированная нота привязывается к неакцентированной. Эта фигура используется для того, чтобы сделать диссонансы более приятными и благозвучными, хотя очень часто она применяется только с консонансами. Иначе ее еще называют изящным сдвигом такта. Как правило, она состоит из трех нот. Первая нота не акцентирована, но вторая акцентирована и поэтому может быть как консонансом, так и диссонансом; третья нота, как и первая, не акцентирована и считается разрешением средней ноты, которая была привязана к первой. Если связанная нота была консонансом, то разрешение может быть сделано восхождением или скачком; если же она была диссонансом, то разрешение всегда должно быть на одну ступень ниже предшествующей ноты. Замечания, которые знатоки искусства склонны делать по поводу разницы между *Syncope* и *Ligatur*, не нуждаются здесь в особом пояснении, поскольку они не могут быть полезны любителю музыки, но уже известны композитору с самого начала, и сами по себе являются просто ловлей блох.

Шайбе не случайно сначала называет понятия *Durchgang* и *Bindung* фигурами, а затем заменяет это определение на «правила» (*Compositionsregeln*,

²⁶ Ibid. S. 698–699. В оригинале в последнем предложении речь идет о «ловле сверчков». Согласно Немецкому словарю Якоба Гримма и Вильгельма Гримма, существительное *Grillenfängerei* означает заумные, необоснованные рассуждения. *Grillenfängerei* // Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm. URL: <https://www.dwds.de/wb/dwb/grillenf%C3%A4ngerei> (дата обращения: 05.11.2025).

harmonische Regeln). На первый взгляд, такой подход не вполне органично вписывается в его по-готтешедовски ориентированную на аффекты концепцию музыкальных фигур, однако он обусловлен сложившейся к тому времени практикой.

Заключение

Парадокс рассмотренного феномена заключается в том, что музыкальные элементы и приемы, известные в музыкознании как музыкально-риторические фигуры, представляют собой не только средства усиления музыкальной выразительности, но и сугубо композиционно-технические приемы, фундамент овладения композиторским мастерством — нормы контрапункта²⁷. Очевидно также, что при применении диссонансов на сильном или слабом времени для музыкантов первоочередной задачей было соблюдение правил, а не возможность передать экспрессию и проиллюстрировать какие-либо конкретные образы или идеи. Подобного рода фигуры, аналогичные риторическим и помещенные в соответствующие перечни, по словам Зигфрида Оксле, правомерно рассматривать как «вид терминологического промежуточного хранилища информации [*Zwischenspeicher*] по истории контрапункта» [16, S. 10].

В списках музыкальных фигур выбор и терминологии, и собственно звучащей материи вел к гетерогенности и ризоматичности. Как указывает Готфрид Шольц, авторы трактатов «из-за путаницы в риторических терминах создали уязвимые места для последующей критики. Через разросшееся благодаря систематикам [фигур. — А. М.] от Афанасия Кирхера до Иоганна Маттезона учение об аффектах, музыкальная риторика... запуталась в нереалистичной и чрезмерно разросшейся терминологии» [17, S. 36].

Таким образом, в процессе формирования перечней фигур отбирались как старые, так и новые приемы композиторской практики. Они содержали не только «риторическое» начало, означавшее нарушение нормы (согласно

²⁷ Еще одним значимым компонентом, который авторы трактатов нередко помещают в разряд фигур, аналогичных риторическим, предстают манеры (*Manieren*) и приемы диминуирования, почерпнутые из исполнительской практики.

квинтилиановому определению фигуры²⁸), но и «грамматическое», призванное эту норму фиксировать²⁹. По словам Михаила Леоновича Гаспарова, еще со времен Средневековья «общим знаменателем у грамматики и риторики было изучение *elocutio*, художественного изложения: длинные списки тропов и фигур, служащих украшению такого изложения, одинаково входили и в “Риторику к Гереннию”, и в грамматику Доната» [18, с. 607].

Рядоположенность в некоторых списках фигур правил строгого стиля и их нарушений демонстрирует процессы «постепенной риторизации музыкального языка»³⁰, устанавливая систему координат, где «риторичность» определяется ненормативностью. Одновременно при взгляде на перечни фигур Нуция, Турингуса, Кирхера, Бернхарда, Яновки, Вальтера и Шайбе становится ясно, что не каждый из этих авторов решался объяснять «вольности», не описав прежде норму.

Детальное изучение генезиса музыкально-риторических фигур ведет к комплексному пониманию этого феномена, к более объемной исторической картине, которая должна прийти на смену сложившейся практике рассматривать эти фигуры исключительно с интонационно-семантической и символической точек зрения. Отказ от подобной практики призван способствовать демифологизации барочной риторики в музыкальной науке.

Список литературы

1. Мальцева А. А. Figurenlehre и «больше, чем Figurenlehre» в аналитике музыкальных фигур эпохи Барокко // Музыка в системе культуры: Научный вестник Уральской консерватории. 2023. Вып. 33. С. 20–34. <https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-20-34>

²⁸ Согласно Марку Фабию Квинтилиану, «...*фигура*, как и самое название ее показывает, есть некоторый оборот речи, от общего и обыкновенного образа изъяснения мыслей отступающий». Квинтилиан М. Ф. Книга IX // Квинтилиан М. Ф. Двенадцать книг риторических наставлений / пер. А. Никольского. СПб.: Типография императорской Российской академии, 1834. С. 124).

²⁹ В период Античности «целью риторики было тройное умение “убедить”, “усладить” и “увлечь” слушателя. Целью грамматики было более скромное умение “правильно писать и говорить”, а также “толковать поэтов”» [18, с. 592].

³⁰ Панкина Е. В. Фроттола в культуре итальянского Возрождения (1480–1530): дис. ... д-ра иск. М., 2018. С. 345.

2. *Maltseva A.* Die Rezeption der Terminologie im Diskurs über musikalische Rhetorik des Barock // *Алманах.* 2020. Година 11–12. С. 197–206.
3. *Bartel D.* Handbuch der musikalischen Figurenlehre. Laaber: Laaber, 1985.
4. *Bartel D.* Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music. Lincoln: University of Nebraska Press, 1997.
5. *Klassen J.* Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre — ein Produktives Missverständnis // *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz / hrsg. von G. Wagner.* Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4
6. *Schweitzer A.* Johann Sebastian Bach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908.
7. *Яворский Б. Л., Носина В. Б.* Сюиты И. С. Баха для клавира. О символике «Французских сюит» И. С. Баха. М.: Классика–XXI, 2002.
8. *Берченко Р. Э.* В поисках утраченного смысла. М.: Классика–XXI, 2005.
9. *Мальцева А. А.* Современная музыкально-риторическая аналитика: некоторые наблюдения // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение.* 2020. № 40. С. 146–155. <https://doi.org/10.17223/22220836/40/12>
10. *Мальцева А. А.* Музыкально-риторические фигуры барокко: аутентичное знание vs аналитическая модель // *Музыкальная композиция: теория и практика. Шостакович in memoriam: материалы VI Международной научной конференции, 14–18 апреля 2025 г. / ред.-сост. Д. А. Нагина.* М.: РАМ имени Гнесиных, 2025. С. 100–102.
11. *Носина В. Б.* Скрытые смыслы музыки И. С. Баха // *Культура и искусство в современном образовательном пространстве. Материалы III Всероссийской научно-практической конференции.* Кострома: Костромской государственной университет, 2019. С. 123–131.
12. *Смирнова Е. С.* Изобразительные и выразительные музыкально-риторические фигуры в произведениях композиторов эпохи барокко // *Научный поиск в сфере современной культуры и искусства: материалы научной конференции профессорско-преподавательского состава Белорусского государственного университета культуры и искусств / ред. Н. В. Карчевская [и др.].* Минск: Белорусский государственный университет культуры и искусств, 2022. С. 101–107.

13. Чжу В. Риторические функции музыкального текста // European Journal of Arts. 2020. № 3. С. 356–368.

<https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-193-198>

14. Мальцева А. А. Музыкально-риторические фигуры в трудах эпохи барокко: вопросы терминологической преемственности // Термины, понятия и категории в музыковедении: материалы IV Международного конгресса Общества теории музыки (Казань, 2–5 октября 2019 года) / ред. М. Е. Гирфанова, А. Т. Гумерова, В. Р. Дулат-Алеев [и др.]. Казань: Казанская государственная консерватория, Московская государственная консерватория, 2021. С. 332–347.

15. Мальцева А. А. Музыкальные фигуры Иоганна Нудия и их генезис // Вестник музыкальной науки. 2023. Т. 11, № 3. С. 47–59.

<https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-47-59>

16. Oechsle S. Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard // Schütz-Jahrbuch. 1998. Jg. 20. S. 7–24.

17. Scholz G. Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik // Zur Geschichte der musikalischen Analyse / hrsg. von G. Gruber. Laaber: Laaber, 1996. S. 25–44.

18. Гаспаров М. Л. Средневековые латинские поэтики в системе средневековой грамматики и риторики // Гаспаров М. Л. Избранные труды. М.: Языки русской культуры, 1997. Т. 1. С. 590–660.

References

1. Maltseva, A. A. (2023). Figurenlehre and “more than Figurenlehre” in the analysis of musical figures Baroque. *Music in the System of Culture: Scientific Bulletin of the Ural Conservatory*, 33, 20–34. (In Russ.).

<https://doi.org/10.24412/2658-7858-2023-33-20-34>

2. Maltseva, A. (2020). Die Rezeption der Terminologie im Diskurs über musikalische Rhetorik des Barock. *Almanac*, 11–12, 197–206.

3. Bartel, D. (1985). *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*. Laaber.

4. Bartel, D. (1997). *Musica poetica: musical-rhetorical figures in German Baroque music*. University of Nebraska Press, 1997.

5. Klassen, J. (2001). Musica Poetica und Musikalische Figurenlehre — ein Produktives Missverständnis. In G. Wagner (Ed.), *Jahrbuch des*

Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz.

J. B. Metzler, Stuttgart. https://doi.org/10.1007/978-3-476-02821-1_4

6. Schweitzer, A. (1908). *Johann Sebastian Bach*. Breitkopf & Härtel.

7. Maltseva, A. A. (2020). Some observations of the contemporary musical and rhetoric analytics. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*, 40, 146–155. (In Russ.). <https://doi.org/10.17223/22220836/40/12>

8. Maltseva, A. A. (2025). Musical-rhetorical figures of the Baroque: authentic meaning vs analytical model musical composition: Theory and practice. In D. A. Nagina (Ed.), *Shostakovich in memoriam. Materials of the 6th International Conference, April 14–18, 2025* (pp. 100–102). Gnesin Russian Academy of Music.

9. Yavorsky, B. L., & Nosina, V. B. (2002). *Syuity I. S. Bakha dlya klavira. O simvolike “Frantsuzskikh syuit” I. S. Bakha* [Suites for piano by J. S. Bach. On the symbolism of J. S. Bach’s Französische Suiten]. *Klassika–XXI*. (In Russ.).

10. Berchenko, R. E. (2005). *V poiskakh utrachennogo smysla* [In search of lost meaning]. *Klassika–XXI*. (In Russ.).

11. Nosina, V. B. (2019). Skrytye smysly muzyki I. S. Bakha [Hidden meanings in the music of J. S. Bach]. In *Kul’tura i iskusstvo v sovremennom obrazovatel’nom prostranstve* [Culture and art in the modern educational environment]. *Proceedings of the 3rd All-Russian scientific and practical conference* (pp. 123–131). Kostroma State University. (In Russ.).

12. Smirnova, E. S. (2022). Izobrazitel’nye i vyrazitel’nye muzykal’no-rиторические фигуры v proizvedeniyakh kompozitorov epokhi barokko [Figurative and expressive musical-rhetorical figures in the works of Baroque composers]. In N. V. Karchevskaya et al. (Eds.), *Nauchnyi poisk v sfere sovremennoi kul’tury i iskusstva* [Scientific research in the field of contemporary culture and art]. *Proceedings of the scientific conference of the faculty of the Belarusian State University of Culture and Arts* (pp. 101–107). Belarusian State University of Culture and Arts. (In Russ.).

13. Zhu, W. (2020). Rhetorical functions of music text. *European Journal of Arts*, (3), 356–368. (In Russ.). <https://doi.org/10.29013/EJA-20-3-193-198>

14. Maltseva, A. A. (2021). Musical and rhetorical figures in Baroque music theory: issues of terminological continuity. In M. E. Girfanova, A. T. Gumerova, V. R. Dulat-Aleev et al. (Eds.) *Terms, concepts, and categories in musicology. Proceedings of the 4th International congress of*

the Society for theory of music, Kazan, October 2–5, 2019 (pp. 332–347). Kazan State Conservatory, Moscow State Conservatory. (In Russ.).

15. Maltseva, A. A. (2023). Musical figures of Johann Nucius and their genesis. *Journal of Musical Science*, 11(3), 47–59. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2023-3-47-59>

16. Oechsle, S. (1998). Musica poetica und Kontrapunkt. Zu den musiktheoretischen Funktionen der Figurenlehre bei Burmeister und Bernhard. *Schütz-Jahrbuch*, 20, 7–24.

17. Scholz, G. (1996). Zur rhetorischen Grundlage von Joachim Burmeisters Lassus-Analyse. Ein Beitrag zur Frühgeschichte der Musikanalytik. G. Gruber (Ed.), *Zur Geschichte der musikalischen Analyse* (pp. 25–44). Laaber.

18. Gasparov, M. L. (1997). Srednevekovye latinskie poetiki v sisteme srednevekovoi grammatiki i ritoriki [Medieval Latin poetics in the system of medieval grammar and rhetoric]. In M. L. Gasparov. *Izbrannye Trudy* [Selected Works] (Vol. 1, pp. 590–660). Yazyki russkoi kul'tury. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Мальцева А. А. — доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, доцент кафедры теории музыки и композиции, Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки.

Information about the author:

Anastasiya A. Maltseva — Dr. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Music Theory and Composition Department, M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 16.12.2025; The article was submitted 16.12.2025;
одобрена после рецензирования 26.01.2026; approved after reviewing 26.01.2026;
принята к публикации 11.03.2026. accepted for publication 11.03.2026.

*Техника музыкальной
композиции*

Научная статья

УДК 78.021.4

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

EDN [LMDOBM](https://lmdobm.ru)



**Цитаты-аллюзии в музыке:
типология и формы репрезентации**

Андрей Владимирович Денисов

Санкт-Петербургская государственная консерватория

имени Н. А. Римского-Корсакова,

г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,

✉ denisow_andrei@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>



Аннотация. В статье рассматривается проблема классификации цитат-аллюзий, а также механизмы репрезентации в них первоисточников. Отмечены сложности в исследовании этого явления, приведены точки зрения разных авторов в отношении понятия «аллюзия». Разграничиваются три типа цитат-аллюзий: основанные на минимальном по масштабу элементе текста-донора, вплоть до одного аккорда или мотива (цитата лейтмотива томления из «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера в «Альберте Херринге» Бенжамина Бриттена); заимствующие только один его параметр,

например, ритмический рисунок (*Ça ira* в «Диалогах кармелиток» Франсиса Пуленка); предполагающие воспроизведение полного объема ткани, но со значительными изменениями всех компонентов, (лейтмотив сна из «Валькирии» Вагнера в Третьей симфонии Антона Брукнера). На конкретных примерах рассмотрены репрезентативные свойства гармонии, которые могут реализовываться благодаря особенностям структуры вертикали (цитата из *Farben* Арнольда Шенберга в «Воццеке» Альбана Берга); специфическому сочетанию аккордов (фолия в опере Андре Гретри «Неверные понятия, или Завистливый любовник»); наконец, фактуре (траурный марш Сонаты № 2 для фортепиано Фредерика Шопена в опере Вивиан Файн «Женщина в саду»). Показано, что при атрибуции и анализе цитат-аллюзий особенно важна роль контекста их появления, в том числе внемузыкального. Отмечается особая роль цитат-аллюзий в музыке XX–XXI веков, параллели между их трактовкой и методами деконструкции и рекомпозиции. Сформулированы выводы в отношении специфики восприятия подобных цитат, определяющие их художественный потенциал.

Ключевые слова: цитата, аллюзия, репрезентация, атрибуция, контекст, деконструкция, рекомпозиция

Для цитирования: Денисов А. В. Цитаты-аллюзии в музыке: типология и формы репрезентации // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 33–53. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

=====
*Technique of Musical
Composition*
=====

Original article

**Allusive quotations in music:
typology and forms of representation**

Andrey V. Denisov

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,
Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ denisow_andrei@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-3344-8023>

Abstract. The article addresses the classification of quotation-allusions and the mechanisms of primary source representation within them. The author highlights the complexities involved in studying this phenomenon and presents various scholarly perspectives on the concept of “allusion.” Three distinct types of quotation-allusions are identified: (1) those based on a minimal element of the donor text, such as a single chord or motif (e.g., the quotation of the “longing” leitmotif from Richard Wagner’s *Tristan und Isolde* in Benjamin Britten’s *Albert Herring*); (2) those borrowing only a single parameter, such as a rhythmic pattern (e.g., *Ça ira* in Francis Poulenc’s *Dialogues des Carmélites*); and (3) those involving the reproduction of the entire musical fabric, albeit with significant modifications to all its components (e.g., the sleep leitmotif

from Richard Wagner's *Die Walküre* in Anton Bruckner's Third Symphony). Specific examples are used to examine the representative properties of harmony, which can be manifested through: unique vertical structures (e.g., the quotation from Arnold Schoenberg's *Farben* in Alban Berg's *Wozzeck*); specific chord progressions (the *folia* in André Grétry's opera *Les fausses apparences, ou L'amant jaloux*); and, finally, texture (the funeral march from Frédéric Chopin's Piano Sonata No. 2 in Vivian Fine's opera *The Woman in the Garden*). The study demonstrates that the context of their appearance, including non-musical elements, is crucial for the attribution and analysis of quotation-allusions. Furthermore, the author highlights the significant role of such structures in 20th and 21st-century music, drawing parallels between their interpretation and the methods of deconstruction and recomposition. The conclusions formulate the specificities of perceiving such quotations, which ultimately define their artistic potential.

Keywords: musical quotation, allusion, representation, attribution, context, deconstruction, recomposition

For citation: Denisov, A. V. (2026). Allusive quotations in music: typology and forms of representation. *Contemporary Musicology*, 10(1), 33–53.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-033-053>

Введение

Термином «цитата-аллюзия» обозначается разновидность цитаты, первоисточник которой слабо различим. Подобных ситуаций в музыкальной практике немало. Сложно найти слушателя, который бы не сталкивался с эффектом «балансирующего узнавания» — когда в неизвестном произведении внезапно проскальзывают отзвуки знакомых опусов. Такой эффект характерен, в первую очередь, для художественных текстов, тогда как в научных работах граница между своим и чужим высказыванием четко маркирована. Пересказ фрагмента из последнего, парафразирование чужой мысли без ссылки на источник недопустимы и считаются некорректным заимствованием.

В художественном же творчестве цитата допускает изменения, иногда — в довольно значительных пределах. В музыкальном искусстве степень ее различимости неодинакова — от максимально высокой¹ до предельно низкой, когда она уже почти не воспринимается как цитата. Сказанное объясняет значительные трудности в изучении цитат-аллюзий: для них особенно сложно установить как критерии осознанности/неосознанности использования автором, так и сами его причины и характер трансформации первоисточника.

Изначально понятие «аллюзия» использовалось в сфере филологии. Василий Павлович Москвин, определяя ее как «словесный намек на известное адресату произведение», разграничивает два типа средств выражения этого намека. Первый — «отдельное слово или вариант слова, способные обеспечить ассоциативную “привязку” к конкретному прецедентному тексту» (например, авторские неологизмы). Второй — «ряд однословных единиц, не отражающих компонентной, позиционной и грамматической структуры исходного текстового фрагмента», как в эпиграмме Валентина Гафта на актера Андрея Мягкова, обыгрывающей название кинофильма «Ирония судьбы»: «Не будь “иронии” в судьбе, Мы б не узнали о тебе» [1, с. 37–38].

¹ Заметим, что абсолютно точная цитата в музыкальном искусстве — явление достаточно редкое (среди примеров — «Музыкальное приношение» Родиона Константиновича Щедрина, содержащее цитаты из хоральных прелюдий Иоганна Себастьяна Баха *Wernur den lieben Gott lässt walten*).

Несколько иной аспект изучения аллюзии предлагает Ксения Ростиславовна Новожилова, отмечая, что «аллюзия представляет собой риторическую фигуру, которая отсылает к предметной ситуации других текстов. <...> Аллюзия выражается скрытой, анонимной цитатой и содержит в себе намек на литературный или общекультурный факт, входящий в тезаурус и автора, и читателя» [2, с. 84].

В музыкальном искусстве к исследованию аллюзий авторы обращались не слишком часто. Помимо известной работы Альфреда Гариевича Шнитке [3], статьи Анны Петровны Груцыновой [4], отметим работы, посвященные формализованному компьютерному анализу музыкальных аллюзий [5], а также их исследованию в конкретных произведениях (см., например, [6] — раздел *Choral Parlando as Chant Allusion*). В то же время механизмы их образования, а также функционирование в тексте и сам процесс восприятия до сих пор остаются неясными. В настоящей статье мы попытаемся, во-первых, разграничить характерные типы цитат-аллюзий, во-вторых — показать специфику репрезентации в них текстов-первоисточников.

Типичные случаи цитат-аллюзий

Типичные случаи цитат-аллюзий могут возникать в различных ситуациях:

- из первоисточника сохраняется *минимальный* в синтаксическом отношении элемент (вплоть до отдельного аккорда или мотива), узнаваемость его в качестве цитаты обеспечивают характерные репрезентативные признаки первоисточника, например — темброфактурное решение, гармония;
- при цитировании сохраняется только один параметр ткани (ритм или звуковысотные контуры, например) при полном обновлении остальных;
- меняются все компоненты музыкального текста цитаты, причем масштаб изменений затрагивает как минимум его половину (т. е. не менее 50% общей продолжительности).

Примером первой ситуации могут служить цитаты лейтмотива томления из «Тристана и Изольды» Рихарда Вагнера в первой картине второго акта «Альберта Херринга» Бенджамина Бриттена. Они имеют откровенно пародийный смысл: Сид добавляет в лимонад алкоголь, который главный герой пьет (*Пример 1*), ничего не зная об этом — вспомним содержание «Тристана и Изольды»,

где герои принимают любовное зелье, думая, что это яд². Бриттен цитирует только аккорд из второго такта лейтмотива, опуская как его разрешение, так и одноголосное начало. Вместе с тем первоисточник узнаваем по характерному восходящему хроматическому движению, которое Бриттен с явной иронией утрирует, продлевая его в ускоряющемся ритме (причем одновременно в нескольких голосах), как будто изображая состояние охватившего героя опьянения. Гротескный характер цитаты усиливается и благодаря тому, что стилистика оперы в целом абсолютно антивагнеровская, как, впрочем, и сюжет, и драматургия.



Пример 1. Б. Бриттен. «Альберт Херринг», второй акт, первая картина, ц. 46, тт. 1–3

Образец второй ситуации — цитата известного мотива *Ça ira* в опере Франсиса Пуленка «Диалоги кармелиток» (Пример 2). От него остается только ритмический рисунок: хор (толпа на улице) четко скандирует начальные слова цитаты, но и этого оказывается вполне достаточным, чтобы обеспечить узнаваемость. Значение ее более чем очевидно — действие оперы происходит во время якобинского террора во Франции. Однако цитата *Ça ira* предстает здесь как искаженный отзвук первоисточника, напоминающий о трагических революционных событиях, унесших жизни героинь произведения Пуленка³.

² Об этой цитате у Бриттена см. также [7]. По мнению автора статьи, смысл этой цитаты в том, что она «подрывает общепринятые ожидания в отношении [чувства] любви» [7, с. 165]. Напомним, что в опере целомудренный Альберт, выпив алкогольный коктейль, становится позже свидетелем любовного свидания Нэнси и Сиды и решает сам вкусить все радости жизни.

³ Цитата звучит в конце второго акта. Бланш роняет фигурку Маленького Царя Славы, разбивая ее, и восклицает: «Ах! Маленький Царь мертв! Нам остался лишь Агнец Божий!», как будто возвещая об утрате религиозных ценностей в период революции и предсказывая гибель главных героинь оперы.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in the treble clef, 2/4 time, with a key signature of two flats (B-flat major). It is marked 'Bien lent' and 'f'. The lyrics are 'Ah! ca - i - ra, ca - i - ra ca - i - ra!'. The piano accompaniment is in the bass clef, 2/4 time, with a key signature of two flats. It is marked 'f' and 'tres sec'. The piano part consists of chords and some moving lines in the left hand.

Пример 2. Ф. Пуленк. «Диалоги кармелиток», второй акт,
четвертая картина, ц. 88, т. 1

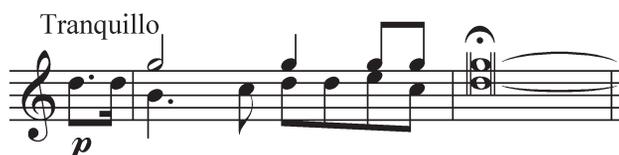
В опере Джона Корильяно «Призраки Версаля» в одной из лейттем использованы звуковысотные контуры темы арии Керубино из второго акта «Свадьбы Фигаро» Вольфганга Амадея Моцарта (Пример 3). Эта цитата-аллюзия, как и другие, явные цитаты, мотивирована сюжетом оперы: Бомарше решает поставить для призраков двора Людовика XVI пьесу «Фигаро для Антонины», которая сможет изменить судьбу казненной Марии-Антуанетты. В пьесе использованы ситуации из его знаменитой трилогии, в том числе с участием Фигаро.

Весьма необычный пример цитаты-аллюзии обнаруживается в оперетте Бориса Ивановича Тищенко «Тараканище», написанной на слова Корнея Ивановича Чуковского. В ней неоднократно звучит известная песня «Сулико» (см. № 9 — Хор зверей и № 10 — Сцена). Причем в № 10 (ц. 63–64) ее звуковысотные контуры соединяются с ритмическим рисунком начальной фразы песни «Широка страна моя родная». Сходство усиливается путем использования начальной квартовой интонации V–I (Пример 4). Более того, благодаря тембру вибратона троекратный повтор этой цитаты откровенно напоминает звучание позывных Всесоюзного радио⁴. В оперетте ей соответствуют слова хора: «Принесите-ка мне, звери, ваших детушек, / Я сегодня их за ужином скушаю!»

⁴ Добавим, что песня Исаака Осиповича Дунаевского была использована ранее в подобном облике в симфонической поэме «Октябрь» Шостаковича.



Пример 3. Дж. Корильяно. «Призраки Версаля», первый акт,
первая сцена, ц. 57, тт. 1–2, партия первых скрипок



Пример 4. Б. Тищенко. «Тараканище», № 10, ц. 63, тт. 1–3, партия вибратона

Современники Чуковского были склонны усматривать в его сказке политический подтекст, трактуя главного героя как пародию на Сталина⁵. Сам же композитор в интервью 2009 года отметил:

Я использовал сатиру как мог и «изо всех сил». В «Тараканище», например, выведена фигура Сталина. Он напевает «Сулико». Когда я показал «Тараканище» Дмитрию Дмитриевичу Шостаковичу <...>, он мне сказал: «Ну “Сулико”, “Сулико”... Песня-то хорошая, она не виновата, что ее любил тиран» [8, с. 40]⁶.

В то же время явный сатирический намек на личность Сталина в оперетте с течением времени неизбежно терял свою очевидность. Знаменитый доклад Никиты Сергеевича Хрущева «О культуре личности и его последствиях» был представлен еще в 1956 году, а после отставки его автора процесс «десталинизации» утратил прежние радикальные очертания.

Третья ситуация возникает в конце медленной части Третьей симфонии Антона Брукнера — звучит лейтмотив сна из «Валькирии» Вагнера, которому посвящена эта симфония. Изменения затрагивают и фактуру, и ритм, и синтаксис,

⁵ См., например, рассказ «Тараканище» Евгении Соломоновны Гинзбург из книги «Крутой маршрут», беседу Чуковского с Эммануилом Генриховичем Казакевичем 9 марта 1956 года. Чуковский К. И. Дневник (1930–1969). М.: Советский писатель, 1994. С. 237.

⁶ Тищенко отмечает, что с «Антиформалистическим райком», где Шостаковичем использована «Сулико» в том же качестве, он познакомился уже после смерти композитора.

и гармонию (Примеры 5, 6). Тем не менее сходство с оригиналом заметно, хотя нигде не соблюдается в точности. Напомним, что «Валькирия» была завершена в 1856 году, фрагменты из первого и третьего актов исполнялись в Вене в 1862-м под руководством автора. Судя по характеру изменений первоисточника в цитате, Брукнер, скорее всего, воспроизвел его впоследствии по памяти после прослушивания. Логика соотношения вертикалей, изложения мелодии такие же, как и в оригинале, но их конкретные воплощения напоминают «устный пересказ».



Пример 5. А. Брукнер. Симфония № 3 (третья редакция),
 вторая часть, тт. 209–212

К этому уместно добавить, что Брукнер, в принципе, избегал явного цитирования, и данный пример служит исключением в его творчестве⁷. Ради своего кумира он все же решил ясно обозначить свое посвящение, но и этот знак оказался ретушированным, напоминающим призрачное видение: во второй и третьей редакциях симфонии цитата звучит у струнных *tremolo* — у Вагнера подобное изложение в первоисточнике не используется⁸.

⁷ Джулиан Хортон указывает на использование в первой части (редакция симфонии 1873 года, тт. 461–488) цитат из «Тристана и Изольды» (лейтмотив *Liebested*) и «Валькирии» (лейтмотив сна) Вагнера вместе с цитатой из Второй симфонии самого Брукнера, сохранившейся в последующих редакциях [9, р. 186–187]. См. также о цитатах в первой редакции [10]. Возможно, причина сокращения количества цитат в более поздней версии заключается именно в том, что в первоначальном варианте симфонии для композитора их было слишком много.

⁸ В первой редакции Брукнер дает хоральный вариант фактуры без *tremolo* — в таком виде у Вагнера лейтмотив звучит в «Валькирии» сразу после проведения у деревянных духовых инструментов. Это дает возможность предположить, что в последующих редакциях композитор решил снизить степень сходства с первоисточником.

Langsam

Fiati *pp*

Timp. *tr*

pp

Пример 6. Р. Вагнер. «Валькирия», третий акт, лейтмотив сна
(первое проведение после слов Вотана „Gottheit von dir!“)

Специфические свойства цитат-аллюзий

Репрезентативные качества цитат-аллюзий могут обеспечиваться разными параметрами музыкальной ткани — ритмом, темброфактурным решением, гармонией. Иногда эту роль играют отдельные характерные мелодические обороты, «вписанные» в обновленный общий контекст. Примером может служить фраза на слова «мечтам и годам нет возврата» из арии Онегина «Когда бы жизнь домашним кругом» «Евгения Онегина» Петра Ильича Чайковского в третьей картине первого акта «Леди Макбет Мценского уезда» Шостаковича (ц. 168, тт. 1–5)⁹.

Особо следует подчеркнуть роль гармонии, так как именно ее особенности нередко оказываются наиболее эффективными в процессе узнавания первоисточника. Именно благодаря структуре аккорда можно атрибутировать цитату из оркестровой пьесы Арнольда Шенберга *Farben* («Краски») в четвертой картине первого акта «Воццека» Альбана Берга (Примеры 7, 8). Не исключено,

⁹ Ее пародийный смысл раскрывается в сопоставлении смысла как текстов цитат (Онегин: «мечтам и годам нет возврата» — Сергей: «ну, скажем, был бы у вас предмет со стороны»), так и сцен обеих опер в целом — у Чайковского Онегин отвергает любовь Татьяны, у Шостаковича — Сергей домогается любви Катерины.

The image shows a musical score for Example 7. It consists of four staves. The top staff is for the vocal part, labeled 'Doktor', in a bass clef with a 6/4 time signature. The lyrics 'Впол-не спо-ко-ен' are written below the notes. The second staff is for the Cello (Cel.) and Contrabass (C.i.), with triplets of notes. The third and fourth staves are for the Violin (Vle) and Violoncello (Vc.), with a *pp* dynamic marking and a slur over the notes.

Пример 7. А. Берг. «Воцдек», первый акт, четвертая картина, т. 520

The image shows a harmonic scheme for Example 8. It consists of five staves. The top staff is for the Flute (Fl.), the second for the Clarinet (Cl.), the third for the Bassoon (Fg.), the fourth for the Violin (Vle), and the fifth for the Contrabass (Cb.). Each staff shows a chord in a specific register.

Пример 8. А. Шенберг. Пять пьес для оркестра оп. 16, № 3 (*Farben*),
т. 1 (гармоническая схема)

что она, как и автоцитата из Трех пьес для оркестра оп. 6 во второй картине того же акта, может иметь скрытый автобиографический смысл¹⁰. Работа над «Воцдеком» началась в то же время, когда был завершен оп. 6, посвященный Шенбергу и созданный в период становления Берга как композитора. Показательно, что цитата из этого сочинения звучит во время слов Воцдека, что он чувствует, как колеблется земля под ногами. Сам Берг отмечал черты сходства между собой и главным героем оперы. Цитата же первого аккорда оп. 16 Шенберга появляется в то время, когда Доктор после внезапного возмущения сообщает Воцдеку: он на него вовсе «не сердится» и «вполне спокоен» [курсив мой. — А. Д.].

¹⁰ Краткая протяженность использованных фрагментов и сам их материал свидетельствуют о том, что композитор вряд ли рассчитывал изначально на узнаваемость первоисточников.

Первое впечатление Шенберга от ор. 6 Берга было далеким от восторга, и он в письме своему ученику от 20 сентября 1914 года, отзываясь об этом сочинении, заметил:

Хотя я очень часто заглядывал в него, но Вы сами знаете, как трудно составить представление на основе таких сложных нот, и Вы понимаете, что мне в это время тоже недостает спокойствия¹¹.

Отношения между музыкантами длительное время складывались весьма непросто, их усложняли критические замечания учителя. Однако впоследствии Шенберг высоко оценил сочинение¹².

Пример характерной последовательности аккордов представлен в цитате фоллии в опере Андре-Эрнеста-Модеста Гретри *Les fausses apparences, ou L'amant jaloux* («Неверные понятия, или Завистливый любовник»). В квартете, завершающем первый акт, дон Алонсо несправедливо обвиняет Леонору в неверности (Пример 9). Таким образом, помимо характеристики места действия (Испания)¹³, фоллия здесь имеет и другое значение — «ревнивая страсть», охватившая героя оперы. При этом метроритмическое и мелодическое решение вовсе не похоже на фоллию, от нее остается лишь гармония (впрочем, Гретри изменяет и его в кадансах обоих предложений).

Еще один образец — четвертая сцена оперы Вивиан Файн «Женщина в саду», содержащая цитату-аллюзию на медленную часть из Сонаты № 2 для фортепиано Фредерика Шопена (Пример 10). Она появляется во время слов Айседоры Дункан, оплакивающей своих погибших детей: *Oh why should my Mama be so sad and so sorry?* («Почему моя мама так опечалена и так скорбит?»). Здесь узнаваемость обеспечивается благодаря как гармонической последовательности (хотя второй аккорд изменен — VI₆ вместо VI₄), так и характерному регистру и тембру фортепиано.

¹¹ Цит. по: Векслер Ю. С. Альбан Берг и его время: опыт документальной биографии. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2011. С. 164.

¹² Шенберг А. [Письмо] Йозефу Штранскому от 23 августа 1922 года // Шенберг А. Письма / сост. и публ. Э. Штайна. СПб.: Композитор – Санкт-Петербург, 2001. С. 114–115.

¹³ Об использовании этого танца в таком качестве (но по отношению к номеру *Le mariage est une envie* из третьей сцены второго акта) писал и сам Гретри. Гретри А. Мемуары, или Очерки о музыке. М.; Л.: Музгиз, 1939. Т. 1. С. 186.

Allegro moderato

Leonora

Oui mon pe - re cel in - sen - se dans sa lu - reur ex - tre - me

Archi

Пример 9. А. Гретри. «Неверные понятия, или Завистливый любовник»,
первый акт, одиннадцатая сцена, квартет, тт. 121–128

molto p

Пример 10. В. Файн. «Женщина в саду»,
четвертая сцена, тт. 427–429, партия фортепиано

При атрибуции цитаты-аллюзии важен определенный контекст, сопровождающий ее появление. В первой сцене второго акта «Лулу» Берга возникает аллюзия на лейтмотив томления из «Тристана и Изольды» Вагнера (Пример 11). Однако он представлен только первым аккордом, прочие его компоненты отсутствуют. В то же время начало лейтмотива сопровождается репликой Альвы: «Миньон, я люблю тебя...» [курсив мой. — А. Д.]. Кроме того, как показала Юлия Сергеевна Векслер на основе анализа рукописи *particello*, «Берг рассматривал возможность цитирования не только Тристан-аккорда, но и всего мотива томления» [12, с. 90]. Таким образом, предварительный замысел в дальнейшем был редуцирован, и явная цитата превратилась в аллюзию.

Еще один выразительный пример — автоцитата начала Второй скрипичной сонаты в *Lebenslauf* («Жизнеописание») Шнитке (Пример 12). Она представляет собой один-единственный соль-минорный аккорд. Распознать цитату помогает замысел сочинения. Это своеобразная музыкальная автобиография, где почти все автоцитаты появляются по хронологическому принципу¹⁴. В их ряду рассматриваемый аккорд в точности вписывается в общий контекст: Диалог для виолончели соло и семи инструментов (1965), Соната для скрипки и фортепиано № 2 (1968), Симфония № 1 (1972).



Calando *pp*

Alva

Mignon ich lie-be Dich...

Пример 11. А. Берг. «Лулу», второй акт, первая сцена, тт. 335–336



fff

Пример 12. А. Шнитке. *Lebenslauf*, ц. 34, т. 3, партия ксилофона

¹⁴ Другой пример использования автоцитат-аллюзий, имеющих, судя по всему, автобиографический смысл, — финал сонаты для альты и фортепиано Шостаковича, содержащий тематические элементы из его же симфоний [13, с. 43–44].

Заключение

Таким образом, степень узнаваемости цитат-аллюзий вариативна. В самом общем плане она определяется двумя факторами.

Первый фактор — дифференцированность материала цитирования по отношению к окружающему авторскому тексту. Она может быть как низкой, когда стилистически и структурно цитата никак не выделяется (Примеры 3, 7, 11), так и высокой, когда ее границы четко слышны (Примеры 2, 4, 12). Иногда — проявляться в отношении только одного параметра. В Примере 10 авторский материал сохраняет принципы темброфактурного решения оригинала при обновлении гармонии.

Второй фактор связан с представлением самого первоисточника — масштабом изменений и их характером, количеством проведений (нередки ситуации, когда музыкальные цитаты повторяются неоднократно). Разные компоненты музыкального текста могут сохранять неодинаковую степень устойчивости в оперативной памяти реципиента, на нее влияет протяженность материала и его структурная простота/сложность. Кроме того, в организации самой ткани цитат взаимная координация этих компонентов может быть различной. Например, в цитате из цикла «К далекой возлюбленной» Людвига ван Бетховена в третьей части первой редакции Фортепианного трио № 1 Иоганнеса Брамса (тт. 146–151) при почти точном сохранении звуковысотных контуров мелодии в сопровождении остаются лишь общие функциональные позиции гармонии оригинала¹⁵.

В музыкальном искусстве цитаты-аллюзии получили особое распространение в XIX–XX веках¹⁶. Это не случайно: начиная с XIX столетия композиторы все чаще допускают крайне свободное отношение к первоисточнику, произвольно его пересказывая. Иногда для них и вовсе не важно, будет ли он узнаваем. Один из ярких примеров — *Tanzsuite mit Deutschlandlied* («Танцевальная сюита с гимном Германии») Хельмута Лахенмана, где «знаменитая мелодия Гайдна — этот государственный символ с неоднозначной историей — подвергается “дискредитации” путем дробления на мельчайшие элементы, интегрируемые в состав инструментальной музыки» [14, с. 296]¹⁷.

¹⁵ Подробнее см. [11, с. 11–12].

¹⁶ Одни композиторы (например, Берг) обращались к ним особенно часто, другие — крайне избирательно (Эдвард Элгар).

¹⁷ Подробнее см. [15]

В результате оригинал оказывается невозможно распознать, что приводит к восприятию названия сочинения как явной провокации: «Заглавие намеренно вводит в заблуждение: это не сюита, здесь нет танцевальной музыки и здесь нет элементов немецкого национального гимна, доступных восприятию — во всяком случае, не на осознаваемом уровне» [16, с. 61] (см. также [17]).

Аналогичная по природе деконструкция первоисточника встречалась у разных авторов, среди примеров — *Ach Golgatha!* Карела Гуйвартса — «Рэг-тайм» (*Avoidances III*) Фернандо Гарнеро. Близкое (хоть и не идентичное) явление возникает также при рекомпозиции, в основе которой лежит творчески свободный диалог автора с музыкальным текстом другой эпохи. В результате соотношение «свое — чужое» становится мобильным, теряя свои четкие очертания, как и степень узнаваемости оригинальной версии. Подобное явление также вполне отвечает творческим установкам композиторов XX–XXI веков, все чаще оказывавшихся в зоне неустойчивости при осознании границ личной ответственности.

Помимо собственно технической стороны, актуальной для композитора и аналитика, цитаты-аллюзии, безусловно, рождают проблемы и при восприятии музыки. Процесс слуховой атрибуции таких цитат может обретать разные грани — от изощренной интеллектуальной игры до символистского намека на почти неуловимое видение чужого «Я». Подобная неоднозначность, как замечают психологи, создает существенные предпосылки для сотворчества:

Усвоение рекомендации с неоднозначной формулировкой облегчается за счет собственной активности человека при переработке информации, поданной ему в виде намека или в косвенной форме, когда необходимо догадаться о чем-то, доопределить воспринятое. Придав совету собственную, лично приемлемую и завершенную форму, вложив свои усилия в понимание и оформление рекомендации, человек ощущает себя соавтором идеи... [18, с. 68].

Неоднозначность распознавания аллюзий ставит слушателя перед выбором: трактовать ли то, что он слышит, как цитату, или нет. Причем выбор этот, как правило, носит неосознаваемый характер, апеллируя к интуиции, а не рациональному мышлению. Однако в этом зыбком балансировании заключен несомненный художественный потенциал рассматриваемого феномена, в котором ссылка на первоисточник обретает характер скрытого кода, имеющего к тому же множество смысловых измерений.

Список литературы

1. Москвин В. П. К уточнению понятия «аллюзия» // Русская речь. 2014. № 1. С. 37–43.
2. Новожилова К. Р. Стилистика повествовательного текста: Теоретические и исторические основы: учебное пособие. СПб.: Издательство Санкт-Петербургского университета, 2007.
3. Шнитке А. Г. Полистилистические тенденции современной музыки // Беседы с Альфредом Шнитке. М.: Культура, 1994. С. 143–145.
4. Груцынова А. П. Музыкальная цитата, музыкальная аллюзия и музыкальная иллюзия // Наука и образование: проблемы и перспективы развития: сборник научных трудов по материалам Международной научно-практической конференции 30 августа 2014 г.: в 5 частях. Тамбов: Консалтинговая компания Юком, 2014. Часть 2. С. 34–41.
5. Cope D. Computer Analysis of Musical Allusions // Computer Music Journal. 2003. Vol. 27, No. 1. P. 11–28.
<https://doi.org/10.1162/01489260360613317>
6. Taylor M.-C. The Viennese Requiem 1742–1821: Context, Structure and Style: PhD Diss. University of Auckland, 2019.
7. Hindley C. Not the Marrying Kind: Britten's Albert Herring // Cambridge Opera Journal. 1994. Vol. 6, No. 2. P. 159–174.
<https://doi.org/10.1017/S0954586700004237>
8. Конарев М. А. Борис Тищенко: «Я написал “так хорошо”, что им стало “жарко”» // Музыка и время. 2022. № 5. С. 39–42.
9. Horton J. Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.
<https://doi.org/10.1017/CBO9780511481925>
10. Voss E. Wagner-Zitate in Bruckners Dritter Sinfonie? Ein Beitrag zum Begriff des Zitats in der Musik // Die Musikforschung. 1996. Jg. 49, Heft 4. S. 403–406. <https://doi.org/10.52412/mf.1996.H4.1050>
11. Денисов А. В. Тайные послания и шифры: феномен криптоцитаты в музыкальном искусстве // Opera musicologica. 2022. Т. 14, № 2. С. 8–21.
<https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>
12. Векслер Ю. С. Тристановский топос в творчестве Альбана Берга // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 2. С. 76–98. URL: <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/download/139/200>

13. Соколов И. Г. По направлению к Альтовой сонате // Музыкальная академия. 2006. № 3. С. 42–48.

14. Акопян Л. О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.

15. Arnecke J. Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns Tanzsuite mit Deutschlandlied // Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008 (GMTH Proceedings 2008) / hg. von Christian Utz. Saarbrücken: Pfau, 2010. S. 453–466.

<https://doi.org/10.31751/p.88>

16. Anderson M. BBC Proms 2013: Helmut Lachenmann, John McCabe, Colin Matthews, Philip Glass, Naresh Sohal and Anthony Payne // Tempo. 2014. Vol. 68, No. 267. P. 61–63.

<https://doi.org/10.1017/S0040298213001381>

17. Векслер Ю. С. Метаморфозы «Deutschlandlied» в музыке XX века: Э. Шульхоф, В. Ульман, Х. Лахенман // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. науч. ст. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 403–419.

18. Грановская Р. М., Крижанская Ю. С. Творчество и преодоление стереотипов. СПб.: ОМС, 1994.

References

1. Moskvina, V. P. (2014). K utochneniyu ponyatiya “allyuziya” [Towards a clarification of the concept of “allusion”]. *Russkaya rech'* [Russian Speech], (1), 37–43. (In Russ.).

2. Novozhilova, K. R. (2007). *Stilistika povestvovatel'nogo teksta: Teoreticheskie i istoricheskie osnovy* [Stylistics of narrative text: Theoretical and historical foundations]. St. Petersburg University Publ. (In Russ.).

3. Schnittke, A. G. (1994). Polistilisticheskie tendentsii sovremennoi muzyki [Polystylistic tendencies of modern music]. In *Besedy s Al'fredom Shnitke* [Conversations with Alfred Schnittke] (pp. 143–145). Kul'tura. (In Russ.).

4. Grutsynova, A. P. (2014). Muzykal'naya citata, muzykal'naya allyuziya i muzykal'naya illyuziya [Musical quotation, musical allusion and musical illusion]. In *Nauka i obrazovanie: Problemy i perspektivy razvitiya* [Science and education: Problems and prospects of development]: *Collection of scholarly papers based on the materials of the International scientific and practical conference*. Tambov, 34–41. (In Russ.).

5. Cope, D. (2003). Computer analysis of musical allusions. *Computer Music Journal*, 27(1), 11–28. <https://doi.org/10.1162/01489260360613317>
6. Taylor, M.-C. (2019). *The Viennese Requiem 1742–1821: Context, Structure and Style* [Unpublished doctoral dissertation]. University of Auckland.
7. Hindley, C. (1994). Not the marrying kind: Britten’s *Albert Herring*. *Cambridge Opera Journal*, 6(2), 159–174. <https://doi.org/10.1017/S0954586700004237>
8. Konarev, M. A. (2022). Boris Tishchenko: “I wrote ‘so good’ that they got ‘hot’.” *Music and Time*, (5), 39–42. (In Russ.).
9. Horton, J. (2004). *Bruckner’s symphonies: analysis, reception and cultural politics*. Cambridge University Press, 2004. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511481925>
10. Voss, E. (1996). Wagner-quotes in Bruckners Dritter Sinfonie? A part of the history of quotes in music. *Die Musikforschung*, 49(4), 403–406. <https://doi.org/10.52412/mf.1996.H4.1050>
11. Denisov, A. V. (2022). Secret messages and ciphers: the phenomenon of crypto quotation in musical art. *Opera musicologica*, 14(2), 8–21. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/OM.2022.14.2.001>
12. Veksler, Yu. S. (2017). Tristan topos in Alban Berg’s music. *Contemporary Musicology*, (2), 76–98. (In Russ.). <https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/download/139/200>
13. Sokolov, I. G. (2006). Towards the Viola Sonata. *Musical Academy*, (3), 42–48. (In Russ.).
14. Akopyan, L. O. (2010). *Muzyka XX veka. Entsiklopedicheskii slovar’* [Music of the 20th century. Encyclopedic dictionary]. Praktika. (In Russ.).
15. Arnecke, J. (2010). Zur Zitattechnik in Helmut Lachenmanns *Tanzsuite mit Deutschlandlied*. In Ch. Utz (Ed.), *Musiktheorie als interdisziplinäres Fach. 8. Kongress der Gesellschaft für Musiktheorie Graz 2008* (pp. 453–466). Pfau. <https://doi.org/10.31751/p.88>
16. Anderson, M. (2014). BBC Proms 2013: Helmut Lachenmann, John McCabe, Colin Matthews, Philip Glass, Naresh Sohal and Anthony Payne. *Tempo*, 68(267), 61–63. <https://doi.org/10.1017/S0040298213001381>
17. Veksler, Yu. S. (2021). Metamorfozy “Deutschlandlied” v muzyke XX veka: E. Shul’hof, V. Ul’mán, H. Lahenman [Metamorphoses of the “Deutschlandlied” in 20th century music: E. Schulhof, V. Ullmann, H. Lachenmann]. In *Tekst khudozhestvennyi: smysl i struktura*.

К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона [Artistic text: Meaning and structure. On the 100th anniversary of the birth of Yu. G. Kon] (pp. 403–419). VPPrint. (In Russ.).

18. Granovskaya, R. M., & Krizhanskaya, Yu. S. (1994). *Tvorchestvo i preodolenie stereotipov* [Creativity and overcoming stereotypes]. Izdatel'stvo OMS. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Денисов А. В. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории зарубежной музыки, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the author:

Andrey V. Denisov — Dr. Sci. (Arts), Full Professor, Western Music History Department, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 14.01.2026;
одобрена после рецензирования 13.02.2026;
принята к публикации 11.03.2026.

The article was submitted 14.01.2026;
approved after reviewing 13.02.2026;
accepted for publication 11.03.2026.

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

EDN [OFKAEJ](#)



**Пантомимы в репертуаре
театра миниатюр «Кривое зеркало»:
от теории к практике**

Натэла Исидоровна Енукидзе^{1,2}

¹Российская академия музыки имени Гнесиных,
Москва, Российская Федерация,

²Государственный институт искусствознания
Москва, Российская Федерация

✉ dekan-itkf@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>



Аннотация. Пантомиму можно по праву считать одним из наиболее новаторских и востребованных театральных жанров Серебряного века. Знаковые постановки 1910-х годов «Шарф Коломбины» Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1910, «Дом интермедий») и «Покрывало Пьеретты» Александра Яковлевича Таирова (впервые — 1913, «Свободный театр»), обе по пьесе Артура Шницлера на музыку Эрнеста Донаньи, вызвали в художественной и театральной среде России огромный резонанс.

С первой из них («Шарф Коломбины») театровед Вадим Анатольевич Щербаков связывает появление в репертуаре «Кривого зеркала» пантомимы Николая Николаевича Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты» (1911). Однако анализ репертуара «Зеркала», а также программные статьи его художественного руководителя Александра Рафаиловича Кугеля конца 1900-х — начала 1910-х годов свидетельствуют, что к жанру пантомимы театр подходил постепенно, активно накапливая теоретический и практический опыт. Собственно пантомиме в репертуаре «Зеркала» предшествовали номера, выполненные в технике силуэта («Полька в стиле Беранже», «Около балета в старину»), мимодрама «Влюбленный Пьеро» и инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга». Краткая характеристика этого «предпантомимного эксперимента» «Кривого зеркала» до 1911 года и составляет задачу настоящей статьи.

Ключевые слова: А. Р. Кугель, Н. Н. Евреинов, Вс. Э. Мейерхольд, театр миниатюр «Кривое зеркало», «Четыре мертвеца Фьяметты», «Шарф Коломбины», пантомима

Для цитирования: Енукидзе Н. И. Пантомимы в репертуаре театра миниатюр «Кривое зеркало»: от теории к практике // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 54–74.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

Musical Theatre

Original article

**Pantomimes in the repertoire
of the *Crooked Mirror* Miniature Theater:
From theory to practice**

Natela I. Enukidze^{1,2}

¹Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

²State Institute for Art Studies
Moscow, Russian Federation,

✉ dekan-itkf@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-0487-7371>

Abstract. Pantomime can rightfully be considered one of the most innovative and sought-after theatrical genres of the Silver Age. Iconic productions of the 1910s, such as Vsevolod Meyerhold's *Columbine's Scarf* (1910, House of Interludes) and Alexander Tairov's *The Veil of Pierrette* (first staged in 1913 at the Moscow Free Theater)—both based on Arthur Schnitzler's play with music by Ernst von Dohnányi—resonated deeply within Russia's artistic and theatrical circles. Theater scholar Vadim Shcherbakov links the premiere of *Columbine's Scarf* to the appearance of Nikolai Evreinov's pantomime *Fiametta's Four Dead Men* (1911) in the repertoire of the *Crooked Mirror* theater. However, an analysis

of the theater's repertoire and of programmatic articles by its artistic director, Alexander Kugel, from the late 1900s and early 1910s, suggests that the theater approached the genre of pantomime gradually, systematically accumulating both theoretical and practical experience. Actual pantomime in the *Crooked Mirror* repertoire was preceded by performances utilizing silhouette techniques (*Polka in the Style of Béranger, Near the Ballet in the Old Days*), the mimodrama *Pierrot in Love*, and the staging of the Arabian fairy tale *On the Six Beauties Who Were Not Like One Another*. This article aims to provide a brief characterization of the *Crooked Mirror's* "pre-pantomime experiments" leading up to 1911.

Keywords: Alexander R. Kugel, Nikolai N. Evreinov, Vsevolod E. Meyerhold, the Theater of miniatures *Crooked Mirror, Fiametta's Four Dead Men, Columbine's Scarf*, pantomime

For citation: E nukidze, N. I. (2026). Pantomimes in the repertoire of the *Crooked Mirror* Miniature Theater: From theory to practice. *Contemporary Musicology*, 10(1), 54–74. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-054-074>

Введение

История и художественная практика русских кабаре и театров миниатюр в последние десятилетия все чаще привлекают к себе внимание отечественных ученых. Наибольший интерес сосредоточен на наследии ведущих театров малых форм — московской «Летучей мыши», петербургских «Кривого зеркала» и «Бродячей собаки». К ним обращаются театроведы, филологи и культурологи, выявляя специфику отечественных кабарежных моделей по отношению к зарубежным прототипам [1, с. 19–26], анализируя отдельные пьесы из театрального репертуара [2] и жанры [3, с. 47–55.], реконструируя события кабарежной жизни [4, с. 79–110] и биографии ее участников [5, с. 232–252].

Бесценным источником информации для исследователей стали издания, осуществленные под руководством Норы Букс — «Русская развлекательная культура Серебряного века» [6], «Кабарежные пьесы Серебряного века» [7], «Театральные миниатюры Серебряного века» [8], «История кабаре Серебряного века» [9]. Первая представляет собой коллективную монографию, остальные три в целом посвящены публикациям кабарежного репертуара, но в них также содержится богатый фактологический материал — мемуары, статьи из периодической печати, биографические очерки и многое другое.

В центре внимания авторов и публикаторов оказываются самые разные жанры — преимущественно драматические миниатюры и пародии, а также куплеты, стихи, кабарежные песенки. Пожалуй, единственный жанр, почти совсем обделенный вниманием ученых, — это драматическая пантомима, занимавшая в репертуаре театров малых форм пусть и не главное, но вполне достойное место. Единственным исключением на этом исследовательском фоне стала монография Вадима Анатольевича Щербакова, одна из глав которой посвящена знаковой пантомиме в «Кривом зеркале» — «Четырем мертвецам Фьяметты» [10, с. 77–96].

Настоящая статья призвана отчасти восполнить этот пробел; в ней автор обратился к истории теоретического осмысления и к творческой практике пантомим в театре «Кривое зеркало» до 1911 года.

Первые опыты пантомимы в «Кривом зеркале»

18 сентября 1911 года в театре миниатюр «Кривое зеркало» состоялась очередная премьера — пантомима «Четыре мертвеца Фьяметты» в постановке

Николая Николаевича Евреинова с музыкой Дмитрия Акимовича Бигдая. Появление этого спектакля, безусловно, связано с повышенным интересом к языку пластики и его возможностям, наблюдавшимся в русской театральной культуре начала 1910-х годов. Стремление ограничить слово в спектакле или даже вовсе отказаться от него, чтобы приблизиться к имманентным свойствам театра и театральной игры, неоднократно манифестируют в это время художественный руководитель театра «Кривое зеркало» Александр Рафаилович Кугель, критики Сергей Сергеевич Голоушев (Глаголь), Эдуард Александрович Старк (Зигфрид) и др. Но «первым практическим аргументом» в споре «театральности» и «литературщины»¹, по словам Вадима Анатольевича Щербакова, стала нашумевшая постановка Всеволода Эмильевича Мейерхольда по пьесе Артура Шницлера с музыкой Эрнеста Донаньи — «Шарф Коломбины» («Дом интермедий», 1910).

Спектакль Мейерхольда возник на пересечении двух магистральных тенденций в русском искусстве начала XX столетия. Первая — это уже упомянутый интерес к пластике, вторая — актуализация персонажей *commedia dell'arte*, отсылки к которым очевидны в поэзии, драматургии, живописи начала века. Как справедливо отмечает Наталья Борисовна Кириллова, «...культ маски оказался созвучным процессам модернизации социально-культурной сферы России и тем настроениям творческой интеллигенции, которые сложились на рубеже XIX–XX веков» [11].

«Шарф Коломбины» накрепко увязал между собой пантомиму и масочный сюжет², породив варьированные повторения в театральной практике Серебряного века. Как правило, в этом ряду упоминается пантомима «Покрывало Пьеретты» — также по пьесе Шницлера³ и на музыку того же Донаньи, поставленная

¹ Подробнее об этом споре см. [12, с. 33–76].

² Роль темы масок в творчестве Мейерхольда не раз становилась предметом исследования как российских, так и зарубежных ученых. Среди публикаций, в том числе последних лет, отметим статьи Вадима Анатольевича Щербакова [13, с. 252–273], Натальи Борисовны Кирилловой [11, с. 77–93], Юлии Евгеньевны Галаниной и Олега Максимовича Фельдмана [14, с. 364–383], а также исследование К. Муди [15, с. 859–869] и др.

³ Пьесы Артура Шницлера, одного из представителей так называемой драмы настроения, пользовались в России начала XX столетия большим успехом. Неудивительно, что его «Покрывало Пьеретты» привлекло внимание таких мастеров сцены, как Мейерхольд и Таиров. Подробнее о «драме настроения» Шницлера на русских сценах см. [16, с. 1–13]. Кроме того, сочинения Шницлера нередко становились основой для либретто русских опер этого периода. См. об этом [17, с. 115–133; 18, с. 50–67].

Александром Яковлевичем Таировым на сцене Свободного театра в 1913 году⁴. «Четыре мертвеца Фьяметты» известны намного меньше. Вместе с тем спектакль появился на свет в результате непосредственного воздействия «Шарфа Коломбины».

Триумф кабаретной пантомимы Мейерхольда, — пишет Щербаков, — не мог пройти незамеченным в «Кривом зеркале». И Холмская [основательница театра. — *Н. Е.*], и Кугель, и Евреинов захотели иметь свой собственный безмолвный шлягер [10, с. 82].

Представляется все же, что постановка Мейерхольда послужила, скорее, поводом, а не причиной обращения к пантомиме, поскольку в своих статьях конца 1900-х — начала 1910-х годов Кугель проявлял устойчивый интерес к проблемам «литературщины» и «театральности», а также к пантомиме как театральному жанру. Анализируя текущие спектакли сезона 1909/1910 годов, он резюмировал:

Чем больше я думаю, тем более убеждаюсь, что обновление театра должно идти путем укрощения слова <...> Темп, ритм жизни до того ускорены, ... что слово кажется на сцене медлительным, неуклюжим, старомодным. Дайте молнии мгновенных переживаний, и музыку, музыку, и танцы, танцы!..⁵

Симптоматично, что пути к обновлению театрального искусства были расположены, по мнению Кугеля, не только в области пластики, но и в области музыки.

В 1910-м, в своих «Театральных заметках», критик продвигается от танца к пантомиме. Поводом к размышлениям стал трехактный спектакль театра Макса Рейнхардта «Сумурун» на сюжет из «Тысячи и одной ночи»⁶. «Герои, героини, резонеры, *ingénues*, благородные отцы, привыкшие “глаголом жечь сердца людей”, целый вечер двигались, мимировали и жестикулировали под музыку», — с восхищением писал Кугель, спектакля, впрочем, еще не видевший. Однако же он *a priori* уверен, что в нем «были моменты высокого художественного интереса»⁷. Высоко оценивая саму идею пантомимы, критик, истинный «миниатюрист», усомнился в оптимальности полномасштабной постановки: «...я не думаю,

⁴ О разнице трактовок пьесы Шницлера Мейерхольдом и Таировым см. [13, с. 252–273].

⁵ *Ното Новус* (Кугель А. Р.). По театрам // Театр и искусство. 1909. № 41. С. 707.

⁶ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 634.

⁷ Там же.

впрочем, что это было сплошь занимательно, трехактная пантомима на целый спектакль — это много»⁸.

Приближаясь к решению проблемы обновления театрального языка, Кугель видит корень всех зол в строгом разделении театрального искусства на жанры («Аще ты актер, то декламируй, аще певец, то пой, и аще балетчик, то танцуй»⁹), а панацеей от этого полагает пресловутый *Gesamtkunstwerk* — синтез искусств в кабаретном воплощении¹⁰. Широкое вовлечение в спектакль музыкального, хореографического и мимического начал кажется ему перспективным и желательным — максимальное ограничение или вовсе отсутствие слова: «...слова нынче стали очень дешевы. <...> В слове отложилась своя рутина. Слово засохло, закаменело»¹¹. Театру, конечно, нужна поэзия, заключает Кугель, но она воплощается не в слове. Он пишет:

[Нужно] найти для романтического, фантастического и мистического элемента театра формы и средства выражения, в которых совершенно отсутствовали бы абстрактные понятия, операции над логическими данными, где бы мысль не отвлекалась ни рассуждением, ни поучением, ни силлогизмами. Музыка? Да, конечно. Но ведь музыка не действительна. Театр же — в действии. Следовательно, пантомима. В пантомиме рассказ действителен, а музыка дает колорит и лирическую окраску. Попробуем!¹²

Призыв Кугеля несколько запоздал. К тому времени, как статья была опубликована (22 августа 1910 года), первый эксперимент в жанре пантомимы на подмостках «Кривого зеркала» уже состоялся. Если верить летописи Марии Каспаровны Яроцкой¹³, мимодрама «Влюбленный Пьеро» увидела свет 17 или 18 января 1909 года. Она была поставлена с музыкой Вормса (с какой именно, установить не удалось) и, по свидетельству летописца, «несмотря на изящество танцев и хорошую музыку... в репертуаре не удержалась»¹⁴.

⁸ Там же.

⁹ Там же.

¹⁰ О синтетическом типе актера, свободно владеющем как разными историческими стилями, так и различными «жанровыми» навыками, подробно писала в своей монографии Л. И. Тихвинская. См. [19, с. 135].

¹¹ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 34. С. 635.

¹² Там же.

¹³ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». Сборник высказываний прессы, театральных деятелей о театре, программы спектаклей театра, состав труппы за период с 1908 по 1918 гг. РГАЛИ, ф. 2352, оп. 1, ед. хр. 62. С. 21.

¹⁴ Там же.

В августе 1910 года Кугель с Зинаидой Васильевной Холмской, путешествуя по Европе, проездом были в Мюнхене и посетили спектакль Рейнгардта «Сумурун», что сподвигло критика к дальнейшим размышлениям. В «Театральных заметках» он, по сути, формулирует отдельные положения своей «теории пантомимы» и даже, возможно, конструирует образ будущих пантомимных миниатюр «Кривого зеркала». Исходной точкой по-прежнему является потенциальный отказ от литературного слова. Вместе с тем критик убедился, что его предположения относительно масштабов этой новой пантомимы верны, и она не должна быть многоактной и длинной:

Рейнгардт не уяснил, по-видимому, еще главного: что пантомима драматического театра, в своем будущем, неразрывно связана с общим движением театра, — его раздроблением, его «миниатюризацией», и что самый язык пантомимы понадобился потому, что это язык телеграфный, стенографический, а не тот язык растянутой эпистолы, которым переписывается театр с публикою посредством литературных дел мастеров...¹⁵

На первый план Кугель выдвигает язык тела и мимические движения, причем, описывая их, прибегает к музыкальной терминологии и тем самым сближает музыку и пластику, которые на сцене намного точнее и ярче выражают поэзию чувства, нежели литературный текст. Большое впечатление произвела на критика актриса Камилла Эйбеншюц, исполнительница роли Сумурун:

Вот она [Сумурун. — Н. Е.] перекинула через плечи Нуральдина руки и скрестила их немного выше кистей. Какое красноречие рук! <...> И глядя на эту музыку рук, на эту гамму каких-то неслышимых звуков, <...> я говорил себе: этого бы не было, если бы она говорила, она не могла бы дать столько тактов *amoroso* и *andante* в замирающей игре рук, если бы она говорила. Тогда это было бы нехудожественно. Музыка речи деспотична и требовательна. Она урезала бы эту часть симфонии¹⁶.

В конечном счете Кугель «уравнивает» музыку и пантомиму, поскольку в последней «...чувства изображаются идеально, как в музыке»¹⁷.

Важно, что новая пантомима предназначена для исполнения именно драматическими актерами, ибо классический танец не дает такого результата, как пластика жестов. Ведь уже упомянутая Эйбеншюц «...совсем не танцует,

¹⁵ Кугель А. Театральные заметки // Театр и искусство. 1910. № 35. С. 650.

¹⁶ Там же. С. 651.

¹⁷ Там же.

может быть, и танцевать-то как следует не умеет. ...но именно она, а не балетчица, не танцовщица, — она, драматическая актриса, могла без слов дать то, что она дала...»¹⁸

Теоретические рассуждения Кугеля довольно быстро нашли свое применение в творческой практике «Кривого зеркала». «Влюбленный Пьеро» положил начало целой серии экспериментов в области «пантомимических» миниатюр — как с участием слова, так и без него. Мария Каспаровна Яроцкая в своей статье утверждала, что к пантомиме «театр подошел постепенно»¹⁹. С ее точки зрения, собственно пантомиме предшествовали миниатюры, выполненные в технике силуэта — актеры в черном двигались на фоне освещенного экрана.

...Техника наших “Blanc et noir” была очень несложной, — вспоминала З. В. Холмская, — ставился белый задник, натягивалась тонкая сетка, и в середине двигались одетые во все черное исполнители пасторалей, дуэтов или хореографических миниатюр, создавая красивое и оригинальное впечатление живых силуэтов. Привыкшая искать в «Кривом зеркале» непременно что-нибудь смешное, сатирическое, пародийное, публика смотрела с неменьшим интересом и на наши опыты в области серьезного [20, с. 131].

В «Польке в стиле Беранже» (1910) на экране изображалась скромная комната, в которой сидит за работой швея. С появлением художника она «отвлекается от работы и постепенно развеселясь, танцует польку»²⁰.

Второй силуэт, поставленный в том же сезоне на музыку Бенжамена Годара, представлял собой изящную стилизацию:

Экран изображал кружевной веер, и на нем две черные фигуры — маркиз и балерина. Маркиз пел, как он, сидя в балете близ короля, влюбился в пастушку с овечкой. Актрисе под романс маркиза пришлось изображать, как она пасет овечку со звоночком на шее²¹ (*Иллюстрация 1*).

Несмотря на присутствие слова, Яроцкая расценивает этот номер как пантомимный, имевший, к тому же, большой успех у публики и продержавшийся

¹⁸ Там же.

¹⁹ Яроцкая М. К. Пантомимы, поставленные в дореволюционный период театра «Кривое зеркало». Рукописный отдел ГЦТМ им. Бахрушина. Ф. 396. С. 1.

²⁰ Там же.

²¹ Там же.

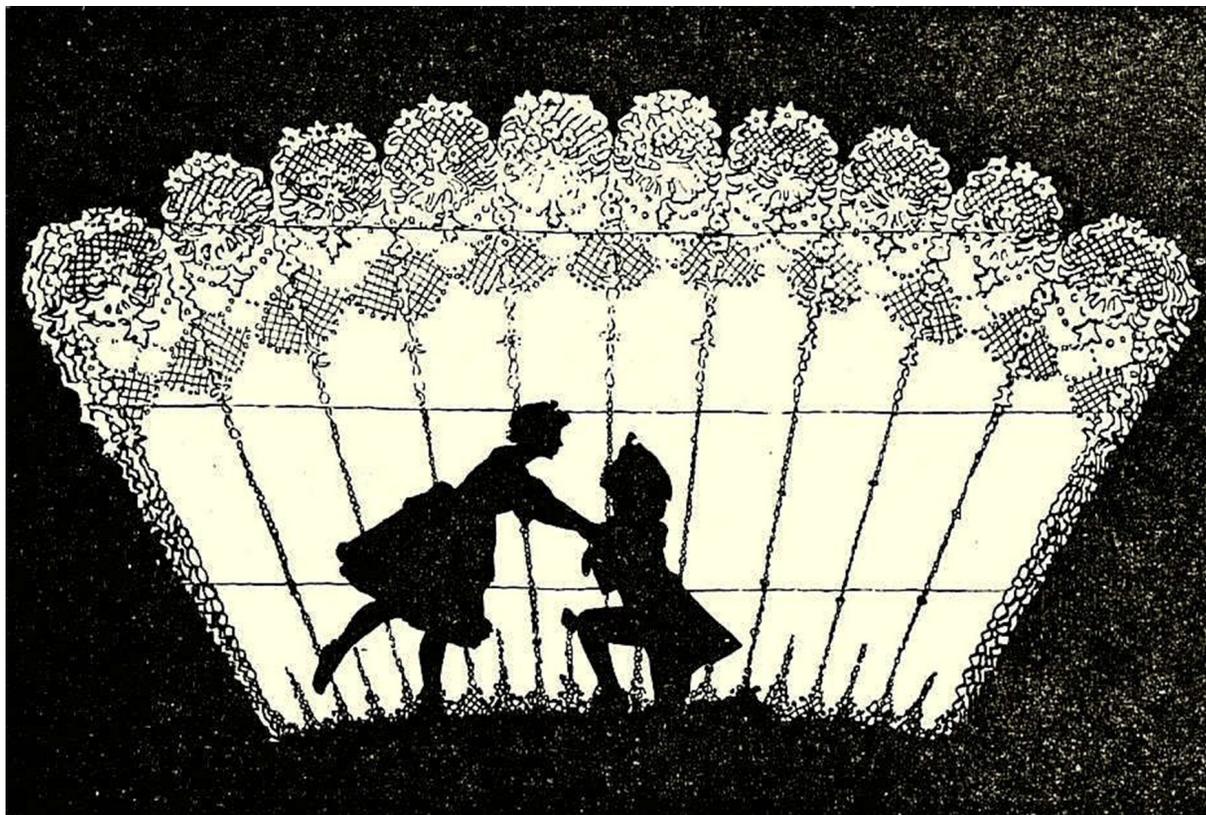


Иллюстрация 1. Около балета в старину. Балерина — М. К. Яроцкая,
Маркиз — А. С. Абрамян (Театр и искусство. 1910. № 51. С. 1000)

в репертуаре с 1910 по 1912 годы. Критика также по достоинству оценила изящный «пустячок»:

Балет переносит нас в эпоху «короля солнца», — писал рецензент журнала «Театр и искусство». — Маркиз поет перед балериной, уверяя ее в любви. Балерина грациозно отвечает ему на языке балета. Музыка Годара превосходна, и вся эта прелестная картина XVIII века с его поэзией — представляет собою красивое видение, некоторый синтез искусств, в котором сочетаются музыка, пение, танцы и живопись. Успеху сопутствует исполнение г-жи Яроцкой (балерина) и красивое пение г-жи [Астры (Азры)] Абрамян (маркиза)²².

²² А. Б. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1910. № 51. С. 988.

Уделяя внимание силуэтам как непосредственным предшественникам пантомимы, Яроцкая, однако, не упоминает «Вальс Ланнера», появившийся в программе 3 февраля 1909 года в исполнении «г. Икара [Николая Федоровича Барабанова] и г-жи [Елизаветы Алексеевны] Нелидовой» и обозначенный анонимным хроникером в «Обзрении театров» именно как пантомима²³.

«О шести красавицах, не похожих друг на друга»

На пути к «Мертвецам Фьяметты» в «Кривом зеркале» осуществили еще один эксперимент по сочетанию слова, звука и пластики. В первый же сезон своей работы в театре (1910) Евреинов поставил инсценировку арабской сказки Магоммада Эль Басри «О шести красавицах, не похожих друг на друга» со своей собственной музыкой, декорациями и костюмами Михаила Николаевича Яковлева²⁴.

Не исключено, что обращение к этому источнику могло быть отчасти «спровоцировано» впечатлениями Кугеля от рейнхардтовской «Сумурун», поскольку оба сюжета роднит пряная восточная экзотика. Однако режиссер в своих воспоминаниях приводит другой аргумент. Ему хотелось в первый свой сезон в «Кривом зеркале» «...блеснуть постановкой пьесы, успех которой составляло не одно лишь остроумие диалога и действия, но и живописно-театральное представление...» [21, с. 140].

К слову сказать, никакого особого остроумия в пьесе не наблюдается, да и сюжет ее весьма незатейлив. Три пары наложниц в гареме — Белая (Белая Луна) и Черная (Уголек в огне), Полная (Полная Луна) и Тонкая (Райская Гурия), Златокудрая (Солнце Дня) и Чернокудрая (Зеница Ока) борются за внимание прекрасного юноши Али Эль Ямани. Они состязаются в изящных, по-восточному цветистых речах, пении и танцах, — с тем, чтобы юноша выбрал

²³ Хроника // Обозрение театров. № 653. 04.02.1909. С. 8. В «Летописи...» М. К. Яроцкой номер обозначен как «мимическая драма».

²⁴ Согласно комментариям Ольги Александровны Краевой к публикации воспоминаний Холмской, «сказка входит в цикл Тысячи и одной ночи, в русском переводе называется «Рассказ о шести невольницах» <...> Евреинов пользовался французским шестнадцатитомным изданием: Mardrus J.-Ch. Le livre des mille nuits et une nuit / Ed. de la Revue blanche puis Fasquille, 1899–1903» [20, с. 130]. В обширном и разнообразном творчестве Евреинова музыка играла далеко не последнюю роль. В дореволюционный период он время от времени писал музыку к сценическим миниатюрам; в их числе опера-пародия «Сладкий пирог» и музыкальная комедия «Беглая» (нотные материалы хранятся в ГЦТМ имени Бахрушина). Подробнее о Евреинове-композиторе см.: [22, с. 38–49; 23, с. 122–139].

из них прекраснейшую. Такая фабула заключала в себе скрытую дивертисментность, которая показалась режиссеру уместной в силу внеэстетических причин, поскольку Холмская была, с его точки зрения, привержена дивертисменту.

Основной драматургический прием, которым воспользовался Евреинов, заключался в определенной дистанцированности действия от слова. В инсценировку был введен рассказчик (Сказочник), опять-таки по-восточному неспешно излагавший историю и напрямую обращающийся к зрителям; сценографически он был изолирован от собственно действия (*Иллюстрация 2*). По мере того, как Сказочник рассказывал, персонажи пьесы иллюстрировали его слова: «Все действующие лица, — несколько раз отмечает Евреинов в ремарках, — ведут себя согласно словам рассказчика»²⁵.

Таким образом, речь шла об иллюстрировании слова средствами театрального действия. Этот прием был расценен Кугелем как новаторский, но, к сожалению, критика новации не заметила:

Вот Н. Н. Евреинов инсценировал сказку Шахразады «О шести красавицах, не похожих друг на друга», — пишет Кугель в своих «Заметках», — где чтец в образе арабского рассказчика читает повествование, в то время как сзади разыгрывается сказка. <...> А ведь я ни слова нигде не прочел о том, что опыт г. Евреинова оригинален, словно давно все театры так делают, и все это старо, как изобретение книгопечатания и китайской туши²⁶.

«Сказку о шести красавицах», разумеется, нельзя безоговорочно назвать пантомимой. Однако в этом своеобразном кабаретном синтезе движение играло немалую роль, а слово, наоборот, было несколько ослаблено и отчасти выведено за рамки театрального действия. Если ориентироваться на либретто инсценировки, хранящейся в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской театральной библиотеки, то приходится признать, что собственно мимическая часть спектакля разработана достаточно подробно, хотя и несколько, на мой взгляд, наивно²⁷.

²⁵ О шести красавицах, не похожих друг на друга. Сказка Магоммада Эль Бассри в инсценировке Н. Евреинова. ОРиРК СПбГТБ. Машинопись. С. 3.

²⁶ *Ното Новус* [Кугель А. Р.]. Заметки // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 786.

²⁷ Впрочем, не исключено, что подобный «наив» был сознательной художественной задачей режиссера, стремившегося стилизовать условную восточную пластику.



Иллюстрация 2. Сказка о шести красавицах, не похожих друг на друга.
Сказочник (в правом нижнем углу) — Лев Александрович Фенин
(Театр и искусство. 1910. № 41. С. 761)

Вот как, например, выступает со своим дивертисментным номером Черный Уголек:

Черная [обращаясь к своей сопернице Белой Луне. — Н.Е.]. (*сложив руки, подносит их к лицу*). Знаешь ли ты, о, невежественная, то место Корана, где Аллах клянется мраком ночи и светом дня?.. Так вот (*шаг вперед и руки вперед*), в этой клятве он упомянул сначала ночь, а потом уже день. И Аллах не поступил бы так (*протягивает руку к плечу*), если бы первенство дня ему было дороже. И когда же (*руки вперед*) собираются друзья, как не ночью. И кому (*две руки у лица, наклоняясь вперед*) обязаны влюбленные за сокрытие их ласк, как не ночи любезной!²⁸

Еще более детально разработан «монолог» Полной:

Полная. Слава Аллаху (*руки за голову, сладострастно*), начинившему мою кожу жиром, от которого вблизи и вдали пахнет росным ладаном,

²⁸ О шести красавицах, не похожих друг на друга. С. 6.

и не отказавшему мне в виде опоры (*правая рука опускается напряженно*) в достаточном количестве мускулов, чтобы в случае надобности я могла дать врагу такой (*показывает*) удар кулаком, который сразу (*руки выразительно опускаются*) превратил бы его в мармелад из айвы. (*Все смеются. Рука Полной вперед*). Не смейтесь. Мудрецы сказали, что радость жизни состоит из трех вещей (*загибает пальцы*): вкушать мясо, обнимать мясо и сливаться с мясом. Сам Аллах (*руки вверх*) в своей книге одобряет жир, когда велит приносить в жертву (*руки вниз*) жирных баранов, жирных ягнят и (*руки в бок*) жирных телят. (*Скрестив руки, голову вверх, задорно*) Слышал ли кто-нибудь, чтобы у мясника потребовали тощего мяса?²⁹

Если судить по отзывам в прессе, то этот детально разработанный мимический язык тоже не привлек к себе внимания. Упоминали исполнителя роли рассказчика («...великолепна фигура сказочника Фенина»³⁰), сценографию («...выдержаны и красочны оригинальные костюмы»³¹, «...хороши декорации»³²) и мельком актерскую игру, которая «недурна», а также «г-жу Баторскую, прекрасно исполнившую роль Белой красавицы, и г-жу Абрамян, мило спевшую романс»³³. Обозреватель «Петербургского листка» отметил красивую постановку. О музыке же Евреинова — ни слова. Можно предположить, что она не привлекла к себе внимания ввиду своей прикладной функции или не очень высокого качества. Однако проверить такое предположение на сегодняшний день невозможно: клави́р (или партитуру), ежели таковые существовали, пока обнаружить не удалось.

Открытым остается вопрос и об общей оценке инсценировки современниками. «Петербургский листок» кратко констатирует, что поэтическая «Сказка о шести красавицах» имела успех³⁴. Рецензент «Театра и спорта», укрывшийся под псевдонимом «Старый Воробей», таких сведений не приводит, но, по его мнению, несмотря на красочную сценографию и недурную игру, пьесе недостает высокого художественного уровня и цельности:

²⁹ Там же. С. 7.

³⁰ *Старый Воробей* // Театр и спорт. 1910. 3 октября. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». С. 90.

³¹ Там же.

³² Петербургский листок. 1910. 2 окт. № 270. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало». С. 91.

³³ Там же.

³⁴ Там же.

...Чтобы такая живая картина захватывала, — пишет он, — требует[ся], чтобы каждый элемент искусства: танец, пение, декламация, наконец, самая «красота» были на высоте общей задачи. С внешней стороны не дано иллюзии восточной красоты, где все построено на восточной неге и пластике состоящих перед своим повелителем райских гурий³⁵.

Резюме

«Сказка о шести красавицах» прожила не слишком долгую сценическую жизнь и не была по достоинству оценена ни критиками, ни, вероятно, публикой. Однако для самого театра это был важный шаг на пути к драматической пантомиме. Ослабление литературного слова и вывод его за границы театрального действия, детальная проработка пластического сюжета, предназначение спектакля для исполнения именно драматическими актерами — все основные пункты теоретической программы Кутеля реализовались в этой постановке. Оставалось лишь полностью отказаться от слова и привлечь «масочный сюжет» с тем, чтобы полностью ответить на запросы времени. Такая пантомима появилась в репертуаре «Кривого зеркала» в 1911 году — «безмолвный шлягер», по выражению Щербакова, — «Четыре мертвеца Фьяметты».

Список литературы

1. *Слуцкая Е. А.* Театры-кабаре: путь из Европы в Россию // Архивариус. 2021. Т. 7, № 3 (57). С. 19–26.
2. *Архангельская Р. И.* Режиссерская буффонада н.и. еврейнова «ревизор» в кабаре «кривое зеркало» как ранний эксперимент режиссерской интерпретации классики // *Universum: филология и искусствоведение.* 2025. № 1 (127). С. 19–22.
<https://doi.org/10.32743/UniPhil.2025.127.1.19022>
3. *Слуцкая Е. А., Почуйко О. В., Хведченя А. А.* Театр-кабаре в дореволюционной России и его жанровое своеобразие // *Общество. Среда. Развитие.* 2020. № 1. С. 47–55.
4. *Шекалов В. А.* Прима-балерина спускается в подвал: «вечер танцев XVIII века» Тамары Карсавиной в «Бродячей собаке» // *Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой.* 2019. № 1 (60). С. 79–110.

³⁵ *Старый Воробей* // Театр и спорт. 1910. 3 октября. Цит. по: *Яроцкая М. К.* Летопись театра «Кривое зеркало». Цит. соч. С. 90.

5. Кузнецова О. А. «Детские годы» «Летучей мыши» // Эстрада сегодня и вчера: сб. статей. М.: Государственный институт искусствознания, 2020. Выпуск 3: О некоторых эстрадных жанрах XX–XXI веков / ред.-сост. О. А. Кузнецова, Е. А. Сариева, Е. В. Савицкая. С. 232–252.
6. Русская развлекательная культура Серебряного века. 1908–1918 / Э. Анри-Сафье, И. З. Белобровцева, Н. А. Богомолов и др.; сост. Н. Я. Букс, Е. Н. Пенская; отв. ред. Е. Я. Курганов; Национальный исследовательский университет «Высшая школа экономики». 2-е изд. М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2018.
<https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1749-9>
7. Кабаретные пьесы Серебряного века / сост., подг. текста, вступ. статья, биограф. очерки и примеч. Н. Букс при участии И. Лоцилова. М.: ОГИ, 2018.
8. Театральные миниатюры Серебряного века / сост., подг. текста, вступ. статья, биограф. очерки и примеч. Н. Букс. М.: ОГИ, 2020.
9. История кабаре Серебряного века: сб. науч. статей и публикаций / сост. Н. Букс. М.: ОГИ, 2021.
10. Щербаков В. А. Маленький большой гиньоль // В. А. Щербаков. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014. С. 77–96.
11. Кириллова Н. Б. Роль маски в художественной культуре России эпохи Серебряного века // Культура и искусство. 2020. №5. С. 77–93.
<https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32950>
12. Щербаков В. А. Поиски языка театра // В. А. Щербаков. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014. С. 33–76.
13. Щербаков В. А. Русский миф о Commedia dell'Arte. Пролог // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 3–4. С. 252–273.
14. Галанина Ю., Фельдман О. Мейерхольд в работе над пантомимой «Влюбленные» // Вопросы театра. Prosaenium. 2019. № 1–2. С. 364–383.

15. *Moody C.* Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell’arte” // The Modern Language Review. 1978. Vol. 73, № 4. P. 859–869.

<https://doi.org/10.2307/3727599>

16. *Кириллова А. С.* Понятие «драма настроения» в отечественной критике конца XIX — начала XX веков на примере драматургии А. Шницлера // Русская филология и национальная культура. 2023. № 2 (7). С. 1–13.

17. *Шабшаевич Е. М.* Две «Женщины с кинжалом»: оперы М. А. Остроглазова и В. И. Ребикова на сюжет А. Шницлера // Современные проблемы музыкознания. 2025. Т. 9, № 3. С. 115–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

18. *Шабшаевич Е. М.* Из истории публикации оперы «Женщина с кинжалом»: В. И. Ребиков — Б. П. Юргенсон — А. Шницлер // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 3. С. 50–67.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

19. *Тихвинская Л. И.* Повседневная жизнь театральной богемы серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

20. *Холмская З. В.* «Кривое зеркало» // История кабаре Серебряного века: сб. науч. статей и публикаций / сост. Н. Букс. — М.: ОГИ, 2021. С. 74–207.

21. *Евреинов Н. Н.* В школе остроумия. Воспоминания о театре «Кривое зеркало». М.: Искусство, 1998.

22. *Свиридовская Н. Д.* Н. Евреинов и оперетта: точка пересечения // Музыковедение. 2021. № 3. С. 38–49.

<https://doi.org/10.25791/musicology.3.2021.1183>

23. *Свиридовская Н. Д.* Николай Евреинов и оперный театр: штрихи к творческой биографии // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 122–139. <https://doi.org/10.34690/40>

Reference

1. Slutskaya, E. A. (2021). Theatre-cabarets. From Europe to Russia. *Archivarius*, 7(3), 19–26. (In Russ.).
2. Arkhangel'skaya, R. I. (2025). Director N.I. Evreinov's Buffoonery *The Government Inspector* at the Cabaret *Crooked Mirror* as an early experiment in directorial interpretation of the classics. *Universum: Philology and Art History*, (1), 19–22. (In Russ.).
<https://doi.org/10.32743/UniPhil.2025.127.1.19022>
3. Slutskaya, E. A., Pochuyko, O. V., & Khvedchenya, A. A. (2020). Cabaret theater in pre-revolutionary Russia and its genre originality. *Society. Environment. Development*, (1), 47–55. (In Russ.).
4. Shekalov, V. A. (2019). The prima ballerina descends into the basement: Tamara Karsavina's "Evening of 18th-century Dances" at the "Stray Dog". *Bulletin of the Vaganova Ballet Academy*, (1), 79–110. (In Russ.).
5. Kuznetsova, O. A. (2020). "Childhood years" of the "Chauve-Souris" (The Bat). In O. A. Kuznetsova, E. A. Sarieva, & E. V. Savitskaya (Eds.), *Estrada segodnya i vchera. Vyp. 3: O nekotorykh estradnykh zhanrakh XX–XXI vekov* [Variety Stage Today and Yesterday. Vol. 3: On some variety genres of the 20th–21st centuries] (pp. 232–252). State Institute for Art Studies. (In Russ.).
6. Kourganov, E. Ya., Buks, N. Ya., & Penskaya, E. N. (Eds.). (2018). *Russian entertainment culture in the Silver Age (1908–1918)* (2nd ed.) National Research University Higher School of Economics Publishing House. (In Russ.). <https://doi.org/10.17323/978-5-7598-1749-9>
7. Buks, N. (Ed.). (2018). *Kabaretnye pesy Serebryanogo veka* [Cabaret plays of the Silver Age] (With the participation of I. Loshchilov). OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
8. Buks, N. (Ed.). (2020). *Teatralnye miniatyury Serebryanogo veka* [Theater miniatures of the Silver Age]. OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
9. Buks, N. (Ed.). (2021). *Istoriya kabare Serebryanogo veka* [History of the Silver Age Cabaret]: *Coll. of scientific articles and publications*. OGI Publ. (Ob"edinennoe gumanitarnoe izdatel'stvo). (In Russ.).
10. Shcherbakov, V. A. (2014). Malenkiy bolshoy ginyol [Small Grand Guignol]. In V. A. Shcherbakov, *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age] (pp. 77–96). Saint Petersburg Theater Journal. (In Russ.).

11. Kirillova, N. B. (2020). The role of the mask in the art culture of the Russia Silver Age. *Culture and Art*, (5), 77–93. (In Russ.).

<https://doi.org/10.7256/2454-0625.2020.5.32950>

12. Shcherbakov, V. A. (2014). Poiski yazyka teatra [Search for the language of theater]. In V. A. Shcherbakov, *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age] (pp. 33–76). Saint Petersburg Theater Journal. (In Russ.).

13. Shcherbakov, V. A. (2019). Russian myth about Commedia dell’Arte. Prologue. *Problems of the Theatre. Proscenium*, (3–4), 252–273. (In Russ.).

14. Galanina, Yu., & Feldman, O. (2019). Meyerhold in work on the pantomime *The Lovers*. *Problems of the Theatre. Proscenium*, (1–2), 364–383. (In Russ.).

15. Moody, C. (1978). Vsevolod Meyerhold and the “Commedia dell’arte”. *The Modern Language Review*, 73(4), 859–869.

<https://doi.org/10.2307/3727599>

16. Kirillova, A. S. (2023). The concept of “drama of mood” in domestic criticism of the late 19th – early 20th centuries on the example of A. Schnitzler’s dramaturgy. *Russian Philology and National Culture*, 2(7), 1–13. (In Russ.).

17. Shabshaevich, E. M. (2025). Two *Frauen mit dem Dolche*: Operas by Mikhail Ostroglazov and Vladimir Rebikov based on the play by Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 9(3), 115–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2025-3-115-133>

18. Shabshaevich, E. M. (2024). From the history of the publication of the opera *The Woman with the Dagger*: Vladimir Rebikov – Boris Jurgenson – Arthur Schnitzler. *Contemporary Musicology*, 8(2), 50–67.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-3-050-067>

19. Tikhvinskaya, L. I. (2005). *Povsednevnyaya zhizn teatralnoy bogemy serebryanogo veka: Kabare i teatry miniatyur v Rossii: 1908–1917* [Everyday life of the theatrical bohemia of the Silver Age: Cabarets and miniature theaters in Russia: 1908–1917]. Molodaya gvardiya Publ. (In Russ.).

20. Kholmskaya, Z. V. (2021). “Krivoye zerkalo” [Crooked Mirror]. In N. Buks (Comp.), *Istoriya kabare Serebryanogo veka* [History of the Silver Age cabaret]: Coll. of scientific articles and publications (pp. 74–207). OGI. (Ob”edinennoe gumanitarnoe izdatel’stvo). (In Russ.).

21. Evreinov, N. N. (1998). *V shkole ostroumiya: Vospominaniya o teatre "Krivoye zerkalo"* [In the school of wit: Memories of the Crooked Mirror Theater]. Iskusstvo Publ. (In Russ.).

22. Sviridovskaya, N. D. (2021). N. Evreinov and operetta: The point of intersection. *Musicology*, (3), 38–49. (In Russ.).

<https://doi.org/10.25791/musicology.3.2021.1183>

23. Sviridovskaya, N. D. (2020). Nikolay Evreinov and the opera house: touches on the creative biography. *Musical Academy*, (1), 122–139. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/40>

Сведения об авторе:

Енукидзе Н. И. — кандидат искусствоведения, доцент, кафедра истории музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных; сектор истории музыки, Государственный институт искусствознания

Information about the author:

Natela I. Enukidze — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music History Department, Russian Gnesin Academy of Music; Music History Department, State Institute for Art Studies

Статья поступила в редакцию 20.01.2026;
одобрена после рецензирования 19.02.2026;
принята к публикации 10.03.2026.

The article was submitted 20.01.2026;
approved after reviewing 19.02.2026;
accepted for publication 10.03.2026.

Памяти
Д. Д. Шостаковича

Научная статья

УДК 78.03

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

EDN [ONSQZV](https://edn.onsqzv.ru)



Шостакович и Берг:
параллели и пересечения

Юлия Сергеевна Векслер

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки,

г. Нижний Новгород, Российская Федерация,

✉ wechsler@mts-nn.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>



Аннотация. Статья посвящена памяти одного из ведущих отечественных исследователей творчества Шостаковича Тамары Николаевны Левой. Обращаясь к жанру «двойного портрета», широко представленному в ее трудах, автор предпринимает попытку выявить параллели и пересечения в творческих судьбах двух классиков XX века — Дмитрия Шостаковича и Альбана Берга. В первую очередь прослеживаются и уточняются биографические факты, связанные с ленинградской премьерой «Воццека», на которой побывал Шостакович, а также определяется ее влияние

не только на оперный стиль Шостаковича, но и на рецепцию обеих его опер. Кроме того, документируется заинтересованное отношение Берга к Первой симфонии Шостаковича. Из ряда художественно-типологических параллелей избираются наиболее показательные: феномен процессуальности, определивший причастность того и другого композитора к энергетизму как архетипу музыкального мышления 1920-х годов, и пристрастие к эзопову языку и скрытой программе, что находит свое выражение в использовании музыкальных монограмм (прослеживается их формирование на основе подписи). Избранный ракурс позволяет отчетливо увидеть не только сходные аспекты творчества, но и выявить принципиальные различия. Основанное на линейных закономерностях развертывание тематизма у Берга сохраняет связь с принципами шенберговской «музыкальной прозы». Его тайная программа носит сугубо приватный характер, а монограммы не обладают интонационной специфичностью и не рассчитаны на узнавание. «Тематически концентрированное развертывание» у Шостаковича связано с необарочной линейностью. Его эзопов язык воспринимался слушателями как «зашифрованное послание современникам», а монограмма DSCH стала интонационной эмблемой музыки Шостаковича.

Ключевые слова: Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Альбан Берг, процессуальность, развертывание, эзопов язык, монограммы

Для цитирования: Векслер Ю. С. Шостакович и Берг: параллели и пересечения // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 75–105. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

==== *Schostakovich in Memoriam* ====

Original article

**Shostakovich and Berg:
Parallels and intersections**

Yulia S. Vekšler

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russian Federation,

✉ wechsler@mts-nn.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-2965-9285>

Abstract. The article is dedicated to the memory of one of the leading Russian researchers of Dmitri Shostakovich's work, Tamara Nikolaevna Levaya. Turning to the genre of the "double portrait," widely represented in her works, the author attempts to identify parallels and intersections in the creative destinies of two classics of the twentieth century – Dmitri Shostakovich and Alban Berg. First of all, biographical facts related to the Leningrad premiere of *Wozzeck*, which Shostakovich attended, are traced and clarified, and its influence is determined not only on Shostakovich's operatic style, but also on the reception of both his operas. In addition, Berg's interested attitude to Shostakovich's First Symphony is documented. The most indicative ones are selected from a number of artistic and typological parallels: the phenomenon of processuality,

which determined the involvement of both composers in energetics as an archetype of musical thinking in the 1920s, and a passion for Aesopian language and a hidden program, which finds expression in the use of musical monograms (their formation is traced on the basis of the signature). The chosen perspective allows us to clearly see not only similar aspects of creativity, but also to identify fundamental differences. Based on linear patterns, the development of thematic material in Berg maintains a connection with the principles of Schoenberg's "musical prose." His secret program is of a purely private nature, and the monograms do not have intonational specificity and are not designed for recognition. Shostakovich's "thematically concentrated development" is associated with neo-baroque linearity. His Aesopian language was perceived by listeners as a "coded message to his contemporaries," and the DSCH monogram became the intonational emblem of Shostakovich's music.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Alban Berg, processuality, *Fortspinnung*, Aesopian language, monograms

For citation: Veksler, Yu. S. (2026). Shostakovich and Berg: Parallels and intersections. *Contemporary Musicology*, 10(1), 75–105.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-075-105>

Введение

15 января 2025 года ушла из жизни Тамара Николаевна Левая — профессор Нижегородской консерватории, один из ведущих исследователей творчества Д. Шостаковича¹. Выбор темы статьи, а также ее формулировка вызваны желанием отдать дань памяти дорогому учителю и коллеге.

Среди излюбленных музыковедческих тем Тамары Николаевны — так называемый «двойной портрет»², таким было и ее последнее выступление на тему «Шнитке и Шостакович»³. На первый взгляд, создание подобного двойного портрета Шостаковича и Берга (*Иллюстрации 1 и 2*) вряд ли возможно: этих композиторов, которые неоспоримо принадлежат к классикам музыки XX века, слишком многое разделяет. Их разъединяет пространство и время, их отличает отношение к авангарду и социально-значимому в искусстве, наконец, несходство их обусловлено принципиально различным статусом композитора в СССР и на Западе: если Шостакович при всем драматизме его судьбы был официально признанным «номером один» в Союзе, фигурой почти мифологизированной, ни Бергу, ни кому-либо иному из его поколения занять подобное положение в своем отечестве было невозможно. Вряд ли сравнимо наследие Шостаковича и Берга в количественном отношении: творческий путь Шостаковича занял более полувека, его работоспособность исключительна, созданное им огромно. Бергу же было отпущено всего 50 лет жизни, он оставил около 15 сочинений.

¹ Посвященные Шостаковичу исследования Т. Н. Левой вошли в сборник [1]. Она продолжала заниматься этой темой и в последующие годы.

² См., в частности, ряд материалов в книге «Двадцатый век в зеркале русской музыки»: «Рахманинов и Прокофьев. Непересекающиеся миры?» [2, с. 255–265]; «Шостакович и Бахтин. Поэтика сопротивления» [Ibid., с. 296–309]; «Шостакович и Прокофьев. Эскиз двойного портрета» [Ibid., с. 310–319]; «Сильвестров и Моцарт. Мотив вестничества» [Ibid., с. 367–374].

³ Этот доклад прозвучал дважды: на научной конференции «Академическая музыка в XX веке: между этикой и эстетикой» в рамках фестиваля искусств Нижегородского театра оперы и балета «Современная музыка: Шостакович, Мейерхольд, Шнитке» (Нижний Новгород, Арсенал, 29 августа 2024 г.) и в качестве открытой лекции в рамках Всероссийского молодежного научно-культурного форума «Глинка — навсегда!» (Нижегородская консерватория, 18 ноября 2024 г.).



Иллюстрация 1. Дмитрий Шостакович.

Источник: <https://sun9-43.userapi.com/eiubRTqQrblc-gok62c9e-MECnIojShoi81wAw/9iyOERmmttI.jpg>

Тем не менее в творческих судьбах Шостаковича и Берга были и пересечения, и параллели. Фокусная точка — ленинградская премьера «Воццека» 13 июня 1927 года⁴, на которой композиторы встретились лично. Она стала предвестьем последующего мирового триумфа берговской оперы, а молодому Шостаковичу дала импульс к поискам современного оперного стиля — через несколько недель после премьеры была начата работа над оперой «Нос».

⁴ Опера была исполнена в Государственном академическом театре оперы и балета. Режиссер — Сергей Эрнестович Радлов, дирижер — Владимир Александрович Дранишников, заглавную партию спел Михаил Васильевич Бочаров. Первое исследование на эту тему принадлежит Инне Алексеевне Барсовой. См. Барсова И. А. «...Нигде лучше не приняли моего “Воццека”, чем в Ленинграде» // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. Кн. 1. С. 141–144.



Иллюстрация 2. Альбан Берг за письменным столом (1930).

Источник: Deutscher Photo-Dienst, MAN, 1930 // Ender D. Alban Berg im Bild. Fotografien und Darstellungen 1887–1935. Wien: Böhlau Verlag, 2023. S. 166

Ленинградская премьера «Воццека» и ее обертоны

До «Воццека» Шостакович музыки Берга не знал, она не исполнялась в Советской России. Имя Берга отсутствовало и на афишах камерных концертов АСМ, где среди прочих звучали сочинения Шёнберга, Бартока, Хиндемита и Кшенека⁵ — именно они, как пишет Шостакович в «Анкете по психологии творческого процесса», стали объектом его пристального изучения с осени 1926 года и явились толчком к «раскрепощению» музыкального сознания. Спустя год к ним прибавился Берг. В анкете он назван в числе излюбленных композиторов, «Воцдек» — среди излюбленных сочинений⁶.

⁵ Подробнее о программах концертов современной музыки см. в воспоминаниях Михаила Семеновича Друскина: Друскин М. С. Исследования. Воспоминания. Л.; М.: Советский композитор, 1977. С. 191–212.

⁶ Дмитрий Шостакович в письмах и документах = Dmitri Shostakovich through his letters and documents / ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Гос. центр. музей музык. культуры им. М. И. Глинки: Антиква, 2000. С. 475.

Опера Берга недолго продержалась в репертуаре: в течение двух лет ее исполнили лишь 7 раз⁷. Шостакович не пропустил ни одного из них⁸.

На следующий день после премьеры, 14 июня, в просторной квартире Юрия Шапорина состоялся банкет, на котором члены АСМ чествовали автора «Воццека». Шостакович был среди присутствовавших. В «Свидетельстве» Шостаковича-Волкова читаем: «Я сидел и не говорил ни слова, отчасти потому что был молод, а главным образом — потому, что мой немецкий не очень хорош»⁹.

Волнение и скованность выдает и подпись Шостаковича на форзаце подаренного Бергу журнала «Новая музыка» (*Иллюстрации 3.1 и 3.2*). Он сумел написать свою фамилию по-немецки лишь со второй попытки. Первый неудачный вариант зачеркнут (пропущен слог «та»). Хотя с юных лет он работал над своей подписью (см. об этом далее), по-немецки писать ему пока еще непривычно. Добавим, что впоследствии именно немецкое написание фамилии композитора ляжет в основу его монограммы DSCH.

Слышал ли Берг музыку Шостаковича на этой встрече? Документов, подтверждающих это, нет. В одном из интервью Берг, не называя имен, говорит о том, что имел возможность познакомиться с творчеством композиторской молодежи и оно поразило его «разнообразием стилей, творческих физиономий и даже жанров» [3, с. 58]. Не исключено, что среди молодых композиторов, игравших Бергу, был и Шостакович: ранее на таком же банкете он демонстрировал свои сочинения впервые приехавшему на гастроли в Советскую Россию Сергею Прокофьеву¹⁰.

⁷ Согласно анонсам в журнале «Рабочий и театр», после премьеры состоялось шесть спектаклей (8 и 14 октября, 19 ноября 1927, 3 января, 19 января, 29 марта 1928 г.). Однако в письме дирекции Ленинградских Гостеатров *Universal Edition* от 9.1928 (ЦГАЛИ, ф. 260, оп. 1, ед. хр. 731, л. 64) указано лишь пять спектаклей.

⁸ Так в «Свидетельстве», см. Volkov S. (ed.) *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. New York: Harper & Row, 1979. P. 43. Следует признать, что в научном сообществе преобладает критическое отношение к этому источнику, что не позволяет доверять всему сказанному в нем.

⁹ Volkov S. (ed.) *Testimony: the memoirs of Dmitri Shostakovich*. P. 45.

¹⁰ Прокофьев С. С. *Дневник 1907–1933*. Париж: sprkfv, 2002. Т. 2. С. 521.

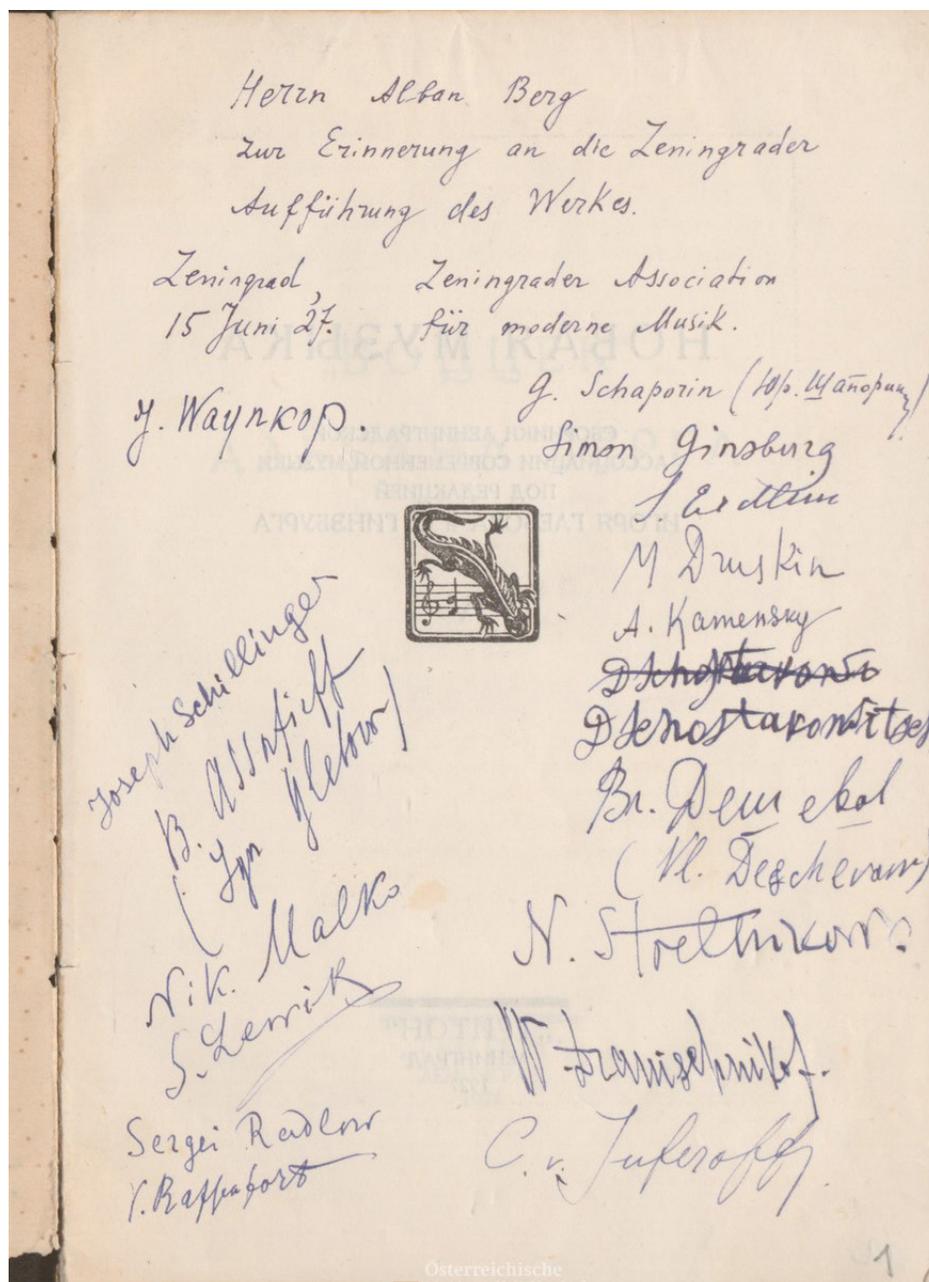


Иллюстрация 3. Форзац сборника «Новая музыка».
Вып. 4. 1927 г. с автографами членов АСМ.
Источник: ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3158

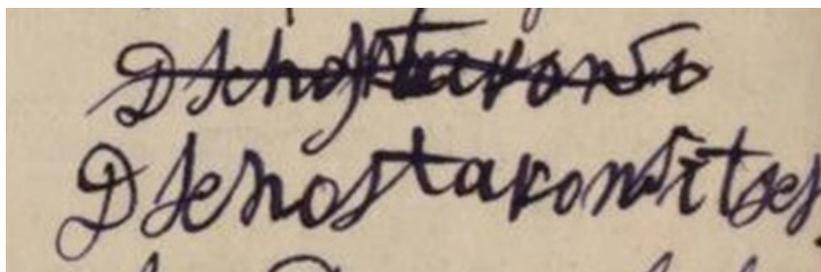


Иллюстрация 3.2.

Подпись Шостаковича
на форзаце сборника «Новая музыка»
Вып. 4. 1927 с автографами членов АСМ.

Источник:
ÖNB Musiksammlung. Fond 21 Berg 3158

После отъезда из России Берг некоторое время переписывается с Борисом Асафьевым, и тот не упускает возможности напомнить о восхищении Бергом молодежи. Так, спустя год после премьеры, в июне 1928-го, Асафьев сообщает: «“Воцтек” открыл новый мир нашим лучшим молодым композиторам (Шостаковичу, который написал хорошую оперу – “Нос”, по Гоголю, – и Попову)»¹¹.

Берг, безусловно, запомнил имя Шостаковича, тем более что в том же 1928 году он стал свидетелем успеха молодого композитора на Западе. 27 ноября он присутствовал на венской премьере его Первой симфонии под руководством Роберта Хегера¹². Отзыв об этом событии содержится в письме Асафьеву Абрама Исааковича Дзимитровского, главы русского отдела *Universal Edition*: «...профессора Хегера вызывали шесть раз, что для Вены является редкостью. <...> Симфония ему так понравилась, что он включил ее во все свои гастрольные выступления»¹³. Берг же на обороте письма Дзимитровского сделал приписку для Шостаковича и для самого Асафьева. В симфонии ему более всего понравилась первая часть, которую он называет «изумительной» [*“famos”*]: «Она звучит поистине великолепно»¹⁴.

¹¹ 27.06.1928, ÖNB MS F 21 Berg 513/2.

¹² Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСЧН, 2016–. Т. 1: 1903–1930. С. 358.

¹³ Письмо А. Берга и А. Дзимитровского Б. В. Асафьеву и Д. Д. Шостаковичу от 29.11.1928. Цит. по: Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. М.: Музыка, 1981. С. 141 (сноска 13). См. также Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСЧН, 2016. Т. 1: 1903–1930. С. 359.

¹⁴ Материалы к биографии Б. Асафьева / сост., вступит. статья и коммент. А. Н. Крюкова. М.: Музыка, 1981. С. 141.

Берг, как известно, был мастером писать благожелательные и ободряющие отзывы, за которыми не сразу можно было понять его истинное отношение. Но здесь, как мне представляется, он демонстрирует искренний интерес к музыке Шостаковича. Берг и сам в то время не оставлял мысли о написании симфонии и присматривался к чужим сочинениям в этом жанре. Не случайно он берет для просмотра партитуру Симфонии. 12 декабря в письме Венскому *Universal Edition* упоминается о ее возвращении¹⁵ — вместе с материалами о «Скарлаттиане» Альфредо Казеллы¹⁶, причем «Скарлаттиана» иронически названа «Калаффатиана» (Василий Павлович Калафати, профессор Петербургской консерватории, вероятно, был для Берга воплощением консерватизма) (*Иллюстрация 4*).

Берговская похвала, как известно, до Шостаковича не дошла. Взаимоотношения с Асафьевым были сложными, и это отдельный сюжет, уже не раз описанный музыковедами¹⁷. Тем не менее Берг занимает прочное место в духовном мире молодого композитора и сохраняет его до конца жизни — в частности, это подтверждают слова Максима Шостаковича в интервью 1982 года: «“Воцека”[sic!] отец всегда очень любил»¹⁸.

¹⁵ В библиотеке Берга — насколько можно судить по информации, размещенной на сайте Фонда Альбана Берга (Вена) — ноты сочинений Шостаковича отсутствуют. См. Alban Berg Stiftung: [website]. URL: <https://www.absw.at/bibliothekseintrag.php?content=database> (дата обращения: 16.12.2025). Подробнее о венской библиотеке композитора и процессе ее оцифровки см. в нашей статье [4].

¹⁶ «Скарлаттиана» ор. 44, дивертисмент на музыку Д. Скарлатти для фортепиано и малого оркестра (1926).

¹⁷ О сложных отношениях Шостаковича и Асафьева см. очерк Н. А. Брагинской: Брагинская Н. А. Асафьев // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3 т. / авт. проекта и сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 2. 1919–1930. С. 75–82. Показательно, что именно Первая симфония оказалась своего рода «индикатором» их расхождения вскоре после установления дружеских доверительных отношений. Асафьев, одобрительно отозвавшийся о сочинении молодого композитора, проигнорировал его триумфальную премьеру 12 мая 1926 года, а «с определенного момента», как отмечает Н. А. Брагинская, «Асафьев в его глазах олицетворяет ту часть ленинградского “музыкального мира”, в “мутную воду” которого композитор, по его собственным словам, вынужден окунаться». Там же. С. 77.

¹⁸ Максим Шостакович о своем отце. Интервью Александра Абрамова // Время и мы. 1982. № 69. С. 175.

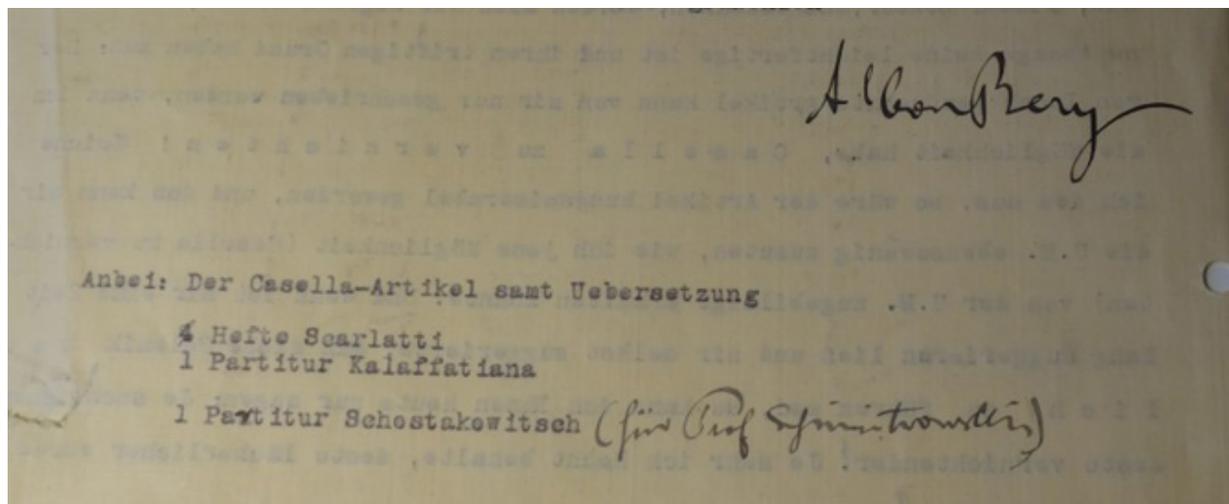


Иллюстрация 4. Письмо А. Берга О. Хайнсхаймеру, 12.12.1928 (фрагмент¹⁹).
Источник: Wienbibliothek im Rathaus, Briefwechsel Alban Bergs
mit der Universal Edition. № 152

«Воццек» не только воздействует на художественное сознание Шостаковича, по сути, он определяет и рецепцию его оперных сочинений. Критики не раз сравнивали их. Решающим стало мнение близкого друга Шостаковича Ивана Ивановича Соллертинского. Именно он заявил о том, что «без “Воццека” не было бы ни “Носа”, ни “Леди Макбет Мценского уезда”»²⁰, фактически причисляя Берга к духовным отцам Шостаковича. В середине 1930-х Шостакович и Берг уже на равных соседствуют в пантеоне выдающихся композиторов современности. В 1935 году в некрологе Бергу, опубликованном в венской газете *Der Wiener Tag*, «Воццек» назван в одном ряду с «Электрой», «Пеллеасом», «Енуфой» и «Леди Макбет»²¹.

¹⁹ «Прилагаю: статью Казеллы с переводом
4 тетради Скарлатти
1 партитуру Калаффатиана
1 партитуру Шостаковича (для проф. Дзимитровского)»

²⁰ Памяти И. И. Соллертинского: воспоминания, материалы, исследования / сост. и авт. коммент. Л. Михеева. 2-е изд., доп. Л.: Сов. композитор. Ленингр. отд-ние, 1978. С. 205.

²¹ Летопись жизни и творчества Шостаковича: в 5 т. / отв. ред. Л. Миллер. М.: ДСОН, 2016. Т. 2: 1931–1935 / отв. ред. Л. Миллер; науч. ред. О. Г. Дигонская. 2023. С. 638.

К сожалению, этот дискурс дал оружие в руки хулителей. Связь имен Шостаковича и Берга в 1930-е годы оказалась роковой: когда развернулась кампания против «Леди Макбет», Шостаковичу неизменно припоминали «негативное» влияние оперы Берга. Еще задолго до статьи «Сумбур вместо музыки»²² один из критиков указывал на пагубное воздействие западных композиторов, которые «определили характер музыкальной техники Шостаковича..., наложив на нее отпечаток самоцельности, беспочвенности и никчемности»²³.

Государственная критика, последовавшая в вышеупомянутой судьбоносной статье в газете «Правда», косвенно ударила и по судьбе берговской музыки в России. Хотя в статье имя Берга не упоминается, оно вне сомнения подразумевается, когда речь идет об уродствах «мелкобуржуазного “новаторства”» и «дергающейся, крикливой, неврастенической музыке». Статья не позволила в полной мере отдать дань памяти австрийскому композитору, который скончался в Вене за несколько недель до ее выхода. Был отменен концерт его памяти в Москве под управлением Германа Шерхена, назначенный на 31 марта. Однако мемориальный концерт в Ленинграде все-таки состоялся. 12 и 14 января в Ленинградской филармонии впервые в СССР прозвучали части «Лулу-симфонии», дирижировал Фриц Штидри (см. [5, с. 307]). Шостакович, по всей вероятности, посетил концерт и услышал музыку второй берговской оперы. Во всяком случае, о своем намерении он сообщил Соллертинскому, добавив: «Покойник был гением. Я уверен, что его оценят рано или поздно»²⁴.

В русле энергетизма

Избранный в статье ракурс обязывает обратиться не только к историко-биографическим и рецептивным аспектам, но и попытаться выявить параллели между Бергом и Шостаковичем в сфере художественно-типологической. Оставив за рамками вопросы оперного стиля, особенности использования цитат

²² Редакционная статья «Сумбур вместо музыки», где была подвергнута критике опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда», была опубликована в газете «Правда» 28 января 1936 года.

²³ Так в статье Александра Андреевича Острцова «О музыке Шостаковича», опубликованной в журнале «Музыкальная самодеятельность» в октябре 1934 года, цит. по: Летопись жизни и творчества Шостаковича. Т. 2: 1931–1935. С. 378–379.

²⁴ Письмо от 9 января 1936 года, цит. по: Шостакович Д. Д. Письма И. И. Соллертинскому. СПб.: Композитор, 2006. С. 184.

и аллюзий, мы обратимся к двум, на наш взгляд, наиболее показательным аспектам. Это феномен процессуальности и проблема эзопова языка.

Процессуальность играет важную роль у обоих композиторов, определяя их причастность к энергетизму как архетипу музыкального мышления 1920-х гг., характерной чертой которого является отмеченный Татьяной Владимировной Цареградской «энергийно-структурный дуализм» [6, с. 45]. Утвердившиеся в то время необарочные и неоклассические тенденции возвращают к жизни прежнее, баховское понимание мелодики как результата внутренних энергетических сил. Знаменитое исследование Эрнста Курта «Основы линейного контрапункта» (1917) даже вопреки намерению автора — как пишет об этом Герман Данузер — «легитимирует современный линейный контрапункт, который... свободно развертывается в пограничной области между тональностью и атональностью, поддерживаемый моторной ритмикой» [7, S. 151].

Однако у Берга и Шостаковича процессуальность реализует себя по-разному, поскольку разным является стиль композиторов: атональный и додекафонный у зрелого Берга и тональный — несмотря на модернистские влияния в юности и некоторые соприкосновения с додекафонией в позднем творчестве — у Шостаковича. Берг остается верен определяющему для нововенской школы принципу музыкальной прозы²⁵, Шостакович же скорее обнаруживает связь с необарочной моторикой. Но и у того, и у другого развитие мелодики не определяется гармоническими тяготениями.

О соприкосновении берговского творчества с идеями энергетизма мне уже не раз приходилось писать. Хотя энергетические закономерности выявляются в нем главным образом на стадии композиционного процесса (там фигурирует аналог шенкеровской первоструктуры, имеющий «не линейно-гармоническую, но скорее линейно-динамическую природу» [8, с. 83–84]), показательны и образцы берговской мелодики.

Атональное *Adagio* Камерного концерта предлагает пример развертывания мелодической линии на основе шенберговского принципа развивающейся вариации, а также нередкой для додекафонии комбинаторики: два ее элемента возвращаются посредством все более далеких от начального вариантов.

²⁵ Под музыкальной прозой композиторы новой венской школой понимали не только несимметричный синтаксис, но и максимальную концентрацию высказывания, понимаемую как высшая ступень развития музыкального языка, способ ясного и конкретного представления музыкальной мысли.

Крупномасштабное нарастание от *pp* до *ff* включает в себя множество более мелких волн, подъемов и спадов, которые формируют энергетический профиль сочинения (динамика здесь не второстепенный, но, по сути, главный драматургический фактор) (Пример 1).

Пример 1. Альбан Берг. Камерный концерт для фортепиано, скрипки и 13 духовых. II часть, *Adagio*. Партия скрипки, тт. 1–21. UE 33148

Мелодике Шостаковича посвящено огромное количество исследований, это одна из самых разработанных тем в советском музыковедении. Для ее описания утвердился термин Виктора Петровича Бобровского «тематически концентрированное развертывание»: после начального ядра следует столь же индивидуализированное продолжение²⁶. Классический пример развертывания — *Andantino* из Четвертого квартета (Пример 2) — рассматривается в монографии автора о камерно-инструментальных сочинениях Шостаковича [9, с. 27, 141–142]. Генезис подобного развертывания было принято выводить как из баховской полифонии, так и из русской народной песни, причем последнее, о чем пишет Цой Ён-Гиль, автор диссертации о проблемах изучения творчества Шостаковича, в советское время было своего рода эвфемизмом, поскольку позволяло хотя бы таким образом

²⁶ Впервые этот принцип сформулирован Бобровским в 1961 году в монографии о камерно-инструментальных ансамблях Шостаковича [9, с. 26–27].

Andantino (♩=108)

17 2 *p*

18

19 *cresc.* *mf*

20 *cresc.* *dim.*

p

Пример 2. Дмитрий Шостакович. Струнный квартет № 4. II часть, *Andantino*.
Партия первой скрипки. (DSCH, 2001. С. 4)

«легализовать» непривычные черты мелодического стиля²⁷. Показательно, что и сам термин «развертывание» принадлежит Э. Курту, а применивший его впервые Лев Абрамович Мазель был автором первого на русском языке очерка об энергетической теории швейцарского музыковеда (1939). Сейчас надобность в эвфемизмах отпала, и понятийно-терминологический аппарат Курта широко используется современными исследователями Шостаковича. Так, Левон Оганесович Акопян отмечает «высокую степень внутренней напряженности» тем Шостаковича, «чрезвычайно высокий заряд потенциальной энергии, достаточный для того, чтобы высвобожденной кинетической энергии хватило на обеспечение длительного, насыщенного перипетиями развития без его искусственного “подстегивания” с помощью “малозначащих гармонических ходов и модуляций”» [10, с. 357].

Эзопов язык и монограммы

Второй аспект, позволяющий проводить параллели между Шостаковичем и Бергом, связан с эзоповым языком и феноменом скрытой программы. Исследования их музыки в этом ракурсе, появившиеся в конце XX века, способствовали небывалому взлету, казалось бы, уже забытой музыкальной герменевтики.

Впервые о скрытой программе в сочинениях Берга заговорили в связи с найденным в 1977 году аннотированным экземпляром «Лирической сюиты» для струнного квартета²⁸. Это повлекло за собой переворот в берговедении и заставило иначе взглянуть на все творчество композитора. Он сумел поколебать устои абсолютной и автономной музыки как главного достижения модернизма. Казалось, в современности Берг чувствовал себя неуютно. Разного рода символика, которую он использует, может пониматься как «обживание» пространства модернистского искусства, воспринимавшегося им как внутренне чуждое.

Иные мотивы лежат в основе эзопова языка Шостаковича. Его поэтика иносказаний была связана с главной темой творчества композитора — «бытие в рамках тоталитарного государства» (Т. Н. Левая). «История отношений

²⁷ Цой Ён-Гиль. Черты стиля Д. Д. Шостаковича: Итоги и проблемы изучения в советском и российском музыкознании: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. СПб., 2004. С. 88.

²⁸ Perle G. The Secret Programme of the Lyric Suite // Musical Times. 1977. Vol. 118. P. 629–632, 709–713, 809–813.

с властью, можно сказать, впиталась в состав “феномена Шостаковича”, стала его неотъемлемой частью» [11, с. 4], — отмечает Акоюн, одновременно отставляя возможность другого подхода к изучению творчества Шостаковича — феноменологического: в этом творчестве следует видеть в первую очередь одно из проявлений абсолютного духа.

Но попробуем навести мосты между эзоповым языком Берга и Шостаковича. Среди прочего их сближает пристрастие к монограммам.

В статье «От подписи к монограмме» [12] Ольга Георгиевна Дигонская прослеживает путь формирования знаменитой монограммы DSCN. Он начинается с разработки Шостаковичем своей подписи, затем следует перевод ее в звуки. Тот же путь проходит и Берг. На *Иллюстрации 5* показаны варианты отработки своей подписи юным Митей, который, по меткому выражению Дигонской, «был воистину одержим идеей найти точную и выразительную графическую формулу своего имени» [12, с. 245], над ними — хорошо известная подпись зрелого Шостаковича. На *Иллюстрации 6* аналогичные варианты подписи Берга: его вензель со страниц юношеского музыкального дневника и выполненная разработанным им крендельным шрифтом табличка на двери его квартиры. И тот и другой придавали особое значение выработке индивидуальной, емкой по смыслу, красивой подписи. И тот и другой уже в юности задумываются о звуко-буквенных соответствиях.

В 1908 году Берг подписывает звуками своего имени, *A B*, одно из писем невесте Хелене Наховской²⁹ (*Иллюстрация 7*). Но пройдет еще пятнадцать лет, прежде чем монограммы войдут в его музыку. Они появятся в двух, написанных друг за другом сочинениях — Камерном концерте (1923–1925) и «Лирической сюите» (1925–1926), представляя словно бы два варианта: публичный и тайный. Первый — в предпосланном концерту *motto*, где зашифрованы даже не инициалы, но полные имена и фамилии Арнольда Шёнберга, Альбана Берга и Антона Веберна (*Иллюстрация 8*). Ограничившись кратким намеком в партитуре („Aller guten Dinge...“ [sind drei] / Бог троицу любит), Берг разъясняет

²⁹ См. Briefwechsel Alban Berg — Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek / hrsg. v. Herwig Knaus, Thomas Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012–2016. Bd. 1. 1907–1911. S. 81.

свои намерения в Открытом письме Шёнбергу: это приношение учителю и памятник нововенской школе³⁰.

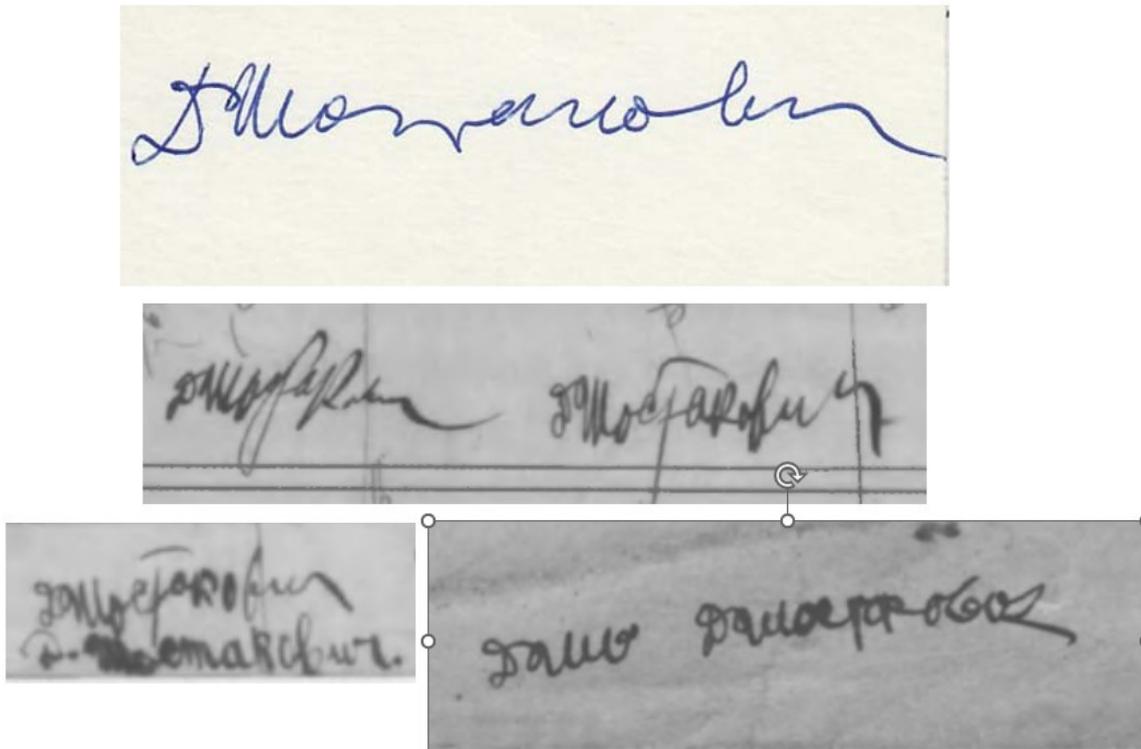


Иллюстрация 5. Варианты подписи Шостаковича.

Источники: <https://www.memorabilia-uk.co.uk/p/dmitri-shostakovich>;

[12, с. 245, 248]

Неофициальный вариант монограммы содержится в «Лирической сюите». Здесь используются лишь инициалы — самого Берга (AB) и его возлюбленной Ханны Фукс (HF). Создавая историю любви в шести частях, композитор

³⁰ В Открытом письме Берг пишет: «Первой части предпослано музыкальное motto. В трех его темах, насколько это возможно в нотном шрифте, запечатлены буквы Твоего, Антона Веберна и моего имени...» Alban Bergs Kammerkonzert für Geige und Klavier mit Begleitung von dreizehn Bläsern [Offener Brief an A. Schönberg] // Pult und Taktstock. 1925. Jg. 2. S. 23.

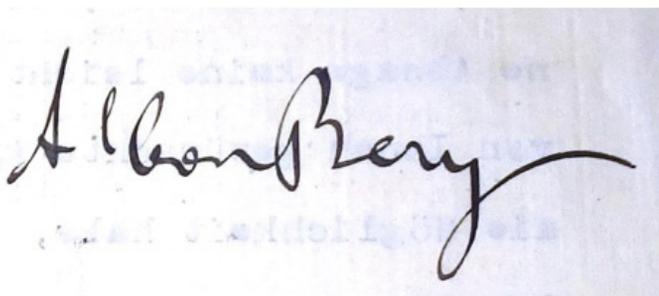


Иллюстрация 6. Варианты подписи Берга.
Письмо А. Берга О. Хайнсхаймеру, 12.12.1928.

Источник:

<https://www.absw.at/stiftung-wohnung>

его имени обнаружена Дигонской в юношеских рукописях композитора, датируемых 1920–1921 годами [12, с. 252–259]. Предположительно последняя

вписывает инициалы в состав серии и демонстрирует тем самым поистине безграничные возможности шенберговской техники³¹. Путем пермутаций серии инициалы соединяются в четырехзвуковой мотив *BAFH*, который — с перестановкой звуков — неоднократно проходит в Третьей части (Иллюстрация 9). Примечательно, что ни в Камерном концерте, ни в «Лирической сюите», где появляется мотив из инициалов, композитор особенно не рассчитывает на запоминаемость и узнаваемость. Более того, в *Allegro misterioso* мотив-монограмма проходит как едва уловимый шорох, будучи очужденным при помощи тембра, штриха, темпа и динамики.

Иначе у Шостаковича. На Иллюстрации 10 представлены две его монограммы — первая и, вероятно, последняя. Первая попытка найти звуко-буквенные соответствия сво-

³¹ В аннотированном экземпляре «Лирической сюиты» Берг указывает на это, комментируя предложение из Предисловия: «...якобы очень строгая “композиция при помощи 12 тонов” ... дала мне, моя Ханна, и другую свободу! Например, постоянно скрывать в этой музыке наши инициалы, HF и AB». Комментированная партитура Лирической сюиты. ÖNB MS F 21 Berg 3437, S. VI.

Und somit küß' ich Dir die mir teuren Hände innigst



Иллюстрация 7. Письмо Берга Хелене Наховской, 1908 (без даты)³²

Motto:*) *Aller guten Dinge...*

Langsame ♩ .

The score is for three instruments: Geige (ev. Klar.**) in G major, Horn in F, and Klavier. The tempo is 'Langsame' with a quarter note equal to one beat. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 4/4. The violin part starts with a rest, then enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The horn part enters with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The piano part starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note G4. The piano part ends with a fermata and the instruction 'verklungen lassen'. Dynamics include *mf*, *mf*, *mf*, *f*, *f*, *mf*, *p*, and *mf*.

Arnold SCHÖNBERG

Anton WEBERN

ALBAN BERG

Иллюстрация 8. Альбан Берг. Камерный концерт. I часть. *Motto*.
Партитура. UE 33148

монограмма *DSCH* содержится в отправленном Шостаковичем за несколько месяцев до смерти письме Дереку Халму, автору известного каталога рукописей композитора³³. Главные сочинения, в которых присутствует монограмма *DSCH*, были созданы Шостаковичем в период «оттепели», причем степень ее узнаваемости возрастала от опуса к опусу. В Десятой симфонии (1953, *Иллюстрация 11.1*) она скорее интуитивно угадывалась аудиторией,

³² «Итак, нежно целую твои руки, которые так дороги мне [Альбан Берг]» (Briefwechsel Alban Berg - Helene Berg: Gesamtausgabe; aus den Beständen der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek / hrsg. von Herwig Knaus; Thomas Leibnitz. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag, 2012-2016. Bd.1. 1907 – 1911. S. 81).

³³ Hulme D. C. Dmitri Shostakovich: a catalogue, bibliography, and discography. 3rd ed. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002. P. 568.

26

- 20. 5. 1925 -

III

Allegro misterioso, denn noch wer alles Geheimnis - aus selbst Geheimnis ...

♩ = 150

den ganzen Satz mit Dämpfer

am Steg

pp sempre

B A F H

am Steg

pp sempre

A B H F

am Steg

pp sempre

A B F H

H

ptz

Иллюстрация 9. Альбан Берг. «Лирическая сюита». III часть. *Allegro misterioso*, тт. 1–2. Аннотированный экземпляр для Ханны Фукс. ÖNB MS F 21 Berg 3437. S. 26

которая, по словам Аркадия Иосифовича Климовицкого, «психологически была ориентирована на поэтику эзопова языка» [13, с. 249]. В Восьмом квартете «Памяти жертв фашизма и войны» (1960, *Иллюстрация 11.2*), который трактовался автором как автоэпитафия, на нее в письме Исааку Гликману указывал сам Шостакович³⁴. Наконец, в «Предисловии к полному собранию моих сочинений» (1966, *Иллюстрация 11.3*)³⁵ — для самых непонятливых — на мотив DSCN демонстративно распевается имя и фамилия Шостаковича.

³⁴ «Если я когда-нибудь помру, то вряд ли кто напишет произведение, посвященное моей памяти. Поэтому я сам решил написать таковое. Можно было бы на обложке так и написать: “Посвящается памяти автора этого квартета”» (письмо Шостаковича Гликману от 19 июля 1960 года, цит. по: [11, с. 527].)

³⁵ «Предисловие к полному собранию моих сочинений и краткое размышление по поводу этого предисловия» для баса с фортепиано соч. 123, слова Пушкина и Шостаковича.



D E C E s H A
Димитрий Шостакович

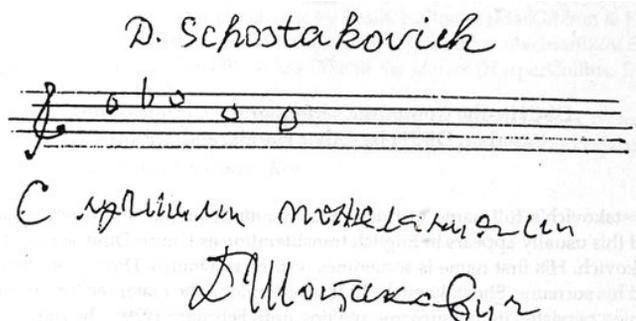


Иллюстрация 10. Дмитрий Шостакович.

Слева — монограмма из тетради с учебными заданиями (1920–1921) [12, с. 256].
Справа — монограмма из письма Дереку Халму от 7.12.1974³⁶

Иллюстрация 11.1. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:
Десятая симфония, III часть, 7 т. до ц. 105 (Hawkes Pocket Scores. 604)

³⁶ Hulme D. C. Dmitri Shostakovich: a catalogue, bibliography, and discography. 3rd ed. Lanham, Md.: Scarecrow Press, 2002. P. 568.

Иллюстрация 11.2. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:
Восьмой квартет, I часть, тт. 1–10³⁷

Иллюстрация 11.3. Примеры монограммы DSCH в сочинениях Шостаковича:
Предисловие к полному собранию моих сочинений, т. 83–90³⁸

Будучи своего рода автопортретом композитора, автомонограмма рождает целый спектр смыслов: от утверждения вопреки всему негибавшей авторской воли и собственного «Я» до самоиронии, самоуничтожения и самоочуждения. В отличие от берговской монограммы, мотив DSCH выступает как тема-формула, обладающая специфической интонационностью — крайние ее точки очерчивают напряженный интервал уменьшенной кварты, один из символов

³⁷ Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. М.: Музыка, 1979. Т. 35. Квартеты № 1–8. С. 237.

³⁸ Шостакович Д. Д. Собрание сочинений. М.: Музыка, 1984. Т. 33. Романсы и песни для голоса с фортепиано. С. 66.

музыки Шостаковича. Однако монограмма может функционировать и в ином контексте: как выяснилось позднее, в Десятой симфонии она становится частью любовного нарратива, как и в «Лирической сюите» Берга. Имя женщины, «занимавшей в тот момент сердце и мысли» Шостаковича [13, с. 267], — азербайджанского композитора Эльмиры Назировой (*Иллюстрация 12*) — также представлено в виде монограммы (*Иллюстрация 13*)³⁹. Знал ли Шостакович о берговских монограммах? Берг не скрывал их в Камерном концерте, но тайная программа «Лирической сюиты» стала известна уже после смерти Шостаковича.



Иллюстрация 12. Эльмира Назирова.

Источник: <https://www.100philharmonia.spb.ru/persons/35844/>

³⁹ Подробнее об этом см. в статье Н. Кравец: Кравец Н. Новый взгляд на Десятую симфонию Шостаковича // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / Рос. ин-т истории искусств и др. / сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 228–248. Автор ее цитирует письмо Шостаковича Назировой от 29 августа 1953 года, где композитор сообщает своей возлюбленной, что «поскольку все время думает о ней, то превратил ее имя в ноты». Там же. С. 231.

146 **118** ♩ = 108

I Solo

Cox

Archi

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

pizz.

p

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

E-A-E-D-A
E | A MI(E) Pe(D) A

Иллюстрация 13. Десятая симфония, III часть, ц. 118,
монограмма Эльмиры Назировой.

Вместо заключения

Настоящий очерк не имел своей целью создание классического «двойного портрета» Шостаковича и Берга, что едва ли имеет смысл в силу отдаленности и даже несоединимости их художественных миров. Однако именно это обстоятельство побудило нас к поиску параллелей и пересечений между ними. Единственная личная встреча композиторов не повлекла за собой их дальнейшего общения, которое, впрочем, было невозможно в условиях опустившегося вскоре «железного занавеса». Неизмеримо большее значение имела для Шостаковича встреча с музыкой Берга, которая задала вектор его собственным поискам в оперном, да и не только оперном жанре (об обратном влиянии, видимо, говорить не приходится, хотя Берг воспринимал музыку Шостаковича с интересом).

Влияние «Воцдека» на обе оперы Шостаковича неоспоримо, Шостакович, несомненно, познакомился и с другими сочинениями своего австрийского коллеги: многие исследователи отмечают берговские аллюзии и отзвуки и в его поздних опусах.

Мы намеренно оставили эту тему за пределами статьи, ибо представляется более важным проследить не только аспекты «влияния» как такового, но и моменты сходства, этим «влиянием» не обусловленные и свидетельствующие о художественно-типологической общности. В ее рамках более отчетливо выявляются и различия художественных принципов двух композиторов. Так, музыку Шостаковича и Берга объединяет феномен процессуальности и в целом энергетическая парадигма музыкального мышления, характерная для необарокко и неоклассицизма 1920-х. И у того, и у другого она определяет принципы работы с музыкальным материалом. У Берга, сохраняющего верность «музыкальной прозе», процессуальность выявляется в шенберговской «развивающей вариации», у Шостаковича — в «тематически концентрированном развертывании». Принципиальные различия выявляются и в такой характерной для обоих композиторов черте, как пристрастие к эзопову языку и тайной программе. У Шостаковича эзопов язык имеет общественно-политическое измерение, за ним стоит невозможность открытого высказывания в рамках государственной идеологии. Тайная программа Берга имеет исключительно личный, приватный характер и позволяет ему сохранить связь с ушедшей в прошлое романтической традицией. Так же разнится и трактовка монограмм: у Шостаковича DSCN — тема-символ, обладающая интонационной характерностью и рассчитанная на узнавание. Монограммы Берга сродни элементам додекафонной техники, которые составляют глубинный пласт музыкального текста, считываемый лишь при помощи анализа.

Разумеется, в настоящей статье были обозначены далеко не все параллели между Шостаковичем и Бергом. За ее рамками остались многие другие элементы эзопова языка двух композиторов, в частности цитаты и аллюзии, которым посвящено немало исследований. Продолжить ряд параллелей позволяет и тема рецепции музыки Шостаковича и Берга в XX веке. Несмотря на несходство контекстов восприятия, их музыка оказалась камнем преткновения для широкой публики как чрезвычайно сложная и непонятная, с другой стороны, она стала мишенью критики радикального авангарда как недостаточно прогрессивная

или же компромиссная. Раскрытие этих и других точек притяжения-отталкивания послужит не только лучшему пониманию творчества двух протагонистов, но и более глубокому осознанию всей картины музыки прошлого столетия.

Список литературы

1. *Левая Т. Н.* Контрасты жанра: Очерки и исследования о Д. Шостаковиче / под общ. ред. Б. С. Гецелева. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской консерватории, 2013.
2. *Левая Т. Н.* Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н. И. Новикова; Издательский дом «Галина скрипсит», 2017.
3. *Векслер Ю. С.* Рецепция Альбана Берга в СССР // Искусство музыки. Теория и история. 2018. № 18. С. 31–88. URL: https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti_2018_18_31_88_yuliya_veksler.pdf
4. *Векслер Ю. С.* Личные библиотеки А. Шенберга и А. Берга как источник изучения творческой биографии // Современные проблемы музыкознания. 2023. № 4. С. 29–49. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>
5. *Векслер Ю. С.* Альбан Берг и его музыка в городе на Неве (1920–1930-е годы) | Alban Berg und seine Musik in der Stadt an der Nawa (1920–1930er Jahre) // Немецкие музыканты в городе на Неве = Deutsche Musiker in der Stadt an der Nawa: сборник авторских статей о малоизвестных страницах петербургской музыкальной культуры / отв. ред. и сост. Л. В. Попкова. СПб.: Келлер, 2022. С. 300–319.
6. *Цареградская Т. В.* Направление «энергетизма» в контексте музыкознания XX века // Журнал Общества теории музыки. 2017. № 4. С. 36–48. URL: https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_2_Tsaregradskaya_Energeticism.pdf
7. *Danuser H.* Die Musik des 20. Jahrhunderts. Laaber: Laaber, 1984.
8. *Векслер Ю. С.* О методологических основаниях творческого процесса Альбана Берга // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 4. С. 68–99. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-4-068-099>
9. *Бобровский В. П.* Камерно-инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. М.: Сов. композитор, 1961.

10. Акопян Л. О. Чем Бетховен был для Шостаковича (и чем Шостакович стал для Бетховена) // Вестник Русской христианской гуманитарной академии. 2020. № 4–2. С. 352–364.

<https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.2.21.021>

11. Акопян Л. О. Феномен Дмитрия Шостаковича. СПб.: Издательство РХГА, 2018.

12. Дигонская О. Г. От подписи к монограмме // Шостакович в Ленинградской консерватории: в 3 т. / авт. проекта и сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 2013. Т. 2. 1919–1930. С. 241–262.

13. Климовицкий А. И. Еще раз о теме-монограмме D-Es-C-H // Д. Д. Шостакович: сб. ст. к 90-летию со дня рождения / Рос. ин-т истории искусств и др.; сост. Л. Ковнацкая. СПб.: Композитор, 1996. С. 249–268.

References

1. Levaya, T. N. (2017). *Kontrasty zhanra: Ocherki i issledovaniya o D. Shostakoviche* [Contrasts of the genre: Essays and research on D. Shostakovich]. Nizhny Novgorod Conservatory Publ. (In Russ.).

2. Levaya, T. N. (2017). *Dvadsatyi vek v zerkale russkoi muzyki* [The Twentieth Century in the Mirror of Russian Music]. N. I. Novikov Publishing House; Galina Skripsit Publishing House. (In Russ.).

3. Veksler, Yu. S. (2018). Reception of Alban Berg's music in the USSR. *Art of Music. Theory and History*, 18, 31–88. (In Russ.). https://imti.sias.ru/upload/iblock/4d9/imti_2018_18_31_88_yuliya_veksler.pdf

4. Veksler, Yu. S. (2023). Arnold Schönberg's and Alban Berg's personal libraries as a source of study of artistic biographies. *Contemporary Musicology*, (4), 29–49 (In Russ.).

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2023-4-029-049>

5. Veksler, Yu. S. (2022). Al'ban Berg i ego muzyka v gorode na Neve (1920–1930-e gody) [Alban Berg and his music in the city on the Neva (1920–1930s)] | Alban Berg und seine Musik in der Stadt an der Newa (1920–1930er Jahre). In L. V. Popkova (Ed.), *Nemetskie muzykantyy v gorode na Neve* [German musicians in the city on the Neva] = *Deutsche Musiker in der Stadt an der Newa* (pp. 300–319). Keller. (In Russ., In Germ.).

6. Tsaregradskaya, T. V. (2017). “Energeticism” as a trend of the twentieth-century music analysis. *The Music Theory Society’s Journal*, (4), 36–48. (In Russ.). https://eng.journal-otmroo.ru/sites/eng.journal-otmroo.ru/files/2017_4%2820%29_2_Tsaregradskaya_Energeticism.pdf
7. Danuser, H. (1984). *Die Musik des 20. Jahrhunderts*. Laaber.
8. Veksler, Yu. S. (2019). About methodological basis of Alban Berg’s creative process. *Contemporary Musicology*, (4), 68–99. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2019-4-068-099>
9. Bobrovskii, V. P. (1961). *Kamerno-instrumental’nye ansambli D. Shostakovicha* [*Chamber instrumental ensembles by D. Shostakovich*]. Sov. Kompozitor Publ. (In Russ.).
10. Hakobian, L. O. (2020). What Beethoven was to Shostakovich (and what Shostakovich became to Beethoven). *Review of the Russian Christian Academy for the Humanities*, 21(4(2)), 352–364. (In Russ.). <https://doi.org/10.25991/VRHGA.2021.2.21.021>
11. Hakobian, L. O. (2018). *Fenomen Dmitriya Shostakovicha* [*The Phenomenon of Dmitri Shostakovich*]. Russian Christian Academy for the Humanities Publ. House. (In Russ.).
12. Digon’skaya, O. G. (2013). Ot podpisii k monogramme [From signature to monogram]. In L. Kohnatskaya (Ed.), *Shostakovich v Leningrad’skoi konservatorii* [*Shostakovich at the Leningrad Conservatory*]: Vol. 2: 1919–1930 (pp. 241–262). Kompozitor Publ. (In Russ.).
13. Klimovitskii, A. I. (1996). Eshche raz o teme-monogramme D-Es-C-H [Once again about the theme-monogram D-Es-C-H]. In L. Kohnatskaya (Ed.), *D. D. Shostakovich: sbornik statei k 90-letiyu so dnya rozhdeniya* [*D. D. Shostakovich: Collection of articles for the 90th anniversary of his birth*] (pp. 249–268). Kompozitor Publ. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Векслер Ю. С. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки, Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки.

Information about the author:

Yulia S. Veksler — Dr. Sci. (Arts), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 01.12.2025;
одобрена после рецензирования 21.01.2026;
принята к публикации 04.03.2026.

The article was submitted 01.12.2025;
approved after reviewing 21.01.2026;
accepted for publication 04.03.2026.

Классику XX века

Научная статья

УДК 784

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

EDN [OZRLVK](https://orcid.org/0000-0001-9558-0252)



**Нидерландская хоровая музыка XX века:
диалог эксперимента и традиции**

Александр Сергеевич Рыжинский
Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,
✉ ryzhinskii@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>



Аннотация. Статья посвящена анализу основных путей развития хоровой музыки Нидерландов в XX веке. «Ренессанс голландской музыки» (выражение Герберта Энтклиффа), обусловленный резко активизировавшейся в конце XIX века концертной жизнью страны и развитием музыкального образования, привел к появлению целого ряда оригинальных сочинений, среди которых важное место занимают хоровые опусы. Такие мастера, как Бернард Зверс, Юлиус Рёнтген, Йохан Вагенар, Альфонс Дипенброк заложили крепкую основу для формирования самобытного, узнаваемого лица современной хоровой музыки Нидерландов.

Влияние общих процессов европейского музыкального искусства проявило себя в возникновении двух оппозиционных линий в эволюции нидерландской музыки. Первая из них, ориентированная на сохранение национальных традиций, представлена в творчестве Хендрика Андриссена и его последователей — Германа Штрагегера, Альберта де Клерка. Вторая, направленная на внедрение авангардных веяний, связана с деятельностью Виллема Пейпера и его учеников Гийома Луи Фредерика Ландре, Хенка Бадингса, Рудольфа Эшера. Кульминацией в развитии нидерландской хоровой музыки прошлого столетия можно признать творчество Тона де Лейфа, Ханса Кокса и Луи Андриссена. С именем Кокса связано создание наиболее масштабных вокально-симфонических композиций, тесно связанных с экзистенциальной тематикой. Творчество де Лейфа — образец стилевого плюрализма: на него оказали влияние как новации в области современной композиции, так и традиционные жанры восточной музыки (индийская рага, иранский макам и др.). Луи Андриссен, известный своими экспериментами по сближению элитарного и массового музыкального искусства, кроме того, объединял в своих сочинениях элементы современных техник композиции с техническими элементами старинной музыки — от *Ars antiqua* до раннего барокко. Таким образом, несмотря на «позднее включение» в процесс развития хоровой композиции в сравнении с Италией, Францией и Германией, нидерландская хоровая музыка приобрела в течение XX века свой оригинальный облик, отличительными особенностями которого явилась постоянно сохраняемая связь между смелыми экспериментами сегодняшнего дня и многовековыми традициями нидерландского искусства.

Ключевые слова: хоровая музыка, Нидерланды, Виллем Пейпер, Луи Андриссен, Тон де Лейф, хоровая фактура, вокальная тембрика

Для цитирования: Рыжинский А. С. Нидерландская хоровая музыка XX века: диалог эксперимента и традиции // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 106–130.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

==== *Classics of the 20th Century* ====

Original article

**Dutch choral music of the twentieth century:
A dialogue between experiment and tradition**

Alexander S. Ryzhinsky

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ ryzhinskii@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-9558-0252>

Abstract. This article examines the main trends of Dutch choral music in the 20th century. The Renaissance of Dutch Music (a term used by Herbert Antcliffe) at the end of the 19th century, associated with the active concert life of the country and the development of musical education, led to the emergence of original compositions, in which choral works play a significant role. Composers such as Bernard Zweers, Julius Röntgen, Johan Wagenaar, Alphons Diepenbrock laid the foundations for a distinctive identity of modern choral music in the Netherlands. The influence of the general trends in European music resulted in the emergence of two contrasting tendencies in the evolution of Dutch music. The first, focused on preserving national traditions, is represented by the work of Hendrik

Andriessen and his followers — Herman Strategier and Albert de Klerk. The second, aimed at incorporating avant-garde trends, is associated with Willem Pijper and his students, including Guillaume Louis Frédéric Landré, Henk Badings and Rudolf Escher. The works by Ton de Leeuw, Hans Kox and Louis Andriessen represent a culmination in the development of Dutch choral music in the twentieth century. Kox is known for creating large-scale vocal-symphonic compositions, closely related to existential themes. De Leeuw's works illustrate stylistic pluralism: the composer was influenced by both innovations in modern Western composition and traditional Eastern musical genres (Indian raga, Iranian maqam, etc.). Andriessen, known for his experiments in bridging elite and popular musical art, also combined modern compositional techniques with elements of early music — from *Ars antiqua* to early Baroque — in his works. Thus, despite the “late start” in the development of choral composition, Dutch choral music — in comparison with Italy, France and Germany — acquired a distinctive character during the 20th century, marked by a continuing connection between bold contemporary experimentation and the centuries-old traditions of Dutch music.

Keywords: choral music, Netherlands, Pijper, Andriessen, de Leeuw, choral texture, vocal timbres

For citation: Ryzhinsky, A. S. (2026). Dutch choral music of the twentieth century: A dialogue between experiment and tradition. *Contemporary Musicology*, 10(1), 106–130. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-106-130>

Введение

На рубеже XIX и XX веков заметную роль в европейской хоровой музыке стали играть композиторы тех стран, которые на протяжении нескольких предшествующих столетий были фактически «невидимы» на музыкальной карте мира. История с развитием хоровой композиции кажется в этом ряду особенно интригующей, учитывая основополагающее значение, которое имело творчество франко-фламандских мастеров в XV–XVI веках для развития всей европейской музыки. Несмотря на то, что даже наиболее значительные хоровые сочинения прошлого века, созданные в Нидерландах, едва ли могут рассматриваться в ряду опусов, определяющих собирательный облик европейского хорового искусства, их изучение явно свидетельствует о возрождении здесь самодостаточной композиторской школы.

Нельзя сказать, что нидерландская хоровая музыка последней сотни лет была хорошо изучена. В поле зрения музыковедов попадает творчество отдельных композиторов, причем без акцента на их хоровых сочинениях [1; 2; 3; 4], либо нидерландская традиция вписывается в общеевропейские процессы развития композиционной техники [5]. Цель настоящей статьи — обобщение имеющихся сведений о развитии голландского хорового искусства, а также формулировка выводов об основных особенностях хоровой композиции прошлого века.

«Ренессанс голландской музыки»¹

Предвестием возрождения нидерландской композиторской школы стало строительство Концертного зала *Concertgebouw* и создание одноименного оркестра (1888)². Пятью годами ранее в результате подвижной деятельности Юлиуса Рёнтгена, Франса Коэнена, Даниэля де Ланге

¹ Впервые выражение «ренессанс голландской музыки» использовал в 1924 году британский музыковед Герберт Энтклифф по отношению к творчеству нидерландских композиторов первой четверти XX века — Юлиуса Рёнтгена, Йохана Вагенара, Бенарда Зверса и Альфонса Дипенброка [6].

² Важность этого события невозможно переоценить. В своей статье, посвященной рецепции ораториального творчества И. С. Баха в Нидерландах, Йерун ван Гессель, указывая на важнейшую просветительскую миссию оркестра *Concertgebouw*, пишет: «...еще в 1874 году непонимание нидерландской аудиторией шедевра Баха [имеются в виду «Страсти по Матфею». — А. Р.] заставило бы дирижера-идеалиста зарыдать, но двадцать пять лет спустя голландская музыкальная жизнь наконец-то пришла в себя, положив начало исполнительской традиции международного уровня» [7, р. 164–165].

и Бернарда Зверса была основана Амстердамская консерватория. В этом ряду особо отметим последнее имя: Бернард Зверс (1854–1924) — композитор, хормейстер, педагог, в течение всего творческого пути акцентировавший внимание соотечественников на приоритетном значении искусства своей страны. Патриотические настроения проявлялись не только в преобладании в его сочинениях национальных образов (от голландской природы до картин Вермеера и Рембрандта), фольклорных мотивов, но и в принципиальном ограничении вокальных сочинений текстами на нидерландском языке, что, конечно, затрудняло их распространение за пределами страны.

Авторитет Зверса в Нидерландах был настолько велик, что именно ему была оказана честь написать «Коронационную кантату» для церемонии вступления на престол королевы Вильгемины (1890), а также «Прелюдии и хоры» к пьесе *Gijsbrecht van Aemstel* Йоста ван ден Вонделя на открытии Городского театра Амстердама (1894). В целом хоровые сочинения Зверса сложно назвать оригинальными: они характеризуются преобладанием аккордового изложения, ясной тональной основой и ориентированной на стилистику немецкого *Liedertafel* гармонией. При этом стоит отметить вокальное удобство музыки Зверса, явно обусловленное его деятельностью хорового дирижера³.

Становление кантатно-ораториального жанра в нидерландской музыке тесно связано с именем Йохана Вагенара (1862–1941) — композитора, дирижера, органиста, первого руководителя Утрехтской консерватории (1904–1919) и одного из директоров старейшей в Нидерландах Королевской Гаагской консерватории (1919–1937). Уже первая кантата Вагенара *De Schipbreuk* («Кораблекрушение», 1889) открывает особое сатирическое дарование композитора, умевшего создавать яркие пародии. Среди основных объектов его критики — оперные и концертные представления, лишённые глубины содержания и развлекающие публику клишированными и зачастую лишёнными здравого смысла сюжетами. В дальнейшем эта линия творчества будет продолжена в кантатах *De fortuinlijke kist* («Сундук с сокровищами», 1916) и *Jupiter Amans* («Юпитер Амон», 1925).

³ Любительское хоровое искусство на протяжении столетий остается очень популярным в Нидерландах, что обусловлено не только деятельным участием большинства жителей страны в католических и протестантских богослужениях, но и в особой объединяющей роли хорового исполнительства, отвечающего тому, что в научной и публицистической литературе Нидерландов именуется «национальным чувством солидарности» [8, p. 14].

Вместе с актуальным содержанием большой интерес для слушателей представляла, безусловно, и сама музыка. Анализируя кантату *De Schipbreuk*, мы обнаруживаем разнообразие фактурных решений — от типичного для партитур Зверса аккордового изложения до сложных полифонических эпизодов. Характерно включение хоровой монофонии, антифонов мужских и женских хоров, фрагментов гомофонно-гармонической фактуры, в рамках которой применено пение хора с закрытым ртом, только входившее в обиход в последней четверти XIX века.

Особое место среди композиторов первого поколения возрожденной нидерландской композиторской школы занимает Альфонс Дипенброк (1862–1921). Несмотря на отсутствие консерваторского образования⁴, этот выдающийся музыкант, изучая наследие старинных нидерландских мастеров и творчество европейских композиторов-романтиков XIX века, обрел свой самобытный музыкальный почерк. Дипенброк испытывал большой интерес к хоровой музыке и создал десятки сочинений для различных вокальных составов — женские, мужские, смешанные ансамбли *a cappella* и с инструментальным сопровождением. В отличие от Зверса и Вагенара, он не замыкался на преимущественном использовании произведений нидерландских поэтов. Его хоровые сочинения отличает высокое качество привлекаемых литературных текстов, в чем, конечно, проявило себя не только полученное филологическое образование, но и талант литератора. Дипенброк был известен как эссеист, активно публиковавшийся в журналах *De Amsterdammer*, *De Nieuwe Gids*, *De Kroniek*. Среди его любимых авторов Гёте, Гёльдерлин, Новалис, Брентано, Гейне, Бодлер, Верлен и другие известные европейские поэты.

Сочетая позднеромантическое гармоническое письмо, близкое сочинениям Густава Малера и Рихарда Штрауса, с полифонической организацией, ориентированной на традиции старинных франко-фламандских композиторов, Дипенброк создавал масштабные хоровые пьесы, характеризующиеся гибким взаимодействием различных видов фактуры. Во многих сочинениях он использует каноническое изложение, что, как правило, связано с выделением текста, наиболее важного по смыслу. Подобные примеры мы видим в мужском хоре *Tibur* («Тибур», 1884 г.), смешанном хоре *Dämmerung* («Сумерки», 1884 г.).

⁴ Композитор окончил Амстердамский университет как филолог, защитил докторскую диссертацию, посвященную жизни и воззрениям римского философа Сенеки.

В большинстве сочинений Дипенброк ориентируется на законы мотетной строфики. Он стремится к детальному отражению нюансов литературного текста, используя ресурсы тональных, темповых и фактурных контрастов. Среди последних нередко сопоставления аккордового и антифонного письма или аккордового и имитационно-полифонического. В редких случаях используется гомофонно-гармоническая фактура, где для отчетливой дифференциации рельефа и фона могут применяться средства не только динамики, но и артикуляции. Так, например, во второй строфе гимна *Veni Creator Spiritus* для мужского хора и органа (1906) мелодия басов *legato* звучит на фоне отрывистого штриха партий теноров (Пример 1).

Характерно для сочинений Дипенброка и активное использование антифонов. Чаще всего композитор сопоставляет звучание мужских и женских голосов — в партитурах, написанных для смешанного хора, либо звучание высоких и низких голосов — в сочинениях для однородных составов. В вокальном квартете *De groote hon en de kleine kat* («Большая собака и маленькая кошка», 1903) антифоны женских и мужских голосов в совокупности со звукоподражательными эффектами становятся и важным ресурсом персонификации (Пример 2). В этой музыкальной шутке можно также увидеть продолжение традиции нидерландских композиторов, создававших комические бытовые зарисовки (вспомним *El grillo* Жоскена Дебре или *Ad altre le voi dare* Орландо Лассо).

Tempo I

The musical score is written for four voices: Tenor I, Tenor II, Basso I, and Basso II. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The tempo is marked 'Tempo I'. The score shows a passage where the basses play a legato melody while the tenors play a staccato accompaniment. The lyrics are: 'cha - ri - tas, et spi - ri - ta - lis un - cti - o. Tu sep - ti - for - mis mu - ne - rit. poco f Tu sep - ti - for - mis mu - ne - rit.'

Пример 1. А. Дипенброк. *Veni Creator Spiritus*, тт. 25–30

Sis, Sis! *Mauw, mauw!* En een houw en een beet en een blaf en een grauw En een grauw

Waf! Waf, Waf! *mf* En een houw En een blaf En een grauw En de

Пример 2. А. Дипенброк. *De groote hon en de kleine kat*, тт. 21–25

Равное внимание Дипенброка к духовной и светской музыке, к философской лирике и юмористическим миниатюрам показывает композитора достойным продолжателем традиций старинной нидерландской музыки, прервавших своё развитие в XVII веке. По справедливому замечанию Екатерины Дмитриевны Девятко, «многогранная деятельность Дипенброка играла ключевую роль в становлении новой ступени развития музыкального искусства Нидерландов — начала возникновения композиторского индивидуализма, характерного для практики последователей Дипенброка — нидерландских композиторов XX столетия» [2, с. 203]. Как самый крупный национальный деятель своего времени, осознанно стремившийся восстановить значение Нидерландов в музыкальном искусстве Европы [1], он во многом определил направления творческого поиска композиторов второго поколения «голландского музыкального ренессанса»: Хендрика Андриссена (1892–1981) и Виллема Пейпера (1894–1947), первых нидерландских композиторов, получивших образование у себя на родине (Андриссен — ученик Зверса, Пейпер — ученик Вагенара).

*Хендрик Андриссен — Виллем Пейпер:
две основные ветви эволюции нидерландской музыки
в первой половине XX века*

Пейпер и Андриссен придерживались разных взглядов на пути развития современной музыки: первый был в значительной степени открыт авангардным веяниям в искусстве, в то время как второй ориентировался прежде всего на каноны, сложившиеся в сочинениях его старших современников. При этом хоровое творчество обоих объединяет очевидная связь с традициями старинной нидерландской музыки.

Она заметна в модальной основе их гармонического письма, в мелодизации составляющих вертикаль партий. Хотя Пейпер создавал исключительно светские пьесы, а Андриссен как потомственный церковный органист⁵ в основном тяготел к сочинению духовной музыки, их произведения объединяет выбор традиционных видов фактуры и классический подход к трактовке хоровых тембров.

Тем не менее изучение произведений Андриссена в сопоставлении с работами его предшественников и даже современников, таких, например, как еще один ученик Зверса Эрнест Виллем Мулдер⁶ (1898–1959), подводит к выводу о существенном изменении звучания духовной музыки. Андриссен, отказываясь от присущей сочинениям второй половины XIX века романтической гиперболизации фактурных и гармонических средств, возвращает церковным сочинениям медитативное сосредоточение и мистическую простоту в опоре на ясные гармонии. Обращают внимание и постоянно встречающееся проведение всех вокальных голосов в унисон или в октаву и обыгрывание гармонического колорита чистых интервалов (*Пример 3*) — своеобразные музыкальные «архаизмы», явно ориентированные на воссоздание звучания дотональной музыки.

В отличие от единообразных по гармоническому и фактурному решению сочинений Андриссена, произведения Пейпера, созданные до 1920 года и после этой даты, различаются значительно. В работах первого творческого десятилетия мы наблюдаем те же интонационные и фактурные ориентиры, что и у его учителя Вагенара — гармоническое трех-четырёхголосие с ясно ощутимой тональной основой в простых строфических формах. Однако уже в *Heer Halewjin* («Лорд Халэвайн», 1920) для двойного хора *a cappella* на текст старинной голландской баллады происходит принципиальный отказ от классико-романтической тональности в пользу свободного от обязательно разрешения диссонанса, что явно свидетельствует о влиянии музыки предшественников нововенской школы — Арнольда Шёнберга и Антона Веберна⁷.

⁵ Хендрик Андриссен родился в семье Николаса Андриссена (1845–1913), органиста церкви св. Иосифа в Харлеме.

⁶ Нидерландский композитор Эрнест Виллем Мулдер (1898–1959), как и Андриссен, в основном был известен как автор церковной музыки. Среди его сочинений особое место занимали вокально-симфонические работы, очень близкие по звучанию произведениям французских композиторов, в особенности музыки Сезара Франка, — Реквием (1927–1932), *Stabat Mater* (1948), *Te Deum* (1951).

⁷ Об отношении Пейпера к музыке нововенцев см. [5, p. 143–145].

The image shows a musical score for 'Laudate Dominum' by X. Andriessen. It consists of four vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The tempo is 'Andante maestoso' and the dynamics are 'f'. The lyrics are 'Lau - da - - - te Do - mi - num'. The score is written in 4/4 time and features a mix of half and quarter notes with some rests.

Пример 3. X. Андрисен. *Laudate Dominum*, тт. 1–3

Подобные решения характерны и для последующих сочинений Пейпера на голландские фольклорные тексты — *Heer Daniëlken* («Лорд Даниэлкен», 1925) для двойного хора *a cappella* и *Van den Coninc van Castilien* («Ван ден Конинк из Кастилии», 1936) для четырехголосного мужского хора. Благодаря этим сочинениям Пейпер стал известен за рубежом как главный представитель музыкального авангарда Нидерландов. Именно он представлял свою страну в 1922 году на учредительном заседании «Международного общества современной музыки» (*International Society for Contemporary Music*) в Зальцбурге, а впоследствии возглавил его голландское представительство.

В сочинениях Пейпера начиная с 1920 года ресурсы хроматической тональности, политональности и даже атональности удивительным образом сочетаются с текстами традиционных голландских баллад. Известно, что Пейпер в течение всей жизни собирал образцы отечественного фольклора, однако в своих хоровых сочинениях использовал исключительно их текстовую

основу. Возможно, в этом проявилась типичная и для его учителя Зверса осознанная ориентация на создание национального нидерландского музыкального искусства.

Среди тех, кто внес значимый вклад в последующее развитие хоровой музыки Нидерландов, отметим учеников Пейпера (Гийома Ландре, Хенка Бадингса) и Андриссена (Германа Штратегира и Альберта де Клерка). Каждая из этих «эволюционных ветвей» сохранила то, что отличало творчество их основателей. Ландре и Бадингс в своих сочинениях демонстрируют ориентацию на ключевые достижения новейшего искусства, тогда как Штратегир и де Клерк работали в области духовной музыки, ориентированной на традиции Андриссена. Эти отличия во многом обусловлены и конкретными задачами, которые перед ними стояли.

Так, Герман Штратегир (1912–1988), окончивший Римско-католическую школу церковной музыки в Утрехте и совмещавший в дальнейшем обязанности органиста и композитора, создавал в первую очередь сочинения для богослужений: 3 мессы для хора *a cappella*, 21 месса для хора в сопровождении органа, десятки антифонов, псалмов, мотетов. Даже в своих светских произведениях он обращался к духовной тематике: среди подобных его работ — вокально-симфонические опусы *Cantica pro tempore natali* («Песни рождественского времени», 1953), *Arnhemsche psalm* («Арнемский псалом», 1955), *Rembrandtcantate* (кантата «Рембрандт», 1956). Подобно Андриссену, Штратегир большое внимание уделял хору *a cappella*, включал эпизоды такого рода не только в композиции с органом, но и в вокально-симфонические сочинения. Один из примеров — начальные такты *Arnhemsche psalm*, где октавное изложение *a cappella* вызывает ассоциации со звучанием предваряющего части старинных месс григорианского хорала. Укажем здесь, что Штратегир был и хоровым дирижером, чей коллектив — хор «Мадригал» в Лейдене — был известен исполнением сочинений франко-фламандских мастеров XV–XVI веков.

Деятельность композитора и церковного органиста сочетал в течение всей своей жизни и другой ученик Андриссена — Альберт де Клерк (1912–1998). Еще до окончания Амстердамской консерватории он сменил своего учителя на посту органиста церкви Святого Иосифа в Харлеме (в 1934 году) и впоследствии занимал эту должность до самой смерти. Не столь плодовитый, как Штратегир, он тем не менее оставил свой след в духовной музыке второй

половины XX века, создав мессы *Mater Sanctae laetitiae* для женского хора и органа (1948), *Sancti Pape Pii Decimi* («Святой Папа Пий X», 1956) для смешанного хора и органа, *Te Deum* для меццо-сопрано, хора и оркестра (1979). Диатоническая основа его сочинений, базирующихся на преимущественном использовании церковных ладов, сочетается с яркими мажоро-минорными гармониями, вызывающими ассоциации с композициями не только Ан-дриссена, но также Франсиса Пуленка и Дариуса Мийо.

Оппозиционную линию к традиционному в своей основе хоровому творчеству Штрагегира и де Клерка представляли ученики Пейпера. Сосредоточенные в большей степени на симфонических и камерно-инструментальных сочинениях, они все же внесли свой вклад и в создание хоровой музыки. Их работы в этой области отмечены экспериментами с новыми техниками композиции и даже с новыми тембровыми приемами. Один из первых учеников Пейпера — Гийом Ландре (1905–1968) — под воздействием учителя начал изучать не только выразительные свойства диссонанса, но и числовые комбинации, оказывающие влияние на интонационную и ритмическую организацию музыки⁸. Во многом именно этим объясняется интерес композитора к серийной додекафонии, особенно к таким деривативным ее формам, как ротация и пермутация. Даже в вокальных сочинениях Ландре использует звуковые ряды, базирующиеся на диатонических последовательностях 6–8 тонов. Как и Пейпер, он работал с текстами на нидерландском языке, с тем лишь отличием, что предпочитал фольклорным авторские. Среди его любимых поэтов — Лео Браат⁹ (*Groet der martelaren* — «Похвала мученикам», 1944), Анна де Врис¹⁰ (*Berceuse voor moede mensen* — «Колыбельная для мужественных людей», 1952).

⁸ Вступление Пейпера в 1938 году в масонскую ложу определило интерес композитора к одному из важнейших каббалистических методов познания (гематрии), основанному на анализе сокрытого смысла вербального текста через изучение числовых значений составляющих его букв. Целый ряд сочинений его последнего десятилетия предваряли вычисления, касающиеся интонационных формул и формальных пропорций. Ландре также использовал технические приемы, основанные на числовых манипуляциях. Их присутствие отражено даже в названии отдельных оркестровых сочинений: *Permutazioni sinfoniche* («Симфонические пермутации», 1957), *Anagrammen* («Анаграммы», 1960).

⁹ Лео Браат (1908–1982) — голландский поэт, скульптор, искусствовед, редактор журнала «Хроника искусства и культуры».

¹⁰ Анна де Врис (1904–1964) — голландский писатель и поэт, известный серией книг о Бартье Бартельсе, очень популярных в Нидерландах.

Особое место в нидерландской хоровой музыке середины XX века занимает творчество Хенка Бадингса (1907–1987) — одного из самых плодовитых композиторов, автора свыше тысячи сочинений, среди которых около восьмидесяти — хоровые. Несмотря на то, что из-за творческих разногласий он прекратил занятия с Пейпером, именно ему Бадингс обязан своими ранними опытами в симфонической музыке, принесшими ему первый успех и внимание выдающегося голландского дирижера Виллема Менгельберга. Вплоть до начала 1950-х годов сочинения Бадингса демонстрировали ориентацию на образцы романтической музыки, что проявилось и в их традиционном тонально-гармоническом решении, и в следовании законам строфической формы. Один из наиболее известных опусов этого периода — цикл «Четыре духовных песнопения» для хора *a cappella* (1941), напоминающий, что удивительно, не столько сочинения школы Пейпера, сколько композиции Андриссена и его учеников (ясная тональная основа с преобладанием аккордовой и гомофонно-гармонической организации).

В 1950-е годы Бадингс одним из первых в Нидерландах начал эксперименты с электронными звучностями. В эти годы он работал в студии своей *alma mater* — Технического университета в Делфте. Вслед за итальянскими (Джан Карло Менотти) и немецкими (Бернд Алоис Циммерман, Ханс Вернер Хенце) композиторами Бадингс обратился к жанру радио-оперы. Уже его первый опыт в этом жанре — *Orestes* («Орест», 1954) — отмечен интересными акустическими находками. В частности, для получения фантастических звуковых эффектов композитор применял ускорения и замедления предварительно сделанной аудиозаписи мужского хора.

Эти эксперименты практически на два десятилетия опередили манипуляции такого рода в гепталогии Штокхаузена *Licht (Unsichtbare Chöre)* из оперы *Donnerstag*. Опыт создания радиоопер¹¹ в дальнейшем пригодился Бадингсу в работе по разъединению в пространстве одного сочинения «живого» и предварительно записанного звучания: с подобными новациями мы встречаемся в *Genesis'e* для мужского хора, ударных инструментов и магнитофонной ленты (1967), а также в Кантате № 7 *Ballade van die bloeddorstige Jagter* («Баллада о кровожадном охотнике») для солистов, хора, оркестра и магнитофонной ленты (1970).

¹¹ Бадингсу принадлежит две радиооперы — *Orestes* (1954) и *Asterion* (1957), а также одна телевизионная опера *Salto mortale* (1959).

Опираясь на опыт своих голландских предшественников, а также активно используя новации композиторской техники послевоенного авангарда, Бадингс пришел к созданию сочинений, широко востребованных не только в его стране, но и за ее пределами. Таким образом, именно он заложил основу для формирования международного статуса нидерландской академической музыки (в том числе и хоровой), заметно укрепившейся благодаря деятельности композиторов следующего поколения — в первую очередь Тона де Лейфа и Луи Андриссена.

*Нидерландская хоровая композиция второй половины XX века:
от учеников Хенка Бадингса к Луи Андриссену*

Успешно сочетая традиционные и новейшие приемы композиции, Бадингс достиг большой известности не только в своей стране, но и за рубежом — в Германии, во Франции, в США и даже в Австралии. В Нидерландах он имел обширную педагогическую практику. Среди его учеников отметим Тона де Лейфа и Ханса Кокса — композиторов, с именами которых в основном и связано развитие хоровой музыки Нидерландов в 1960–1990-е годы. Первый из них, Тон де Лейф (1926–1996), — одна из самых значимых фигур в культуре Нидерландов, композитор, музыкальный продюсер главной радиостанции страны *Nederlandse Radio Unie*, директор и художественный руководитель Амстердамской консерватории, приглашенный лектор в Калифорнийском университете в Беркли.

Творчество де Лейфа — убедительная иллюстрация известного тезиса о культурном плюрализме как одном из важнейших свойств современной музыки¹². С юности он интересовался различными религиозными концепциями, имеющими отношение не только к христианству, но и к восточным космогоническим учениям. Начав как композитор, ориентированный на музыку Бартока, Пейпера, Бадингса (у последнего он учился с 1947 по 1949 год), де Лейф в дальнейшем увлекся неомодальной техникой в духе Оливье Мессиаана, в классе которого он провел несколько месяцев в 1949–1950 годах. Значимым событием для молодого композитора стало посещение Летних курсов Новой музыки в Дармштадте в 1953 году, где он познакомился с сочинениями Веберна и после этого

¹² По верному замечанию Хикран Алиевой, «композиторы сегодня черпают вдохновение из широкого спектра культурных традиций, в результате чего появляются эклектические и динамичные хоровые произведения» [9, р. 6].

создал первые образцы голландского сериализма. Этот метод композиции затронул в первую очередь его инструментальную музыку. В своих хоровых сочинениях, возникших в эти же годы (*Missa brevis* для смешанного хора, 1952; «Четыре хоровые песни» для смешанного хора *a cappella* на тексты средневековых голландских поэтов-анонимов, 1953), де Лейф, напротив, использовал весьма традиционные средства, создавая музыку на основе старинных ладов с акцентом на звучании чистых интервалов и активном использовании монофонии и аккордовой фактуры.

Встреча с Джоном Кейджем в 1958 году, поездки в Иран и Индию способствовали кардинальной смене направления в творческом развитии де Лейфа. Композитор увлеченно изучает индийские раги, иранский макам, традиции японского театра Но, знакомится с музыкально-теоретическими трудами, посвященными особенностям этих восточных традиций. В то же время он исследует партитуры старинных мастеров — от *Ars antiqua* до Ренессанса, находя много общего в самом восприятии музыкального времени между доклассическими европейскими сочинениями и традиционной восточной музыкой. Объединяющей эти, на первый взгляд, полярные позиции, по мнению де Лейфа, становится модальность в широком понимании этого термина (композитор пользуется выражением «расширенная модальность»), противопоставляемая не только сериализму, но также и хроматической тональности и атональности:

«Расширенная модальность» — это в определенном смысле переоценка, обобщение и расширение более ранних модальных принципов, рассматриваемых с позиций XX века. Это также реакция на тупик, достигнутый в нашей музыке, противопоставленный тому, что породило как позднюю западную тональность, так и атональность [10, p. 83].

Композитор часто основывает сочинение на сочетании различных попевок как в рамках единой горизонтали, так и в наложении нескольких голосов, что определяет постоянное использование в его музыке монофонии и гетерофонии. Замечательный пример подобного подхода — хоровая партитура *Carnos vignes sont en fleur* («Виноградники наши в цвету», 1983). Начало сочинения строится на последовательном расширении количества хоровых партий, исполняющих выдержанные звуки или небольшие попевки — вне конкретного ритма или частично ритмизованные. Принцип добавления хоровых голосов — от центральных партий альты и тенора к симметричному расширению фактуры

через добавление верхних и нижних голосов — очень напоминает подход, ранее встречавшийся в партитурах послевоенного авангарда, в частности у Луиджи Ноно (*Cori di Didone*, 1958) и Дьёрдя Лигети (*Lux aeterna*, 1966) (Пример 4). Это фактурное решение корреспондирует и с предписанным пространственным размещением певцов¹³ на сцене (Пример 5): в первой части применяется «центробежное» появление попевок, в то время как в третьей части они возникают последовательно слева (от партий сопрано) направо (к партиям басов).

Пример 4. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*, тт. 1–3

При образовании мелодической горизонтали де Лейф использует набор ритмических моделей в чистом виде и в сочетании друг с другом. Этот подход

¹³ Заметим здесь, что де Лейф постоянно использовал ресурсы пространственной музыки. Яркие примеры — такие вокальные-инструментальные и камерно-инструментальные сочинения как *Haiku II* («Хайку II», 1968), *Spatial Music I–IV* («Пространственная музыка I–IV», 1966–1968). В первом из них (*Haiku II*) применяется перемещение вокалистки (сопрано) между шестью точками в сценическом пространстве, очень напоминающее решение знаменитой анти-оперы Берлио *Passaggio* (1961–1962).

S1 S2 S3 T1 A1 T2 A2 T3 A3 B1 B2 B3

Пример 5. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*: размещение певцов

проявляется и в наложениях нескольких вариантов одной горизонтали с образованием гетерофонии, более строгой в сравнении с начальными тактами сочинения (Пример 6).

The image shows a musical score for four vocal parts. The parts are labeled S1-3, T1, T2.3, and B1-3. The lyrics are: "feu, le feu dé - vo - rant de l'é - ter - nel, des tor". The score includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 3/4 time signature. There are triplets and slurs in the notation.

Пример 6. Т. де Лейф. *Car nos vignes sont en fleur*, тт. 68–71

В атмосфере «нео-архаики» сочинений де Лейфа органично воспринимаются и основные вокальные приемы. Кроме обычного хорового пения (*normal singing*) используются средства *Sprechgesang*, а также ненотируемая речитация на абстрактные слоги. Важная роль принадлежит и периодически встречающемуся микротоновому интонированию (пению четвертитонов).

Подобно Джачинто Шельси, который после экспериментов с авангардными техниками переориентировался на изучение старой музыки и объединял

в своих сочинениях основанный на ресурсах модальности музыкальный ряд с древними литературными текстами, де Лейф, начиная с 1970 года, привлекает для хоровых опусов тексты Библии (упомянутая выше партитура *Car nos vignes sont en fleur* для двенадцатиголосного смешанного хора *a cappella*, а также *Élégie pour les villes détruites* — «Элегия для разрушенных городов», 1994), мифы американских индейцев (*The Birth of Music* — «Рождение музыки» для смешанного хора *a cappella*, 1975), гимны Кабира¹⁴ («Пять гимнов» для смешанного хора, двух фортепиано и ударных, 1987–1988), фрагменты индийских музыкально-теоретических трудов (*The Magic of Music I* — «Магия музыки I» для двухголосного хора, 1970) и трактата Шитао¹⁵ (*Cloudy Forms* — «Формы облаков» для мужского хора *a cappella*, 1970).

Смещением акцента в содержании хоровых сочинений на область религиозно-философской и, шире, экзистенциальной лирики отмечено и творчество Ханса Кокса (1930–2019). На его первые опусы основное воздействие оказали произведения Бадингса, Берга и Малера. От последнего Кокс унаследовал интерес к масштабным вокально-симфоническим полотнам, посвященным ключевым вопросам человеческого бытия — цели жизни, проблеме нравственного выбора в эпоху испытаний. Среди наиболее известных сочинений композитора — *Requiem for Europe* («Реквием для Европы») для четырех (!) хоров, двух органов и оркестра на тексты Пауля Целана, Библии и самого композитора (1971), кантата «Анна Франк» для солистов, хора и оркестра (1984), текст которой основан на знаменитом «Дневнике Анны Франк», вокально-симфоническая композиция *Das Credo quia absurdum* для солистов, хора и оркестра на тексты Библии, Корана, Фридриха Ницше и Райнера Марии Рильке (1995), Симфония № 6 для смешанного хора и оркестра на тексты Ницше и Целана (2012).

Несмотря на то, что Кокс начинал свой творческий путь как церковный органист, в своих религиозно-философских композициях он не замыкался на использовании христианских источников. Отрицательно относясь к современной международной политике, он тем не менее горячо интересовался основными событиями в мире, глубоко сочувствовал жертвам межрелигиозных

¹⁴ Кабир (1440–1518) — средневековый индийский поэт, проповедник. Гимны Кабира включены в священную для последователей сикхизма — монотеистической религии, родившейся на пересечении идей индуизма и ислама, — книгу «Адигрантх», составление которой было завершено в 1604 году.

¹⁵ Шитао (1642–1707) — китайский художник и теоретик живописи, написавший трактат «Беседы о живописи».

и межэтнических конфликтов. Гуманизм — основополагающая тема, объединяющая сочинения Кокса различных жанров. Адресуя свои сочинения широкому кругу слушателей, он не расставался с тональностью, предпочитая традиционные гармонические и темброфактурные ресурсы. Отличительная черта музыки Кокса — ее ясная мелодическая основа, вызывающая ассоциации, с одной стороны, с сочинениями Малера, с другой — Хендрика Андриссена. Можно говорить и об опосредованном влиянии послевоенного авангарда, сказавшемся, в частности, в обращении к концепции пространственной музыки¹⁶. Например, в *Requiem for Europe* Кокс использует идею Штокхаузена (*Carré*, 1960) изолированно разместить вокруг публики четыре хора в ансамбле с инструментальными группами.

Взаимодействие с традицией на новом этапе демонстрирует и творчество самого известного композитора Нидерландов последней четверти XX века — Луи Андриссена (1939–2021). Начав занятия композицией со своим отцом Хендриком Андриссеном, он продолжил их с 1957 года в Гаагской королевской консерватории с Ван Бареном, а затем в 1961–1965 годах учился у Лючано Берио, благодаря которому познакомился с большим кругом сочинений довоенного и послевоенного авангарда. Своей активной общественной жизнью демонстрировал неприятие буржуазной морали, будучи поклонником идей анархизма и маоизма. Во многом под влиянием своих социально-политических взглядов он отошел от авангардных техник, приблизившись в своей сдержанной анти-экспрессивной манере к музыкальным идеям Игоря Стравинского — композитора, которого Андриссен ставил выше других среди мастеров первой половины XX века. В 1983 году в посвященной Стравинскому книге «Часы Апполона», написанной им в соавторстве с Элмером Шёнбергером, Андриссен напишет:

Настоящее влияние Стравинского только начинается. <...> Это воздействие метода, который подпитывается недоразумением, нарочитым искажением, преувеличением, верным неверным выводом [12, с. 18].

¹⁶ В статье, посвященной тенденциям в развитии хоровой музыки послевоенного авангарда, мы уже обращали внимание на то, что стереофония во второй половине XX века становится одной из наиболее характерных примет хоровых и вокально-ансамблевых сочинений. В целом ряде опусов Карлхайнца Штокхаузена (от *Carré* до *Engel-Prozessionen*), Луиджи Ноно (*Ha venido: canciones para Silvia, Sarà dolce tacere, Das atmende Klarsein*), Дьёрдя Лигети (*Requiem, Lux aeterna*) мы видим целенаправленное применение ресурсов фактуры и тембрики для достижения пространственных эффектов. Подробнее об этом см. [11].

Композитор неоднократно подчеркивал: «Стравинский был для меня настоящим примером того, как обращаться с музыкальным материалом в XX веке» (цит. по: [3, р. 112]). Благодаря погружению в творчество Стравинского, Андриссен открыл для себя универсальный метод, позволяющий работать со стилистически разнородным материалом, добиваясь при этом убедительного художественного результата:

Музыкальный материал, который я использую, меняется с годами, потому что у меня меняются музыкальные интересы. Но мой подход не изменится, он всегда будет одинаковым.

Лучший пример — подход кого-то вроде Игоря Стравинского, кого не особо волнует нечто связанное со стилем или индивидуальностью, а кого волнует музыка. Я думаю, что это более или менее идеальный подход к профессии: вы больше заботитесь о том, что, по вашему мнению, вы должны рассказать о музыке, нежели о том, как выразить себя (цит. по: [4, р. 17]).

Одним из первых сочинений, которым Андриссен ярко заявил о себе, стало *De staat* («Государство», 1972–1976) для четырех женских голосов и инструментов. Ансамбль, включающий классические (2 арфы, 4 альты, 2 фортепиано, 16 духовых инструментов) и эстрадные (4 электрогитары и бас-гитара) музыкальные инструменты, равно как и модальная основа сочинения, а также, главным образом, пение четырех женских партий в унисон — свидетельство его «анти-авангардной» и, соответственно, «анти-буржуазной» направленности. Кроме того, свою роль в обращении к вокальному одноголосию (ремарка: *legatissimo, senza vibrato*) с редким вкраплением гармонического изложения могла сыграть и ассоциация с древнегреческой монодией, поскольку литературным первоисточником для сочинения стал одноименный диалог Платона, фрагмент которого включен в партитуру на языке оригинала.

Немаловажно и то, что в эти годы Андриссен заявляет о себе как политически ангажированный композитор, создавший песни протеста против вьетнамской войны (*Thanh Hoa*, 1972; *Dat gebeurt in Vietnam*, 1973), песню *Laat toch vrij de straat* («Пусть улицы будут свободны», 1978). Возможно, монолитное унисонное пение с фрагментами аккордовой фактуры этих голландских «массовых песен» определило и два наиболее характерных для хоровых и вокально-ансамблевых сочинений композитора вида изложения — аккордовую фактуру и монофонию. Мы их встречаем и в *De stijl* («Стиль», 1984–1985),

и в *Odysseus' Women* («Женщины Одиссея», 1995), и в сценической оратории *De materie* («Материя», 1989)¹⁷, а также в целом ряде других менее известных сочинениях Андриссена.

Особняком в этом отношении стоит партитура *De tijd* («Время», 1980–1981), в которой женский хор рассматривается как важная тембровая часть общей вокально-инструментальной звучности. Основанное на тексте Аврелия Августина, посвященном сравнению категорий «время» и «вечность», сочинение иллюстрирует противопоставление данных понятий в двух полярных типах временной организации материала:

а) пульсирующем — обостренно ритмизованном через противопоставление бинарных и тернарных метров,

б) континуальном — связанном с неспешным переходом гармоний, звучащих как бы «вне времени» (что очень напоминает такие сочинения Лигети, как *Lontano*, *Lux aeterna*).

Словесная основа сочинений выявляет интерес Андриссена к элитарной литературе. Здесь и труды философов (Платона, Лао-цзы, Аврелия Августина), и выдающиеся образцы мировой литературы («Одиссея» Гомера, «Государь» Никколо Макиавелли). С другой стороны, мы обнаруживаем среди источников и политическую литературу XIX–XX веков — сочинения Михаила Бакунина, Артюра Арну, Яапа ван дер Мерве. Такое контрастное сочетание вызывает ассоциации с вокальным творчеством Ноно. Демократичность, а порой и эксцентричность музыки Андриссена обеспечили большую популярность и, соответственно, концертную востребованность его сочинений в мире.

Выводы

Появление таких фигур, как Хенк Бадингс, Тон де Лейф, Луи Андриссен и других, позволяет рассматривать развитие хоровой музыки Нидерландов в качестве единого поступательного процесса, в рамках которого можно обнаружить ряд особенностей, определивших его специфику:

¹⁷ Обращение к жанру сценической оратории — одно из свидетельств стремления Андриссена реформировать традиционный музыкальный театр. В статье Елены Васильевны Кисеевой и Эммы Сергеевны Короткиевой, посвященной особенностям оперного жанра в творчестве Кайи Саариахо, авторы называют имя Луи Андриссена в числе композиторов, творчество которых было направлено на принципиальное обновление оперного жанра. Подробнее об этом см. [13, с. 130].

1. «Позднее включение» в общее русло развития хоровой композиции Нового времени в сравнении с соседними европейскими государствами — Францией, Германией, Великобританией.

2. Ориентация ведущих нидерландских композиторов на выдающиеся образцы музыки предшествующих эпох, главным образом Ренессанса.

3. Наличие двух во многом независимых друг от друга линий:

а) консервативной — представленной композиторами, предпочитавшими следовать музыкальным традициям своей страны;

б) новаторской — связанной с творчеством авторов, тяготеющих к современным техникам.

Общая направленность эволюции хоровой композиции в Нидерландах от первых ростков «голландского ренессанса» в творчестве Зверса, Вагенара, Дипенброка до выхода сочинений Бадингса, де Лейфа и Луи Андриессена на мировые сцены позволила этой стране спустя несколько столетий после завершения великой эпохи франко-фламандских мастеров XV–XVI веков вновь ярко заявить о своем значимом месте на современной карте европейского хорового искусства.

Список литературы

1. *Samama L.* Alphons Diepenbrock: The Life, Times and Music of a Dutch Romantic Composer. London: Toccata Press / Boydell & Brewer, 2023. <https://doi.org/10.2307/j.ctv31vqq4m>

2. *Девятко Е. Д.* Альфонс Дипенброк: композитор и эссеист. Петрозаводск: Версо, 2021.

3. *Nash P.* A Discussion of Overture to Orpheus with Louis Andriessen // Contemporary Music Review. 2001. Vol. 20. P. 107–115. <https://doi.org/10.1080/07494460100640101>

4. *Potter B. K.* The Music of Louis Andriessen: Dialectical Double-Dutch // Contact: A Journal for Contemporary Music. 1981. Vol. 23. P. 16–22.

5. *Overbeeke E.* Nederland en de Tweede Weense School // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 2022. Vol. 72, No. 1. P. 129–178. <https://doi.org/10.5117/tvnm2022.1.005.over>

6. *Antcliffe H.* The Renaissance of Dutch Music // Proceedings of the Musical Association. 1924. Vol. 51. P. 1–14.

7. Gessel J. van. Savouring the essence of Christianity: the first Dutch performances of Bach's sacred music (1870–1899) // Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis. 2024. Vol. 74. Issue 1. P. 135–165. <https://doi.org/10.5117/TVNM2024.1.003.GESS>

8. Jensen L. Water: A Dutch Cultural History. Nijmegen: Radboud University Press, 2024. <https://doi.org/10.54195/ASQH4249>

9. Aliyeva H. The history of choral music: from medieval to contemporary choirs // Deutsche Internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft. 2024. № 84. P. 5–6. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12752418>

10. Leeuw T. de. Back to the Source // Ton de Leeuw / ed. J. Sligter. London & New York: Harwood Academic Publishers, 1995.

11. Рыжинский А. С. Основные тенденции развития хоровой музыки западноевропейского авангарда в 1960-е годы // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2022. № 4. С. 38–52. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>

12. Андриссен Л., Шёнбергер Э. Часы Аполлона. О Стравинском / пер. с нидерландского И. Лесковской под ред. Б. Филановского. СПб.: Институт ПРО АРТЕ, 2003.

13. Кусеева Е. В., Короткиева Э. С. Трактовка жанра в опере «Невиновность» Кайи Саариахо // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 128–141. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141>

References

1. Samama, L. (2023). *Alphons Diepenbrock: The life, times and music of a Dutch romantic composer* (B. Annable, Trans.). Toccata Press / Boydell & Brewer. <https://doi.org/10.2307/j.ctv31vqq4m>

2. Deviatko, E. (2021). *Al'fons Dipenbrok: kompozitor i esseist* [Alfons Diepenbrock: the composer and essayist]. Verso. (In Russ.).

3. Nash, P. (2001). A discussion of *Overture to Orpheus* with Louis Andriessen. *Contemporary Music Review*, 20(1), 107–115. <https://doi.org/10.1080/07494460100640101>

4. Potter, B. K. (1981). The Music of Louis Andriessen: Dialectical Double-Dutch. *Contact: A Journal for Contemporary Music*, 23, 16–22.

5. Overbeeke, E. (2022). Nederland en de Tweede Weense School. *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging Voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 72(1), 129–177. <https://doi.org/10.5117/TVNM2022.1.005.OVER>

6. Antcliffe, H. (1924). The Renaissance of Dutch music. *Proceedings of the Musical Association*, 51, 1–14.

7. van Gessel, J. (2024). Savouring the essence of Christianity: the first Dutch performances of Bach's sacred music (1870–1899). *Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, 74(1), 135–165. <https://doi.org/10.5117/TVNM2024.1.003.GESS>

8. Jensen, L. (2024). *Water: A Dutch cultural history*. Radboud University Press. <https://doi.org/10.54195/ASQH4249>

9. Aliyeva, H. (2024). The history of choral music: From medieval to contemporary choirs. *Deutsche Internationale Zeitschrift für zeitgenössische Wissenschaft*, 84, 5–6. <https://doi.org/10.5281/zenodo.12752418>

10. Leeuw, T. de (1995). Back to the source. In J. Sligter (Ed.), *Ton de Leeuw*. Harwood Academic Publishers.

11. Ryzhinsky, A. S. (2022). Major trends in the development of choral music by the Western European Avant-Garde from the 1960s. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (4), 38–52 (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2022.4.038-052>

12. Andriessen, L., & Schönberger, E. (1989). *The Apollonian Clockwork: On Stravinsky* (J. Hamburg, Trans.). Oxford University Press.

13. Kiseeva, E., & Korotkiewa, E. (2023). Interpretation of the genre in opera *Innocence* by Kaija Saariaho. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (4), 128–141. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.128-141>

Сведения об авторе:

Рыжинский А. С. — доктор искусствоведения, ректор, профессор кафедры хорового дирижирования, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Alexander S. Ryzhinsky — Dr.Sci. (Arts), Rector, Professor at the Choral Conducting Department, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 14.01.2026;
одобрена после рецензирования 04.03.2026;
принята к публикации 11.03.2026.

The article was submitted 14.01.2026;
approved after reviewing 04.03.2026;
accepted for publication 11.03.2026.

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.03

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

EDN [PKVMHK](#)



О минимализме Виктора Екимовского*

Юлия Николаевна Пантелеева

Российская академия музыки имени Гнесиных,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>



Аннотация. Статья посвящена творчеству известного российского композитора Виктора Алексеевича Екимовского (1947–2024). Сочинения этого автора многообразны не только по художественно-эстетическим идеям, но и по способам письма. Подразделяя свои произведения на основе преобладающей в них композиционной техники, Екимовский относил к минималистским ряд своих пьес. Наше внимание будет сфокусировано на трех произведениях, наделенных чертами, свойственными минимализму как методу музыкальной композиции. Речь идет о сочинениях для ансамбля ударных («Успение»,

«27 разрушений») и Девятой симфонии «Эпитафия авангарду» — последней, сотой композиции в каталоге Екимовского. Хронологически эти произведения вписываются в период с 1989 по 2017 год и демонстрируют в каждом отдельном случае специфическую форму воплощения минималистской техники. Прежде всего имеется в виду работа с паттерном, осуществляемая в условиях репетитивного процесса, и сам облик повторяемой тем или иным способом модели. Интерпретируя закономерности структурного устройства названных сочинений, мы привлекаем композиторское слово, запечатленное в интервью Екимовского и его книге «Автомонография». Лексика, которой оперирует композитор, служит своеобразным индикатором его творческой практики, всегда неразрывно связанной с процессом самоосмысления. Авторские решения в рассматриваемых сочинениях отмечены: соединением стабильного и мобильного начал («Успение»), структурной комбинаторикой и логикой фактурных преобразований («27 разрушений»), художественным воплощением понятий «минимализм» и «макриминимализм» (Девятая симфония), подразумевающим развитие от «простого к сложному» (5 часть) и наоборот (6 часть).

Ключевые слова: Виктор Алексеевич Екимовский, композиционная техника, слово композитора, минимализм, макроминимализм, «Успение», «27 разрушений», Девятая симфония «Эпитафия авангарду»

Для цитирования: *Пантелеева Ю. Н.* О минимализме Виктора Екимовского // *Современные проблемы музыкознания.* 2026. Т. 10, № 1. 131–154. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

*Статья написана на основе доклада на Шестой международной научной конференции «Техника музыкальной композиции. Шостакович in memoriam» (14–18 апреля 2025 года). На протяжении многих лет В. А. Екимовский в качестве редактора работал над подготовкой Нового собрания сочинений Шостаковича в 150 томах (Изд-во DSCH) и Собрания сочинений в 42 томах (Изд-во «Музыка»).

Music
at the Turn of the 21st Century

Original article

On Viktor Ekimovsky's Minimalism*

Yulia N. Panteleeva

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ yulia_panteleeva@gnesin-academy.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-1122-7668>

Abstract. The article explores the creative work of the prominent Russian composer Viktor Alekseyevich Ekimovsky (1947–2024). His compositions are diverse not only in their artistic and aesthetic concepts but also in their writing techniques. Categorizing his works based on the prevailing compositional method, Ekimovsky classified several of his pieces as minimalist. This study focuses on three works characterized by features inherent to minimalism as a method of musical composition: the percussion ensemble pieces *The Assumption* and *27 Destructions*, as well as *Ninth Symphony “Epitaph to the Avant-Garde”*—the hundredth and final composition in the author’s catalogue. Chronologically spanning the period from 1989 to 2017, these works demonstrate unique manifestations of minimalist

technique in each specific case. The analysis primarily addresses the use of patterns within repetitive processes and the nature of the models repeated through various means. To interpret the structural patterns of these compositions, the study incorporates the composer's own reflections from his interviews and his book *Automonography*. The vocabulary employed by the composer serves as a distinctive indicator of his creative practice, which is inextricably linked to the process of self-reflection. The author's solutions in the analyzed compositions are characterized by: the synthesis of stable and mobile principles (*The Assumption*); structural combinatorics and the logic of textural transformations (*27 Destructions*); and the artistic embodiment of the concepts of "minimalism" and "macrominimalism" (*Ninth Symphony*), implying a progression "from simple to complex" (Movement 5) and vice versa (Movement 6).

Keywords: Viktor Ekimovsky, compositional technique, composer's reflections, minimalism, macrominimalism, *The Assumption*, *27 Destructions*, *Ninth Symphony* "Epitaph to the Avant-Garde"

For citation: Panteleeva, Yu. N. (2026). On Viktor Ekimovsky's Minimalism. *Contemporary Musicology*, 10(1), 131–154.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-131-154>

* This article is based on a report presented at the Sixth International Conference "Technique of musical composition. Shostakovich in memoriam" (April 14–18, 2025). For many years, Victor A. Ekimovsky has served as an editor for the New Collected Works of Shostakovich in 150 volumes (DSCH Publishers) and the Collected Works in 42 volumes (Muzyka Publishers).

Введение

Виктор Алексеевич Екимовский (1947–2024, *Иллюстрация 1*) — известный российский композитор, убежденно следовавший в творчестве некогда сформулированному для себя девизу «новое должно быть новым во всех мыслимых отношениях» [1, с. 251]. Под этим подразумевалась не «новизна в глобальном масштабе» [там же, с. 250], а то новое, что отличало бы каждое следующее произведение от предшествующих ему опусов или, следуя авторской терминологии, — композиций. «Это вообще мой принцип, — говорил Екимовский, — я всегда стараюсь писать разную музыку и не повторять раз найденные идеи и средства. Наверно, это... реакция на авангард, который, в принципе, внутри себя, как бы однотипен» [2, с. 122].



Иллюстрация 1. Виктор Екимовский. Автор фото Ю. Ханон.
Источник: [https://ru.wikipedia.org/wiki/Екимовский, Виктор Алексеевич](https://ru.wikipedia.org/wiki/Екимовский,_Виктор_Алексеевич)
(дата обращения: 20.01.2026)

Музыкальные композиции Екимовского, отмеченные, с одной стороны, оригинальными поэтическими наименованиями, а с другой — нейтральными «цифровыми» обозначениями в диапазоне от единицы до ста, различаются по способам письма. В одних случаях ведущей композиционной техникой, определяющей индивидуальный облик сочинения, становится коллаж, в других — серийность, алеаторика, микрополифония, сонористика. По отношению к некоторым своим сочинениям Екимовский не раз использовал термин «минимализм». Цель статьи — охарактеризовать «рабочие методы» Виктора Екимовского в произведениях, связанных с идеями минимализма.

За последние несколько лет проблемы минимализма в творчестве российских композиторов были освещены в ряде публикаций, посвященных общей характеристике этого направления в его русской версии [3; 4; 5], анализу композиционной техники в сочинениях Николая Корндорфа [6; 7], Ираиды Юсуповой [8].

В круг пьес Екимовского, которые либо целиком, либо в отдельных своих аспектах могут быть причислены к минималистским, входят: «Мандала» для 9 исполнителей (1983) — композиция 39, «В созвездии Гончих псов» для трех флейт и магнитофонной пленки (1986) — композиция 44, «Успение» для ансамбля ударных (1989) — композиция 52, «Симфонические танцы» для фортепиано с оркестром (1993) — композиция 61. В статье внимание будет сосредоточено на трех композициях — № 52, 65 и 100. Данный выбор обусловлен не только художественным своеобразием сочинений, но и спецификой их конструктивного устройства, позволяющими выявить особенности интерпретации Екимовским принципов минимализма.

«Успение»

«Успение» (1989, композиция № 52) — пьеса для ансамбля ударных¹, написанная для первого в стране Ансамбля ударных инструментов и посвященная его создателю и руководителю Марку Пекарскому (р. 1940). Екимовский дал

¹ I — 2 Crotali, 2 Wood blocks, 2 Timpani (piccolo, medio — con scordatura);

II — 2 Triangoli, 2 Gonghi (piccolo, medio), 2 Gonghi (medio, grand);

III — 2 Temple blocks (piccoli), 2 Temple blocks (grandi), 2 Tam-tams (medio, grand);

IV — 2 Cow bells, 2 Tom-toms (piccolo, medio), 2 Tom-toms (media, grand);

V — 2 Piatti sospesi (piccolo, medio), 2 Piatti sospesi (medio, grande), 2 Timpani (medio, grande — con scordatura);

VI — 2 Bongos, 2 Tamburi (militare, rullante), 2 Casse (cassa, gran cassa).

Алеаторный принцип, заложенный в ритмической организации исходной модели, выражается в неопределенности временной дистанции между элементами, что напрямую влияет на общий ритмический облик. (В этом отношении «Успение» является своеобразным антиподом «Clapping music» (1972) Стива Райха, в которой ритмическая модель величиной в один такт оформлена метрически строго, планомерное смещение паттерна на одну восьмую, которое происходит во второй партии после двенадцати повторений каждого такта, подчиняется общему пульсу и предполагает идеально точную синхронизацию между партиями.)

Из простейших элементов, составляющих формулу, создается гибкая полифоническая фактура, сопровождаемая процессом постоянных тембровых изменений: благодаря шестиголосному канону (Пример 2), звучность планомерно смещается от высоких тембров к низким⁴.

ПАРТИТУРА: SCORE:

Пример 2. Виктор Екимовский. «Успение». Партитура

⁴ Постепенная тембровая модуляция на начальном этапе представляет собой процесс накопления тембров от одного до шести. Появляющийся седьмой тембр предполагает выключение первого, восьмой — второго и т. д. Таким образом, сохраняя плотность, музыкальная ткань постоянно меняет свое тембровое содержание. Инструменты ансамбля вступают в следующем порядке: кротали, треугольники, малые темпльблоки, ковбелл, тарелки (малые, средние), бонги, вудблоки, гонги (малый, средний), томтомы (малый, средний), тарелки (средние, большие), барабаны, литавры (малая и средняя), гонги (средний, большой), тамтамы, томтомы (средний, большой), литавры (средняя, большая), большой барабан. [Crotali, Triangoli, Temple blocks (piccoli), Cow bells, Piatti sospesi (piccolo, medio), Bongos, Wood blocks, Gonghi (piccolo, medio), Temple blocks (grandi), Tom-toms (piccolo, medio), Piatti sospesi (medio, grande), Tamburi (militare, rullante), Timpani (piccolo, medio – con scordatura); Gonghi (medio, grand); Tam-tams (medio, grand); Tom-toms (media, grand); Timpani (medio, grande – con scordatura); Casse (cassa, gran cassa).]

Автор регламентирует временные ориентиры: общая длительность звучания, интервал между вступлениями голосов и пауза при переходе к новой тембровой паре в каждой партии. Нерегламентированными оказываются суммарная ритмическая картина, статичная и подвижная одновременно, а также звуковые «конstellации», отмеченные тембровым многообразием.

Различать тончайшие нюансы внутри приглушенной палитры непросто — пьесу предписано исполнять в предельно тихой динамике инструментами с наброшенной на них тканью. Такая «сверхтихая», по определению автора, музыка для ударных демонстрирует необычное композиторское решение. Прерывность музыкальной ткани, звучность на грани слышимости, — все это соответствуют высокому художественному замыслу композиции. «Применение техники минималистского письма, на мой взгляд, способствует созданию атмосферы строгой медитации», — отмечал автор [1, с. 249].

В «Автобиографии» Екимовский делится своими воспоминаниями о концерте, состоявшемся 25 апреля 1997 года в Рахманиновском зале Московской консерватории, и об атмосфере, созданной музыкантами:

...В этот вечер воцарилась абсолютная тишина и установилась строгая, возвышенная аура. <...> Оказалось, что концерт, по непреднамеренному и удивительному совпадению происходил в Страстную пятницу, за два дня до Пасхи, и Пекарский, видимо, почувствовав свое причастие к легендарным событиям, сотворил из «Успения», наверно, на уровне подсознания, какое-то духовное действо, не поддающееся светскому логическому объяснению [11, с. 196–197].

Добавим, что с классическим минимализмом (например, ранней музыкой Стива Райха) «Успение» роднит техника фазовых сдвигов, однако данная идея претворена Екимовским в условиях, когда отсутствует стабильная ритмическая пульсация.

«27 разрушений»

В 1995 году композитор посвятит Марку Пекарскому еще одно сочинение — «27 разрушений» (композиция 65), пятый эпизод которого (*Пример 3*) можно назвать абсолютным антиподом «Успению». В обоих случаях композитор выстраивает фактуру только на основе двух звуков. Однако если «Успение» на всем протяжении выдержано в предельно тихой динамике, то указанный эпизод «Разрушений», напротив, — в громкой. Для «Успения» характерна звуковая ткань, ускользающая от какой бы то ни было ритмической стабильности,

в «Разрушениях» она строго регламентирована, начальному образу в этом эпизоде присущ энергичный характер, выраженный четкой равномерной пульсацией, динамикой *f* и ансамблевым *tutti*. Если текстуру «Успения» с ее гибким алеаторным устройством можно назвать однородной, то текстуру «Разрушений» — разноплановой. В этом фрагменте происходит постепенный процесс деконструкции исходной модели, который составляет главную идею всей композиции в целом: в каждом из 27 ее эпизодов фактура кардинально меняет свой первоначальный облик.

Пример 3. Виктор Екимовский. «27 разрушений». Эпизод № 5

В данном эпизоде «Разрушений», как и в «Успении», присутствует тембровая трансформация: смена фактуры, поочередно возникающая в каждой из шести партий, отмечена сменой тембра. Деконструкция одной текстурной модели оборачивается конструированием другой: однородная фактура с равномерной пульсацией, подобной работе точного механизма, постепенно трансформируется. Музыкальная ткань теряет свою плотность, взамен появляются отдельные, изолированные паузами созвучия, в планомерном сгущении которых обнаруживается обратный процесс — концентрации.

В эпизоде № 17 (Пример 4) идея фазового сдвига реализована сугубо ритмическими средствами (тембровый параметр остается стабильным от начала

Пример 4. Виктор Екимовский. «27 разрушений». Эпизод № 17

до конца и не подвергается трансформации). Композитор — так же, как и в «Успении», — берет за основу канонический способ организации фактуры, однако в партии каждого голоса содержится настолько изощренная ритмическая последовательность, что она приводит к стремительному усложнению звуковой ткани.

Повторяющейся формулой — паттерном — здесь оказывается последовательность, состоящая из ритмических ячеек величиной в один такт. Всего таких уникальных мотивов в ритмической структуре насчитывается тринадцать. После того, как ряд исчерпан, начинается обратный процесс: ракоходное движение приводит к очередному проведению паттерна (таково содержание партии у первого исполнителя). В других голосах дана пермутация ритмических ячеек, после чего плавное ретроградное или прямое движение вдоль исходного ряда восстанавливается. Таким образом, в условиях лаконичной формы композитор использует довольно протяженный паттерн, который, подобно мозаике, сконструирован из 13 неповторяющихся коротких мотивов.

Этот эпизод структурируют 39 ударов-тактов, исполняемых шестью барабанами. По словам композитора, эти удары символизируют удары бича, что отсылает к евангельским событиям — страстям Христовым.

Девятая симфония «Эпитафия авангарду»

Композиция № 100 — Девятая симфония «Эпитафия авангарду» (2017) — последнее сочинение Екимовского, премьера которого состоялась в ноябре 2018 года в Концертном зале им. П. И. Чайковского. Исполнил композицию Государственный академический симфонический оркестр имени Е. Ф. Светланова под управлением Владимира Юровского.

В эпистолярном диалоге с Наталией Сергеевной Гуляницкой Екимовский так говорил о своем произведении: «...XX век богат на технологические новации. Но быстротечное время каждой из этих новаций отводило определенный срок — и к концу столетия все новейшие (как они в свое время именовались) техники остались в анналах истории. *Настоящее сочинение — музейная экспозиция* [курсив мой. — Ю. П.]. <...> Началось все с авангарда 50-х годов, где царил сериализм Булеза и Штокхаузена (а на отечественной ниве Денисова и Шнитке), потом добавилась алеаторика Пендерецкого и Лютославского, затем минимализм Гласса и Райха. Этими основными направлениями классический авангард и исчерпывается» [11, с. 38].

Приведем еще одно примечательное высказывание Екимовского из его беседы с Рауфом Фархадовым: «Последнее революционное изобретение в мировой композиторской мысли был... минимализм (1960-е годы), сменивший насквозь заструктурированный и анархически заалеаторизированный авангард 1950-х» [12, с. 21].

«Эпитафия авангарду» — единственная симфония в творческом каталоге композитора — представляется собой шестичастный цикл, все части которого написаны в различной технике. Терминологические обозначения, соответствующие этим техникам, композитор поместил в скобках в начале каждой части. Перечислим эти номинации-«-измы», которые, надо полагать, были намеренно унифицированы композитором с точки зрения их лингвистической формы: сериализм (I часть), алеаторизм (II), пуантилизм (III), микрополифонизм (IV), минимализм (V), макроминимализм (VI).

Акцент, поставленный на специфике композиторского письма, на технологии как таковой, отражает глубокую идею, к которой применимы слова Юрия Михайловича Лотмана: «...вопрос изучения искусством своего собственного языка становится осознанной проблемой» [13, с. 348]. Для композитора, всегда придававшего особое значение конструктивному замыслу, лежащему в основе музыкальной композиции, современной прежде всего, вопрос о том, как сделано произведение, имел, несомненно, первостепенное значение⁵.

Итак, что же представляет собой пятая часть симфонии «Минимализм» с конструктивной точки зрения? Весь материал произрастает из короткой формулы, звуковой состав которой редуцирован практически до минимума (Пример 5). В паттерне имеется всего три звука *f*, *a*, *es* плюс повторение *f* октавой выше. Мелодическая линия паттерна есть не что иное как *палиндром*, структура которого



Пример 5. Виктор Екимовский. Девятая симфония. Начало 5 части

⁵ Строгие конструктивные правила, положенные в основу композиции, — черта, присущая творческому мышлению многих современных композиторов (см.: [14]).

сама по себе программирует бесконечное движение по неизменной траектории вверх-вниз. Другим характерным свойством паттерна оказываются его жесткие тесситурные рамки в диапазоне октавы ($f^1 - f^2$), сохраняемые у ансамбля гобоев от начала до конца части.

Поскольку стабильной ритмической структуры в паттерне нет, то ее правильной было бы описать, указав на ведущий организующий принцип. С точки зрения конструкции этот механизм столь же прост, сколь и эффективен, — равномерное движение восьмьюми в непредсказуемо произвольном порядке нарушается четвертными нотами. Так достигается эффект постоянного обновления и неиссякаемого ритмического разнообразия внутри короткой мелодической фигуры.

Тембровый параметр тоже решен минималистично, в монохромной палитре. Композитор использует ансамбль идентичных инструментов — три гобоя. Бесконечное повторение мелодической формулы одинаковыми инструментами, звучащими в одной и той же тесситуре, создает завораживающий своей причудливой изысканностью образ. Вероятно, не будет ошибкой утверждать, что основная мелодическая модель имеет фортепианное происхождение: нетрудно представить, как она может быть сыграна на клавиатуре в одной позиции правой руки. Эффект неподвижности, создаваемый благодаря многократному повторению, по-видимому, вызван не только замкнутой конфигурацией мотива, но и его «жестовой» природе.

Важно подчеркнуть, что паттерн, непрерывно обновляющийся ритмически, однако сохраняющий свой мелодический контур и исходный тембровый облик, остается константной величиной на протяжении всей части. О тембровом решении пятой части симфонии следует сказать особо, поскольку здесь композитор полностью отказывается от использования двух оркестровых групп — струнной и ударной. Не есть ли это своеобразный *homage* Игорю Стравинскому и его знаменитым «Симфониям духовых инструментов» памяти Клода Дебюсси для духового ансамбля? О том, насколько тонкими могут быть стилистические связи в сочинениях-оммажах и сочинениях-эпитафиях, свидетельствует в частности высказывание Левона Оганесовича Акопяна, сделанное по поводу «Гробницы Дебюсси» Мориса Оана: «...хорал..., в котором при желании можно услышать отдаленное эхо не столько Дебюсси, сколько “Хорала” Стравинского памяти Дебюсси (1920)» [15, с. 25]). Тем более удивительной выглядит фактура, больше напоминающая фортепианную, будучи оркестрованной исключительно средствами духовых инструментов.

В процессе трансформации паттерна можно выделить несколько этапов, отделенных друг от друга краткими эпизодами, где остается только гобойное трио. С каждым разом преобразования паттерна становятся все более интенсивными и сложными. Первый этап преобразований связан с постепенным подключением новых партий и накоплением тембрового разнообразия. Следующий представляет собой своего рода масштабный суперканон, где в качестве гигантской пропосты выступают все деревянные инструменты, за исключением контрафагота, а в качестве респосты — все медные, кроме тубы. В этой макрополифонической конструкции каждый пласт — это сложный ансамбль голосов, в свою очередь, тоже представляющий собой канон с исходным паттерном в качестве основы. Свой оригинальный тональный облик начальная модель сохраняет лишь в одном пласте фактуры (*Пример 6*). Не менее примечательна разрастающаяся пространственная геометрия, образуемая путем поочередного подключения инструментальных партий, которые расходятся из одной точки и заполняют пространство сразу в двух направлениях — восходящем и нисходящем. Эффекту быстрого уплотнения звуковой массы способствует постепенное сокращение, на одну восьмую, временного интервала между вступлениями голосов внутри группы медных.

Новые этапы фактурных преобразований отмечены и специфической гармонической идеей: каждая добавленная инструментальная линия влияет на пространственные очертания, плотность текстуры и тональную ситуацию. Все описанные изменения касаются, таким образом, только текстуры и гармонического содержания, однако никаких ритмических преобразований, кроме тех, что запрограммированы в самом паттерне, пока не происходит.

Заключительный кульминационный этап связан не только с максимальным расширением текстурного пространства и интенсивным хроматическим усложнением ткани, но и с отходом от уже устоявшейся ритмической конфигурации. Замедление скорости звуковых событий путем неравномерного укрупнения длительностей наблюдается во всех оркестровых партиях, кроме гобойного трио (*Пример 7*). Этот композиционный прием позволяет увидеть огромное различие, возникающее между двумя состояниями паттерна на начальном и заключительном этапах становления.

Важнейший и оригинальный способ развития, найденный Екимовским в пятой части Симфонии, заключается в том, что все преобразования исходной модели происходят одновременно с повторением этой же самой модели,

The image displays a page of a musical score, specifically measure 12. The score is arranged in two systems. The first system includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Cello/Double Bass (C-Kit). The second system includes staves for Trumpet (Tr-Kit), Trombone (Tromb.), and Tuba. The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *mf* and *mp*. A box with the number '12' is placed above the first staff of the first system. The page number '55' is visible in the top right corner.

Пример 6. Виктор Екимовский. Девятая симфония. 5 часть. Цифра 12

The image displays a page of a musical score, numbered 110 in the top left corner and 117 in the top right corner. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for Piccolo (Pic.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Clarinet in B-flat (Cl. Bb.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (C. Bb.). The second system includes staves for Trombone (T. B.), Cor (Trumpet), Trombone (T. B.), and Tuba (Tub.). The notation is complex, featuring various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings. The score is presented in a standard musical notation style with a white background and black ink.

Пример 7. Виктор Екимовский. Девятая симфония. 5 часть, тт. 110–118

остающейся в текстуре на протяжении всей части константной величиной. (Ремарка *repetere molto volte* над одним из последних тактов, основанных на исходном «гобойном» материале, словно абсолютизирует идею бесконечного повторения.) Параллельно с этой «консервативной» линией в текстуре развивается другая, противоположная первой по своей внутренней идее, смысл которой — изменение и обновление.

Шестая часть симфонии «Макроминимализм» оправдывает свое название тем, что единицей длительного процесса развития оказывается не микроразмерная, а многослойный фактурный блок. О том, что материалом для репетитивного процесса может стать сложносоставное единство, композитор размышлял в статье «Макроминимализм», написанной по следам выступления, сделанного им на одной из конференций Московской консерватории в 2004 г. Ссылаясь в этой статье на некоторые примеры из зарубежной и отечественной музыки XX в., Екимовский называет имя нидерландского композитора Луи Андриессена: «Он, как правило, берет в качестве *patterns* не элементарные структуры, а целые фактурные построения и работает с ними как с минимальными единицами. В результате получается грандминимализм, с которым можно ваять даже крупные *quasi*-классические формы» [16, с. 123]. Примером использования столь специфической техники в собственном творчестве Екимовского стала композиция 61 «Симфонические танцы» (1993). Финал Девятой симфонии оказался, таким образом, итогом многолетних размышлений композитора над методом макроминимализма, начавшихся еще до того, как этот метод стал предметом уже теоретических рассуждений автора.

Степень усложненности фактуры в заключительной части произведения впечатляет, как впечатляет и сама логика работы с материалом. Однако сложносоставной паттерн, включенный в репетитивный процесс, — не единственная особенность данной композиционной техники. Екимовский, как нам представляется, использует в финале симфонии уже не один, как в предыдущей части, а целое множество паттернов — два десятка. Причем вначале они имеют двусоставную структуру, подчеркнутую максимально контрастным фактурным дизайном, что прекрасно видно в самой графике партитуры. Резкая фактурная смена происходит буквально каждый такт. Композитор словно рассекает музыкальную ткань по вертикали, сохраняя при этом незримую логику внутренних связей между соседними многосоставными блоками.

Принцип дальнейшей работы заключается в том, что с каждым повторением меняется протяженность паттерна, он сжимается в своих объемах, что в результате приводит к еще большему учащению фактурных контрастов. Однако на определенном этапе такой способ работы с материалом исчерпывает себя, и паттерны становятся односложными, то есть теряют свою контрастную половину. Фактура в целом приобретает все более однородный характер и в финальных тактах становится уже максимально простой — как воздвигнутые колонны звучат семь устремленных ввысь созвучий, за которыми следует краткий аккорд, словно хлесткий удар, подчеркивавший границы между всеми частями симфонии.

Не будет, пожалуй, преувеличением сказать, что в этом созвучии сконцентрировалась сама идея «девятой симфонии». Композитор действительно заложил в него немалый интертекстуальный потенциал — ре-минорное трезвучие, пусть даже усложненное хроматической надстройкой, без сомнения, отсылает к таким великим образцам жанра, как Девятая симфония Людвиг ван Бетховена и Девятая симфония Антона Брукнера (ре-мажорная Девятая симфония Малера, конечно, тоже может быть упомянута в этом «тональном» ряду).

«Девятой симфонией мне захотелось подытожить не только собственное творчество, а, может быть, и идею всего авангарда», — пояснял свой замысел композитор (цит. по: [17]), для которого ориентир на новое стал настоящим творческим *credo* и «константой индивидуальности» [18]. Новым в софит композиции стал не только жанр Девятой симфонии, заключающий в себе особый концепт, но и ряд специфических приемов композиторской техники.

В своей последней композиции Виктор Екимовский отдал дань уважения Великому Авангарду (именно так, с заглавных букв, композитор и писал эти слова), подарившему музыке XX века многие технологические новации, в том числе и минимализм.

Заключение

Наблюдения над способами письма Екимовского в трех сочинениях позволяют сделать некоторые выводы. Постоянно пребывая в активном творческом поиске, композитор целенаправленно исследовал возможности разных техник. Его художественные замыслы приносили в них свое неповторимое толкование, а теоретическая мысль отражала ход творческого процесса в строгих и свободных формах интеллектуальной рефлексии.

Опираясь и на авторское слово, и на музыкальные тексты, можно сказать, что идеи, показательные для минимализма, нашли весьма своеобразное преломление в произведениях Екимовского. Прежде всего это касается репетитивности как метода повторения определенных структур, мелодических, ритмических, фактурных, и принципа редукции, связанного с максимальным ограничением музыкального материала.

Мысливший смело и парадоксально, Екимовский целенаправленно двигался в сторону индивидуальных решений, каждый раз стремясь установить для себя новые правила интеллектуальной игры. Находя в его произведениях отблеск идей американского и европейского минимализма, одновременно с этим мы видим в них и то индивидуально-авторское начало, которое позволяет говорить о «минимализме Екимовского» как явлении, дифференцированном в своих структурных и поэтических свойствах. Взаимодействующий с широким культурным контекстом, в том числе на уровне техник композиции, авторский стиль Екимовского немыслим вне оригинальных и глубоких художественных замыслов.

Понятийный язык композитора включает в себя терминологическую лексику, отражающую видение самим автором технологических особенностей своей музыки, — алеа-минимализм, макроминимализм. Наполненные парадоксальным звучанием, эти слова служат отличительными знаками специфической композиторской техники, искусно сочетающей в себе глубокую опору на исторически сложившиеся формы организации музыкальной ткани с их современным толкованием. Строгость и свобода, детерминизм и индетерминизм, диалектическое взаимодействие микро- и макроструктур — этими чертами отмечен «минимализм» в музыке Екимовского.

Список литературы

1. Барский В. Лирическое отступление с комментариями, или Тот самый Екимовский // Музыка из бывшего СССР: сб. статей / ред.-сост. В. Ценова, В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 241–256.
2. Катунян М. И., Екимовский В. А. Поставангард глазами композиторов // Музыкальная академия. 1998. № 3–4 (664). С. 119–125.
3. Wilson T. Russian Minimalist Music: a 'Maximalist' Approach // Искусство музыки: теория и история. 2021. № 25. С. 9–27.
<https://doi.org/10.24412/2307-5015-2021-25-8-27>

4. Катунян М. И. Минимализм: русская версия // Искусство музыки: теория и история. 2022. № 7. С. 144–179.
<https://doi.org/10.24412/2307-5015-2022-27-144-179>
5. Panteleeva Yu. N. About the Works of Russian Minimalist Composers: The Idiomatics of the Musical Language // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 4. P. 47–59.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
6. Пантелеева Ю. Н. Минимализм: «русская идея» Николая Корндорфа // Журнал Общества теории музыки. 2021. № 3 (35). С. 20–30. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.003>
7. Panteleeva Yu. N. “The Feeling of the Right Path or the Method of Artistic Creativity”: About Nikolai Korndorf’s Composition *In D* // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. No. 3. P. 79–90.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090>
8. Пантелеева Ю. Н. Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // Современные проблемы музыкознания. 2024. Т. 8, № 1. С. 129–145. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>
9. Panteleeva Yu. N. The “Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music // Russian Musicology. 2025. No. 3. P. 111–119.
<https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.111-119>
10. Екимовский В. А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008.
11. Екимовский В. А. О Девятой симфонии Виктора Екимовского // Слово композитора и о композиторе: хрестоматия / ред.-сост. Н. С. Гуляницкая, Ю. Н. Пантелеева. М.: Издательство «Российская академия музыки имени Гнесиных», 2020. С. 37–38.
12. Екимовский В. А., Фархадов Р. Диалог, или Поставтомонография // Музыкальная академия. 2010. № 3 (731). С. 19–22.
13. Лотман Ю. М. Натюрморт в перспективе семиотики // Статьи по семиотике культуры и искусства. СПб.: Академический проект, 2002.
14. Пантелеева Ю. Н. О конструктивных принципах в композиции «Да» Александра Кнайфеля // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 183–193. <https://doi.org/10.34690/138>
15. Акоюн Л. О. Морис Оанá (1913–1992). К 110-летию со дня рождения // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2023. № 3 (46). С. 20–34.
<https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>

16. Екимовский В. А. Макроминимализм // Миф. Музыка. Обряд: сб. статей / ред.-сост. М. Катунян. М: Композитор, 2007. С. 312–314.
17. Фархадов Р. Сто концептов Виктора Екимовского // Музыкальная академия. 2024. № 1 (785). С. 28–35. <https://doi.org/10.34690/361>
18. Соколов А. С. Константы индивидуальности // Музыкальная академия. 1992. № 4 (641). С. 46–50.

References

1. Barsky, V. (1994). Liricheskoe otstuplenie s kommentariyami, ili Tot samyi Ekimovsky [Lyrical digression with comments, or That very same Ekimovsky]. In V. Tsenova & V. Barsky (Eds.), *Muzyka iz byvshego SSSR* [Music from the former USSR]: *Collection of articles* (pp. 241–256). Kompozitor. (In Russ.)
2. Katunyan, M. I., & Ekimovsky, V. A. (1998). Postavangard glazami kompozitorov [Post-Avant-Garde through the eyes of composers]. *Music Academy*, (3–4), 119–125. (In Russ.).
3. Wilson, T. (2021). Russian minimalist music: A ‘maximalist’ approach. *The Art of Music: Theory and History*, (25), 9–27. <https://doi.org/10.24412/2307-5015-2021-25-8-27>
4. Katunyan, M. I. (2022). Minimalizm: Russkaya versiya [Minimalism: Russian version]. *The Art of Music: Theory and History*, (27), 144–179. (In Russ.). <https://doi.org/10.24412/2307-5015-2022-27-144-179>
5. Panteleeva, Yu. N. (2023). About the works of Russian minimalist composers: The idiomatics of the musical language. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (4), 47–59. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
6. Panteleeva, Yu. N. (2021). Minimalizm: “Russkaya ideya” Nikolaya Korndorfa [Minimalism: Nikolai Korndorf’s “Russian idea”]. *Journal of Music Theory Society*, (3), 20–30. (In Russ.). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2021.35.3.003>
7. Panteleeva, Yu. N. (2023). “The feeling of the right path or the method of artistic creativity”: About Nikolai Korndorf’s composition *In D*. *Problemy muzykal’noi nauki / Music Scholarship*, (3), 79–90. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.3.079-090>
8. Panteleeva, Yu. N. (2024). Strukturnaya poetika Fortepiannogo trio Nikolaya Korndorfa [Structural poetics of Nikolai Korndorf’s Piano Trio]. *Contemporary Musicology*, 8(1), 129–145. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

9. Panteleeva, Yu. N. (2025). The “magic of repetition” in Iraida Yusupova’s music. *Russian Musicology*, (3), 111–119.
<https://doi.org/10.56620/RM.2025.3.111-119>
10. Ekimovsky, V. A. (2008). *Automonografiya* [Automonography]. Muzizdat. (In Russ.).
11. Ekimovsky, V. A. (2020). O Devyatoi simfonii Viktora Ekimovskogo [About the *Ninth Symphony* by Viktor Ekimovsky]. In N. S. Gulyanitskaya & Yu. N. Panteleeva (Eds.), *Slovo kompozitora i o kompozitore* [The word of the composer and about the composer] (pp. 37–38). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
12. Ekimovsky, V. A., & Farkhadov, R. (2010). Dialog, ili Postavtomonografiya [Dialogue, or Post-automonography]. *Music Academy*, (3), 19–22. (In Russ.).
13. Lotman, Yu. M. (2002). Natyurmort v perspektive semiotiki [Still life in the perspective of semiotics]. In *Stat’i po semiotike kul’tury i iskusstva* [Articles on the semiotics of culture and art] (pp. 340–348). Akademicheskii proekt. (In Russ.)
14. Panteleeva, Yu. N. (2021). O konstruktivnykh printsipakh v kompozitsii “Da” Aleksandra Knaifelya [On constructive principles in Alexander Knaifel’s composition *Yes*]. *Music Academy*, (2), 183–193. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/138>
15. Hakobian, L. O. (2023). Moris Oana (1913–1992). K 110-letiyu so dnya rozhdeniya [Maurice Ohana (1913–1992). On the 110th Anniversary of his birth]. *Scholarly Papers of Gnesin Russian Academy of Music*, (3), 20–34. (In Russ.). <https://doi.org/10.56620/2227-9997-2023-3-20-34>
16. Ekimovsky, V. A. (2007). Makrominimalizm [Macrominimalism]. In M. Katunyan (Ed.), *Mif. Muzyka. Obryad* [Myth. Music. Rite]: *Collection of articles* (pp. 312–314). Kompozitor Publ. (In Russ.).
17. Farkhadov, R. (2024). Sto kontseptov Viktora Ekimovskogo [One hundred concepts by Viktor Ekimovsky]. *Music Academy*, (1), 28–35. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/361>
18. Sokolov, A. S. (1992). Konstanty individual’nosti [Constants of individuality]. *Music Academy*, (4), 46–50. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Пантелеева Ю. Н. — кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, руководитель Научно-творческого центра современной музыки, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Yulia N. Panteleeva — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Music Theory Department, Head of the Scientific and Creative Center for Contemporary MusicResearcher, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 26.12.2025; The article was submitted 26.12.2025;
одобрена после рецензирования 10.02.2026; approved after reviewing 10.02.2026;
принята к публикации 04.03.2026. accepted for publication 04.03.2026.

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.03

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-155-170>

EDN [XFJCGA](https://www.edn.ru/xfjcg)



**Американский музыкальный минимализм
в аспекте взаимодействия
с массовыми жанрами**

Анна Евгеньевна Кром

Нижегородская государственная консерватория
имени М. И. Глинки,

г. Нижний Новгород, Российская Федерация,

✉ yannakrom@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>



Аннотация. Американский музыкальный минимализм уже на стадии своего формирования в первой половине 1960-х годов обнаружил тесную связь с эстетикой и практикой массовых жанров, что было обусловлено общими корнями, уходящими в недра леворадикального контркультурного молодежного движения. В последующие десятилетия курс на интеграцию двух пластов продолжал сохраняться. Цель исследования — проследить

механизмы взаимодействия минимализма с массовой музыкой (прежде всего рок-культурой) в процессе его становления и развития, охватившего более шестидесяти лет. В качестве основного метода исследования избран компаративистский подход к изучаемому материалу, обеспечивающий возможность многомерных социокультурных и историко-стилевых сравнений, аналогий и параллелей. Кросс-культурные влияния были установлены на разных уровнях: на уровне музыкального языка (возвращение к простоте высказывания — диатонике, ясной метрической пульсации, многократной повторности материала); методов композиции (приемы репетитивной техники, семплирование, дилей); концертной практики (рециталы не только в академических залах, музеях, но и в ночных клубах и барах); самопрезентации музыкантов, выступающих в роли композитора, исполнителя, а в последние десятилетия и продюсера (создание авторских оригинальных ансамблей, объединяющих акустические и электронные инструменты); рецепции аудитории и критики, отмечающей последовательное стирание границ между академическим и популярным искусством; маркетинговых стратегий, обусловленных организацией собственных звукозаписывающих лейблов и продвижением эстетически и стилистически близких коллективов и альбомов; жанровой классификации (инди-классик, постжанр, постстиль), отражающей пограничный характер творчества современных композиторов-минималистов. В статье представлены три поколения музыкантов: 1) основоположники движения минимализма Ла Монте Янг, Терри Райли, Стив Райх и Филип Гласс (1960–1970-е годы), 2) содружество «Стук по консервной банке» (*Bang on a Can*) — Майкл Гордон, Дэвид Лэнг, Джулия Вулф (1990–2000-е годы), 3) музыканты поколения миллениалов — Мисси Маццоли, Джадд Гринштейн, Дэвид Т. Литтл, Нико Мьюли (2010-е – начало 2020-х годов). Преемственность поколений детерминирована единой культурной почвой Нью-Йорка, а также опорой на арсенал выразительных средств минимализма и репетитивной техники, но прежде всего — диффузией всевозможных стиливых явлений, принадлежащих как академической традиции, так и массовым жанрам.

Ключевые слова: американский музыкальный минимализм, репетитивная техника, массовые жанры, рок-музыка, инди-классик

Для цитирования: Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм в аспекте взаимодействия с массовыми жанрами // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. 155–170.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-155-170>

Music
at the Turn of the 21st Century

Original article

**American Musical Minimalism
in its Interaction with Mass Genres**

Anna E. Krom

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory,
Nizhny Novgorod, Russian Federation,

✉ yannakrom@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-6121-2766>

Abstract. As long ago as its formative stage in the early 1960s, American musical minimalism revealed a close connection with the aesthetics and practices of popular genres rooted in their shared origins in the countercultural movement of the radical left youth. In subsequent decades, this tendency towards integration between the two cultural layers continued. The aim of this article is to examine the mechanisms of interaction between minimalism and popular music (primarily rock culture) throughout its formation and development over more than sixty years.

The main research method is comparative analysis of the studied material, including multidimensional sociocultural, historical, and stylistic analogies and parallels. Cross-cultural influences are identified at several levels: musical language (a return to expressive simplicity—diatonicism, clear metrical pulsation, and multiple repetition of material); compositional methods (repetitive techniques, sampling, delay); concert practice (performances not only in concert halls and museums, but also in nightclubs and bars); self-presentation of musicians acting as composers, performers, and, in recent decades, producers (including the creation of original ensembles combining acoustic and electronic instruments); audience and critical reception, marked by a gradual blurring of boundaries between art music and popular music; marketing strategies, such as the establishment of independent record labels and the promotion of aesthetically and stylistically similar bands and albums; and genre classification (indie classical, post-genre, post-style), reflecting the liminal character of contemporary minimalist compositional practice. The article considers three generations of musicians: 1) the founders of minimalism La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, and Philip Glass (1960s–1970s), 2) the *Bang on a Can* collective—Michael Gordon, David Lang, and Julia Wolfe (1990s–2000s), and 3) musicians of the millennial generation—Missy Mazzoli, Judd Greenstein, David T. Little, and Nico Muhly (2010s–early 2020s). Generational continuity is shaped by their shared New York cultural background, their reliance on minimalist techniques and repetitive processes, and, above all, the diffusion of various stylistic elements drawn from both the classical tradition and popular genres.

Keywords: American musical minimalism, repetitive technique, mass genres, rock music, indie classic

For citation: Krom, A. E. (2026). American Musical Minimalism in its Interaction with Mass Genres. *Contemporary Musicology*, 10(1), 155–170. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-155-170>

Введение

Поиск точек соприкосновения американского музыкального минимализма и творчества его отдельных представителей с массовыми жанрами неоднократно предпринимался зарубежными исследователями в последние годы: проблема обсуждалась в отдельных статьях [1], докладах¹, затрагивалась в масштабных монографиях [2; 3; 4]. Патрик Никлсон [3], возрождая забытые имена раннего минимализма, рассматривает их в одном ряду с представителями некоммерческих рок-групп. Вписывая новое движение в революционный контекст 1960-х годов, он видит в его участниках инициаторов мощного и продолжительного процесса демократизации искусства. Керри О'Брайен и Уильям Робин [4] указывают на выход минимализма за рамки академической музыки, отмечая его влияние на эмбиент-джаз, электронную музыку и рок-группы, выступающие в жанре дум-метал. Отечественный музыковед Анастасия Юрьевна Слободчикова констатирует факт активного встречного движения американского минимализма и некоммерческого пост-рока, установление четких границ между которыми подчас оказывается затруднительным [5, с. 45–46], а также справедливо подчеркивает, «что классика минимализма нашла место в исполнительской практике рок-музыкантов экспериментальных направлений» [6, с. 67].

Российские исследователи активно обращаются к феномену минимализма и различным проблемам, связанным с его эволюцией. Осваивается малоизвестный в нашей стране американский репертуар [7], корпус европейских авангардных сочинений, в которых обнаруживаются отдельные минималистские приемы письма [8]. Однако в основном интерес закономерно прикован к русским композиторам — Александру Ильичу Рабиновичу-Бараковскому [9], Николаю Сергеевичу Корндорфу [10], Антону Александровичу Батагову [11] и их методам работы с репетитивной техникой.

В отечественном научном пространстве проблема диалога американского минимализма с массовыми жанрами в основном представлена на материале сочинений композиторов старшего поколения [12; 13; 14; 15]. Между тем вопрос генезиса и эволюции стиля в аспекте взаимодействия двух пластов — академического и популярного — все еще требует внимания и научного осмысления.

¹ *Berryhill A., Waltz S. David Bowie and Philip Glass at the Intersection of Minimalism and Rock. The project is implemented in Don and Karen DeRosa University Center (DUC) April 27, 2024. Research & Creativity Showcase, 2024.*

В статье поставлена задача проследить особенности кросс-культурных пересечений на разных уровнях: на уровне музыкального языка и методов композиции, концертной практики, самопрезентации музыкантов, маркетинга и жанровой классификации, рецепции критики и аудитории.

Основоположники минимализма в диалоге с массовыми жанрами

Одна из сущностных черт, имманентно присущих американскому музыкальному минимализму, — его генетическое родство с массовыми жанрами, прежде всего с рок-культурой. Процесс становления и кристаллизации новых явлений искусства протекал в переломную эпоху 1960-х годов и отражал ее бунтарскую природу. История интенсивного взаимодействия и взаимовлияния минимализма и рока в США уже получила освещение в отечественной исследовательской литературе. В частности, был акцентирован процесс диффузии академической и массовой музыки, который «нивелировал исторически устоявшуюся иерархическую систему деления жанров на высокие и низкие, на элитарные и демократические» [16, с. 88].

Характер концертной презентации произведений основоположников минимализма во многом приближал их к массовым жанрам: выбор необычных сценических локаций (рок-клубов и арт-галерей), организация авторских коллективов для исполнения собственных сочинений («Театр вечной музыки» Ла Монта Янга, «Стив Райх и музыканты», «Ансамбль Филипа Гласса»), использование электрического инструментария и усилителей. Масштабные по продолжительности опусы строились на основе репетитивной техники.

Сочувственный отклик минималистские проекты находили главным образом в экспериментальной художественной среде — в кругу художников и скульпторов *Minimal Art'a* (Роберт Раушенберг, Ричард Серра). Таким образом, музыка минимализма была направлена «как на интеллектуальную аудиторию, “считывавшую” тонкую и изобретательную работу с репетитивным процессом, так и на широкую публику, погружавшуюся в психоделический транс под воздействием бесконечного остинато простейших паттернов» [14, с. 11].

Классики минимализма продолжили движение по избранной траектории. Гласс пишет оперы и симфонии, но при этом его пьесы звучат в голливудских

кинофильмах и видеоиграх². Райх в своем сочинении *Radio Rewrite* (2012) для инструментального ансамбля обратился к двум песням рок-группы *Radiohead*. Первая, третья и пятая части основаны на композиции *Jigsaw Falling into Place*, а вторая и четвертая — на песне *Everything in its Right Place*³. Райховский репетитивный прием постепенного фазового сдвига, техника дилей, впервые опробованная Терри Райли, метод семплирования стали неотъемлемой частью музыкального словаря современного искусства.

Bang on a Can и поколение миллениалов

Основоположники стиля проложили путь американским композиторам следующего поколения. Дэвид Лэнг, Майкл Гордон и Джулия Вулф в 1987 году образовали содружество *Bang on a Can* («Стук по консервной банке»)⁴. Прежде всего влияние Райха и Гласса проявило себя в новой стратегии взаимодействия между академическим и неакадемическим искусством. Подобно корифеям минимализма, Гордон пристально интересовался рок-музыкой и в результате организовал группу *Michael Gordon Philharmonic*⁵.

В начале своей творческой карьеры музыкант активно использовал микрофоны и усилители, а благодарную публику находил в ночных клубах. Несмотря на то, что уже в 2000-х Гордон отошел от рок-стилистики, его композиции 1990-х годов явно с ней связаны: об этом свидетельствуют тембр электрогитары, усилители, подчеркнутый бэкбит, доминанта репетитивных принципов организации материала.

Пьесы Лэнга демонстрируют еще большую степень сближения академического и массового искусства. Он расширяет палитру истоков, то апеллируя к традициям бродвейского мюзикла (ария Крауча из оперы *Anatomy Theater*), то мимикрируя под пост-роковые композиции в вокальном цикле *Death Speaks*.

² Например, *Pruit Igoe* из фильма Годфри Реджио «Койянискаци» звучит в игре OST GTA 4 (на радиостанции *Journey*). В игре *Chime* использована композиция *Brazil*. Гласс также написал саундтрек к игре *Old World* (2020, Windows). См. The Journey. Videogame soundtracks Wiki [Electronic source] // Fandom: official website. URL: https://vgost.fandom.com/wiki/Grand_Theft_Auto_IV#The_Journey (accessed 05.02.2026).

³ *Radio Rewrite* (2012) [Electronic source] // Steve Reich: official website. URL: <https://steverreich.com/composition/radio-rewrite/> (accessed 05.02.2026).

⁴ *Bang on a Can* [Electronic source]: official website. URL: <https://bangonacan.org/> (accessed 05.02.2026).

⁵ *Michael Gordon Band* [Electronic source] // RYM (Rateyourmusic): official website. <https://rateyourmusic.com/artist/michael-gordon-band> (accessed 05.02.2026).

В 1992 году музыканты основали собственный коллектив *Bang on a Can All-Stars*, выступающий как с классиками минимализма — Райхом, Глассом, Мередит Монк, так и с диджеями, популярными в ночных клубах [2]. Состав ансамбля, соединивший акустический и электронный инструментарий — виолончель, контрабас, фортепиано, ударные, электрогитара, кларнет — стал образцом для поколения минималистов-миллениалов, рожденных в самом конце 1970-х — начале 1990-х годов. Многие из групп были организованы самими композиторами — *Newspeak*⁶ Дэвида Литтла (женский вокал, кларнет, скрипка, гитара, виолончель, фортепиано, ударные, барабаны), *NOW Ensemble*⁷ Джадда Гринштейна и Патрика Бёрка (контрабас, электрогитара, кларнет, фортепиано, флейта), группа *Victoire*⁸ («Победа») Мисси Маццоли (скрипка, кларнет, фортепиано, контрабас, электрическая бас-гитара, сопрано). Необычный состав и амплифицированное звучание отражают пограничный характер музыки, вобравший в себя как академические традиции, так и черты рок-культуры. География их выступлений по-минималистски обширна: от Карнеги-холла до арт-клуба (*Le*) *Poisson Rouge* в богемном районе Нью-Йорка Гринвич-Виллидж, от популярных фестивалей (*Ecstatic Music Festival*⁹ и *Bang on a Can*) до боулингов.

Намеренную установку на стирание стилевых маркеров обнаруживает терминология. Мисси Маццоли характеризует свой секстет как бэндсамбль (бэнд — (рок)-группа + (академический) ансамбль). В ее коллективе каждый музыкант озвучивает свою партию, репертуар состоит из сочинений одного композитора — организатора и исполнителя в одном лице,

⁶ Официальный сайт группы: Newspeak [Electronic source]: official website. URL: <https://newspeakmusic.org/audio/> (accessed 05.02.2026).

⁷ Официальный сайт группы: NOW Ensemble [Electronic source]: official website. URL: <https://www.nowensemble.com/> (accessed 05.02.2026).

⁸ Официальный сайт группы: Victoire [Electronic source]: official website. URL: <https://www.victoirmusic.com/> (accessed 05.02.2026).

⁹ Ecstatic Music Festival [Electronic source] // Concert Archives: official website. URL: <https://www.concertarchives.org/bands/ecstatic-music-festival> (accessed 05.02.2026); Ecstatic Music Festival [Electronic source] // New Amsterdam Records: official website. URL: <https://www.newamrecords.org/projects/ecstatic-music-festival> (accessed 05.02.2026).

а гитаристы и перкуссионисты из рок-групп (например, Брайс Десснер, выступающий с группой *The National*¹⁰) приглашаются к сотрудничеству¹¹.

Для поколения Маццоли опыт кроссовера кажется единственно возможным вариантом развития: «В юности... я играла на гитаре в ряде ужасных панк-групп, ежедневно репетировала Бетховена и писала тома мелодраматической музыки, которой ни с кем не делилась»¹². Электроакустические ансамбли с симбиотичным жанровым репертуаром, направленные на широкий круг слушателей, выступающие в концертных залах и барах, вписываются в тенденцию разрушения иерархических границ, заложенную классиками минимализма. С одной стороны, «музыка, свободно пересекающая стилевые рубежи, востребована самой разной публикой, независимо от пола, возраста и социального статуса», с другой стороны — «новая “смешанная” аудитория формирует запрос именно на такие синтетические явления» [14, с. 9].

Вместе с тем композиторы, экспериментирующие в разных нишах и знающие масс-культуру изнутри, — профессионалы с авторитетным высшим образованием, полученным в американских университетах Лиги плюща. Прочная академическая школа закладывает определенную оптику, систему взглядов на жанровый сплав. По выражению композитора Зои Китинг, «много музыкантов после консерватории... играют классическую музыку, но не слушают классическую музыку. Они не видят границ жанра так, как их видит старшее поколение»¹³.

Некоторые последователи минимализма создали некоммерческие звукозаписывающие лейблы для продвижения собственного творчества. Участники *Bang on a Can* в 2001 году основали фирму *Cantaloupe Music*¹⁴, благодаря которой они тиражируют свои сочинения и популяризируют пьесы молодых,

¹⁰ Официальный сайт группы: The National [Electronic source]: official website. URL: <https://www.americanmary.com/> (accessed 05.02.2026).

¹¹ Приведем в пример *Cathedral City* — дебютный альбом бэндсамбля *Victoire*. В него вошли восемь композиций Мисси Маццоли, а также выступления приглашенных исполнителей — Брайса Десснера (группа *The National*), композиторов Флорана Гиса, Уильяма Бриттелла и Мелиссы Хьюз.

¹² Heidrick E. R. *Bandsembles and Bandsembling: The History and the Experience: A Treatise ... Dr. of Music / Florida State University College of Music. Tallahassee, 2020. P. 2.*

¹³ Welch K. *Performing with a Post-Genre Ethos. A Performance-led Exploration of Post-Genre and Indie Classical Music: thesis ... Master of Philosophy / University of Queensland. Queensland, 2016. P. 1.*

¹⁴ Официальный сайт: Cantaloupe Music [Electronic source]: official website. URL: <https://cantaloupemusic.com/> (accessed 05.02.2026).

только начинающих карьеру авторов. С целью открытия новых имен Лэнг, Гордон и Вулф более 20 лет проводят фестивали современной музыки. На первом летнем слете в 2002 году собрались композиторы Джадд Гринштейн, Мисси Маццоли, Мэтт Макбейн, Марк Дэнсигерс [17, р. 57–58], впоследствии образовавшие независимый лейбл *New Amsterdam Records*¹⁵ («Новый Амстердам») — один из самых известных в Соединенных Штатах. Он предоставлял артистам веб-платформу, финансовую помощь для производства и распространения компакт-дисков, поддержку туров и доступ к штату сотрудников, включая пиар-менеджера, дизайнера и звукорежиссера. Маркетинговую кампанию возглавил Стивен Шварц, изучавший композицию у Мортон Фельдмана в Университете Буффало и шестнадцать лет работавший в качестве директора по рекламе в издательстве *Boosey & Hawkes*. В 2000-е годы участники проекта были в основном сосредоточены на массовой музыке: некоммерческий рок привлекал их в большей степени, нежели традиционно-академический репертуар.

В 2010 году на студии «Новый Амстердам» бэндсамбль Мисси Маццоли выпустил свой дебютный диск *Cathedral City*¹⁶. Он получил высокие оценки в печатных изданиях¹⁷ и породил дискуссию о жанровой классификации. Маццоли отмечала: «Некоторые критики утверждают, что мой альбом *Cathedral City* не является классическим, хотя он целиком записан нотами, озвучен несколькими оркестровыми инструментами, гармонии пришли напрямую из опусов Игоря Стравинского и сочинен он композитором, окончившим консерваторию»¹⁸.

По меткому замечанию Алекса Росса, с 2000-х годов «перекрестное опыление жанров стало настолько обычным явлением, что большинство попыток классификации оказываются тщетными»¹⁹. В 2007 году «Новый Амстердам» провозгласил смелую миссию: «Предоставить убежище

¹⁵ Официальный сайт лейбла: *New Amsterdam Records* [Electronic source]: official website. URL: <https://www.newamrecords.org/> (accessed 05.02.2026).

¹⁶ *Mazzoli M. Cathedral City* [Electronic source] // Missy Mazzoli, composer: official website. URL: <https://missymazzoli.com/recordings/cathedral-city/> (accessed 05.02.2026).

¹⁷ *Cathedral City* был назван одним из лучших альбомов 2010 года по версии журнала *Time Out New York*, еженедельника *The New Yorker* и газеты *New York Times*.

¹⁸ Цит. по: *Heidrick E. R. Bandsembles and Bandsembling: The History and the Experience. A Treatise ... Dr of Music*. Tallahassee: Florida State University College of Music, 2020. P. 5–6.

¹⁹ Цит. по: *Ibid.* P. 6.

молодым нью-йоркским композиторам, чья музыка проскальзывает сквозь расщелины между жанрами» [17, p. 55]. Их лозунг: «Музыка без стен, со сцены без названия» [Ibid.].

Между тем на рубеже первого и второго десятилетий нашего века Джадд Гринштейн начал маркировать репертуар «Нового Амстердама» как инди-классический (от словосочетания *Independent classic* — независимая классика, по аналогии с вошедшим в обиход определением инди-рок). К этому термину прибегали многие музыканты — Мисси Маццоли, Мэтт Макбейн, Надя Сирота, а также Нико Мьюли, который, в свою очередь, основал звукозаписывающую фирму *Bedroom Community*²⁰ («Спальный район»). Необходимость позиционирования собственных лейблов на коммерческом рынке подтолкнула их создателей к поискам адекватных рекламных стратегий и заставила вспомнить классификационные схемы популярного американского еженедельника «Биллборд». В 1950-е годы таблоид назвал несколько небольших звукозаписывающих компаний, выпускавших пластинки с академической музыкой, «инди-классическими». Спустя десятилетия слово вновь вошло в употребление в более широком значении. В 2010 году Гринштейн пояснял: «Термин “инди-классика” содержит горизонтальный и вертикальный компоненты — “вертикальную” ось нашей связи с академической традицией и “горизонтальную” ось нашей связи с другой независимой музыкой»²¹.

Однако уже к середине прошлого десятилетия авторы отказались от этого определения. Маццоли отмечала:

Легко составить представление о моей музыке, основываясь на общепринятых ярлыках: классическая, инди-классик, пост-минималистская, современная, камер-поп, оперная, оркестровая и т. д. Но ни одно из этих слов, по существу, ничего не говорит о том, как звучит моя музыка, напротив, они только мешают. Я трачу время на объяснения, почему произведение «является» или «не является» классическим, почему я именно «композитор», а не «музыкант», и как я отношусь к понятию «инди». Между тем на эти вопросы нет однозначных ответов²².

²⁰ Официальный сайт фирмы: Bedroom Community [Electronic source]: official website. URL: <https://bedroomcommunity.net/> (accessed 05.02.2026).

²¹ Цит. по: Heidrick E. R. Bandsembles and Bandsembling. ... P. 8.

²² Цит. по: Ibid. P. 10.

Уильям Бриттелл, Дэвид Т. Литтл и Мисси Маццоли, как правило, оперируют термином пост-жанр²³, Джон Адамс охотно обращается к термину пост-стиль [18, p. 540], что обусловлено постмодернистским плюрализмом и смешением разнородных музыкальных компонентов.

Переход искусства в зону пост(мета)культуры становится очевидным уже в последней четверти XX века и отмечается представителями разных национальных школ. Американские композиторы-миллениалы вписываются в актуальное пространство посредством синтеза различных явлений: академической западной традиции (от средневекового канона до авангарда и метамодерна), электронной музыки, фолка, инди-рока, поп-музыки, репетитивной техники с глассовскими приемами линейного процесса сложения / линейного процесса вычитания и райховским фазовым сдвигом и ритмическим конструированием.

Резюме

Преемственность поколений минималистов во многом оказалась обусловлена единой культурной почвой Нью-Йорка, питавшей их поиски. Уже топографическая карта города наглядно демонстрирует деление на респектабельную часть — аптаун, культивирующую высокое классическое искусство в легендарных концертных залах, и богемный даунтаун с альтернативной музыкой ночных клубов и баров. Вспомним, что генеалогическое древо минимализма прорастало в артистических районах «нижнего» Манхэттена — Сохо и Гринвич Виллидж — колыбели экспериментальной линии американского искусства.

Минималисты не просто органично влились в общее культурное движение стирания традиционных жанровых рамок и отмены иерархической системы, но сами во многом выступили в роли его инициаторов и пропагандистов. Их стратегия музыкального творчества, инспирированная успешным симбиозом разных по своему генезису истоков на платформе репетитивной техники, позволила создать универсальный язык, втягивающий в орбиту своего влияния артистов всего мира.

²³ Welch K. Performing with a Post-Genre Ethos. ... P. 13.

Список литературы

1. *Sanchez-Behar A.* Jazz influence and Synthesis in the Music of John Adams // *Music Theory and Analysis*. 2023. Vol. 10. № 1. P. 36–69. <https://doi.org/10.11116/MTA.10.1.2>
2. *Robin W.* *Industry: Bang on a Can and New Music in the Marketplace*. New York: Oxford University Press, 2021. <https://doi.org/10.1093/oso/9780190068653.001.0001>
3. *Nickleson P.* *The Names of Minimalism. Authorship, Art Music, and Historiography in Dispute*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 2023. <https://doi.org/10.3998/mpub.10207791>
4. *O'Brien K., Robin W.* *On Minimalism: Documenting a Musical Movement*. Berkeley: University of California Press, 2023. <https://doi.org/10.2307/jj.455898>
5. *Слободчикова А. Ю.* Современная рок-музыка и музыкальный авангард XX века // *Южно-Российский музыкальный альманах*. 2022. № 2 (47). С. 44–49. https://doi.org/10.52469/20764766_2022_02_44
6. *Слободчикова А. Ю.* Авангардные партитуры как предмет художественной интерпретации в современной рок-музыке // *Проблемы музыкальной науки*. 2022. № 2. С. 64–73. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.2.064-073>
7. *Чурилова Е. А.* О стилистике Камерной симфонии Дж. К. Адамса // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2024. № 2. С. 39–54. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>
8. *Тимова А. В.* «Ach Golgatha!» Карела Гуйвартса в аспекте синтеза сериализма, алеаторики и минимализма // *Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship*. 2021. № 1. С. 182–192. <https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.182-192>
9. *Panteleeva Yu. N.* About the Works of Russian Minimalist Composers: The Idiomatics of the Musical Language // *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2023. № 4. С. 47–59. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
10. *Пантелеева Ю. Н.* Структурная поэтика Фортепианного трио Николая Корндорфа // *Современные проблемы музыкознания*. 2024. Т. 8, № 1. С. 129–145. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>

11. Пантелеева Ю. Н. «Избранные письма Сергея Рахманинова» А. Багагова: к проблеме «функция-автор» в современном музыкальном дискурсе // Современные проблемы музыкознания. 2018. № 4. С. 166–194.
12. Кром А. Е. Проекты Дэвида Лэнга в аспекте поисков постоперного музыкального театра // Опера в музыкальном театре: история и современность. Материалы Пятой Международной научной конференции, 22–26 ноября 2021 г. / ред.-сост. И. П. Сусидко, П. В. Луцкер, Н. В. Пилипенко / Рос. акад. музыки им. Гнесиных. М.: РАМ имени Гнесиных, 2023. Т. 2. С. 297–306.
13. Кром А. Е. Дэвид Лэнг и Эдуард Лок: музыка постминимализма в современной хореографии // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2023. № 2 (85). С. 69–80.
14. Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм и искусство кроссоверов: параллели и взаимодействия // Музыковедение. 2018. № 12. С. 8–11. <https://doi.org/10.25791/musicology.12.2018.316>
15. Кром А. Е. Американский музыкальный минимализм: проблемы рецепции и интерпретации // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2017. № 6 (53). С. 75–84.
16. Кром А. Е. Кроссоверы: сущность понятия и опыт его применения в изучении американского минимализма // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019. № 3 (30). С. 86–90.
17. Robin W. The Rise and Fall of “Indie Classical”: Tracing a Controversial Term in Twenty-First Century New Music // Journal of the Society for American Music, 2018. Vol. 12, № 1. P. 55–88. <https://doi.org/10.1017/S1752196317000529>
18. Fink R. (Post)-Minimalisms 1970–2000: The Search for a New Mainstream // The Cambridge History of Twentieth-Century Music / ed. by Nicholas Cook and Anthony Pople. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. P. 539–556. <https://doi.org/10.1017/CHOL9780521662567.022>

References

1. Sanchez-Behar, A. (2023). Jazz influence and synthesis in the music of John Adams. *Music Theory and Analysis*, 10(1), 36–69. <https://doi.org/10.11116/MTA.10.1.2>

2. Robin, W. (2021). *Industry: Bang on a Can and New Music in the marketplace*. Oxford University Press.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780190068653.001.0001>
3. Nickleson, P. (2023). *The names of minimalism. Authorship, art music, and historiography in dispute*. University of Michigan Press.
<https://doi.org/10.3998/mpub.10207791>
4. O'Brien, K., & Robin, W. (Eds.). (2023). *On minimalism: Documenting a musical movement*. University of California Press.
<https://doi.org/10.2307/jj.455898>
5. Slobodchikova, A. (2022) Modern rock music and the 20th century music avant-garde. *South-Russian Musical Anthology*, 2(47), 45–49. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2022_02_44
6. Slobodchikova, A. Yu. (2022). Avant-garde scores as a subject of artistic interpretation in modern rock music. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (2), 64–73. (In Russ.).
<https://doi.org/10.33779/2782-3598.2022.2.064-073>
7. Churilova, E. A. (2024). About the style of John Coolidge Adams' Chamber Symphony. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (2), 39–54. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.039-054>
8. Titova, A. V. (2021). “Ach Golgatha!” by Karel Goeyvaerts in the aspect of synthesis of serialism, aleatorica and minimalism. *Problemy muzykal'noj nauki / Music Scholarship*, (1), 182–192. (In Russ.).
<https://doi.org/10.33779/2587-6341.2021.1.182-192>
9. Panteleeva, Yu. N. (2023). About the works of russian minimalist composers: The idiomatics of the musical language. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 47–59.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.047-059>
10. Panteleeva, Yu. N. (2024). The structural poetics of Nikolai Korndorf's Piano Trio. *Contemporary Musicology*, 8(1), 129–145. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2024-1-129-145>
11. Panteleeva, Yu. N. (2018). A. Batagov's “Selected Letters of Sergei Rachmaninoff”: Toward the problem of “Function-Author” in contemporary musical discourse. *Contemporary Musicology*, (4), 166–194. (In Russ.).
12. Krom, A. E. (2023). David Lang's projects in the aspect of the search for postopera musical theater. In I. Susidko, P. Lutsker, &

N. Pilipenko (Eds.), *Opera in musical theater: History and present time. Proceedings of the 5th International Conference, November 22–26, 2021* (Vol. 2, pp. 297–306). Gnesin Russian Academy of Music. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/978-5-8269-0306-3-2023-1>

13. Krom, A. E. (2023). David Lang and Édouard Lock: Post-minimalist music in contemporary dance. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (2), 69–80. (In Russ.).

14. Krom, A. E. (2018). American minimal music and the art of crossovers: Parallels and interactions. *Musicology*, (12), 8–11. (In Russ.).
<https://doi.org/10.25791/musicology.12.2018.316>

15. Krom, A. E. (2017). American minimal music: Problems of reception and interpretation. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (6), 75–84. (In Russ.).

16. Krom, A. E. (2019). Crossovers: the essence of the concept and experience of its use in the study of American minimalism. *Gnesins Russian Academy of Music*, (3), 86–90. (In Russ.).

17. Robin, W. (2018). The rise and fall of “Indie Classical”: Tracing a controversial term in Twenty-First Century New Music. *Journal of the Society for American Music*, 12(1), 55–88.
<https://doi.org/10.1017/S1752196317000529>

18. Fink, R. (2004). (Post)-Minimalisms 1970–2000: The search for a new mainstream. In N. Cook, & A. Pople (Eds.), *Cambridge History of Twentieth-Century Music* (pp. 539–556). Cambridge University Press.
<https://doi.org/10.1017/CHOL9780521662567.022>

Сведения об авторе:

Кром А. Е. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра истории музыки.

Information about the author:

Anna E. Krom — Dr. Sci. (Art Studies), Full Professor, Music History Department, Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 15.01.2026;

одобрена после рецензирования 11.02.2026;

принята к публикации 04.03.2026.

The article was submitted 15.01.2026;

approved after reviewing 11.02.2026;

accepted for publication 04.03.2026.

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 786, 78.071.2

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-171-203>

EDN [YFBIPU](#)



**Влияние социокультурных факторов
на современное китайское фортепианное
исполнительство и репертуар**



Люкань Цай¹



Цзюньцзян Лю²

¹Университет Малайя, Куала-Лумпур, Малайзия

²Пармская консерватория имени Арриго Бойто, Парма, Италия

✉¹Lucan_CAI@163.com, <https://orcid.org/0009-0004-3367-8982>

²ljj119515991@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-0026-192X>

Аннотация. Современное фортепианное исполнительство в Китае развивалось в сложной социокультурной среде, сформированной как традиционным китайским музыкальным наследием, так и западными классическими традициями. В статье рассмотрено, как социокультурная динамика влияет на исполнительскую практику, выбор репертуара

и творческие интерпретации современных китайских пианистов. Используя качественный исследовательский подход, авторы провели частично структурированные интервью с двенадцатью китайскими пианистами-профессионалами, обладающими различным уровнем опыта. Данные интервью проанализированы с помощью тематического анализа, в результате которого были выделены шесть ключевых тем, отражающих роль социальной среды, культурной грамотности, традиционной китайской эстетики, западного музыкального влияния, исполнительских стратегий и социокультурных проблем, с которыми сталкиваются пианисты. Результаты показывают, что социокультурный контекст сильно влияет на фортепианное исполнение, воздействуя на интерпретационные подходы музыкантов, эмоциональное выражение и развитие репертуара. Участники подчеркнули, что китайские культурные традиции, такие как народные мелодии, пентатонные гаммы, оперные элементы и концепция художественной образности, остаются глубоко укорененными в современном фортепианном исполнительстве. В то же время западные классические традиции продолжают доминировать в формальном обучении и репертуаре, требуя от исполнителей понимания западного исторического и стилистического контекста. Хотя существующая литература часто изображает китайскую музыкальную культуру как ограничивающую творчество, взгляды профессиональных пианистов в данном исследовании оспаривают это предположение, подчеркивая динамичный процесс культурного слияния и художественных инноваций. Однако участники также указали на такие проблемы, как ограниченный доступ к западным музыковедческим ресурсам и трудности в интерпретации западных стилистических норм. В целом результаты показывают, что современное китайское фортепианное исполнение — это не просто воспроизведение западных традиций, а транскультурная художественная практика, формируемая взаимодействием китайского наследия, глобальных музыкальных влияний и развивающейся социокультурной среды.

Ключевые слова: фортепианное исполнительство в Китае, социокультурная среда, китайская музыкальная культура, западные стилистические нормы, исполнение, композиция, инновации, музыка, профессионализм

Для цитирования: Цай Л., Лю Ц. Влияние социокультурных факторов на современное китайское фортепианное исполнительство и репертуар // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 1. С. 171–203. (На англ. яз.). <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-171-203>

Performing Arts

Original article

**The influence of sociocultural dynamics
on contemporary Chinese piano performance
and repertoire**

*Lucan Cai*¹,
*Junjiang Liu*²

¹University Malaya, Lembah Pantai, Kuala Lumpur, Malaysia

²Conservatorio Arrigo Boito di Parma, Parma, Italy

✉¹Lucan_CAI@163.com, <https://orcid.org/0009-0004-3367-8982>

²ljj119515991@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0000-0026-192X>

Abstract. Contemporary piano performance in China has developed within a complex sociocultural environment shaped by both traditional Chinese musical heritage and Western classical traditions. This study investigates how sociocultural dynamics influence the performance practices, repertoire choices, and creative interpretations of contemporary Chinese pianists. Using a qualitative research design, semi-structured interviews were conducted with twelve professional Chinese piano performers with diverse levels of experience. The interview data were analysed through thematic analysis, which resulted in six key themes reflecting the role of social environment, cultural literacy, traditional Chinese aesthetics, Western

musical influence, performance strategies, and sociocultural challenges encountered by pianists. The findings reveal that sociocultural contexts strongly shape piano performance by influencing musicians' interpretive approaches, emotional expression, and repertoire development. Participants emphasized that Chinese cultural traditions such as folk melodies, pentatonic scales, operatic elements, and the concept of artistic imagery remain deeply embedded in contemporary piano performance. At the same time, Western classical traditions continue to dominate formal training and repertoire, requiring performers to develop an understanding of Western historical and stylistic contexts. While existing literature often portrays Chinese musical culture as restrictive toward creativity, the perspectives of professional pianists in this study challenge that assumption by highlighting a dynamic process of cultural fusion and artistic innovation. However, participants also identified challenges such as limited access to Western musicological resources and difficulties interpreting Western stylistic conventions. Overall, the findings demonstrate that contemporary Chinese piano performance is not merely a replication of Western traditions but a transcultural artistic practice shaped by the interaction of Chinese heritage, global musical influences, and evolving sociocultural environments.

Keywords: piano performance in China, sociocultural environment, Chinese musical culture, Western stylistic conventions, performance, composition, innovation, music, professional

For citation: Cai, L., & Liu, J. (2026). The influence of sociocultural dynamics on contemporary Chinese piano performance and repertoire. *Contemporary Musicology*, 10(1), 171–203. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-1-171-203>

1. Introduction

Music is not only a product of personal skill and performance, but also a product of cultural and social development. For instance, social comparison between performers can influence the development of self-efficacy and motivation in an artist. Artists or music performers receiving direct feedback concerning their performance are likely to experience self-efficacy and reap creativity during music composition and performance, as compared to artists or music learners whose efficacy has been compared socially with others (Asmus, 2021; Granot et al., 2021). The influential role of social development or social dynamics in music composition and performance has further gained importance with the rising role of social media in promoting music education. This has been observed in recent qualitative studies reporting how social media or a supportive social environment facilitated knowledge sharing, face-to-face instruction, communication, arousal of learning interest, and improvement of instrument playing skills such as rhythm, fingering, and posture (Lei et al., 2021; Ng et al., 2022). Similarly, participatory and social-interactive aspects are also essential determinants of music performance composition. Indeed, live music performances and concerts afford verbal interactions between the audience and the artists, where the former provides direct reactions like attention, interest, support, displeasure, and pleasure to the latter. Such interactions give artists the necessary feedback to propagate or limit specific music compositions and pieces (Wald-Furhmann et al., 2021; Picaud, 2022). In another interesting example, it is considered culturally unusual for African musicians to number the beats in their music composition and performance — a cultural practice that is an essential prerequisite for classical Indian musicians (Clayton et al., 2020). Thus, the importance of cultural and social developments in influencing music performance, composition, and continuous learning is crucial and undeniable.

While the relationship between sociocultural dynamics and music composition and performance has been established in evidence-based literature, there is a lack of focus on piano performance, particularly the composition of Chinese piano artists. The paper by Zheng and Leung (2021) which investigated multiple case studies of Chinese piano learning students, found that traditional Chinese culture limits expressive autonomy in the composition and piano performance of budding artists. This is because traditional Chinese classical music is based completely on standardised notations. This means that the tempi, dynamics, and intentions

of the piano artists must be as accurate and faithful to these standardised cultural notations. This limits creativity since performers are restricted to only reproducing traditional Chinese works, rather than deviating and creating any original piano compositions (Zheng & Leung, 2021). Another similar qualitative study by Zheng and Leung (2023), which interviewed Chinese piano professors and artists from Guangzhou and Shanghai found that creativity in piano composition and performance is perceived differently between Chinese and Western cultures. Chinese perspectives of musical creativity are established with the need to respect the past and maintain harmony with nature. In contrast, Western cultures encourage artists to practice creativity by providing unique compositions and solutions within suitable contexts (Zheng & Leung, 2023). However, these studies have focused primarily on the aspect of creativity in music, without emphasising or exploring how the composition, playing styles, and performances of Chinese professional piano artists are influenced by social and traditional cultural factors. Comparing these experiences, with the perspectives held by Chinese piano artists on the contrasting impact of Western cultures in their composition, styles, and performances, can provide profound insights into the sociocultural dynamics underlying the Chinese piano industry. This study thus intends to overcome the identified problem of limited research by exploring how nuances of social and cultural developments, both within and beyond China, have influenced the piano compositions and performances of professional piano artists respectively.

The rationale of this study lies in its ability to provide detailed insights concerning the current status of piano performance and musical composition in China, in light of historical and contemporary sociocultural development. After the introduction of the piano during the seventeenth century in China, several musical pieces have been composed specifically in the country for the new instrument. Despite Chinese piano music being performed popularly in the country, Chinese piano compositions continued to be perceived as foreign to the standard repertoire followed in the West. Despite a willingness between both cultures to learn about each other, there is often a lack of appreciation and understanding of the cultural differences between Chinese and Western piano performances (Tu, 2019; Li, 2021). However, research exploring the experiences or attitudes held by Chinese piano artists. This study is thus rationalised for investigating the perspectives held by Chinese piano artists regarding the influence of sociocultural factors in their

piano performances and composition. Its findings can have useful implications for identifying potential areas of establishing cultural harmony between Oriental and Western music philosophies. Additionally, during the Opium War in the 1840s, piano was disseminated in China by foreign missionaries, which bolstered the establishment of small Western instrumental stores in Chinese coastal cities. Since these historical developments, Chinese pianists have continued to explore the piano with traditional Chinese playing styles. The earliest cultural version of Chinese piano composition is regarded to be the product of Western and Chinese music (Tu, 2019; Cheng, 2021; Bai, 2021). These findings thus contradict existing literature, which shows that Chinese musical cultures are rigid with limited space for creativity. It is therefore reasonable to further explore the perspectives of Chinese piano artists on this cultural fusion, as this will reveal how Chinese piano music serves as a product of historical and sociocultural changes.

1.1. Aims and Objectives

This study aims to investigate the influence of sociocultural dynamics on contemporary Chinese piano performance. It seeks to achieve the following research objectives:

1. To explore the views of Chinese professional piano artists on the impact of sociocultural factors on their performance.
2. To evaluate the views of Chinese professional piano artists on the impact of traditional Chinese social and cultural factors on piano composition, performance and innovation.
3. To assess, from the perspective of Chinese professional piano artists, the impact of comparative differences between Chinese and Western traditional cultures on piano composition, performance, and innovation.

2. Literature Review

2.1. Sociocultural Influences on Music and Piano Performance

Existing research supports the significant influence of social and cultural factors on music performance. For example, according to Lerch et al. (2019), every musical performance relies on the meaningful interpretation and feedback provided by the listener. The perspectives and responses of the listeners towards musical performance, are not merely dependent on external performance features, but also on internal characteristics, such as their levels of training, personal history, and

cultural background. Listener-focused performance analysis is thus driven by social and cultural aspects of perception, which prompt artists to deliver relevant musical output in their compositions (Lerch et al., 2019). Further, according to Pearce (2018), the syntactical structure of various musical genres and styles varies across diverse musical cultures. Such a structure is learned through cultural exposure which produces observed distinctive features between listeners from various cultures. For this reason, the extent to which the music of any two cultures will be different in the context of rhythm, and pitch, will predict how an individual from one culture will process music from another culture (Pearce, 2018). This means that the cultural differences in musical features such as pitch, rhythm, and tempo between Chinese and Western cultures, influence differences in their piano performances and compositions.

However, research focused on piano performance appears to be scarce. For example, Gorbunova and Hiner (2019) investigated the problems associated with mastering electronic musical instruments, such as the electronic piano, and the role of culture in its performance mastery. The performance of electronic piano instruments requires a combination of the cultural traditions of the performer towards individual acoustic instruments, as well as a creative perspective toward the development, regulation, and management of new or existing timbres. Traditional musical cultures also contribute to the understanding that a musical instrument such as a piano, is a specific physical object that can only be used to generate specific sounds and timbre. However, musical cultures become innovative in the context of electronic versions of traditional instruments and subsequently, prompts the development of a modified piano with multiple keyboards and features to incorporate a multitude of unique sounds (Gorbunova, 2018; Gorbunova & Hiner, 2019). In another study by Lavengood (2019), Western genres known as the '80s sound' emerged, and continue to be attractive, because of cultures related to musical timbre that were popularised by electronic pianos such as the digital synthesiser during that time. Additionally, the 1980s were also characterised by culture-shifting opinions. This was seen in the form of a preference towards creating music that was fresh, loud, ambitious and representative of diverse cultures. As a result, a fusion of genres, such as music that combined rock and rap music emerged. Further, because of the rise of television, and music channels such as MTV that broadcasted music videos and live artist performances, such music also made its way to the suburbs and remote areas. The appreciation and dissemination of a more creative musical culture were

further increased by the development of digital technologies, such as the electronic guitar, synthesiser and electronic drum kits, which began to be widely used in recording studios (Lavengood, 2019). While these findings are historical — and limited in the context of the piano — they demonstrate the importance of culture in defining the perspectives of piano performance and music creation. It is thus evident that social and cultural factors play a significant role in influencing music, in particular, contemporary piano performance.

2.2. Impact of Chinese Culture on Music and Piano Performance

Pianoization refers to the adaptation of melodies originally written for traditional instruments — such as erhu, pipa, guzheng, or Beijing opera vocal lines — into pianistic idioms while preserving their timbral and expressive essence. Composers such as Wang Jianzhong (*Variations on a Theme of the Yellow River*) and Chu Wanghua frequently used Pianoization to imitate sliding tones, ornamentation, and modal inflections characteristic of Chinese folk traditions.

While the piano was introduced by Western culture, the Chinese piano music follows a unique style that reflects the 5000-year-old tradition of the country. The overall culture of China incorporates the diverse heritages of its various ethnic groups. For this reason, piano culture in China is unique and adapted to the distinctive artistic features and characteristics of its local cultures (Ye, 2020; Lu, 2022). Therefore, it is clear that the influence of traditional Chinese culture on piano performance is multifaceted and heterogeneous, retaining regional and local characteristics. Indeed, Liu (2022) notes that Chinese piano music is based on folk songs and Chinese traditional poetry, which reflect the characteristic features of refined intonation and expressive sounds in this genre of music. Chinese music has historically been revolutionised by the composer Chu Wanghua, especially with his piano suite composition *Sounds of the Temple (Capriccio Suite: The Sound of the Linyin Temple)*. This traditional piano piece incorporates the sounds of bells, a slow tempo, major deviations in tone, and the use of polyphonic sounds to imitate other Chinese musical instruments (Liu, 2022). Similarly, Jinjin and Isaiah (2021) postulate that this cultural tradition of harmonizing classical piano music with the works of other instruments is a traditional Chinese music practice known as transplantation or ‘pianoization.’ It comprises retaining the structure and melody of the original piano work while also combining traditional instrumental music

– a practice used prevalently by Chinese composers during the 1980s (Jinjin & Isaiah, 2021). The cross-sectional paper by Lu (2022) further cements these findings by arguing that, while traditional Chinese music is based on a single sound and a historical heritage stretching across several thousand years, Chinese piano music is peculiar since it was introduced by Western traditions. Thus, while Chinese piano music maintains a Westernised harmony, its artistic aesthetics are modified to suit traditional Chinese folk instruments (Lu, 2022). Such modifications establish a platform where piano performance and composition in China are influenced by both Chinese and Western traditional cultures.

2.3. Western vs. Chinese Cultures in Music and Piano Performance

In the field of piano education, diverse cultural traditions bring forth diverse meanings and modifications in the music. For example, within the humanistic tradition of Britain, piano players are encouraged to develop their talents and pianist skills according to their individual strengths. In the United States, however, there is a comparatively weaker emphasis on a classical tradition and music performers are mainly encouraged to play based on personal values and practicality. In contrast, Chinese culture is based on traditional humanistic ideas and thus encourages piano players to cultivate moral values in their performance through education (Ye, 2020; Zhang & Negus, 2020). Such diversity in tradition and culture, however, does not mean that Chinese piano performance or music in general has been completely free from Western influence. For instance, in his book, Wong (2020) notes that since the last century, traditional Chinese music has experienced a process of modernization. This has occurred because a growing number of Chinese composers have travelled abroad to study and create music, leading to the emergence of the modern Chinese orchestra and the reformation of traditional Chinese musical instruments. Indeed, in the cross-sectional study by Lu (2022), which surveyed 87 Chinese college students learning piano, it was found that only 8% of students used traditional Chinese music in their compositions. However, after receiving traditional Chinese music training, approximately 29%, 25% and 21% of students started integrating traditional music while creating their videos, participating in concerts, and arranging of musical compositions. These findings demonstrate the diverse foundations of the Chinese piano industry. Although influenced by traditional culture and history, it also has room to embrace Western traditions and principles. However, the opinions and views of professional piano performers regarding the impact of traditional

Chinese and Western cultures on their composition and performance are missing. This gap thus forms the groundwork of present study.

2.4. Research Gap

The findings of the literature review, however, are not free from limitations. Firstly, papers that specifically explored how sociocultural dynamics influenced piano performance and music creation are relatively limited. While research examining the impact of sociocultural influences on traditional Chinese music is abundant, studies investigating these influences in relation to piano music appear to be largely confined to Western contexts. A few studies, however, traced the origins of the piano in China, and how Chinese culture influenced the works of traditional artists. However, these studies are predominantly cross-sectional, descriptive or narrative in nature, with limited exploration of the subjective experiences and opinions of professional piano artists. Similarly, several narrative studies were reviewed regarding the differences between Western and Chinese music cultures, and papers that included the opinions of real-life piano performers and professionals were missing. These limitations therefore motivated the methodological section of this paper.

2.5. Theoretical Framework

Trans-culturalism or transcultural music theory is a useful theoretical framework for this study. Trans-culturalism in music talks about how cultures are interconnected via musical expression, embracing diversity and goes beyond geographical boundaries. Therefore, transcultural music is an interesting representation of how global trends, innovative technologies and culturally diverse music practices intersect (Ghvinjilia et al., 2023; Crawford, 2020). This framework, however, must not be confused with multiculturalism. “Multiculturalism” typically refers to a community or society that respects culturally heterogeneous group of people and accepts their existence. In other words, different cultures coexist and maintain their traditional practices in a multicultural society. It is only about the coexistence of different cultures. Trans-culturalism by contrast, emphasises overcoming cultural boundaries and intermingling or merging different cultures (Ghvinjilia et al., 2023; Crooke et al., 2024). This theoretical approach is particularly appropriate in the context of this study as it compares the role of Western and Chinese music cultures in the development and performance of the piano in China. This

theory is well suited to this study, especially since the piano was first a Western invention that was later adapted to represent traditional cultures upon its introduction in China.

In Chinese musical culture, performance practice is inseparably linked to compositional traditions. Much of contemporary Chinese piano repertoire is based on traditional folk melodies, operatic themes, or Western canonical works, making the performer's interpretive decisions dependent on compositional structure. Therefore, this study examines performance together with the repertoire and compositional influences that shape such performance.

3. Methodology

3.1. Research Design

This study was qualitative. Such studies are both interpretivist and constructivist. Both these principles work together to explore a topic comprehensively, rather than only identifying relationships or outcomes. The latter approach represents a positivist paradigm. Interpretivism intends to obtain knowledge regarding the different viewpoints held by individuals, while constructivism explores how people make sense of their experiences. In general, it is argued that qualitative research is understood to preserve the subjectivity of participants' experiences, which may also be influenced by researcher bias (Tomaszewski et al., 2020; Haven et al., 2020). This was appropriate for such a study since it aimed to give meaning to the voices of professional piano players in China. This will overcome existing studies' limitations where the authors have mainly relied on objective methods of data collection to try and understand the views of Chinese pianists on how their performance is affected by culture.

3.2. Sampling

The study relied on a convenience sampling method. Convenience sampling represents the samples that are selected by the researcher based on what is readily available within their reach. For comparison, another study by Zheng and Leung (2021) examined the relationship that might exist between creativity and Chinese piano performance. The authors included a total of three participants who learned to play the piano and knew them personally. In this context, professional piano players whom the researcher reaches out to for recruitment may also provide additional contacts of other artists who could contribute to the study. Further, another

study that explored the perspectives of Chinese piano students on creativity was conducted by Zheng and Leung (2023), who selected a total of 13 interviewees. Hence, while recruiting the convenience sample for this study, it was considered that the sample size may also fall from three to thirteen professional piano players based on existing research. Professional piano performers who were personally known to the researcher were sent the consent forms, an information sheet, and participation requirements. Upon obtaining their consent, they were requested to provide additional contacts of professional piano players. The final set of 12 interviews was conducted online via WeChat and Zoom, and the responses of the participants were recorded verbatim.

3.3. Data Collection and Analysis

Semi-structured interviews comprising open-ended questions were utilised for data collection. This is because this interview format encourages participants to provide detailed, subjective, and flexible answers, rather than the rigid, questioning format of closed-ended interviews. Additionally, the interview questions were derived from Zheng and Leung (2023), as well as Zheng and Leung (2021), in which Chinese participants shared how traditional Chinese culture forbade them to innovate or develop a personal style in their piano performance (Zheng & Leung, 2023; Zheng & Leung, 2021). Thus, the questions for this study were derived and modified from these qualitative studies, and outlined in Appendix A. Additionally, thematic analysis was used to evaluate the interview responses. It is a qualitative process by which a large amount of unstructured, subjective data is evaluated for similar and significant patterns and categorised into themes. The researcher first familiarises themselves with the data, followed by identifying codes and reviewing the themes with the existing literature (Braun & Clarke, 2023; Campbell et al., 2021). The interview responses were, therefore, carefully evaluated by the researcher to identify patterns relevant to the social and cultural influences on piano performance. These patterns were hence combined to form themes which were analysed in relation to the research objectives of the study.

4. Results

4.1. Participant Characteristics

A total of 12 participants were interviewed for this study. They were all professional piano players. While some participants had professional performance

experience of nearly six years, others reported careers spanning 10, 20, and almost 50 years. For more natural language — just “two participants” also shared they had been teaching the piano professionally. The participants’ interviews were analysed using NVivo. A total of six themes were identified (*Table 1*). Appendix B outlines the themes and corresponding significant statements of the participants in detail.

Table 1. Thematic Analysis of Interviews

Themes	Codes
Impact of Social and Cultural Factors on Piano Performance	Cultural literacy is important for appreciating piano and musical performance.
	Understanding cultural factors also helps to disseminate music.
Impact of Chinese Culture on Piano Performance	Chinese culture encourages emotional expression during piano performances.
	Chinese culture reflects folk traditions and instruments during piano performances.
	The Chinese culture has instilled the use of the pentatonic scale in piano performance.
Cultural Influence of Piano Performance Strategies	Chinese culture influences piano performance through family education, policy support, stress relief, and political education.
	Focus on hearing to improve rhythm and emotional expression of piano performances.
	Use rhythm exercises to overcome technical difficulties.
	Engage in reading to improve understanding of a piano work.

Impact of Western Culture on Piano Performance	Western artists created diverse piano pieces reflective of their personalities.
	Need to understand the style of the Western artist and the background behind the piano piece.
	Important to research Western culture since the piano is a Western instrument.
Western vs. Chinese Culture in Piano Performance	Chinese culture pays more importance to rhythm and melody
	Western culture is more structured, and Chinese culture is more liberal in piano performance.
	The blending of cultures is appreciated.
Sociocultural Difficulties During Piano Performance	Lack of knowledge of Western artists
	Difficult to grasp Western piano style
	Need to research and train extensively

4.2. Impact of Social and Cultural Factors on Piano Performance

Participants collectively agreed on the significant role of social and cultural factors in influencing music, particularly piano performance (Appendix B). For instance, Participant 9 took the example of a Chinese piano piece ‘Pi Huang’ and how it represented “musical elements of Peking Opera Xi Pi and Er Huang, and used the yin and yang of ancient Chinese culture.” Additionally, he said: “This piece of music is enough to illustrate that music without cultural and social development has no soul. Performers must also enrich their cultural literacy before they can use their professional skills to interpret the works more deeply.”

Indeed, the importance of cultural literacy in appreciating music and piano performance was also sounded by Participant 3: “Social environment, people’s comprehensive cultural literacy, economic development level and other factors have an impact on the popularization, appreciation and piano education of music.” Similarly, Participant 4 and Participant 11 claimed that: “Cultural and social factors play an integral role in music, especially the piano. They not only shape the shape and style of music, but also affect the spread and reception of music” and “piano education activities can encourage people to create and spread culture.” Overall, participants

agreed that cultural literacy is essential not only for understanding the meaning of piano works, but also for appreciating and spreading the music and cultural history to others.

4.3. Impact of Chinese Culture on Piano Performance

Additionally, there was a consensus among participants that traditional Chinese cultures played a significant role in influencing their piano performance (Appendix B). In this regard, Participant 11 gave the most comprehensive explanation of how strongly Chinese culture influences piano performance in three main ways: “First of all, Chinese piano performance and creation not only absorb Western piano art but are also deeply rooted in traditional Chinese culture, with keynote music creation as the mainstream. Secondly, Chinese piano performance and creation are adapted from excellent folk songs, ancient songs, and operas, showing strong national characteristics. Finally, while inheriting tradition, Chinese piano performance and creation are also constantly innovating.” According to Participant 4, Chinese culture is also reflected in piano performance in terms of emotional expression: “In characteristics, Chinese piano performance pays more attention to expressing emotions and artistic conception. Chinese piano works incorporate elements of traditional Chinese music, giving the works distinctive national characteristics.” Participants 12 and 9 expressed their preference for Chinese culture when innovating or creating their piano compositions, because “If we understand the development of social history and culture, then piano performance will be more profound and touching” and also because “Chinese folk instruments and folk songs provide rich creative materials for the development of Chinese piano music. People can imitate the timbre of the Pihuang tune, the melody of folk songs, and the magnificent momentum of folk orchestras through the piano.” Interestingly, in addition to the characteristic inclusion of the “pentatonic scale” — as stated by Participant 8 — Participant 9 shared that Chinese culture also influences piano performance “through family education, policy support, stress relaxation, political education.” They reasoned that the strong representation of national culture and emotional expression encourages parents to teach piano to their children, leading to educational policies and competitions to encourage piano performance and appreciation among the masses.

4.4. Cultural Influence of Piano Performance Strategies

Chinese culture also influenced the types of techniques participants used to improve their piano performance or support further piano learning (Appendix B). Participant 2 placed a strong emphasis on the importance of “hearing” in improving the rhythm and emotional expression of piano performances. The reason being, “hearing should always be put first to guide all practice and performance; pay close attention to the rigour of rhythm; observe life, gain insight into human nature, and experience emotions, so that music can be scientifically understood and accurately expressed during the performance.” In contrast, the importance of reading was raised by Participant 7, who claimed that “basic exercises for daily scales, arpeggios, and chords: deepen your understanding of the performance of the work and the musical processing of the work through literature reading.” Therefore, culture also played an important role in shaping the types of techniques participants used to improve their piano performance.

4.5. Impact of Western Culture on Piano Performance

Similar to Chinese culture, participants also shared how heavily their piano performance was influenced by Western culture (Appendix B). A key feature was that Western artists seemed to create diverse piano pieces, which reflected their unique styles, emotions and journeys. This was specifically stated by Participant 3, who said that “the American composer Gottschalk combined his experience of travelling in Central and South America to create piano music in various styles. In the études of the Ukrainian-born Russian composer Kapustin jazz musical elements are incorporated into the works, making them highly engaging.” Due to such diversity, participants, including Participant 8, stated the importance of first understanding the style of the Western artist and the background of the piano piece: “Yes, most of the piano practice works are Western works. It is necessary to consult information to understand the creative background of the works, and to study the composer’s style to create an artistic image that is in line with the spirit of the original works.” Participants 2 and 4 shared that “the piano itself is a Western instrument, and this factor must be incorporated into all aspects of piano playing and teaching,” and “in the process of interpreting works, it is necessary to continuously research and learn about the Western historical and cultural background, to have a deeper understanding of different style works to achieve better performance results.”

Therefore, Chinese piano professionals were already familiar with the impact of Western culture on piano performance. Rather, they appreciated how Western piano music is equally diverse and reflects the composer's history, style, journeys, emotions and feelings.

Participants reported that their regular performance repertoire typically combines Western classical works — such as Beethoven sonatas, Chopin nocturnes and études, Debussy preludes — with representative Chinese piano works, including Chu Wanghua's *Sounds of the Temple*, Wang Lisan's *Shepherd Boy*, and Tan Dun's *Eight Memories in Watercolor*. Several interviewees estimated that Western repertoire forms approximately 60–70% of their formal training programs, while Chinese works account for 30–40%, especially in competitions that emphasize national style.

4.6. Western vs. Chinese Culture in Piano Performance

Participants also shared several examples of how Western and Chinese cultures influence piano performance in different ways (Appendix B). One major difference, pointed out by Participant 4 was that Chinese piano works “use melodies and harmonies with national characteristics, which have a strong Chinese flavour”, while “Western piano works focus on harmony and technique, and the composers have different personalities and different styles of works.” Similarly, Participant 8 shared: “The piano art system, style genre, composer personality established by Western culture lays the foundation for my personal performance and teaching abilities. Chinese works usually pay more attention to the beauty of melody lines and charm.” Participant 11 shared that, “in terms of rhythm, Western music usually has strong and weak sounds that appear regularly and are divided into measures. Chinese music is different in that it has a free rhythm, like Sanban, which has no rules at all.” This means that while Western piano music may be more rigid and structured in its composition, Chinese piano does not always follow specific rhythms and “uses lines as the main means of expression, shaping the language characteristics of cadence.” Participant 1 shared that “Today, when cultural diversity is booming, such collisions and integrations have injected unprecedented vitality into the development of music, adding more cultural experiences and repertoire choices for performers.” Therefore, there was an agreement that while Western and Chinese cultures influence piano performance in different ways, the practice of blending these traditions to create innovative piano works was also being appreciated.

4.7. Sociocultural Difficulties During Piano Performance

Participants also shared that they encountered some challenges when they tried to develop their piano style while using both Chinese and Western cultural influences (Appendix B). One challenge was that since Chinese artists did not know Western artists, they often found it difficult to effectively represent the emotions or intentions of the composer when performing Western works. This issue was articulated by Participant 8, who said: “When studying Western piano works, we often encounter scores with incomplete markings. It is difficult to accurately express the composer’s intention for such works. The fundamental reason is that we do not have enough understanding of the social culture of various historical stages in the West.” A similar problem was expressed by Participant 4, who noted: “When playing Western works, it is difficult to grasp the styles of each composer’s works well, and you will also encounter many difficulties in performance skills.” The only solution to these difficulties was extensive practice and research into various piano composers, as stated by Participant 2: “The incompatibility between Chinese piano creations and arrangements, harmony, temperament, musical style, etc., and the fixed structure of the piano keyboard has resulted in technical difficulties in performance. Practice hard to adapt.” Similarly, Participant 12 also shared that “During the learning process, I needed to consult different materials, such as articles and videos, to supplement my cultural deficiencies...”

5. Discussion

Participants shared that professional piano players need to develop cultural literacy because some Chinese piano works reflect ancient stories and cultural heritage. This was also reviewed by Hu and Zheng (2024), who studied how the piano teaching has become more innovative in higher education institutions. These courses generally teach about the origins of a particular piano composition or artist by integrating it with the political ideologies and discourses of their time. By contrast, participants also shared that sociocultural factors help to disseminate piano music increasing people’s awareness of their national culture and its influence. Similarly, Pereverzeva et al. (2018), as well as Hu and Zheng (2024), shared that when piano music is integrated with different cultural and technological media, it can support cultural dissemination in universities and colleges. Such integrated music sounds diverse and rich, and appeals to audiences with varied tastes. Participants believed

that Chinese piano music is a reflection of folk music, history and opera music, and also reflects national characteristics through melodies and rhythms of emotional expression. Indeed, this was also supported by Liu (2022), who noted that Chinese piano music is strongly influenced by folk songs and traditional Chinese poetry. These instil the expressive sound quality and refined intonation for which Chinese piano music is known. Interestingly, participants seemed to enjoy how the Chinese culture influenced their piano performance. The elements of Chinese culture in piano music instil patriotism, and the inclusion of various folk instruments also enables artists to express their emotions freely. These findings were similar to Jinjin and Isaiah (2021), who highlighted the feature of ‘pianoization’ or musical transplantation in Chinese traditional piano music, in which classical tunes are combined with the sounds of other folk instruments. This helps artists retain the melody and structure of the original composition while also making room for innovation and creative expression by including other instruments.

Participants also shared that Chinese culture can influence piano performance as seen in increasing educational policies, the enthusiasm of families and an increase in musical competitions, which collectively work to encourage Chinese students to take up piano learning and piano performances. Similarly, MacIntyre and Potter (2014) also reported that the culture of piano learning and performance was strongly shaped by competitions, grading levels and recitals in formal education, which guitarists do not have to go through. Therefore, pianists demonstrate greater effort to learn and higher introjected regulation during piano study and composition. Further, the participants shared how culture — particularly Chinese culture — influenced the kind of strategies, such as research, listening and exercises, which they used to improve their piano performance and compositions. Indeed, Yin (2023) and Liu (2023) found that young musicians generally play musical exercises repeatedly for practice and performance improvement. As they mature, they use their self-regulation skills such as establishing goals, monitoring their practice, and changing their practice time. This was not observed among professional piano players, possibly due to their experience considering that the above paper explored piano teaching for students.

While participants associated Western piano repertoire with strong individual composer personalities, it should be acknowledged that Western classical music has historically been shaped by influential national schools — such as the Russian,

German, and French traditions — which have also shaped collective stylistic characteristics. Western piano pieces have some specific rules to follow, within which composers and performers may innovate, while Chinese culture does not have such rules but mostly creates piano compositions that are nationalistic and have beautiful or artistic melodies and rhythms. Therefore, Chinese-influenced piano styles may offer composers greater artistic freedom. Interestingly, according to Zhang and Negus (2020) as well as Ye (2020), Western pianists are encouraged to expand their talents and play according to their own preferences, whereas in the United States, there is no classical tradition, and pianists prefer to consider personal values and practicality. In contrast, Chinese culture follows humanism and thus encourages piano players to cultivate moral values in their performance (Ye, 2020; Zhang & Negus, 2020). These findings therefore contradict the literature review in several respects, where it is seen that Western musical cultures can be extremely varied in their impact on piano performances. While the interviewees of this paper did acknowledge the importance of Chinese nationalism and moral thought, their ideas on Western music being structured contrast with current literature. This shows how vastly different are the experiences of actual professional Chinese piano players as compared to existing research. At the same time, participants agreed that cultures are currently being blended to create innovative piano pieces. Indeed, current research proves that in several Chinese piano pieces, such as the *Pi Huang* and the *Moments of Peking Opera*, the harmonic styles of the West are included along with the richness of traditional Chinese piano music (Huang, 2024). In summation, Chinese piano culture is not new to cultural blending and provides sufficient opportunities for artists to innovate their compositions and performances.

Existing scholarship confirms that Chinese students often face limited access to original Western musicological texts, language barriers when consulting primary sources, and uneven exposure to Western historical performance practice. Studies by Wong (2020), Lu (2022), and Bai (2021) note that despite widespread enthusiasm for Western repertoire, systematic knowledge of European musical history and stylistic schools varies significantly among learners. Creating a personal and innovative musical style was further perceived to be different by the participants because of how different Chinese and Western piano styles are in terms of rhythms, melodies, scales, styles and temperaments. These responses were similar to the studies by Zheng and Leung (2021; 2023), which examined creativity and cultural influences

in Chinese piano education. In both these studies, the authors interviewed Chinese piano students and professors regarding how they harnessed creativity in their composition and performance. The participants in these studies shared that Chinese culture encourages only those forms of creativity where the past heritage is reflected. Western piano culture, on the other hand, appreciates pianists for developing unique compositions. Chinese piano culture further requires artists to follow very strict notations, which may limit innovation. These research findings, also highlighting the vast differences between Chinese and Western cultures, contradict interview responses where professional pianists shared that Chinese culture granted them much more freedom to innovate as compared to the strict rules needed to be followed in Western piano culture (Appendix B). This could be because of the role of years of experience since the previous research focused on Chinese piano students. Nevertheless, regardless of professional expertise, participants shared about their inadequate access to and knowledge of Western piano compositions, which restricts innovation and demands further future attention.

6. Conclusion and Future Scope

This paper investigated the influence of sociocultural dynamics in contemporary Chinese piano performance. Interviews were conducted with 12 professional Chinese piano artists. A total of six themes were discovered. Firstly, all participants agreed that culture strongly influenced piano performances and composition, and supported dissemination. Secondly, Chinese culture particularly influences piano performance by encouraging artistic expression and the inclusion of various instruments to reflect folk traditions. This cultural influence was also reflected in the techniques used for improving and innovating performance. These findings therefore show the significant extent to which social and cultural factors influence the performance and composition of Chinese professional piano artists. Additionally, the participants also shared that in comparison to the strict rules and structures of Western cultures, Chinese piano cultures leave more room for freedom. This was an interesting finding because existing literature represents Chinese music and piano cultures as being extremely rigid, with limited creative freedom and a mandatory need for artists to innovate in a manner that represents national culture. This research advances the literature by showing that Chinese music cultures may be misunderstood and misrepresented in mainstream media, and that difficulties

with innovation may vary depending on levels of expertise or professional skills. Future research can, therefore, interview both Chinese and Western piano artists to compare their experiences with integrating non-native cultures into their piano performances. Future research can also be expanded to include music professionals beyond pianists to find out how broadly social and cultural factors impact music, particularly Chinese musical performance and music composition strategies. However, participants also shared that inadequate knowledge about Western culture and artists made it challenging to innovate compositions, even though they appreciated the importance of researching and blending. Therefore, future research must also focus on studying the factors responsible for hindering or supporting Chinese piano artists to innovate their performance and composition, especially in the context of being able to learn and integrate different music cultures. Overall, these findings provide useful implications for future improvements in practice and research.

6.1. Study Implications

The findings of this study hold significance for several purposes. Firstly, the findings have useful implications for amateur or future piano artists in China who wish to learn about the role of Western and traditional Chinese musical cultures, and how they combine with social factors to develop contemporary Chinese piano works. Therefore, future Chinese piano artists need to remember that culture is inseparable from their composition and performance and that they need to appreciate the cultural and social history of a piano composition while mastering it. It is also significant for amateur Chinese piano artists who are interested in social environments that may influence their fusion of Western and Chinese cultures in their future piano works. As per these study's findings, it is recommended that Chinese piano artists who are building their repertoire work in surroundings or environments that offer them sufficient opportunity to research and learn from other cultures. However, participants in this study shared how they found it difficult to understand or learn about incomplete Western compositions. The Chinese government and educational institutions must, therefore, assist artists in obtaining easier access to compositions and music research findings from various cultures that can expand their skills, and innovate their composition and performance.

The findings are also particularly useful for music technicians and digital artists who may be looking for diverse ways by which they can innovate their music through the integration of Chinese and Western music philosophies. Indeed, based on the study's findings, both Chinese and Western cultures include different advantages — such as creative freedom and structural organization — which artists can combine to produce a fusion or novel musical composition. This study is also beneficial for Chinese piano teachers and administrators of musical institutes. This is because they can use the findings to understand how social and cultural factors may be influencing the music performances of their students while identifying opportunities for improvement in the piano skill development process. For instance, it is recommended that teachers and educators provide an environment that strengthens research and offers creative freedom and practice opportunities for piano artists to improve and innovate their performance. Lastly, this study is also significant for policymakers involved in the music and cultural development of China. This is because these findings can provide policymakers with insights into the limitations of traditional Chinese music cultures, and the policy changes that can be considered to encourage the integration of Western musical cultures in the piano industry. For example, professional Chinese piano players shared how they did not always have access to and knowledge of Western piano compositions for innovations. Policymakers and institutions can, therefore, identify ways to increase this accessibility or provide technological innovations that Chinese pianists can use to improve their performance and compositions.

6.2. Limitations

There were some strengths and limitations of this study that serve as references for future research. Firstly, the study only relied on qualitative, interview findings that can be at risk of bias and reliability issues. This, however, serves as a strength considering that there have hardly been studies to explore the experiences and opinions of professional Chinese piano players on the sociocultural implications of their performance. Another limitation was that some of the participants had vast variations in their professional piano experience with some having only six years to some having several decades of expertise. While this did not make the findings very heterogeneous, they do indicate the possibility of time or years of experience as a mediator or confounding factor. Some of the piano professionals also claimed

to be teachers, which indicates another possible mediator. Future research can, therefore, segregate Chinese piano professionals based on their careers and experience to identify how these factors work with social and cultural aspects to influence piano performance, composition and innovation.

Appendices

Appendix A. Semi-Structured Interview Questions

1. How do social and cultural factors influence your piano performance and interpretation of musical works?
2. In what ways does traditional Chinese culture shape your approach to piano playing or composition?
3. How do Chinese folk traditions, scales, or musical aesthetics appear in your performance repertoire?
4. How do Western musical traditions influence your piano practice, interpretation, or repertoire selection?
5. What differences do you perceive between Western and Chinese piano performance traditions?
6. What strategies do you use to improve your piano performance and musical understanding?
7. What sociocultural challenges do Chinese pianists encounter when performing Western repertoire?
8. How do you think Chinese piano performance is evolving in a global musical context?

Appendix B. Themes and Representative Participant Statements

Theme	Example Participant Statement
Impact of Sociocultural Factors	Music without cultural and social development has no soul.
Chinese Cultural Influence	Chinese piano works integrate folk melodies and operatic elements.
Performance Strategies	Listening carefully and understanding rhythm helps interpret emotional meaning.
Western Cultural Influence	Understanding the composer's background is essential for interpreting Western works.
Cultural Comparison	Western music follows structured harmonic systems while Chinese music focuses on melodic expression.
Sociocultural Difficulties	Lack of familiarity with Western composers makes interpretation difficult.

References

Asmus, E. P. (2021). Motivation in music teaching and learning. *Visions of Research in Music Education*, 16(5), 31.

<https://digitalcommons.lib.uconn.edu/vrme/vol16/iss5/31/>

Bai, B. (2021). Piano learning in the context of schooling during China's 'Piano craze' and beyond: Motivations and pathways. *Music Education Research*, 23(4), 512–526.

<https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1929139>

Braun, V., & Clarke, V. (2023). Toward good practice in thematic analysis: Avoiding common problems and be(com)ing a *knowing* researcher. *International Journal of transgender health*, 24(1), 1–6.

<https://doi.org/10.1080/26895269.2022.2129597>

Campbell, K. A., Orr, E., Durepos, P., Nguyen, L., Li, L., Whitmore, C., Gehrke, P., Graham, L., & Jack, S. M. (2021). Reflexive thematic analysis for applied qualitative health research. *The Qualitative Report*, 26(6), 2011–2028.

<https://doi.org/10.46743/2160-3715/2021.5010>

Cheng, D. (2021). The nationalization characteristics of Chinese piano music works. *International Journal of Frontiers in Sociology*, 3(15), 1–8. <https://doi.org/10.25236/IJFS.2021.031515>

Clayton, M., Jakubowski, K., Eerola, T., Keller, P. E., Camurri, A., Volpe, G., & Alborn, P. (2020). Interpersonal entrainment in music performance: theory, method, and model. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 38(2), 136–194.

<https://doi.org/10.1525/MP.2020.38.2.136>

Crawford, R. (2020). Beyond the dots on the page: Harnessing transculturation and music education to address intercultural competence and social inclusion. *International Journal of Music Education*, 38(4), 537–562.

<https://doi.org/10.1177/0255761420921585>

Crooke, A. H., D., Davidson, J., & Fraser, T. (2024). Exploring the real-world applicability of an Intercultural Music Engagement (ICME) framework. *Journal of Intercultural Studies*, 1–21.

<https://doi.org/10.1080/07256868.2024.2362747>

Gorbunova, I. B. (2018, October). Electronic musical instruments: to the problem of formation of performance mastery. *International Conference Proceedings. Budapest, Hungary*, 23–28.

<https://doi.org/10.17758/URUAE4.UH10184023>

Gorbunova, I. B., & Hiner, H. (2019). Music computer technologies and interactive systems of education in digital age school. In *Proceedings of the International Conference Communicative Strategies of Information Society (CSIS 2018). Advances in Social Science, Education and Humanities Research* (Vol. 289, pp. 124–128). Atlantis Press. <https://doi.org/10.2991/csis-18.2019.25>

Ghvinjilia, G. (2023). The concept of transcultural music in a globalized world and the future perspective of music research: on the example of Josef Bardanashvili's Compositional Style. *Journal of Music Theory and Transcultural Music Studies*, 1(1), 113–126.

<https://doi.org/10.5281/zenodo.10926722>

Granot, R., Spitz, D. H., Cherki, B. R., Loui, P., Timmers, R., Schaefer, R. S., Vuoskoski, J. K., Cárdenas-Soler, R.-N., Soares-Quadros Jr., J. F., Li, S., Lega, C., La Rocca, S., Martínez, I. C., Tanco, M., Marchiano, M., Martínez-Castilla, P., Pérez-Acosta, G., Martínez-Ezquerro, J. D., Gutiérrez-Blasco, I. M., Jiménez-Dabdoub, L., Coers, M., Treider, J. M., Greenberg, D. M. & Israel, S. (2021). “Help! I need somebody”: music as a global resource for obtaining wellbeing goals in times of crisis. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–22.

<https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.648013>

Haven, T. L., Errington, T. M., Gleditsch, K. S., van Grootel, L., Jacobs, A. M., Kern, F. G., Piñeiro, R., Rosenblatt, F., & Mookink, L. B. (2020). Preregistering qualitative research: A Delphi study. *International Journal of Qualitative Methods*, 19, 1–17.

<https://doi.org/10.1177/1609406920976417>

Jinjin, H., & Isaiah, L. C. T. (2021). The development of Chinese style piano music influenced by Chinese traditional musical instrument. In *Proceedings of the 2nd International Conference on Interdisciplinary Arts & Humanities (ICONARTIES)* (pp. 63–66).

<https://doi.org/10.2139/ssrn.3800574>

Hu, D., & Zheng, Y. (2024). Research on the innovation of piano music teaching in colleges and universities based on the characteristics of music culture. *Applied Mathematics and Nonlinear Sciences*, 9(1), 1–21.

<https://doi.org/10.2478/amns.2023.2.01547>

Huang, B. (2024). Cross-cultural study of Chinese piano works. *Art and Performance Letters*, 5(2), 54–61.

<https://doi.org/10.23977/artpl.2024.050209>

Lavengood, M. (2019). What makes it sound 80s? The Yamaha DX7 electric piano sound. *Journal of Popular Music Studies*, 31(3), 73–94.

<https://doi.org/10.1525/jpms.2019.313009>

Lei, S. Y., Chiu, D. K., Lung, M. M. W., & Chan, C. T. (2021). Exploring the aids of social media for musical instrument education. *International Journal of Music Education*, 39(2), 187–201.

<https://doi.org/10.1177/0255761420986217>

Lerch, A., Arthur, C., Pati, A., & Gururani, S. (2019). Music performance analysis: A survey. *Proceedings of the International Society for Music Information Retrieval Conference (ISMIR)*. [Delft].

<https://doi.org/10.48550/arXiv.1907.00178>

Li, Z. (2021). Influences of Chinese cultural traditions on piano music by Chinese composers: Analytical study of representative piano works through 1980, with pedagogical and performance considerations [Unpublished doctoral dissertation]. *University of Northern Colorado*. <https://digscholarship.unco.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1777&context=dissertations>

Liu, Y. (2022). Chinese piano music: The role of composer Chu Wanghua in the evolution of modern piano traditions in China (the Case of the ‘Sounds of the Temple’ Capriccio Suite). *Música Hodie*, 22.

<https://doi.org/10.5216/mh.v22.73153>

Liu, Y. (2023). Differences in instrumental practice time and strategies among Chinese music majors. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 127–140.

<https://doi.org/10.1177/1321103X211038839>

Lu, D. (2022). Inheritance and promotion of Chinese traditional music culture in college piano education. *Heritage Science*, 10(1), 1–10. <https://doi.org/10.1186/s40494-022-00717-2>

MacIntyre, P. D., & Potter, G. K. (2014). Music motivation and the effect of writing music: A comparison of pianists and guitarists. *Psychology of Music*, 42(3), 403–419. <https://doi.org/10.1177/0305735613477180>

Ng, D. T., Ng, E. H., & Chu, S. K. (2022). Engaging students in creative music making with musical instrument application in an online flipped classroom. *Education and Information Technologies*, 27(1), 45–64. <https://doi.org/10.1007/s10639-021-10568-2>

Pearce, M. T. (2018). Statistical learning and probabilistic prediction in music cognition: mechanisms of stylistic enculturation. *Annals of the New York Academy of Sciences*, 1423(1), 378–395. <https://doi.org/10.1111/nyas.13654>

Pereverzeva, M., Anufrieva, N., Shcherbakova, A., & Anufriev, E. (2018). USA music as a reflection of the national sociocultural values. *Economic and Social Development: Book of Proceedings*, 840–846. https://www.zbw.eu/econis-archiv/bitstream/11159/2351/1/Book_of_Proceedings_esdMoscow2018_Online.pdf#page=853

Picaud, M. (2022). Framing performance and fusion: how music venues' materiality and intermediaries shape music scenes. *American Journal of Cultural Sociology*, 10(2), 285–315. <https://doi.org/10.1057/s41290-022-00151-8>

Tomaszewski, L. E., Zarestky, J., & Gonzalez, E. (2020). Planning qualitative research: Design and decision making for new researchers. *International Journal of Qualitative Methods*, 19, 1–7. <https://doi.org/10.1177/1609406920967174>

Tu, B. (2019, April). Study on the Development of Chinese Piano Music Culture. *3rd International Conference on Culture, Education and Economic Development of Modern Society (ICCESE 2019)*, 245–250. <https://doi.org/10.2991/iccese-19.2019.57>

Wald-Fuhrmann, M., Egermann, H., Czepiel, A., O'Neill, K., Weining, C., Meier, D., Tschacher, W., Uhde, F., Toelle, J. & Tröndle, M. (2021). Music listening in classical concerts: Theory, literature review, and research program. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–14. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2021.638783>

Wong, J. Y. (2020). Chinese musical culture in the global context—modernization and internationalization of traditional Chinese music in twenty-first century. *Chinese culture in the 21st century and its global dimensions: Comparative and interdisciplinary perspectives*, 105–122. https://doi.org/10.1007/978-981-15-2743-2_7

Ye, F. (2020, October). Research on Chinese contemporary piano education from the cultural perspective based on computer-aided technology. In *Journal of Physics: Conference Series*, 1648(2), pp. 1–6. <https://doi.org/10.1088/1742-6596/1648/2/022057>

Yin, X. (2023). Educational innovation of piano teaching course in universities. *Education and Information Technologies*, 28(9), 11335–11350. <https://doi.org/10.1007/s10639-023-11643-6>

Zhang, Q., & Negus, K. (2020). East Asian pop music idol production and the emergence of data fandom in China. *International Journal of Cultural Studies*, 23(4), 493–511. <https://doi.org/10.1177/1367877920904064>

Zheng, Y., & Leung, B. W. (2021). Cultivating music students' creativity in piano performance: a multiple-case study in China. *Music Education Research*, 23(5), 594–608. <https://doi.org/10.1080/14613808.2021.1977787>

Zheng, Y., & Leung, B. W. (2023). Perceptions of developing creativity in piano performance and pedagogy: An interview study from the Chinese perspective. *Research Studies in Music Education*, 45(1), 141–156. <https://doi.org/10.1177/1321103X211033473>

Сведения об авторах:

Цай Л. — аспирант, факультет творческих искусств, университет Малазии.

Лю Ц. — аспирант, фортепианный факультет, Пармская консерватория имени Арриго Бойто.

Information about the authors:

Lucan Cai — Postgraduate Student, Faculty of Creative Arts, University Malaya.

Junjiang Liu — Postgraduate Student, Strumenti a Tastiera, Conservatorio Arrigo Boito di Parma.

Статья поступила в редакцию 08.12.2025; The article was submitted 08.12.2025;
одобрена после рецензирования 21.01.2026; approved after reviewing 21.01.2026;
принята к публикации 18.02.2026. accepted for publication 18.02.2026.