

eISSN 2587-9731

Современные проблемы МУЗЫКОЗНАНИЯ



Contemporary Musicology

Том Vol. **10** № 2

eISSN 2587-9731

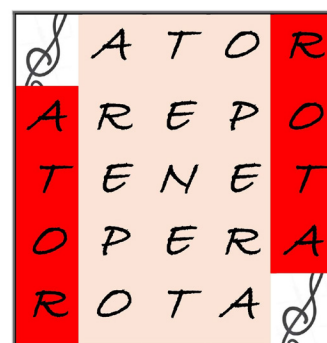


**Ministry of Culture
of the Russian Federation**

Gnesin Russian Academy of Music

Contemporary Musicology

PEER-REVIEWED OPEN-ACCESS SCHOLARLY ONLINE JOURNAL



2026/10(2)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2>

eISSN 2587-9731

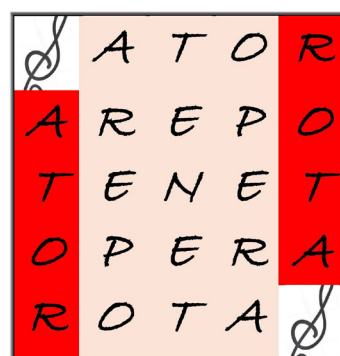


Министерство культуры
Российской Федерации

Российская академия музыки
имени Гнесиных

Современные проблемы музыкознания

РЕЦЕНЗИРУЕМОЕ ПЕРИОДИЧЕСКОЕ НАУЧНОЕ ИЗДАНИЕ



2026/10(2)



DOI: <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2>



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Only original and previously unpublished materials are accepted for consideration of publication and peer review.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publishes original research and review articles, translations of foreign studies with commentaries, analysis of historical documents, and book reviews.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



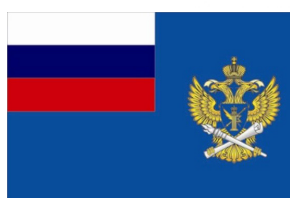
Scopus



Crossref



**НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU**



ASEP
Association of Science
Editors and Publishers



**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



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



Scopus

Crossref



НАУЧНАЯ ЭЛЕКТРОННАЯ
БИБЛИОТЕКА
eLIBRARY.RU



АНРИ
Ассоциация научных
редакторов и издателей

DOAJ OPEN
GLOBAL
TRUSTED

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



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology

16+

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

ILДАР 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

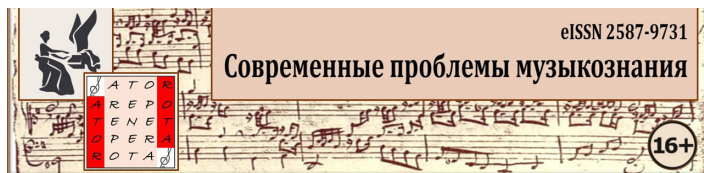
ГЛАВНЫЙ РЕДАКТОР

Ирина Петровна Сусидко

доктор искусствоведения, профессор

(РАМ имени Гнесиных,

г. Москва, Российская Федерация)



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

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 (КТК 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)



eISSN 2587-9731

Contemporary Musicology



eISSN 2587-9731

Современные проблемы музыкознания

16+

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:

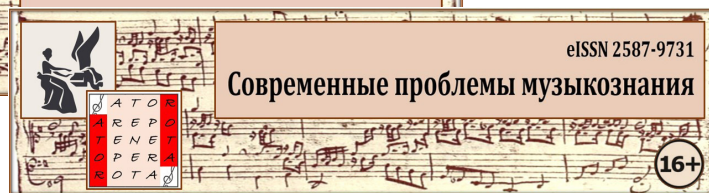
gnesinsjournal@gnesin-academy.ru

Official website | Официальный веб-сайт журнала:

<https://gnesinsjournal.ru>



FROM THE EDITOR-IN-CHIEF |
ОТ ГЛАВНОГО РЕДАКТОРА



Dear friends!

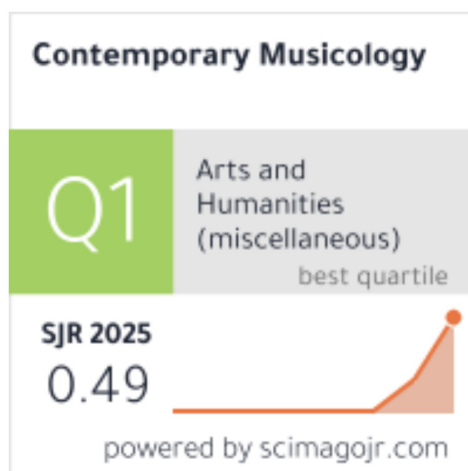
The journal *Contemporary Musicology* has been ranked in the first quartile (Q1) of the SCImago Journal & Country Rank (2025), a global ranking of scholarly journals. This achievement has been made possible through our collaborative work, above all the high quality of articles contributed by authors from many countries, as well as the professionalism of our reviewers and members of the Editorial Board. Scholarly collaboration, the free exchange of ideas, and discussion of current issues in musicology remain the highest priorities of our journal. The Editorial Team extends its sincere congratulations to all scholars whose contributions have made this achievement possible and looks forward to continuing productive academic exchange.

Irina Susidko

Дорогие друзья!

Журнал «Современные проблемы музыкознания» в мировом рейтинге научных изданий SCImago Journal & Country Rank (2025) вошел в первый квартиль (Q1). Это стало возможным благодаря нашей совместной работе, прежде всего высокому качеству статей, написанных авторами из разных стран, а также профессиональной работе рецензентов и членов редакционной коллегии. Научное сотрудничество, свободный обмен мнениями, обсуждение актуальных проблем музыковедения остаются главным приоритетом для нашего издания. Редакция журнала поздравляет всех ученых, внесших вклад в достижение высокого результата, и надеется на продолжение продуктивной творческой работы.

Ирина Петровна Сусидко



I. Памяти Д.Д. Шостаковича

Шостакович и Бах:

о темах фуг всетональных макроциклов.....11

Кира Иосифовна Южак

II. История музыки в письмах и документах

Фортепианная «дуэль» Ф. Листа и С. Тальберга

в контексте восприятия современниками:

по материалам французских периодических изданий XIX века.....45

Татьяна Николаевна Гулая

Ольга Владимировна Жесткова

III. Музыкальный театр

«Четыре мертвеца Фьяметты» Н. Н. Евреинова:

из истории пантомимы в театре миниатюр «Кривое зеркало».....85

Натэла Исидоровна Енукидзе

Феномен Моцарта в постмодернистском интерьере:

телеопера Майкла Наймана «Письма, загадки и иски».....105

Екатерина Гурьевна Окунева

IV. Этномузыкология

О гармонике и звукояре традиционного танбура.....134

Абдували Абдулмаджидович Абдурашидов

Репертуар панчай-баджа в Непале:

хронотоп прошлого и настоящего (на англ. яз.).....154

Дхунди Радж Нирула

Бишну Прасад Дахал

Чхаби Рам Барал

V. Музыкальное творчество рубежа XX–XXI столетий

Композиторы прошлого в диалоге с современностью.....191

Александра Владимировна Крылова

VI. Исполнительское искусство

Anthèmes I для скрипки соло П. Булеза: к вопросу о виртуозности.....212

Софья Александровна Девуцкая

Иллюстрация на обложке:

«Четыре мертвеца Фьяметты». Рис. А. М. Любимова.

Театр и искусство. 1911. № 39. С. 726

I. Shostakovich in memoriam

- Shostakovich and Bach:
On the fugue subjects of omnitonal macrocycles.....11
Kira I. Yuzhak

II. History of Music in Letters and Documents

- Franz Liszt and Sigismond Thalberg's piano "duel"
as perceived by their contemporaries:
A study based on nineteenth-century French periodicals.....45
Tatiana N. Gulaya
Olga V. Zhestkova

III. Musical Theatre

- Fiametta's Four Dead Men* by Nikolai Evreinov:
From the history of pantomime
at the *Crooked Mirror* miniature theatre.....85
Natela I. Enukidze
- The Mozart phenomenon in the Postmodern interior:
Michael Nyman's television opera *Letters, Riddles and Writs*.....105
Ekaterina G. Okuneva

IV. Ethnomusicology

- Harmonics and pitch organization of the traditional tanbur.....134
Abduvali A. Abdurashidov
- The past and the present chronotope
of the *pāncāi bājā* Repertoire in Nepal.....154
Dhundi Raj Niroula
Bishnu Prasad Dahal
Chhabi Ram Baral

V. Music at the Turn of the 21st Century

- Composers of the past in dialogue with contemporary culture.....191
Alexandra V. Krylova

VI. Theory of Performing Arts

- Pierre Boulez's *Anthèmes I* for solo violin:
On the virtuosity.....212
Sof'ya A. Devutskaya

Cover illustration:
Fiametta's Four Dead Men. Drawing by A. M. Lyubimov.
Theater and Art, 1911, No. 39, p. 726

== Памяти Д. Д. Шостаковича ==

Научная статья

УДК 781.4

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044>

EDN [AGVTNI](#)



**Шостакович и Бах:
о темах фуг всетональных макроциклов**

Кира Иосифовна Южак

Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова,
г. Санкт-Петербург, Российская Федерация,
✉ kyuzhak@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>



Аннотация. Опус 87 создан Шостаковичем в середине XX столетия под ярчайшим впечатлением от музыки Баха и, с одной стороны, демонстрирует стремление максимально соблюсти традиции и нормы барочной — прежде всего баховской — фуги, с другой же стороны, обнаруживает, что намерение «делать, как Бах» обычно реализуется отнюдь не по-баховски.

В двух томах ХТК Баха фуги строятся различно, а в Оп. 87 Шостаковича — однотипно, причем темы фуг во всех трех макроциклах весьма разнообразны. Причины такого положения нужно искать в конкретных особенностях музыкального языка и композиторской техники. Предлагаемая работа посвящена сравнительному исследованию тем фуг во всех трех макроциклах. Анализ показал заметные расхождения по ряду параметров. Первые связаны с временной сферой: в фугах Шостаковича темы настроены на относительно жесткие тактовые размеры — простые и нетрадиционные нечетные ($\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$, $\frac{7}{4}$), а в фугах Баха — на сложные (преобладает размер $\frac{6}{8}$). Среди мелодических преобразований у Шостаковича лидируют темпоритмические — строгое и свободное увеличение/уменьшение, включая пропорциональные каноны. В отношении диапазонов (амбитусов) и ладозвукорядных (модальных) структур темы Шостаковича разнообразнее баховских. Взаимодействие гармонии и синтаксиса в темах Шостаковича нередко приводит к окончанию их на слабом времени, вследствие чего становится неактуальна проблема тонального ответа. Главное: завершение темы фуги на сильной или слабой метрической позиции может быть признаком противоположных концепций темы, фуги и вообще художественного смысла музыкальной формы. Убедительно замкнутая тема баховской фуги устойчива к преобразованиям и после всяческих испытаний может быть утверждена в своем основном виде. Тема же фуги Шостаковича, открытая превратностям контекста, нередко претерпевает в итоге значимые изменения.

Ключевые слова: Д. Шостакович, И. С. Бах, Оп. 87, Хорошо темперированный клавир (ХТК), 24 прелюдии и фуги, композиционный тип фуги, тема фуги, преобразования темы в фуге

Благодарности. Настоящая статья, как и легшая в ее основу лекция на VI Международной конференции «Техника музыкальной композиции: теория и практика», посвященной памяти Д. Д. Шостаковича (Российская академия музыки имени Гнесиных, 2025), состоялись благодаря неутолимой любознательности и неусыпной дружеской опеке Аллы Ирменовны Янкус. Ей, в прошлом моей ученице, а ныне коллеге и соратнику, — первейшая моя благодарность. Благодарю также от всей души Марию Львовну Монич — тоже в прошлом мою ученицу, а ныне надежную помощницу в работе, деликатную и чуткую собеседницу, в обсуждениях с которой так хорошо обдумывается и оттачивается мысль, внимательную и дотошную читательницу новых текстов. Сердечно благодарю Петра Рейновича Лаула — музыканта от Господа Бога, выдающегося пианиста, внука моего Учителя Александра Николаевича

Должанского — за предоставленную возможность разбираться в его бумагах, связанных с диссертацией и предполагавшейся брошюрой о фугах Баха. За безотказную и оперативную помощь в оформлении нотных примеров, порой очень сложном для меня, от всей души благодарю Петра Юрьевича Трубинова, знатока и замечательного мастера нотного и книжного набора, и Яну Валерьевну Горбатовскую, бывшую мою студентку и давно уже незаменимую помощницу.

Для цитирования: Южак К. И. Шостакович и Бах: о темах фуг всетональных макроциклов // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 11–44. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044>

==== *Shostakovich in Memoriam* ====

Original article

**Shostakovich and Bach:
On the fugue subjects of omnitonal macrocycles**

Kira I. Yuzhak

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory,

Saint Petersburg, Russian Federation,

✉ kyuzhak@mail.ru,

<https://orcid.org/0000-0002-7579-9617>

Abstract. Opus 87 was composed by Shostakovich in the mid-twentieth century under the profound impression of Bach's music. On the one hand, it demonstrates an aspiration to strictly adhere to the traditions and norms of the Baroque—primarily Bachian—fugue; on the other hand, it reveals that the intention to “do as Bach did” is usually realized in a fundamentally non-Bachian manner. While the fugues in the two volumes of Bach's *Well-Tempered Clavier* are constructed in different ways, those in Shostakovich's Op. 87 are built according to a single compositional type, even though the fugue subjects across all three macrocycles are highly varied. The reasons for this should be sought in the specific features of musical language and compositional technique. This paper offers a comparative study of the fugue subjects in all three macrocycles. The analysis reveals notable discrepancies across several parameters. The first group of differences concerns the temporal sphere: in Shostakovich's fugues, the subjects are associated with relatively rigid meters—simple and non-traditional odd (asymmetric) time signatures ($\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{4}$), whereas Bach's fugues

lean toward compound meters (with common time **C** predominating). Among melodic transformations, Shostakovich prioritizes tempororhythmic ones: strict and free augmentation/diminution, including proportional canons. In terms of pitch ranges (ambituses) and modal structures, Shostakovich's subjects exhibit greater diversity than those of Bach. The interaction of harmony and syntax in Shostakovich's subjects frequently causes them to terminate on a weak beat, thereby rendering the issue of tonal answer irrelevant. Most importantly, the conclusion of a fugue subject on a strong or weak metric position can indicate opposing concepts of the subject, the fugue, and the overall artistic meaning of the musical form. The convincingly self-contained subject of a Bach fugue remains resistant to transformation and, after various trials, can be reaffirmed in its primary form. Conversely, the subject of a Shostakovich fugue, being open to the vicissitudes of the context, often undergoes significant eventual modifications.

Keywords: Dmitri Shostakovich, Johann Sebastian Bach, Op. 87, *The Well-Tempered Clavier (WTC)*, 24 Preludes and Fugues, compositional type of fugue, fugue subject, transformations of the fugue subject

Acknowledgments: This article, as well as the lecture on which it is based—delivered at the 6th International Conference *Musical Composition: Theory and Practice* dedicated to the memory of Dmitri Shostakovich (Gnesin Russian Academy of Music, 2025)—was made possible thanks to the tireless energy and constant friendly care of Alla I. Yankus. To her, formerly my student and now my colleague and ally, I express my primary gratitude. I also wholeheartedly thank Maria L. Monich, also my former student, and now a reliable collaborator, a delicate and insightful interlocutor with whom it is so gratifying to think about and refine ideas, and an attentive, meticulous reader of new manuscripts. I am deeply grateful to Peter R. Laul, a divinely gifted musician, an outstanding pianist and the grandson of my Teacher Alexander N. Dolzhansky, for giving me the opportunity to sort through the teacher's papers related to the dissertation and the planned brochure on Bach's fugues. For their prompt and unfailing assistance in formatting the musical examples, which is at times highly challenging for me, I extend my heartfelt thanks to Peter Yu. Trubinov, an expert and remarkable master of computer music notation, and to Yana V. Gorbatovskaya, my former student and long-time indispensable assistant.

For citation: Yuzhak, K. I. (2026). Shostakovich and Bach: On the fugue subjects of omnitonal macrocycles. *Contemporary Musicology*, 10(2), 11–44.
<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-011-044>

Введение

Начну с цитаты из моей собственной статьи «Об эволюции художественного смысла полифонической композиции»:

В то время как баховские фуги отличается типологическое богатство и материала, и композиционных структур, фуги Шостаковича, преимущественно связанные с баховскими, характеризует типологическое разнообразие материала и однообразие композиционных структур. Если сходство и различия в материале фуг легко объясняются как следствие эволюции музыкального языка, то для объяснения многообразия или однотипности композиционного строения такого объяснения недостаточно. По-видимому, причины столь резкого расхождения носят иной, функциональный характер [1, с. 34].

Эта статья была опубликована 40 лет тому назад и переиздана в авторском двухтомнике спустя 20 лет. В те годы казалось, что такое видение соотношения фуг Шостаковича и Баха справедливо и удовлетворительно. Публикация Op. 87 Шостаковича издательством DСSH (2015), опирающаяся на тщательный анализ автографов, заставляет снова вернуться к вопросам музыкального языка и техники композитора. Добавим, что относительно недавно в открытом доступе появилось исследование Александра Наумовича Должанского о темах инструментальных фуг Баха¹. По-видимому, сходство и различия в материале фуг Шостаковича и Баха пора исследовать по-новому. Этому и посвящена предлагаемая работа.

В статье приняты условные сокращения:

1) Для обозначения фуг использованы два идентифицирующих их признака: *тональность* (латиницей, мажор с прописной буквы, минор — со строчной) и *макроцикл* (Бах — номер тома ХТК римской цифрой, Шостакович — номер Опуса). Например: C_I означает фугу *C-dur* I тома ХТК, fis_{II} — фугу *fis-moll* II тома; h_{87} — фугу *h-moll* Op. 87.

¹ Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха: дис. ... канд. искусствоведения / Ленинградская гос. консерватория. Ташкент, 1942. Основополагающие тезисы этой работы созвучны одной из оригинальных идей последней четверти XX века: Смирнов И. П. Художественный смысл и эволюция поэтических систем. М.: Наука, 1977.

2) Поскольку в статье анализируются только темы фуг, — вместо полных выражений «тема такой-то фуги» употребляются краткие: «тема такая-то»; темы сложных фуг отмечены индексом вверху слева от тональности. Например: *тема E_{II}* означает тему фуги *E-dur* ХТК-II, *тема ¹Fis₈₇* — тему фуги *Fis-dur* Op. 87, *тема ¹fis_{II}* — первую тему фуги *fis-moll* ХТК-II; *тема ²e₈₇* — вторую тему фуги *e-moll* Op. 87.

Предварительные размышления

Говорить о фугах и их темах в *24 прелюдиях и фугах* Д. Д. Шостаковича без сопоставления их с фугами и темами фуг *Хорошо темперированного клавира* И. С. Баха (далее — ХТК) малопродуктивно. Не только потому, что фуги Баха живут в слуховом сознании человечества уже больше трех столетий и помимо нашей воли вступают в диалог с любым полифоническим материалом, — тем более, что два тома ХТК служат непререкаемым эталоном фугового письма. Дело в том, что Шостакович создавал свой Op. 87 после лейпцигских торжеств 1950 года, находясь под непосредственным — ярчайшим — впечатлением от музыки Баха и под мощнейшим воздействием его мастерства. Друг Шостаковича Исаак Давидович Гликман писал:

Летом 1950 года мы часто встречались с Дмитрием Дмитриевичем в Комарове, где он снимал дачу, следственно в переписке нужды не было. В ту пору он находился под сильным впечатлением от Баховских торжеств, на которых недавно присутствовал в Лейпциге. Шостакович без устали с горячей любовью говорил мне о Бахе, необыкновенном человеке, феноменальном мастеровом, именно мастеровом, и гениальном композиторе. <...> Таким образом, этим летом 1950 года возник у Дмитрия Дмитриевича замысел *24-х прелюдий и фуг*².

Неукоснительность, с какой в этом сочинении выполняются или нарушаются традиционные соотношения пьес в малом цикле *прелюдия и fuga* и правила построения фуги, свидетельствует об учете композитором исторически сложившихся нормативов и о его стремлении максимально соблюдать их — естественно, не изменяя своим собственным установкам.

Первое, что поражает в фугах Op. 87, — то, что все они построены по единому композиционному плану.

² Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.; СПб.: DSCH; Композитор, 1993. С. 91, комментарий 3 от 31.10.1950.

Во всех двадцати четырех фугах композиционная схема, достаточно простая и традиционная, остается практически одной и той же: строгая экспозиция, в которой противосложения удерживаются, образуя вместе с темой «основное тематическое построение», развивающий раздел с тональным развитием по единому принципу (вначале «иноладовые тональности близкой степени родства, затем — далекие»), обязательные интермедии — тоже удержанные, с повторяемым материалом голосов, в ряду которых центральное место занимает кульминационная разработочная интермедия перед началом заключительного раздела фуги, и сам этот раздел, неизменно содержащий стретты и, как правило, начинающийся со стретты. В двух двойных фугах (№ 4 *e-moll* и № 24 *d-moll*) этот же принцип осуществлен более монументально.

Такое самоограничение, по-видимому, было естественным для Шостаковича, однако трудно найти другой цикл, даже со значительно меньшим числом фуг, в котором отсутствовала бы идея обновления и усложнения полифонической техники. Соч. 87 Шостаковича — своего рода “искусство фуги”, где неизменна не тема, а конструкция. В этом отношении прелюдии, отличающиеся разнообразием композиционных решений, противостоят фугам [2, с. 253].

Описанная схема фуги настолько естественна и логична, что кажется вполне обычной и традиционной. Если не вдаваться в детали, говорящие о высоком уровне композиторского мастерства (накопление и удержание комплектов противосложений и многоголосия интермедий, построение разных стретт, широко развернутое тональное движение, обоснованная кульминация), схема будет соответствовать типичной школьной фуге [3]. Если же принять в расчет перечисленные детали и добавить к ним убедительную интонационную связь противосложений и интермедий с темой и ее разнообразную структурно-мелодическую проработку, то получится идеальная строгая фуга, искусная, мастерская фуга, фуга-ричерката по Марпургу. Этот фрагмент цитирует и переводит Анатолий Павлович Милка:

С точки зрения особенностей развития фуга бывает двоякого рода — строгая и свободная. а) Строгая фуга, *fuga obligata*, — это такая, в которой сочинение построено ни на чем ином, как на теме, то есть первом ее проведении, но в которой (фуге. — А. М.) она (тема. — А. М.) не проводится постоянно целиком, а, словно одно вытекает из другого, и таким образом, все вытекает из темы или первого ее повторения, то есть ответа, все обычные противосложения и интермедии [возникают] путем вычленения, увеличения, уменьшения, различных преобразований, и все целое должно находиться между собой во взаимосвязи и гармонии. Если подобная строгая

фуга детально разработана, то в ней [применены] еще многие другие приемы [Kunststücke], в которых используются различные виды имитирования, двойного контрапункта, канонов и модулирования: тогда подобное сочинение называют итальянским термином *Ricercare* или *Ricercata*, искусная фуга, мастерская фуга. Таково большинство фуг, созданных покойным господином капельмейстером Бахом³.

Если такая фуга, разработанная во всех своих составляющих, представлялась Марпургу идеальной, то идеальным автором фуг для него был Иоганн Себастьян Бах с его богатейшим фуговым наследием, драгоценную сердцевину которого образовали два тома ХТК; они несут людям свет и радость — первый уже более трех столетий, а второй отстаёт от него лишь на два десятилетия.

Но, что примечательно, описанная только что модель фуги не занимает в ХТК ни определяющего, ни значимого места. Для убедительности — несколько фактов.

Простая экспозиция имеется меньше чем в половине фуг ХТК (в первом томе — 9 фуг, во втором — 10)⁴. В остальных фугах (среди них две двойные и одна тройная фуги, так что экспозиций не 24, а 28) экспозиции расширены одним или несколькими дополнительными проведениями, либо контрэкспозицией. Так что в ХТК простая экспозиция нормы не составляет.

Удержанные противосложения тоже появляются отнюдь не в каждой фуге Баха и, естественно, необязательно в больших количествах. Баховской теме, как показывает аналитический опыт, достаточно стабильной поддержки одним контрапунктом, будь то удержанное противосложение или тема-риспосста в стретте (см. об этом [4]). То же относится и к *интермедиям*: их количество, величина, местоположение, подобие или удержанность меняются в широких пределах. В итоге количество и удержанность противосложений и интермедий в нормативы фуги не входят.

У Шостаковича же действительно несомненны тенденция к удержанию всех противосложений, накопленных в экспозиции (а в фуге № 13, *Fis-dur*

³ Милка А. П. «Музыкальное приношение» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. М.: Музыка, 1999. С. 183–184; [Marpurg F. W.] Abhandlung von der Fuge... Berlin: A. Haude und J. C. Spener, 1753. Bd. I. S. 19–20.

⁴ В ХТК простые экспозиции имеют фуги: $C_I, c_I, d_I, e_I, fis_I, G_I, g_I, a_I, b_I, C_{II}, D_{II}, Es_{II}, dis_{II}, E_{II}, e_{II}, f_{II}, G_{II}, a_{II}, b_{II}$.

превышен и этот максимум), и однотипно-планомерная работа с материалом первой же двухголосной интермедии после ответа⁵.

Свободная часть фуги в ХТК может содержать единственное иноладовое проведение (как в фугах c_I , Fis_I и H_I) или обойтись совсем без таковых (как в фугах d_I и fis_I , d_{II} и Es_{II} и др.). Зато она может строиться на различных преобразованиях темы, иногда даже вместе с удержанным противосложением (как в фугах G_I и b_{II}), или на стреттной ее проработке (как в фугах C_I , F_I и a_I , D_{II} и Es_{II}) и т. д. Таким образом, способы тематической работы в свободной части фуги и ее композиционный тип — вне регламента, традиции же — вопрос отдельный и многоаспектный.

Что же до трехчастной модели (экспозиция — развивающий раздел — заключительный раздел), характерной для фуг Шостаковича, то она плохо согласуется с барочными композиционными и в целом эстетическими идеалами и стереотипами⁶; во всяком случае, она противоречит двучастной природе таких ярко-представительных баховских фуг, как C_I и d_I , c_{II} , D_{II} , d_{II} , Es_{II} и др.⁷

По числу голосов Ор. 87 полностью соответствует примеру ХТК: по одной двух- и пятиголосной фуге, остальные (поровну) — трех- и четырехголосные. Удержанные противосложения и интермедии сохраняются вплоть до заключительного раздела при меняющемся количестве голосов в вертикальных перестановках. Например, в четырехголосной фуге *As-dur* сформировались два четверных контрапункта: в проведениях⁸ и в интермедиях⁹. Стретты выполняются по различным параметрам и могут содержать разные темпоритмические

⁵ Именно поэтому А. Н. Должанский ввел понятие *основное тематическое построение* [5, с. 217], а Л. Л. Гервер пришлось разбираться с цифровыми конструкциями в рукописях Ор. 87 [6, с. 287; 7, с. 71–79].

⁶ Об этом еще полвека тому назад писали Яков Исаакович Мильштейн и Александр Георгиевич Чугаев [8, с. 16; 9, с. 7], а в начале нынешнего столетия — А. П. Милка [10, с. 197–202].

⁷ Примечательно также, что в них вторую половину (вторую часть) начинают проведения в основной тональности.

⁸ Тема и три удержанных противосложения (тт. 15–18 и 25–28).

⁹ Ср. тт. 19–20 и тт. 29–30. В следующей фуге, фа-минорной, также формируются два чертырехголосных комплекса — тема с тремя противосложениями и четырехголосная интермедия; но самые сложные перестановки обоих комплексов (проведение в си эолийском, от т. 114, и начальная фаза 5-й интермедии, от т. 122) оказываются четырех- и пятипарными: ✕, ✕

и интонационные преобразования. Пожалуй, Опусу 87 не очень повезло с участием противодвижения: оно использовано системно только в двухголосной фуге № 9 *E-dur*¹⁰. В любом случае изменения полифонической техники связаны в первую очередь с тематической работой и могут происходить в «развивающем разделе», не влияя на общую схему строения фуги.

Композиционная модель фуги Шостаковича — это *обобщение, синтез различных моделей фуги*: прежде всего баховских, только что воспринятых и давно знакомых, а также усвоенных в годы учебы. Учился Митя Шостакович истово; в частности, буквально домогался уроков по контрапункту и фуге, не давая своему педагогу Николаю Александровичу Соколову отлынивать от занятий. Кроме того, он знал и помнил громадное количество музыки разных эпох. За этой моделью стоит интенсивный интеллектуальный труд: переработка разнообразнейшей многолетней информации и массы свежих впечатлений.

Если для соблюдения традиции достаточно простой экспозиции, то для порождения комплекта удержанных противосложений теме необходимы немалые интонационные и конструктивные ресурсы, еще бóльшие для последующих мелодических изменений и стреттных проведений: в отличие от Баха, у Шостаковича стретта — это для темы дискомфорт, а зачастую стресс. То, что обсуждаемая модель легла в основу всех фуг макроцикла, сделало ее нормой, системой отсчета. Но сложившаяся норма обычно воспринимается как нечто уныло-традиционное, как всего лишь точка отсчета. Можно предполагать, что сокровенная цель композитора заключалась вовсе не в разнообразии или оригинальности более или менее сложных конструктивных решений и контрапунктических приемов, а в поиске именно такой конструктивной модели, которая окажется пригодна для всех видов работы с темами любого характера и строения.

Анализируя ежедневники композитора, Ольга Викторовна Домбровская пишет: «Именно неизменность приемов, строгость следования раз и навсегда избранным способам записи — единообразие в формулировках, устойчивые сокращения — часто помогает в сложных случаях» [11, с. 68]. Думается, такая

¹⁰ Здесь пара проведений свободной части в *H-dur* и *E-dur*, тт. 21–26, преобразует и тему, и противосложение в обращении; аналогично в первом трехтакте 3-й интермедии зеркально обращен материал второй — ср. тт. 17–20 и 37–39.

приверженность к соблюдению найденного принципа сказалась в единообразной композиции фуг Шостаковича, тем более что некоторые ее значимые составляющие он уже апробировал в ранних фугах. Это объяснимо с точки зрения экономии сил и комфортных условий труда. Но здесь просматривается еще один аспект, глубокий и куда более тонкий.

В беседах о Шостаковиче Должанский неоднократно вспоминал, как на вопрос о необычном тональном плане I части Десятой симфонии композитор ответил, что хотел написать классическую сонатную форму, и многие посчитали такое объяснение парадоксальным. В статье «Из наблюдений над стилем Шостаковича» Должанский убедительно показал, что это намерение выполнено средствами собственной ладотональной системы композитора [12, с. 77–83]. Похоже, что и фуги Ор. 87 создавались по неким обобщающим баховским «лекалам», откристаллизовавшимся у Шостаковича в ходе лейпцигских торжеств. Слушатели — думается, в первую очередь профессиональные музыканты — и до сих пор остро реагируют на то, в чем Шостакович отклоняется от классических моделей, тогда как на самом деле он, вероятно, следовал им так и в той мере, насколько позволяли его стиль и язык.

Немаловажно, что к октябрю 1950 года, когда Шостакович начал работу над сборником, среди обнародованных его сочинений значились всего три фуги: Прелюдия *e-moll* ор. 34, вторая часть Фортепианного квинтета и финал оратории «Песнь о лесах». На это обстоятельство обращает внимание Должанский:

Два тома ХТК содержат примерно десятую часть фуг, написанных Бахом за всю его жизнь. Напротив, Сборник Шостаковича содержит фуг приблизительно в *десять раз больше*, чем их встречается в его предыдущих произведениях. Одно и то же творческое задание, бывшее для Баха хотя и сложным, и трудным, но естественным, явилось для Шостаковича совершенно исключительным [5, с. 206].

Это объективно верное сравнение не свободно от психологически лукавой подмены: оно противопоставляет опыт Шостаковича к моменту создания Ор. 87 и все наследие Баха. Справедливости ради надо признать, во-первых, что и ко времени работы над первым томом ХТК (1722) 37-летний Бах написал намного больше трех фуг¹¹, а во-вторых, что общее количество фуг в сочинениях Шостаковича (примерно вдвое больше, чем в Ор. 87) нисколько не преуменьшает соотношения, приведенные Должанским.

¹¹ Судя по современным каталогам, большее количество фуг сочинил к началу работы над циклом и Шостакович.

Поначалу композитор собирался просто испытать себя в специфическом техническом задании. Подобную работу он уже предпринимал в 1934 году, по завершении сборника прелюдий во всех тональностях.

Однако проблемы с постановкой «Леди Макбет» и все, что за постановкой последовало, полностью вытеснили это начинание из повестки дня композитора. Теперь же он, преисполненный творческого энтузиазма, очень скоро осознал, что поставил себе не узкотехническую, а серьезнейшую художественную задачу, и трудился над Ор. 87 практически непрерывно. Краткосрочные поездки, а также параллельная работа над *Десятью поэмами для хора а cappella* на темп сочинения существенно не повлияли¹². Создание Сборника заняло всего четыре с половиной месяца¹³.

Тональные арки

Между макроциклами и их составляющими обнаруживаются и сходство, и различия, прежде всего — самые убедительно-«вещественные»: тональные.

Прелюдии C-dur и Fis-dur. В первую очередь прелюдии, но и в целом малые циклы, открывающие каждый из томов Ор. 87, по характеру и настроению откликаются на прелюдии и фуги из I тома ХТК в тех же тональностях. До-мажорные циклы и Шостаковича, и Баха пронизаны ощущением начала чего-то нового и светлого: ясного дня, или доброго дела, или благого жизненного этапа (*Пример 1 а, b*)¹⁴.

¹² О параллельной работе над Десятой симфонией пишет Элизабет Уилсон [13, с. 293–294]. Датировка сочинения Десятой симфонии обсуждается в этом издании на основе ряда исследований [там же, с. 303].

¹³ Начало работы — 10.10.1950 — ознаменовано созданием прелюдии C-dur [2, с. 217]. О завершении Сборника 25.02.1951 Шостакович сообщает в письме И. Д. Гликману (Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. С. 92).

¹⁴ Примеры из Ор. 87 приводятся по: Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги. Примеры из ХТК приводятся по: Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. Teil I / hrsg. von E.-G. Heinemann; Joh. Seb. Bach. Das Wohltemperierte Klavier. München: G. Henle Verlag, o. J. Teil II / hrsg. von O. von Irmer.



Пример 1. Д. Д. Шостакович. Прелюдия C_{87} , тт. 1–7 (a);
И. С. Бах. Прелюдия C_p , тт. 1–2 (b)

Аналогичное настроение присуще и фа-диез-мажорным прелюдиям (Пример 2 a, b); но их сближает и более конкретное, жанровое родство: это самые ярко выраженные пасторали в монументальных полифонических собраниях Шостаковича и Баха¹⁵.

«Неправильные» темы *fis-moll*. Тональное сходство или контраст связывает и темы некоторых фуг. Например, единственные темы, нарушающие исторически сложившиеся нормативы, находятся в фа-диез-минорных циклах ор. 87 и II тома ХТК (Пример 3 a, b; у Баха — 3 b — вторая тема тройной фуги¹⁶). В обоих случаях темы начинаются не с I или V, а с III ступени.

¹⁵ О признаках пасторали в прелюдии *Fis-dur* упоминает и Л. О. Акопян [14, 301]. Помимо несомненно ощутимого характера музыки, обе прелюдии обнаруживают некоторую близость к пасторальям барочной эпохи. Как пишет Юрий Семенович Бочаров, образный мир пасторали «в первую очередь был связан с рождественской тематикой <...> “Жанровому стилю” пасторали присущи неторопливый темп, ритм сицилианы, размеры $6/8$ или $12/8$, мелодическое движение верхних голосов параллельными терциями, “волыночные” бурдонные басы. Лад, как правило, мажорный, предпочтительные (хотя и не обязательные) тональности — *F-dur*, *G-dur* и *C-dur*» [15, с. 129].

¹⁶ Первый раздел фуги *fis_{II}* завершается кадансом в *A-dur*, что провоцирует и оправдывает нестандартное начало второй темы.

Moderato con moto ♩ = 66

a

b

Пример 2. Д. Д. Шостакович. Прелюдия Fis_{87} , тт. 1–3 (*a*);
И. С. Бах. Прелюдия Fis_I , тт. 1–3 (*b*)

a Andante

b (20)

Пример 3. Д. Д. Шостакович. Тема fis_{87} (*a*);
И. С. Бах. 2 я тема fis_{II} (*b*)

Темы G-dur. Соль-мажорная тема Шостаковича вызывает устойчивые ассоциации с темами обеих соль-мажорных фуг ХТК (Пример 4 а, b, с).



Пример 4. Д. Д. Шостакович. Тема G_{87} (a); И. С. Бах. Темы G_I (b) и G_{II} (c)

В данном случае, однако, двумя темами ХТК сходство не ограничивается. В этот ряд включаются также темы соль-мажорных инвенции и симфонии, 3-го дуэта из *Clavier Übung III* (BWV 804), жиг из Пятой Французской сюиты и Клавирной партиты и Первой сольной виолончельной сюиты (соответственно BWV 816, 829 и 1007), а также *Allegro* из клавирной токкаты (BWV 916) и т. д. Большинство этих тем (и фуг на них), как правило, трехдольны и пронизаны всевозможными круговыми движениями¹⁷. Объяснение здесь простое: все они ориентированы на хорал *Allein Gott in der Höh' sei Ehr'* — лютеранскую Глорию (см. Пример 5).

В BWV³ значатся 10 органных обработок этого хорала (не считая ранних версий): три обработки в Восемнадцати хорах Лейпцигской оригинальной рукописи (BWV 662–664) и три в *Clavier Übung III* (BWV 675–677) образуют разнотональные циклы (A–G–A-dur и F–G–A-dur соответственно); все остальные (BWV 711, 715–717, а также Вариации на *Allein Gott...* BWV 771, автором которых мог быть не Бах, а Андреас Николаус Феттер) — соль-мажорные¹⁸.

¹⁷ Эти черты, как кажется, присущи G-dur и получают отражение в музыке не только немецких авторов. Об этом пишет, например, А. И. Янкус [16, с. 495].

¹⁸ См. BWV3 — Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Dritte, erweiterte Neuauflage / bearb. von Christine Blanken, Christoph Wolff, Peter Wollny. [Wiesbaden]: Breitkopf & Härtel, 2022. XLIV. S. 451, 453, 461, 463, 486.



Пример 5. Das Gloria in excelsis (*Allein Gott in der Höh sei Ehr*)

Эти примеры демонстрируют генезис и контекст баховских соль-мажорных тем; тема же G_{87} (Пример 4 а), скорее всего, подобного рода предков не предполагала. От баховской темы G_I она восприняла тональность, тактовый размер, темп и характер движения, а также подхватила неожиданную интонационную идею и неожиданно же, по-своему, ее реализовала.

В теме G_I достижение кульминации связано со сцеплением двух септим, тяготеющих к I и III ступеням — к тонической терции, потому что обе септимы принадлежат единой доминантовой гармонии. Тема G_{87} тоже основана на сцеплении двух септим — но по параметрам излюбленной композитором кварт-септимовой конструкции.

В результате в баховской теме, во-первых, позиции регулярно появляющейся в нечетных («сильных») тактах тоники настолько весомы, что завершающая тему V ступень уверенно воспринимается как квинта тоники¹⁹. Во-вторых, в теме G_I два такта кряду начинаются одинаковым пробегом по тонической терции, из-за чего в стреттах приходится один из тактов изъять²⁰.

Тема же G_{87} оказывается модулирующей (единственной в макроцикле), она складывается из симметричного сцепления двух септим; каждая — по сути, ядро мелодической фазы — начинает свою половину темы со своей настройкой: первая — тоническая (I–VII ступени $G\text{-}dur$), вторая — «околотоническая» (VII–VI ступени $D\text{-}dur$)²¹.

¹⁹ В темах d_I и As_I четкая последовательность тонических и субдоминантовых ступеней провоцирует восприятие завершающей V ступени как доминанты, хотя и не противоречит слышанию ее и как квинты в тонической гармонии

²⁰ В стреттах этой фуги координаты вступления — октава (в первой стретте верхняя, во второй — нижняя) и расстояние в 1 такт; если проводить тему в обоих голосах целиком, в т. 3 стретты появятся параллельные октавы.

²¹ О первой септимере Должанский пишет: «Сильное завершение на септимере (VII ступени лада) придает этой ступени необычную устойчивость, значение “верхней тоники”» [5, с. 25].

Первую септиму строит гамма, самый длинный поступенный пробег в темах фуг Ор. 87. Вторая септима берется одним ходом, и это тоже самый широкий скачок в темах фуг Сборника, встречающийся еще только в теме *B-dur*. После столь разно устроенных инициумов фазы развертывания организуются тоже противоположным образом: ядро-гамму сопровождают равномерно сужающиеся разнонаправленные скачки, а за ядром-скачком следует почти исключительно плавное извилистое и секвенционное движение. Оба развертывания образуют сходные зигзаги, и обе мелодические фазы кадансируют на III ступенях своих — основной и доминантовой — тональностей.

В итоге синтаксическую структуру темы можно счесть и простой периодичностью, и парой периодичностей — но в любом случае периодичностей противоположных.

Мелодическое сходство и контраст.

Темы-антагонисты

Темы фуг во вторых малых циклах: *a87* и *c1*. Вторые по счету малые циклы *прелюдия и fuga* в Ор. 87 и в ХТК, по сути, выполняют одну и ту же генеральную функцию: каждый из циклов декларирует ладотональный распорядок своего макроцикла. В ХТК тональность, одноименная к стартовой, настраивает на ладовое освоение ступеней хроматического звукоряда²². В Ор. 87 параллельная тональность (тем более после прелюдий Шопена и Скрябина, не говоря об Ор. 34 самого Шостаковича) — заявка на охват мажорно-минорной системы по квинтовому кругу (см. *Примеры 6 а, b*).

Противоположная направленность родственных ритмических структур в темах *c1* и *a87* (см. ритмическую схему в *Примере 6*) воспринимается как демонстрация принципиальной инакости. У Баха структура суммирования устремлена вперед, к акценту — это анапест, продолженный ямбом; у Шостаковича она с акцента начинается, это дактиль, поддержанный хореем.

Темы противоположны друг другу во всем. Баховская рождается в сложном размере **C**, в разноуровневых просторах которого из субмотивных структур конденсируется ритмическое ядро темы , а из него пластично формируется ее структура в целом — суммирование более высокого ранга. Скрытое двухголосие образуют фигурированная вспомогательными оборотами тоника и метрически-

²² Сравнительно с 15 общеупотребительными тональностями эпохи высокого барокко, например, в инвенциях и симфониях Баха.



Пример 6. Д. Д. Шостакович. Тема a_{87} (a), И. С. Бах. Тема c_I (b)
и две метрические интерпретации общей для этих тем ритмоформулы (c)

опорная линия (далее сокращенно: МОЛ) от VI к III ступени. Теме же Шостаковича изначально заданы жесткие условия простого размера $\frac{2}{4}$ и 4-тактового квадрата, уместиться в которые тема не может никак. Она тоже скрыто-двухголосна, но оба голоса движутся — кажется, что параллельно (подобно развертыванию в теме Cis_I), на самом же деле с «запинками», а в результате завершающий тему каданс оказывается октавой ниже первоначально заявленного регистра.

Примечательно, что fuga a_{87} — единственная из трех, законченных в 1934 году, которую Шостакович использовал спустя более полутора десятилетий. Хотя фугами, написанными тогда, как уже упоминалось, автор был решительно недоволен, ля-минорную он почти сразу же немного переработал для очередного оперного замысла, оставшегося нереализованным²³, и в этом виде (но для фортепиано) включил в ор. 87.

Темы фуг в одноименных тональностях из пятых пар малых циклов: E_{87} и e_I . Тональные планы макроциклов основаны на разном интервальном шаге от пары к паре малых циклов (в ХТК — восходящий полутон, в Ор. 87 — восходящая квинта) и на разном тональном соотношении

²³ Описано Ольгой Георгиевной Дигонской [17, с. 49].

мажорного и минорного циклов на смежных нечетной и четной позициях (в ХТК — одноименные тональности, в Ор. 87 — параллельные). Поэтому тональные совпадения возникают только между малыми циклами — мажорными и одноименным минорным в ХТК — в каждой третьей их паре (тоном выше): $C/c_{хтк}$, $D/d_{хтк}$, $E/e_{хтк}$, $Fis/fis_{хтк}$, $As/as_{хтк}$ и $B/b_{хтк}$.

Фуги пятой пары циклов под смежными номерами IX–X, с общим тональным центром E/e , — одноименные, то есть разноладовые; а к их сопоставлению побуждает еще и то, что обе они двухголосные, каждая — единственная в своем омнитональном целом (Пример 7 а, b).



Пример 7. Д. Д. Шостакович. Тема E_{87} (a); И. С. Бах. Тема e_I (b)

В обеих темах налицо скрытое двухголосие: повторяемый выдержанный тон (но не фигурированный, как в теме c_I , а пульсирующий) и МОЛ, и их противоположное соотношение в темах. У Шостаковича выдержанный голос — нижний, первый направлен от него вверх; в баховской теме неподвижный голос — верхний, второй направлен от него вниз. У Шостаковича все произнесения тоники приходятся на сильные и относительно сильные (нечетные) времена, у Баха — на слабейшие (четные). В теме Шостаковича верхний голос поднимается по диатоническим ступеням, у Баха нижний голос спускается по хроматическим ступеням, и оба успевают сделать одинаковое число шагов (только ми-мажорная линия перед вершиной чуть запаздывает).

Темы одной природы

Темы *tuna Cantus Firmus: Fis₈₇* и *E_{II}*. Должанский писал, что в Сборнике Шостаковича «отсутствуют темы типа кантуса фирмуса» [5, с. 215], и сегодня это не требует объяснений. Спустя 9 лет (накануне переиздания книги Должанского) Всеволод Всеволодович Задерацкий заметил, что тема *Fis₈₇* «аскетичностью» звучания и лаконизмом выражения напоминает тему фуги ми мажор из II тома W. Kl. Баха» [18, с. 194]. Лаконизм, сдержанность, отсутствие деталей — свойства, очень часто присущие напевам типа кантус фирмуса, и в ХТК таковы темы *cis_I*, *E_{II}*, *H_{II}*, а также *f_I*, невзирая на хроматическое заполнение почти всего нижнего (квинтового) ладового звена²⁴. В Сборнике Шостаковича единственная тема типа кантус фирмуса — *Fis₈₇*.

Темы *Fis₈₇* и *E_{II}* (Пример 8 а, b) не только умещаются в мажорный тетрачорд, но и сходны интонационно. В обеих IV ступень достигается восходящим скачком от II ступени, так что последующий спуск к III ступени делает весь оборот — по крайней мере, для мажорно-минорно настроенного слуха — опеванием тонической терции. В теме Шостаковича она оказывается к тому же и самым протяженным звуком, что усиливает ее мелодическую значимость.



Пример 8. Д. Д. Шостакович. Тема *Fis₈₇* (a); И. С. Бах. Тема *E_{II}* (b)

Но для Баха такая интерпретация ми-мажорной темы вряд ли была единственной. Скорее всего, он подхватил тему от *Ariadne-Musica* И. К. Ф. Фишера, но мог (должен был) знать ее и по другим воплощениям, хотя бы Й. Я. Фробергера и Й. А. Рейнкена. Сама последовательность восходящих начальных шагов

²⁴ Обычная зона хроматизации звукоряда — верхний тетрачорд. В нем соседствуют неустойчивые VI и VII ступени, а изменение их высоты ведет к образованию вариантов лада. Возможно, именно в этой связи рождается эффект детализации музыкального выражения. Тема же *f_I*, похоже, единственная в инструментальном фуговом наследии Баха, в которой хроматически прорабатывается нижнее — *основное* — звено ладового звукоряда, что воспринимается как существенная характеристика материала.

(трихорд в кварте) соответствует инициумам трех из восьми ладов грегорианики и нацелена на закрепление достигнутой высоты как реперкуссы и мелодической вершины²⁵. Именно это происходит в фуге (тт. 23–26), когда тема распевается в паре стретт (верхние голоса, затем нижние; в *Примере 9* показано горизонтальными скобками), подобно колорированному хоралу: терцовый скачок заполняется, а ритм становится неравномерным.

Естественно, что от темы *EII* связующие нити протягиваются к теме *cisI* — благодаря и общей хоральной природе, и узости их диапазонов. До-диез-минорная тема, еще более сжатая, сгущенно-минорная, с напряженным обрамлением восходящего *saltus duriusculus* оттягивающими вниз малосекундовыми интонациями, резко отличается от диатонически невозмутимой ми-мажорной. Если до-диез-минорная фуга, эпически размахнувшаяся на 115 тактов, образует своего рода инструментальный пассион, то ми-мажорная, с ее напористым, можно сказать, стремительным разворотом стреттных событий²⁶ строится как компактное *Credo* и занимает соответственно гематрии этого слова 43 такта²⁷.

Неудивительно, что фуга *Fis87*, при всей певучести и наивной простоте ее мажорной темы, обнаруживает общие черты с обеими названными фугами Баха. Подобно до-диез-минорной, она развернута чрезвычайно широко (163 т.),

²⁵ Liber usualis N°567. Missæ et Officii pro Dominicis et Festis duplicibus cum canto gregoriano. Romæ; Tornaci: S. Sedis Apostolicæ et S. Rit. Congregationis Typographi, 1904. P. 59–60, 62. На трихорде в кварте основаны инициумы плагального второго (*c–d–f*; реперкусса *f*), автентического третьего и плагального восьмого (*g–a–c*; реперкусса *c*) ладов (Ibid. P. 59–60, 62).

²⁶ В фуге *EII* от стретт свободна только экспозиция (тт. 1–9); зато всю свободную часть (тт. 9–43) можно рассматривать как стреттную фугу меньшего объема, встроенную в бóльшую. Экспозиционный раздел этой меньшей фуги образует цепь стретт, построенная по плану строгой контрэкспозиции (тт. 9–16); на этом же материале строится и мощно разрастается заключительный раздел фуги (тт. 35–43). Подробнее о фугах, построенных по принципу «матрешек», и в частности о фуге *EII*, см. [19].

²⁷ О музыкальной символике, гематрии, цифровых алфавитах и т. п. см., например, [20, с. 329–400]. Возможно, в период работы над I томом ХТК Бах интересовался проблемами музыкальной символики и гематрическими расчетами не столь глубоко и серьезно, как в последующие годы. Тем не менее объем фуги *cisI* (115 т.) почти совпадает с гематрией слова *Kruzifix* — *распятие* (изображение): если исходить из натурального латинского цифрового алфавита, гематрия *Kruzifix* составит 117.



Пример 9. И. С. Бах. Фуга *E*_{II}, тт. 23–26: Стретты

пятиголосна и богата удержанными противосложениями²⁸. Тематическая же работа здесь откликается в большей мере на стреттные преобразования в ми-мажорной фуге, разнообразные, в том числе ритмические (уменьшение темы и противопоставление его теме в основном виде в функции кантус фирмуса), а также удвоения²⁹. Фугу *Fis*₈₇ венчает 57-тактовый заключительный раздел с тремя двойными стреттными проведениями на тему в основном виде и в уменьшении, встроенными в арку из двух фактурно самых рельефных, ритмически самых пластичных и притом самых затаенно-тихих проводений темы: в удвоении и с замедлением, а на второй раз — при окончании фуги — поддержанной стреттно.

Распевные (хоральные и песенные) темы: *C*₈₇ и *1fis*_{II}. На сей раз сопоставление тем не связано ни с тональностями фуг, ни с их

²⁸ Два удержанных противосложения в среднем и отчасти в заключительном (до т. 94) разделах фуги *cis*_I так ярко контрастируют теме, что их зачастую принимают за вторую и третью темы (хотя они не имеют ни собственных экспозиций, ни совместной). В фуге *Fis*₈₇ пять удержанных противосложений (неконтрастных — тем более в условиях простого размера $\frac{3}{4}$ и скромной шкалы длительностей) сгруппированы в два комплекта: либо первые три (третье — ритмически заостренный и растянутый вариант темы), либо все без третьего.

²⁹ Темпо-ритмические преобразования темы у Баха очень редки, а Шостакович использует их чаще других и в разных ситуациях, в том числе в стреттах, — прежде всего в пропорциональных канонах (фуги *H-*, *Fis-Des-dur*, *c-moll*), добавляя к ним разного рода особые технические задания, например, фактурные (в фуге *Des-dur*) или масштабно-синтаксические (в фуге *As-dur*). Стретты с противопоставлением темы в уменьшении теме в основном виде как кантус фирмусу обнаруживают специфическое выразительно-смысловое родство фуг *Fis*₈₇ и *E*_{II}.

положением в макроциклах, ни с интонационным сходством или различием самих тем C_{87} и $^1fis_{II}$ (Пример 10 а, б)³⁰. На передний план здесь выступает параметр, чрезвычайно показательный для сравнения музыкального материала Шостаковича и Баха: поведение ступеней лада.



Пример 10. Д. Д. Шостакович. Тема C_{87} (а);
И. С. Бах. Первая тема fis_{II} (б)

Обе темы скрыто-трехголосны; основные мелодические события связаны с МОЛ и разворачиваются в центральной зоне звукоряда, рамку которого образуют I и VIII ступени. И оба компонента тем (как их тоники, так и МОЛ) функционируют противоположным образом.

Тема Шостаковича начинается ходом с затакта от тоники к V ступени, растянутой на полтора такта; этот мотив сразу же повторяется, притом V ступень распеваётся. Далее показывается верхняя тоника, и от нее мелодия тоже шагает к доминанте; но теперь тема уже настроена на движение, МОЛ начинает спуск, и после очередного касания тоники дойдет до каданса на III ступени. Все четыре появления тоники метроритмически идентичны, а в функциональном отношении — попарно-противоположны: нижняя тоника побуждает к движению вверх, к распеву, верхняя же его притормаживает и сворачивает.

Баховскую тему открывает спуск по тонам трезвучия от квинты к prime — обе приходятся на слабейшие времена, от первой берет начало МОЛ,

³⁰ Обозначения тактового размера $\frac{4}{4}$ (в фугах *e-*, *b-* и *c-moll*) заменены на **c**, а $\frac{3}{2}$ (в фугах *C-*, *A-* и *F-dur*) — на **ф**. Отказ от авторских обозначений **c** и **ф** в замечательном, тщательно выверенном Новом собрании сочинений представляется принципиально некорректным: эти обозначения — несомненное свидетельство глубинной связи Op. 87 с лейпцигскими впечатлениями и творческим энтузиазмом Шостаковича.

от второй — диалог тоник. МОЛ от VI до I ступени движется широко и привольно, распевая поочередно плавно и скачками каждую ступень: плавно — фигурированно разрешая задержания-синкопы, скачками — отталкиваясь от тоники то снизу, то сверху. Каждое прикосновение к тонике рождает новую фазу развертывания мелодии.

По мере движения размах скачков уменьшается, но главное видится в другом. Время между появлениями тоники, по-прежнему на слабейших долях, тоже плавно сокращается: от первого взятия внизу до второго вверх — 4 четвертные, от него до третьего, снова внизу — 3 и до завершающего тему — 2. Это почти незаметное, но подспудно ощущаемое регулярное сжатие получает сначала частичный выход в сокращениях и модуляционных изгибах темы (в тт. 12–14 — вступление в *A-dur* и незавершенный поворот в *cis-moll*), а затем упрощенное и укороченное проведение, модулирующее из *cis-* в *fis-moll* (тт. 14–16). Но в т. 20 появляется вторая тема (см. выше *Пример 3 b*) — энергичная, прямолинейная, краткая и — незавершенная. Подобно развернувшейся мощной пружине, она стреттно излагается настигающими друг друга голосами, беспрепятственно, продолжая секвенцию, перемещается из экспозиции в свободную часть (*fis-h-e-A*), где, наконец, обретет каданс (тт. 23–25), соединится с первой темой (тт. 28–31) и подготовит вступление третьей (т. 36).

Глубинные интонационные связи

Между темами Ор. 87 и ХТК, наделенными совершенно различными признаками жанра и чертами характера, не говоря уже о тактовых размерах, можно найти скрытое сходство и даже родство. Такого рода близость порождается сугубо внутренними, чисто конструктивными импульсами, формирующими не самоё мелодию во всей ее живой конкретности, а общие направления ее движения, можно сказать, ее *мелотип*.

Темы *g87* и *D1* (Пример 11 а, b)

Первая половина элегичной, как бы вальсирующей соль-минорной темы Шостаковича — короткий крутой подъем и долгое, замедленное возвращение — удивительным образом почти точно совпадает с баховской темой *D1*. Ее стремительный взлет-тирата и парящий спуск — это, по словам Ванды Ландовской, «блестящая и шутливая *ouverture à la française!* Исполняя ее, необходимо, согласно французской традиции того времени, специально подчеркнуть остроту



Пример 11. Д. Д. Шостакович. Тема g_{87} (a); И. С. Бах. Тема D_I (b)

ее пунктирного ритма» [21, с. 176]. Г. Бесселер, говоря о сходстве ре-мажорной фуги с французской увертюрой, отмечает особую роль начальной тираты, придающей теме «ричеркарный» характер:

...в фуге D-dur (BWV850) из «Хорошо темперированного клавира» он [Бах] следует образцу французской увертюры. Ее основной ритм из пунктированных восьмых дополнен контрастирующей фигурой из 32-х, так что следует говорить о характерной «ричеркарной теме» [22, с. 93].

Общие составляющие инициальных фрагментов в обеих темах — их самые интонационно активные элементы. В баховской именно тирата разрабатывается в интермедиях: в них неоднократно и с чередующимися вертикальными перестановками возникает напряженный неполифонический диалог между полной тиратой и ее второй половиной в увеличении и с «единогласной» поддержкой средних голосов. А в теме Шостаковича именно первоначальный распев тоники вызывает имитационные отклики голосов уже в экспозиции (см. т. 15), и вся тематическая работа в фуге, как кажется, устремлена к построению полной многоголосной стретты, что так и остается невыполненным.

Темы H_I , E_I и F_{87} (Пример 12 a, b, c)

Комбинация из двух кварт, прямая или зигзагообразно изломанная, лежит в основе тем F_{87} , B_{87} и f_{87} . У Баха подобные конструкции в плавном движении, но сохраняющие метрические позиции опорных тонов, встречаются и в инициальных фрагментах, и в развертываниях (а секвенция из квартовых шагов нередко настроена на их рельефный показ — как, например, в темах C_I , A_I и g_{II}). В приводимой здесь теме H_I пробег по опорам стартует от окончания

мотива, который в ответе будет изменен³¹. В теме E_I развертывание представляет собой заполнение и завершение секвенции из кварт.



Пример 12. И. С. Бах. Темы H_I (a) и E_I (b);
Д. Д. Шостакович. Начало темы F_{87} (c)

Темы D_{87} , C_{II} и dis_{II} (Пример 13 a, b, c)

В основе многих тем ХТК лежит тоническая квинта с вспомогательной VI ступенью. Собственно, традиционное требование начинать тему фуги с I либо V ступени и необходимость четко выявить основную тональность обеспечивают присутствие тонической квинты и ее опевания во множестве тем — в самом разном порядке и в бесчисленных комбинациях.

Думается, приведенный пример убедительно показывает, насколько широк может быть спектр темповых, жанровых, эмоциональных интерпретаций данной мелодической идеи. И это естественно: барочный норматив поддерживался приемами экономного мелодического голосоведения:

Высочайшая степень определенности и логической связности достигается Бахом уже в самом начале темы путем немедленного выявления *тональности*, а следом и лада.

³¹ Напомним: тема H_I тонального ответа не требует, но Бах построил тональный ответ на нее, выделив в качестве «доминантового мотива» 2–5-й звуки и опустив их на секунду. Примечательно, что в Прелюдии, фуге и аллегро *in Es* BWV 998 (BWV3, S. 567) на тему того же рисунка, но в ровном движении восьмыми и заканчивающуюся на первой доле 2-го такта, сделан такой же тональный ответ.



Пример 13. И. С. Бах. Темы C_{II} (a) и dis_I (c);
Д. Д. Шостакович. Тема D_{87} (b)

Поэтому (можно сказать, для этого) подавляющее большинство рассматриваемых тем (примерно две трети) начинается с тоники, сразу устанавливающей тональный центр. <...>

Поэтому, если тема начинается с доминанты, то для тональной ясности в дальнейшем движении необходимо показать, что это именно доминанта, а не тоника. Бах делает это немедленно, различными способами. Наиболее удобным для этой цели звуком, следующим за начальной доминантой, является IV ступень. <...> Другим способом является задевание VI ступени в миноре. <...> То же (задевание VI ступени) возможно и в мажоре, но недостаточно, <...>. Поэтому в мажоре Бах тотчас за VI задевает и IV ступень во всех таких случаях без исключения³² (курсивом в цитате заменена печать прописными буквами. — К. Ю.).

О том же, но в аспекте выразительного эффекта и в связи именно с темами фуг Шостаковича — пишет Задерацкий:

Излюбленная интонация, часто лежащая в основу лирических мелодий Шостаковича, — квинтовый ход от доминанты к тонике (или наоборот) при условии мелодического опевания доминанты секстой лада. Такой мелодический оборот звучит напряженно и скорбно в миноре, а в мажоре он рождает ясный, светлый и спокойный образ. Эту характерную попевку можно встретить у Шостаковича в тематизме не только прелюдий и фуг, но и многих других произведений [18, с. 187].

³² Должанский А. Н. О некоторых композиционных особенностях инструментальных фуг Баха. С. 23–24.

* * *

Впечатляюще яркие, а также скрытые конструктивные интонационно-мелодические связи, сходство и контраст между темами фуг Op. 87 и двух томов ХТК, о которых идет здесь речь, обращают на себя внимание и слушателей, и исполнителей, и учёных в первую очередь. Однако при всей убедительности и несомненности историко-стилевых и языковых различий между фугами Шостаковича и Баха, на вопрос о хотя бы одной — пусть узкой, но конкретной, собственно технической — сфере порождения подобного рода отличий такое исследование ответа не дает. Причиной этого положения можно считать, во-первых, принадлежность фуговых тем во всех трех макроциклах к единой многовековой традиции построения фуги. Во-вторых, важную роль в подобной ситуации, вероятно, играют привычные настройки анализа на тонально-гармоническое слышание и осознание музыки XVIII–XX столетий.

Думается, следует направить поиск в иное русло, культурно-исторически и слухово более широкое, менее предсказуемое. Во второй части работы будут рассмотрены главным образом ладо-звукорядные свойства фуговых тем — естественно, прежде всего Шостаковича, поскольку ладовая составляющая выражена в его полифонии значительно сильнее, нежели в полифонии Баха.

Список литературы

1. Южак К. И. Об эволюции художественного смысла полифонической композиции // Южак К. И. Полифония и контрапункт. Вопросы методологии, истории, теории. СПб.: б. и., 2006. Кн. 2. С. 34–47.
2. Гервер Л. Л. 24 прелюдии и фуги Д. Д. Шостаковича. История создания и первых исполнений. Особенности строения и стиля // Дмитрий Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги соч. 87. С. 217–222.
3. Гирфанова М. Е. Дидактическая фуга по И. С. Баху // Проблемы и методы изучения старинной музыки: сб. статей по материалам междунар. конф. 4–5 декабря 2014 года. СПб.: Скифия-принт, 2019. С. 106–124.

4. Южак К. И. О тематической работе в трех фугах Иоганна Себастьяна Баха // Opera musicologica. 2024. Т. 16, № 4. С. 106–129. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
5. Должанский А. Н. 24 прелюдии и фуги Д. Шостаковича. 2-е изд., испр. Л.: Советский композитор, 1970.
6. Гервер Л. Л. Описание рукописных источников // Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. М.: DSCH, 2015. Т. 113. 24 прелюдии и фуги соч. 87. С. 283–318.
7. Гервер Л. Л. Что нового о полифонической технике Шостаковича могут сообщить рукописи его сочинений // Музыкальная академия. 2020. № 1. С. 58–83. <https://doi.org/10.34690/36>
8. Мильштейн Я. И. Хорошо темперированный клавир И. С. Баха и особенности его исполнения. М.: Музыка, 1967.
9. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг Баха. М.: Музыка, 1975.
10. Милка А. П. Малые имитационные формы (К вопросу о генезисе и природе фуги) // Александр Наумович Должанский: сборник статей к 100-летию со дня рождения / предисловие и комментарии к статьям К. И. Южак. СПб.: б. и., 2008. С. 197–225.
11. Домбровская О. В. Две страницы из ежедневника Шостаковича // Дмитрий Шостакович: исследования и материалы. М.: DSCH, 2005. Вып. 1. С. 67–89.
12. Должанский А. Н. Из наблюдений над стилем Шостаковича (разрозненные реплики) // Должанский А. Н. Избранные статьи. Л.: Музыка, 1973. С. 76–86.
13. Уилсон Э. Жизнь Шостаковича, рассказанная современниками. СПб.: Композитор, 2006.
14. Акопян Л. О. Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004.
15. Бочаров Ю. С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: Московская консерватория, 2016.
16. Янкус А. И. Прелюдия И. С. Баха, фуга В. А. Моцарта и полифонический цикл *Прелюдия и фуга G-dur* в рукописи Н. А. Римского-Корсакова (1897 г.) // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2025. Т. 15, № 4. С. 484–517.

17. Дигонская О. Г. Шостакович в середине 1930-х: оперные планы и воплощения. Об атрибуции неизвестного автографа // Музыкальная академия. 2007. № 1. С. 48–60.

18. Задерацкий В. В. Полифония в инструментальных произведениях Д. Шостаковича. М.: Музыка, 1969.

19. Южак К. И. О примечательной композиционной разновидности фуг в «Хорошо темперированном клавире» И. С. Баха // Вестник Санкт-Петербургского университета. Искусствоведение. 2018. Т. 8, № 1. С. 17–36. <https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

20. Милка А. П. «Искусство фуги» И. С. Баха. К реконструкции и интерпретации. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2009.

21. Ландовска В. О музыке / пер. с англ.; послесловие, коммент. А. Е. Майкапара. М.: Радуга, 1991.

22. Бесселер Г. Бах как новатор // Избранные статьи музыковедов Германской Демократической Республики / сост. Н. Нотович. М.: Музгиз, 1960. С. 70–126.

References

1. Yuzhak, K. I. (2006). Ob evolutsii khudozhestvennogo smysla polifonicheskoi kompositsii [On the evolution of the artistic meaning of polyphonic composition]. In K. I. Yuzhak. *Polifoniya i kontrapunkt: Voprosy metodologii, istorii, teorii* [Polyphony and counterpoint: Issues of methodology, history, theory] (In 2 books, Book 2, pp. 34–47). Tipografiya “Sudarynya” (In Russ.).

2. Gerver, L. L. (2015). 24 prelyudii i fugi D. D. Shostakovicha. Istoriya sozdaniya i pervykh ispolnenii. Osobennosti stroeniya i stilya [24 Preludes and Fugues by D. D. Shostakovich. History of creation and first performances. Features of structure and style]. In V. Ekimovsky (Ed.), *Dmitri Shostakovich. New Collected Works. Vol. 113: 24 Preludes and Fugues op. 87* (pp. 217–222). DSCH. (In Russ.).

3. Girfanova, M. E. (2019). Didakticheskaya fuga po I. S. Bakhu [Didactic Fugue after J. S. Bach]. In *Problemy i metody izucheniya starinnoj muzyki* [Problems and methods of studying early music]: *Proceedings of the International Conference December 4–5, 2014* (pp. 106–124). Skifiya-print. (In Russ.).

4. Yuzhak, K. I. (2024). On the thematic work in three fugues by Johann Sebastian Bach. *Opera musicologica*, 16(4), 106–129. (In Russ.). <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.4.006>
5. Dolzhanskii, A. N. (1970). *24 prelyudii i fugi D. Shostakovicha* [24 Preludes and Fugues by D. Shostakovich]. Sovetskij kompozitor – Leningrad. (In Russ.).
6. Gerver, L. L. (2015). Opisanie rukopisnykh istochnikov [Description of manuscript sources]. In V. Ekimovsky (Ed.), *Dmitri Shostakovich. New Collected Works. Vol. 113: 24 Preludes and Fugues op. 87* (pp. 283–318). DSCH. (In Russ.).
7. Gerver, L. L. (2020). What new data about Shostakovich's polyphonic technique can be told by the manuscripts of his works? *Music Academy*, (1), 58–83. (In Russ.). <https://doi.org/10.34690/36>
8. Milshtein, Ya. I. (1967). *Khorosho temperirovannyi klavir I. S. Bakha i osobennosti ego ispolneniya* [The Well-Tempered Clavier of J. S. Bach and its performance characteristics]. Muzyka. (In Russ.).
9. Chugaev, A. G. (1975). *Osobennosti stroeniya klavirnykh fug Bakha* [Structural features of Bach's keyboard fugues]. Muzyka. (In Russ.).
10. Milka, A. P. (2008). Malye imitatsionnye formy (K voprosu o genezise i prirode fugi) [Small imitative forms (On the question of the genesis and nature of the fugue)]. In K. I. Yuzhak (Ed.), *Aleksandr Naumovich Dolzhanskij. Sbornik statej k 100-letiyu so dnya rozhdeniya* [Alexander Naumovich Dolzhansky: Collection of articles for the 100th anniversary of his birth] (pp. 197–225). Soyuz kompozitorov Sankt-Peterburga. (In Russ.).
11. Dombrovskaya, O. V. (2005). Dve stranitsy iz ezhenedel'nika Shostakovicha [Two pages from Shostakovich's diary]. In *Dmitrii Shostakovich: Issledovaniya i materialy* [Dmitri Shostakovich: Research and materials] (Issue 1, pp. 67–89). DSCH. (In Russ.).
12. Dolzhansky, A. N. (1973). Iz nablyudenii nad stilem Shostakovicha (razroznennye repliki) [From observations on Shostakovich's style (scattered remarks)]. In A. N. Dolzhansky *Izbrannye stat'i* [A. N. Dolzhansky *Selected articles*] (pp. 76–86). Muzyka. (In Russ.).
13. Wilson, E. (1994). *Shostakovich: A life remembered*. Princeton University Press.
14. Hakobian, L. O. (2004). *Dmitrii Shostakovich: Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitri Shostakovich: An experience with the phenomenology of creativity]. Dmitri Bulanin. (In Russ.).

15. Bocharov, Yu. S. (2016). *Zhanry instrumental'noi muzyki epokhi barokko* [Genres of instrumental music of the Baroque era]. Moscow Conservatory. (In Russ.).

16. Yankus, A. I. (2025). Prelude by Johann Sebastian Bach, fugue by Wolfgang Amadeus Mozart and the polyphonic cycle *Prelude and Fugue in G major* in the manuscript by Nikolay A. Rimsky-Korsakov (1897). *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 15(4), 484–517. (In Russ.).
<https://artsjournal.spbu.ru/article/view/18423>

17. Digonskaya, O. G. (2007). Shostakovich v seredine 1930-kh: opernye plany i voploshcheniya. Ob atributsii neizvestnogo avtografa [Shostakovich in the mid-1930s: operatic plans and realizations. On the attribution of an unknown autograph]. *Music Academy*, (1), 48–60. (In Russ.).

18. Zaderatskii, V. V. (1969). *Polifoniya v instrumental'nykh proizvedeniyakh D. Shostakovicha* [Polyphony in the instrumental works of D. Shostakovich]. Muzyka. (In Russ.).

19. Yuzhak, K. I. (2018). Concerning the notable compositional kind of fugues in Bach's *Well Tempered Clavier*. *Vestnik of Saint Petersburg University. Arts*, 8(1), 17–36. (In Russ.).
<https://doi.org/10.21638/11701/spbu15.2018.102>

20. Milka, A. P. (2009). „Iskusstvo fugi“ I. S. Bakha. *K rekonstruktsii i interpretatsii* [J. S. Bach's *Die Kunst der Fuge*. Towards reconstruction and interpretation]. Kompozitor • Sankt-Peterburg Publ. (In Russ.).

21. Landowska, W. (1964). *Landowska on music*. Stein and Day.

22. Bessler, H. (1955). Bach als Wegbereiter. *Archiv für Musikwissenschaft*, 12(1), 1–39. <https://doi.org/10.2307/929761>

Сведения об авторе:

Южак К. И. — доктор искусствоведения, профессор, Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова.

Information about the author:

Kira I. Yuzhak — Dr. Sci. (Arts), Professor, Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory.

Статья поступила в редакцию 04.03.2026;
одобрена после рецензирования 19.05.2026;
принята к публикации 10.06.2026.

The article was submitted 04.03.2026;
approved after reviewing 19.05.2026;
accepted for publication 10.06.2026.

*История музыки
в письмах и документах*

Научная статья

УДК 781.9

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-045-084>

EDN [BJLWKZ](#)



**Фортепианная «дуэль» Ф. Листа и С. Тальберга
в контексте восприятия современниками:
по материалам французских периодических
изданий XIX века**



*Татьяна Николаевна
Тулая¹*



*Ольга Владимировна
Жесткова²*

¹Национальный исследовательский
Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва,
г. Саранск, Российская Федерация,
✉ tngulay@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1010-2292>

²Независимый исследователь,
г. Казань, Российская Федерация,
✉ mon_ami_09@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-0768-4989>

Аннотация. В статье рассматриваются различные аспекты соперничества двух крупнейших пианистов первой половины XIX века — Ференца Листа и Сигизмунда Тальберга. Борьба виртуозов была спровоцирована одиозной статьей Листа, направленной против Тальберга и его поклонников; к последним примкнули и многие почитатели самого Листа, разочарованные его поступком. Парижские рецензенты увлеченно сравнивали исполнительские достоинства пианистов — чаще не в пользу Листа. Фортепианная «дуэль» двух виртуозов стала главным событием парижского концертного сезона 1837 года и привлекла пристальное внимание европейской аристократии, творческой элиты и прессы. Оба пианиста были объявлены победителями, что зафиксировано в многочисленных исторических свидетельствах. В каждой рецензии, опубликованной до и после «дуэли», страстное, порывистое, электризирующее исполнение Листа противопоставлялось проникновенному кантиленному мелодизму игры Тальберга. При этом масштаб их дарования и техническое совершенство единодушно признавались равновеликими. Однако музыкальная историография XX столетия пересмотрела оценку этого эпизода в пользу Листа, надолго вытеснив фигуру Тальберга из фокуса искусствоведческого дискурса и тем самым исказив представления о важнейшем этапе развития фортепианного искусства в Западной Европе и России. Электронная доступность большого числа исторических источников (газет, журналов, писем очевидцев) позволила более детально рассмотреть артистическую индивидуальность обоих виртуозов и прийти к выводу, что пианизм Тальберга оказался ближе к эстетическим идеалам своей эпохи и существенно повлиял на дальнейшее развитие фортепианного исполнительства.

Ключевые слова: Франц Лист, Сигизмунд Тальберг, фортепианное искусство, парижская публика, исполнительский стиль, критика, пресса

Благодарности: Авторы выражают искреннюю благодарность сотрудникам библиотек, оцифровавшим периодические и другие издания XIX века, а также самим библиотекам (Bibliothèque nationale de France, Bayerischen Staatsbibliothek и др.) и электронным ресурсам, предоставившим к этим изданиям открытый доступ.

Для цитирования: Гулая Т. Н., Жесткова О. В. Фортепианная «дуэль» Ф. Листа и С. Тальберга в контексте восприятия современниками: по материалам французских периодических изданий XIX века // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. 45–84. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-045-084>

History of Music
in Letters and Documents

Original article

**Franz Liszt and Sigismond Thalberg's piano "duel"
as perceived by their contemporaries:
A study based on nineteenth-century
French periodicals**

Tatiana N. Gulaya¹, Olga V. Zhestkova²

¹National Research Mordovian State University,
Saransk, Russian Federation,

✉ tngulay@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0002-1010-2292>

²Independent Researcher,
Kazan, Russian Federation,

✉ mon_ami_09@mail.ru, <https://orcid.org/0009-0002-0768-4989>

Abstract. The article examines various aspects of the rivalry between two of the greatest pianists of the first half of the 19th century, Franz Liszt and Sigismond Thalberg. The virtuosos' conflict was triggered by Liszt's notorious article directed against Thalberg and his admirers. Many of Liszt's own followers, who were disappointed by his actions, also sided with Thalberg. Parisian reviewers enthusiastically compared the pianists' artistic qualities, often to Liszt's disadvantage. The piano "duel" between the two virtuosos became the central event of the 1837 Parisian concert season, attracting the close attention of the European aristocracy, the creative elite, and the press. Both pianists were declared winners, as documented in numerous contemporary

accounts. Every review published before and after the “duel” contrasted Liszt’s passionate, impetuous, and electrifying performance with the lyrical cantabile style of Thalberg’s playing. At the same time, their artistic talent and technical perfection were unanimously acknowledged to be equal. However, 20th-century musical historiography reinterpreted this episode in Liszt’s favour, for many years displacing Thalberg from the focus of musicological discourse and thereby distorting the understanding of a crucial stage in the development of piano art in Western Europe and Russia. The digital availability of numerous historical sources (newspapers, journals, eyewitness letters) allowed for a more detailed examination of the artistic individuality of both virtuosos, leading to the conclusion that Thalberg’s pianism was closer to the aesthetic ideals of his era and significantly influenced the further development of piano performance.

Keywords: Franz Liszt, Sigismond Thalberg, piano art, Parisian audience, performance style, criticism, the press

Acknowledgments. The authors express their sincere gratitude to the staff of libraries who digitized nineteenth-century periodicals and other publications, as well as to the libraries (Bibliothèque nationale de France, Bayerischen Staatsbibliothek etc.) and digital resources that have made these materials openly accessible.

For citation: Gulaya, T. N., & Zhestkova, O. V. Franz Liszt and Sigismond Thalberg’s piano “duel” as perceived by their contemporaries: A study based on nineteenth-century French periodicals. *Contemporary Musicology*, 10(2), 45–84. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-045-084>

Введение

История музыкального искусства сохранила немало примеров исполнительских «дуэлей» между крупнейшими виртуозами своих эпох. В начале XVIII века в Риме состязались Георг Фридрих Гендель и Доменико Скарлатти, олицетворяя контраст церковного и изящного придворного стилей. Противостояние Муцио Клементи и Вольфганга Амадея Моцарта в Вене в 1781 году выявило конкурентные амбиции английской и венской клавирных школ. Состязание Людвига ван Бетховена и Йозефа Вёльфля в венском салоне барона Ветцлара (1799) противопоставило стихийное, бунтарское начало филигранной классической виртуозности. Концерт-поединок Никколо Паганини и Шарля Лафона в Милане (1816) продемонстрировал столкновение блестящей итальянской скрипичной школы и аристократически элегантной французской (ср. [1, р. 21]). Каждое из этих «единоборств» было не просто конфликтом личных амбиций, а манифестацией стилевых и философских противоречий своего времени. В этом ряду особое место занимает знаменитая «дуэль» Ференца Листа и Сигизмунда Тальберга.

Фортепианное состязание Листа и Тальберга, состоявшееся в Париже 31 марта 1837 года, освещалось в различных книгах, посвященных венгерскому пианисту и композитору (см., например, [2, р. 237; 3, р. 174; 4, р. 86–90; 5, р. 131–142]). Как подчеркивает Розальда Агреста, автор новейшей и на сегодняшний день единственной монографии о Тальберге, «все биографии Листа, естественно, содержат отсылки к этому событию, и сама “дуэль” стала одним из самых известных эпизодов в истории фортепиано XIX века» [1, р. 21]. Говоря об оценках исхода этой «дуэли», она также указывает, что в западноевропейской литературе сложились на этот счет разные мнения:

...одни авторы провозглашают Листа победителем, другие более осмотрительно приходят к выводу о ничьей; третьи же, опираясь на анализ вкусов парижской публики, считают истинным победителем Тальберга [1, р. 21–22].

Другая ситуация сложилась в российской литературе о Листе. Гипнотическое обаяние знаменитого композитора и пианиста оказалось столь велико, что почти все биографы характеризовали его как бесспорного победителя. Хотя исторические свидетельства не давали оснований для подобного вывода, многие авторы их игнорировали или называли «вздорными»¹, отражающими лишь вкусы «парижского светского общества»², в лучшем случае «не важными»³.

Симпатии многих русских музыкантов и композиторов также были на стороне Листа. Цезарь Кюи, услышав в 1839 году в Петербурге игру Тальберга, а три года спустя выступления Листа, стал безоговорочным поклонником последнего. Единомышленниками Кюи в этом вопросе были Владимир Васильевич Стасов, Александр Николаевич Серов, Милий Алексеевич Балакирев, Антон Григорьевич Рубинштейн. По мнению Ивана Сергеевича Кулиговского, они отдали предпочтение венгерскому пианисту из-за «глубокой связи Листа с русской культурой», его неустанной пропаганды произведений композиторов Балакиревского кружка [6, с. 106].

Очевидно, их суждения повлияли и на российских исследователей. В результате фигура и наследие Тальберга оказались в тени, а представления о его исторической роли в развитии фортепианного искусства искажены. Цель настоящей работы — воссоздать многостороннюю картину восприятия выступлений Листа и Тальберга современниками, в том числе в России, выявить ключевые отличия их исполнительских стилей и проанализировать художественно-эстетическое значение фортепианной «дуэли» 1837 года.

Предыстория

Лист был известен в Париже с начала 1830-х годов как крупнейший пианист современности (*Иллюстрация 1*). Рецензенты парижских газет, характеризуя его игру, безоговорочно отдавали ему «пальму первенства» даже в сравнении

¹ Александрова В. Н., Мейлих Е. И. Лист 1811–1886: краткий очерк жизни и творчества. Л.: Музыка, 1963. С. 57.

² Андрей Евгеньевич Будяковский признавал, что симпатии парижской публики были на стороне Тальберга, но намекал, что это касалось только высшего света, который был далек от «наиболее развитой и прогрессивной части парижского общества» (Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. Л.: Музыка, 1986. С. 19).

³ Мильштейн Я. И. Лист: в 2 т. М.: Музгиз, 1956. Т. 1. С. 132.



*Иллюстрация 1. А. Леман. Портрет Ференца Листа. 1839 г. Холст, масло.
Музей Карнавале, Париж.*

URL: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/en/node/152744#infos-principales>
(дата обращения: 24.04.2026)

с Фредериком Шопеном, Фердинандом Гиллером и Анри Бертини⁴. Однако далеко не все критики были единодушны. Авторитетный музыкальный теоретик, историк и критик Франсуа-Жозеф Фетис, воздавая должное таланту и труду Листа, периодически отмечал у него недостаточный контроль сценического поведения:

Мы не раз высказывали суждение о природе таланта господина Листа; с тех пор оно не изменилось, и наш взгляд на вещи остался прежним. Он был бы величайшим из исполнителей, если бы умел лучше владеть собой. Зачастую он позволяет чувствам увлекать себя больше, чем ему хотелось бы, и в таких случаях его игра становится не столь красочной, как он, возможно, ее себе представляет, а скорее блеклой. В отдельных пассажах исполненного им прекрасного произведения Вебера он проявил высочайшее мастерство, однако не все моменты его выступления вызывали у нас равный восторг...⁵

В 1835 году, когда Листу исполнилось всего 24 года, в *Gazette Musicale* была опубликована его первая биография, принадлежащая перу Жозефа д'Орtiga — талантливого публициста и страстного поклонника Листа. Очерк, выдержанный в восторженно-поэтическом тоне, представлял музыканта в исключительно выгодном свете. Тем не менее даже д'Орtiga не мог обойти стороной изъяны в его исполнении, отмечая преувеличенную эмоциональность, послужившую поводом обвинений в «шарлатанстве», и ритмическую вольность, недопустимую, по мнению критика, в произведениях Бетховена. Первую проблему автор назвал «прекрасным недостатком, проистекающим от большого душевного жара и склонности к пылкому исполнению зачастую холодной композиции», а вторую объяснил тем, что Лист «слишком отдается своим порывам»⁶.

Образ страстного, импульсивного виртуоза-пианиста дополнялся его духовной связью с Бетховеном, произведения которого музыкант вдохновенно исполнял и аранжировал. Немалую роль в его репутации сыграла публицистическая активность. Незадолго до появления биографического очерка д'Орtiga

⁴ См. Guémer A. Exécution musicale: Liszt, Ferd. Hiller, Chopin et Bertini // *Revue et gazette musicale de Paris*. 1834. 5 janv. № 1. P. 5.

⁵ Concert donné au bénéfice des indigens du 2 arrondissement, par MM. Liszt et Garcia fils // *Revue musicale*. 1833. 16 mars. Tome XIII, № 7. P. 55.

⁶ D'Ortiga J. Études biographiques. I. Franz Listz // *Gazette musicale de Paris*. 1835. 14 juin. № 24. P. 203.

на страницах того же издания была опубликована статья «О положении артистов в обществе», в которой Лист затронул животрепещущие вопросы социальной несправедливости и снисходительного отношения буржуазного общества к мастерам искусства. Кроме того, пианиста связывала теплая дружба с литераторами того времени: Альфонсом де Ламартином, Шарлем де Сент-Бёвом, Виктором Гюго, Альфредом де Виньи, Жорж Санд. Проникновенное и темпераментное исполнение музыки Бетховена, общение с представителями литературных кругов и собственные публицистические опыты придавали фигуре Листа романтический ореол, который гармонировал с «порывистостью» фортепианной игры. Несмотря на отдельные критические оценки, во Франции авторитет Листа как пианиста был неоспорим.

В январе 1836 года в Париже впервые выступил Сигизмунд Тальберг (1812–1871) — венский пианист, о котором местная публика прежде ничего не знала (*Иллюстрация 2*). Почти ровесник Листа, Тальберг родился в Женеве и был внебрачным сыном австрийского принца Франца-Йозефа фон Дитрихштейна и баронессы Вецлар. В десятилетнем возрасте мать привезла его в Вену, где юноша получил блестящее музыкальное образование и приобрел светский лоск. Помимо матери, его наставниками были превосходный пианист и фэготист придворного оркестра австрийского императора Генрих Август Миттаг (1795–1867), а также композитор и музыкальный теоретик Симон Зехтер (1788–1867); кроме того, он предположительно брал уроки фортепиано у Игнаца Мошелеса, Карла Черни и Иоганна Баптиста Крамера [7]. С тринадцати лет Тальберг начал выступать в аристократических салонах австрийской столицы. В последующее десятилетие он снискал репутацию респектабельного джентльмена и одаренного артиста, умеющего держаться скромно, но с достоинством. Именно в этом статусе в конце 1835 года он прибыл в Париж.

Концерт Тальберга состоялся в Парижской консерватории и широко освещался музыкальными обозревателями различных газет и журналов. На этом выступлении присутствовал Гектор Берлиоз — близкий друг Листа, уже написавший о нем ряд восторженных статей. Тем не менее в своей рецензии Берлиоз характеризовал игру Тальберга как труднообъяснимый, сверхъестественный феномен:

Господин Тальберг с первых же тактов показал себя одним из трех или четырех величайших пианистов Европы; после нескольких развивающих разделов он полностью завладел вниманием затаившего дыхание зала и вел слушателя



*Иллюстрация 2. Сигизмунд Тальберг в возрасте 24 лет
(по литографии П. Л. А. Греведона; Breitkopf & Härtel, 1880–1914 гг.).
Источник: Электронная библиотека Gallica (BnF). URL: <https://gallica.bnf.fr/services/engine/search/sru?operation=searchRetrieve&version=1.2&query=%28dc.title%20all%20%22Sigismund%20Thalberg%20%20d%27apr%C3%A8s%20la%20lithogr%22%29&keywords=Sigismund%20Thalberg%20%20d%27apr%C3%A8s%20la%20lithogr&suggest=1> (дата обращения: 24.04.2026)*

от одного чуда к другому вплоть до финального аккорда. Тогда огромный восторг, столь мучительно сдерживаемый, наконец вырвался наружу — зал буквально содрогнулся. Я никогда не видел, чтобы подобный эффект производил Лист. Впрочем, между их талантами нет ничего общего, что позволило бы провести серьезное сравнение⁷.

Рецензии других критиков были схожи по стилистике и содержанию, однако именно комментарий Берлиоза содержал ключевую мысль о неуместности сопоставления исполнительских манер Листа и Тальберга. Все же противопоставление двух виртуозов, начавшееся с этого концерта, стало неперенным эпизодом каждого музыкального обозрения в парижских газетах. Если статья посвящалась одному пианисту, то почти всегда упоминался или подразумевался второй. Зачастую критики рассматривали Тальберга в одном ряду с другими современниками. Так, анонимный автор *Le Ménestrel* отмечал:

Мошелес, Калькбреннер, Шопен, Лист, Герц были и всегда будут для меня великими артистами, каждый по-своему обеспечил своему искусству несомненный прогресс. <...> Но господин Тальберг — создатель нового направления, которое я не могу сравнить ни с чем, существовавшим ранее⁸.

В этой же публикации Тальберг был назван «первым пианистом мира».

Лист находился в Женеве, когда Тальберг дебютировал на парижской сцене. До него дошли слухи о новом виртуозе, совершившем фурор в столице фортепианной музыки того времени. Тревогу артиста вызвало то, что среди отзывов о коллеге не встречалось отрицательных или неоднозначных: Тальбергом восхищались даже самые преданные поклонники его собственного стиля. В мае 1836 года Лист вернулся во Париж, намереваясь послушать игру неожиданного соперника, но тот уже покинул французскую столицу.

Лист дал два концерта для избранной публики в зале Эрара, включив в программу, помимо собственных пьес, Большую сонату *B-dur* op. 106 («Хаммерклавира») Бетховена. Позиционируя себя как пропагандиста бетховенской музыки и противопоставляя свой «серьезный» репертуар оперным транскрипциям Тальберга, пианист бросал ему своего рода художественный вызов. Этой стратегии он придерживался и после «дуэли», включая в концертные программы не только масштабные, но и малоизвестные сочинения венского классика. Однако

⁷ *Berlioz H. Premier concert du Conservatoire // Revue et gazette musicale de Paris. 1836. 31 janv. № 5. P. 38–39.*

⁸ *M. Thalberg // Le Ménestrel: Journal de musique. 1836. 13 mars. № 15. P. 1.*

и Тальберг не оставался в долгу: начиная с 1837 года он регулярно исполнял как фортепианные сонаты Бетховена, так и собственные переложения его симфоний.

Берлиоз посвятил майским выступлениям Листа отдельную статью. Основная ее идея заключалась в том, что в этот раз перед публикой предстал «новый» Лист, который значительно вырос и в исполнительском отношении превзошел себя прежнего: «...всем, кто не слышал его в последний раз, можно смело сказать: вы не знаете Листа»⁹. Берлиоз скромно добавил, что ему не подобает судить о техническом совершенстве игры, так как сам он «едва ли исполнит на фортепиано гамму до мажор правой рукой»¹⁰. Завершая статью, он назвал Листа «пианистом будущего». Это высказывание цитировалось в десятках монографий, но крайне редко оно приводилось полностью. Берлиоз был потрясен великолепной, глубокой интерпретацией сонаты Бетховена — «этой возвышенной поэмы, которая почти для всех пианистов до сих пор была не более чем загадкой Сфинкса»:

Новый Эдип, Лист, исполнил ее так, что автор, если бы он мог ее слышать, должен был бы содрогнуться в могиле от радости и гордости. Ни одна нота не была пропущена или добавлена (я следил по нотам), ни одна идея не была ослаблена или отклонена от оригинального замысла. Особенно в *Adagio*, в воспроизведении этого невероятного гимна, который гений Бетховена словно пел про себя, паря в необъятном одиночестве, он неизменно сохранял верность мысли творца. Больше сказать нечего — я знаю, но и меньше сказать нельзя, потому что это правда. Это было идеальное прочтение произведения, считавшегося неисполнимым. Лист, представив в таком свете непонятное доселе творение, доказал, что он пианист будущего. Честь ему!¹¹

Искренне восхищаясь исполнением бетховенской сонаты, Берлиоз не сравнивал и не противопоставлял Листа Тальбергу и совершенно точно не связывал дихотомию «будущее — прошлое» с их исполнительскими стилями. При этом большая часть статьи была посвящена анализу артистического темперамента Листа: автор словно пытался объяснить потенциальным оппонентам изъясны его игры «лихорадочным вдохновением» и «страстным чувством, которое он намерен возбудить в других»¹².

⁹ *Berlioz H.* Berlioz H. Liszt // *Revue et gazette musicale de Paris*. 1836. 12 juin. № 24. P. 198.

¹⁰ *Ibid.* P. 199.

¹¹ *Ibid.* P. 199–200.

¹² *Ibid.* P. 199.

Статья Листа и ее последствия

После этих концертов Лист уехал из Парижа и вернулся только в декабре 1836 года, в преддверии зимнего концертного сезона, в котором участвовали самые крупные пианисты тех лет. Тальберг прибыл в Париж в начале февраля 1837 года и посетил по меньшей мере один из четырех камерных концертов Листа, организованных совместно со скрипачом Кретьеном Ураном и виолончелистом Александром Баттой¹³. Программы этих вечеров состояли главным образом из инструментальных сочинений Бетховена, привлечших самую взыскательную публику.

В свою очередь, Лист также присутствовал на одном из выступлений конкурента, которое прошло 19 февраля в студии Пьера Циммермана, профессора Парижской консерватории. По воспоминаниям Листа, он находился в зале вместе с Шопеном и заметил ему: Тальберг — «неудавшийся аристократ и еще более неудавшийся артист»¹⁴. Эта фраза может показаться не самой резкой на фоне других характеристик, которыми Лист награждал коллегу почти в каждом письме к Мари д'Агу¹⁵ в феврале 1837 года.

Скептическое отношение к сопернику подтверждается тоном и содержанием статьи Листа¹⁶ от 8 января 1837 года в журнале *Revue et gazette musicale*. Текст формально представлял собой рецензию на Большую фантазию Тальберга

¹³ В одном из писем к Мари д'Агу Лист описывал реакцию Тальберга на свое выступление: «Тальберг был ошеломлен. Он во всеуслышание заявил перед несколькими присутствующими, что никогда ничего подобного не слышал. Он даже добавил, что “он не смог бы сыграть и четырех строк моей пьесы”. Если я не ошибаюсь, он, должно быть, очень опечален». *Liszt F., d'Agoult M. Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult / publ. par M. Daniel Ollivier. Paris: B. Grasset, 1933. Vol. 1. P. 180.*

¹⁴ *Ibid.* P. 190.

¹⁵ В частной переписке Лист был еще более категоричен. Так, 13 февраля он писал: «Тальберг — очень слабый и впечатлительный молодой человек. Друзья у него весьма посредственные, жаль его» (*Ibid.* P. 187). В следующем письме Лист резюмировал: «Только что послушал Тальберга: честно говоря, это полнейшая мистификация. Из всего, что считается выдающимся, это, безусловно, самое посредственное» (*Ibid.* P. 190). В последнем февральском письме он резюмировал: «Говорят, концерт Тальберга перенесли! Боже мой, какая же это ерунда! Этот идиот начинает утомлять меня до смерти. Но в один прекрасный вечер игра все равно закончится» (*Ibid.* P. 196).

¹⁶ Ряд исследователей считает, что статья была написана графиней д'Агу [5, p. 131] или вместе с нею [1, p. 23].

ор. 22 и Каприсы ор. 15 и 19. Допуская, что Тальберг — «весьма заметный пианист», Лист при этом дал понять, что истинная причина его успеха кроется в «косвенном родстве со знатной семьей» и в его привилегированном статусе «пианиста Его Величества императора Австрийского»¹⁷. Кроме того, Лист не удержался от язвительного едко сравнения оппонента с «придворными шутами», которым, в отличие от Тальберга, «иногда удавалось развеять светлейшую скуку»¹⁸.

Основное содержание статьи Листа составляла критика Большой фантазии Тальберга. Автор охарактеризовал ее как «не только одно из самых претенциозно пустых и посредственных произведений, какие нам известны, но и нечто в высшей степени монотонное, а потому — в высшей степени скучное»¹⁹. Фантазия ор. 22, действительно, не была лучшим сочинением Тальберга. Виртуоз в то время чаще исполнял свою Фантазию на темы оперы Россини «Моисей», ор. 33. Построенная на мелодии молитвы Моисея *Dal tuo stellato soglio*, эта пьеса выглядела новаторской как по структуре (автор отказался от блестящего финала), так и по фактурным решениям. В ней впервые была применена техника больших пальцев, поочередно проводивших в среднем голосе мелодию, окруженную пассажами арпеджио в верхнем и нижнем регистрах. Умышленно или нет, Лист не упомянул это сочинение. Заметим, что и сам он к тому времени был автором лишь нескольких ранних опусов — а именно, Большой блестящей фантазии на темы Паганини (1834)²⁰, фантазий на темы опер «Иудейка» Фромантеля Галеви (1835) и «Ниоба» Джованни Пачини (1836)²¹.

Пожалуй, главной ошибкой Листа был резкий выпад в адрес аудитории, приветствовавшей Тальберга. Как уже отмечалось, к ней примкнули даже адепты венгерского пианиста, в том числе Берлиоз. Один из пассажей статьи особенно едко высмеивал вкусы французской публики и всех, кто симпатизировал Тальбергу:

¹⁷ Liszt F. M. Thalberg. Grande Fantaisie, Oeuvre 22. 1er et 2e Caprices, Oeuvres 15 et 19 (Revue critique) // Revue et gazette musicale de Paris. 1837. 8 janv. № 2. P. 18.

¹⁸ Ibid. P. 18.

¹⁹ Ibid. P. 19.

²⁰ В 1851 году Лист переработал эту фантазию в Этюд *La Campanella*, вошедший под № 3 в цикл «Большие этюды по Паганини» (S. 141). См. Searle H. The Music of Liszt. London: Williams & Norgate, 1954. P. 165 (Catalogue number S. 141).

²¹ О жанре фортепианной фантазии в творчестве Ф. Листа и С. Тальберга см. [8].

Вкус или, точнее говоря, исключительное пристрастие публики к посредственности известно нам с древних времен, это правда; однако до сих пор мы абсолютно ошибочно полагали, что за неимением искусства существует, по крайней мере, потребность в известном развлечении и что произведения, безусловно принадлежащие к жанру скучному, никогда не пользовались спросом у французской публики. Мы смиренно признаем, что заблуждались...²²

Таким образом, еще до начала «дуэли» Лист настроил против себя значительную часть парижской аудитории. Его уничижительные отзывы о Тальберге были сочтены этически неприемлемыми, а критика в адрес соперника заставила рецензентов более пристально оценить оригинальность сочинений самого автора статьи. Хотя сопоставление двух артистов в парижских рецензиях уже подготовило почву для их соперничества, именно тенденциозная статья спровоцировала будущую «дуэль». Тальберг воздержался от публичного ответа на этот выпад, Лист же вплоть до июля 1837 года продолжал выступать в прессе с осуждением плохих вкусов современников²³. Тем не менее залы на многочисленных концертах Листа неизменно оставались полными. Это обстоятельство свидетельствует о том, что вопреки упрекам пианиста парижская публика по-прежнему ценила и его талант, и музыку Бетховена, которую он исполнял.

Поскольку нападки Листа долго оставались без ответа, Фетис, по-видимому, счел необходимым вступить за Тальберга. В апреле того же года он опубликовал пространную статью «Лист и Тальберг». Будучи эрудированным историком музыки, Фетис начал с обзора фортепианного искусства, в котором выделил две традиции: *кантиленную*, представленную Шопеном, и *блестящую*, в которой фортепиано служило «ареной мастерства и ловкости»²⁴. Лист, не знавший технических преград в игре, бесспорно принадлежал к последней. Тальберг же был пианистом-новатором, сумевшим «объединить в одной системе преимущества двух школ: кантиленной и блестящей»²⁵.

²² Liszt F. M. Thalberg... P. 18.

²³ Третья, заключительная статья Листа из серии открытых писем к Ж. Санд, позже объединенных под общим названием «Письма бакалавра музыки» (*Lettres d'un bachelier ès musique*), была опубликована 16 июля 1837 года, когда Тальберг уже покинул Париж. См. Liszt F. Lettre d'un voyageur à M. George Sand // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1837. 16 juill. № 29. P. 339–343.

²⁴ Fétis F.-J. MM. Thalberg et Liszt // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1837. 23 avr. № 17. P. 140.

²⁵ Ibid. P. 140.

Фетис подчеркнул, что считает Листа «сильнейшим пианистом в исполнении произведений любой сложности» и повторил наблюдение Берлиоза об ошибочности сравнения стилей Листа и Тальберга: «Никто из моих знакомых не думал проводить параллель между талантами этих двух артистов, да это было и невозможно, поскольку они следуют совершенно разными путями»²⁶. Сурово раскритиковав публицистическую неумеренность пианиста и расценив его рецензию как «следствие человеческой слабости», Фетис завершил свой ответ, обращаясь напрямую к Листу:

Вы великий артист, ваш талант огромен, ваша способность преодолевать любые трудности не знает равных; вы продвинулись настолько далеко, насколько это было возможно в реализации системы, установленной, как вы знаете, другими. Однако вы остались в рамках этой системы, изменив ее лишь в деталях. Никакая новая идея не придала волшебству вашей игры характер творения и открытия. Это не означает, что однажды какая-нибудь счастливая мысль не придет вам в голову и не озарит ваш разум относительно нового применения ваших редких способностей; но на сегодняшний день это не так. Вы выдающийся представитель уходящей школы, которой более нечего предложить, ...вы не человек новой школы. Тальберг — именно такой человек, и в этом заключается разница между вами²⁷.

Впрочем, статья Фетиса вышла уже после «дуэли», состоявшейся 31 марта 1837 года. Обратимся к хронологии событий, предшествовавших этому поединку. 12 марта прошел концерт Тальберга в Парижской консерватории, зал которой вмещал около четырехсот человек. Пианист исполнил свои наиболее эффектные сочинения: Большую фантазию на тему «Боже, храни короля» ор. 27, Фантазию ор. 22 и Фантазию на темы «Моисея» Джоаккино Россини ор. 33. Лист же арендовал зал Парижской Оперы, рассчитанный почти на две тысячи слушателей. 19 марта он включил в программу свои самые успешные концертные номера — собственную Фантазию на тему «Нимфы» Пачини и «Концертштюк для фортепиано с оркестром» ор. 79 Карла Марии фон Вебера. Как и прежде, оба выступления вызвали широкий отклик в прессе.

²⁶ Ibid. P. 141.

²⁷ Ibid. P. 142.

Дуэль: отзывы очевидцев

Хотя Фетис утверждал, что сопоставлять Листа и Тальберга как пианистов и композиторов неуместно, аналогии напрашивались сами собой: в любой рецензии на концерт одного упоминался или подразумевался другой. Уже в первые месяцы 1837 года у каждого артиста сформировалась группа адептов, которые публиковали статьи и обменивались своими мнениями в парижских салонах. Один из таких центров светской жизни принадлежал княгине Кристине Тривульцио Бельджойозо (1808–1871). Близкая подруга Листа и одна из самых обворожительных светских дам Парижа того времени, она была пылкой патриоткой Италии, дружила с Джузеппе Гарибальди и Джузеппе Мадзини, поддерживая их в борьбе за независимость и объединение родины²⁸. В конце марта княгиня организовала в своем особняке трехдневную серию благотворительных вечеров для сбора средств в пользу итальянских политических беженцев. Именно на последнем из этих концертов состоялась знаменитая «дуэль» Тальберга и Листа.

Сначала в качестве участников были заявлены Лист, Тальберг, Шопен, Герц, Карл Черни и Иоганн Петер Пиксис: предполагалось, что каждый из них представит свои вариации на тему из оперы Винченцо Беллини «Пуритане». Однако эта часть программы была отменена, Лист и Тальберг остались единственными участниками вечера²⁹. Княгине удалось продать билеты по 40 франков — чрезвычайно высокой цене, доступной лишь высшей аристократии³⁰. Тальберг в тот вечер исполнил свою Большую фантазию на темы «Моисея», а Лист — Фантазию на темы «Ниобы». По мнению собравшейся публики, ни один из пианистов не одержал верх, и оба были признаны победителями.

²⁸ Подробнее о личности Кристины Бельджойозо см. [2, p. 238–239].

²⁹ Совместные усилия шести музыкантов, однако, не были напрасны: в 1839 году их вариации были опубликованы под названием «Гексамерон» (Hexaméron, morceau de concert: Grandes Variations de bravoure sur la marche des *Puritains* de Bellini / composées par MM. Liszt, Thalberg, Pixis, Henri Herz, Czerny et Chopin. Wien: Tobias Haslinger, 1839. [S 392]).

³⁰ Для сравнения: в те годы месячная зарплата мужчины-рабочего в Париже составляла от 30 до 60 франков, а билет на спектакль в Оперу — 3–10 франков. См. Жесткова О. В. Французская большая опера как художественно-эстетическое и социально-политическое явление (1820–1830-е годы): дис. ... д-ра искусствоведения. Казань, 2017. С. 70.

Эта «дуэль» стала, пожалуй, наиболее детально задокументированным фортепианным состязанием XIX столетия. Все очевидцы единодушно признали в обоих участниках выдающихся мастеров и виртуозов, представивших, однако, совершенно разные творческие направления. Приведем два наиболее репрезентативных отзыва из парижской прессы: первый принадлежит Жюлю Жанену, корреспонденту *Journal des Débats*, второй — критику и драматургу Эрнесту Легуве:

Лист никогда не был более сдержанным, вдумчивым, энергичным и страстным; Тальберг никогда не пел с таким воодушевлением и нежностью. Каждый из пианистов мудро оставался в своей музыкальной сфере, при этом максимально используя собственные возможности. Это был великолепный турнир. Благородная арена погрузилась в глубокую тишину. В итоге и Лист, и Тальберг были провозглашены победителями этим блестящим и умным собранием. Несомненно, состязание могло состояться только в присутствии такого Ареопага. Итак, двое победителей и ни одного побежденного...³¹

Я имел привилегию слушать двух великих артистов в один и тот же день, в одном и том же салоне, с пятнадцатиминутным промежутком — на концерте, организованном княгиней Бельджойозо. Именно здесь я впервые осязаемо и ясно ощутил принципиальную разницу в их дарованиях. Лист, бесспорно, был более артистичным, масштабным, «наэлектризованным» исполнителем. Его тончайшие интонации напоминали едва различимый шелест крошечных блесков или слабые вспышки искр. Никогда еще пальцы не порхали на клавиатуре так легко. Но в то же время нервозность заставляла его прибегать к тяжело-весным или жестким эффектам. <...> Тальберг никогда не бьет по клавишам. В чем заключалось его превосходство, что делало его игру роскошью для ушей — так это чистота звука. Я никогда более не слышал такого полного, округлого, мягкого, бархатистого и в то же время мощного тона! Как бы это объяснить? Как голос Альбони. На этом концерте, слушая Листа, я ощущал себя в атмосфере, заряженной электричеством и содрогающейся от ударов молний. Слушая Тальберга, я чувствовал себя плывущим в море чистейшего света. Контраст в их характерах был не менее разительным, чем в их талантах...³²

Помимо этих комментариев были сотни других; приводить все высказывания нет необходимости, поскольку основной вывод был идентичен:

³¹ Janin J. [J. J.] Feuilleton du Journal des Débats // Journal des Débats politiques et littéraires. 1837. 3 avr. P. 1.

³² Цит. по: *Huneker J. Franz Liszt*. New York: Charles Scribner's sons, AMS Press Inc., 1971. P. 286–287. (Reprinted from the edition of 1924, New York).

оба виртуоза при всем различии их темпераментов и стилей исполнения в равной степени достойны звания победителя. Прочие нюансы рецензий были обусловлены лишь эстетическими предпочтениями авторов и мерой их литературного дарования. Однако изучение этого обширного пласта материалов представляется чрезвычайно важным, так как позволяет проследить наиболее устойчивые характеристики исполнительства того времени. Если безукоризненное совершенство фортепианной техники было свойственно обоим виртуозам, то в игре Тальберга очевидцы отмечали особый, кантиленный характер звучания, тогда как Лист впечатлял публику экспрессией и несравненным драматизмом.

«Новизна» манеры Тальберга заключалась в умении выделять мелодию из бурного потока арпеджио и фигураций. Он не был первооткрывателем «певучего тона», которым владели Крамер, Джон Филд, Шопен и который воспроизводился посредством *legato*, выверенной аппликатуры и фразировки. Напротив, Тальберг, судя по динамическим указаниям в его собственных произведениях, акцентировал главную мелодию с помощью *bien marcato*. Кроме того, он не был изобретателем так называемой «техники трех рук»³³, о которой писал Фетис в упомянутой статье «Тальберг и Лист». В целом после первого парижского концерта пианиста критики были сосредоточены не на технических приемах, а на общих впечатлениях его непривычного тона, сравниваемого с человеческим голосом. «Вы забываете сухость этого механического инструмента и совершенно изумлены, слыша звук сдержанный, поющий, плачущий, как у Гризи, Малибран-Берио или Рубини... Никто никогда не пел на фортепиано так, как Тальберг», — отмечал Анри Бланшар³⁴. В приведенном ранее комментарии Легуве звук Тальберга также сравнивался с голосом оперной певицы (контральто) Мариетты Альбони.

Умение «петь на фортепиано», которому Тальберг позднее посвятил дидактический труд³⁵, стало определяющей чертой его артистической индивидуальности. Оно достигалось не только ловкостью пальцев и мастерством педализации,

³³ Создателем этой фактурной модели считается английский арфист-виртуоз Элиас Пэриш-Алварс (1808–1849), чья исполнительская деятельность была направлена на утверждение арфы как сольного концертного инструмента. Тальберг, впечатленный новаторскими находками Пэриш-Алварса, адаптировал и развил их в своих фортепианных сочинениях. Свидетельством творческих связей музыкантов служит Фантазия для арфы соло *c-moll* op. 35 (1838), посвященная Пэриш-Алварсом Тальбергу.

³⁴ Blanchard H. Thalberg // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1836. 8 mai. № 19. P. 153.

³⁵ Thalberg S. *L'art du chant appliqué au piano: op. 70. 1re série*. Paris: Heugel & Cie, 1853. Préface.

на которое указывали многие современники, но и богатством, насыщенностью многоуровневой фактуры в его собственных фантазиях. Кантиленные оперные темы не терялись в плотных слоях фортепианных фигураций, разливающихся по всему диапазону инструмента³⁶. Подобно человеческим голосам они могли звучать в любом регистре, не противопоставляясь пассажам, а словно возникая из их толщи. Характеризуя «вокальный тон» Тальберга, критики неизменно применяли эпитеты «полный», «светлый», «мягкий», «сильный», «звучный». Таким образом, исполнительский стиль пианиста неразрывно ассоциировался с оперой и оперным пением.

На связь с оперой указывали не только вокальные темы, лежащие в основе его фортепианных фантазий, но и глубокий практический интерес к вокальному искусству. В течение нескольких лет Тальберг брал уроки пения у Мануэля Гарсии-младшего, преподававшего в Парижской консерватории³⁷. В своем трактате пианист, осознавая метафоричность самого заглавия — «Искусство пения в применении к фортепиано», — предельно ясно излагал задачу настоящего артиста:

Поскольку фортепиано, рассуждая рационально, не может передать прекрасное искусство пения во всей его совершенной форме (поскольку не способно продлевать звуки), необходимо посредством мастерства и искусства преодолеть это несовершенство. Следует стремиться к тому, чтобы создать иллюзию не только *непрерывных и продолжительных* звуков, но и *нарастания* звука³⁸.

Кроме того, Тальберг призывал пианистов учиться у певцов мелодическому слышанию и динамическому балансу: «Вокальная мелодия должна быть *всегда* внятно и ясно артикулирована и звучать так же отчетливо, как красивый человеческий голос на фоне очень мягкого оркестрового сопровождения»³⁹. В подобных инструкциях заключались ключевые положения фортепианной эстетики Тальберга. Идея «красивого голоса на фоне очень мягкого оркестрового сопровождения» воплощена в каждом его сочинении, хотя это отнюдь не означало, что всякая музыка должна трактоваться как ария с аккомпанементом. Пианист рекомендовал варьировать типы туше в зависимости от характера мелодии:

³⁶ Анализ исполнительского стиля Тальберга на материале его «Фантазии для фортепиано на любимые темы оперы Мейербера *Роберт-Дьявол*» представлен в статье: [9].

³⁷ Hominick I. G. Sigismund Thalberg (1811–1871), forgotten piano virtuoso: His career and musical contributions: Doctoral dissertation. Columbus: The Ohio State University, 1991. P. 45.

³⁸ Thalberg S. L'art du chant appliqué au piano... Préface.

³⁹ Ibid.

драматичные темы «петь грудью» (то есть играть полным, сильным и «теплым» звуком, но никогда не ударять по клавишам), а нежные и изящные — исполнять «как бы бескостной рукой и бархатными пальцами»⁴⁰.

Исполнительское амплуа Листа базировалось на других эстетических принципах. Если в отзывах о Тальберге техническое совершенство упоминалось как качество, подчиненное главной художественной идее — вокальности мелодической подачи, то в характеристиках Листа яркость, беглость игры, ловкое преодоление исполнительских трудностей подчеркивались как главные достоинства виртуоза. Судя по отзывам очевидцев, Лист не обладал красивым и глубоким звуком. Генри Чорли, бывший горячим почитателем Листа, не мог обойти молчанием этот недостаток: «Возможно, в однородном богатстве и нежности тона он был превзойден»⁴¹. Анонимный критик английской газеты *Norwich Mercury* отмечал, что тон Листа «уступает звуку Тальберга, все средства которого преследуют одну цель — максимально эффективно использовать свой инструмент»⁴².

Принципиальное различие игры Тальберга и Листа можно представить, если сравнить манеру исполнения ими своих фантазий на темы оперы Вольфганга Амадея Моцарта «Дон Жуан». Венский корреспондент парижской *Gazette musicale* еще в 1834 году писал об удивительной манере Тальберга имитировать человеческий голос: «Когда он исполняет на фортепиано тему *Là ci darem la mano*, невольно веришь, что слышишь саму арию; нарастание звуков, затаенная страсть, пафос слов, мнимое сопротивление Церлины и ее скорое поражение — инструмент выражает все это так, словно звучит самый драматичный голос»⁴³.

В интерпретации Листа, исполнявшего свои «Воспоминания о Дон Жуане», современников поражала способность пианиста воссоздавать характеры персонажей так, что перед слушателями словно оживали сценические образы. Немецкий дипломат Курд фон Шлёцер, услышав игру Листа в 1841 году, отмечал: «Все, что он делал на клавиатуре, отражалось в чертах его лица, проблескивало в его глазах и заряжалось всеми его движениями; особенно в дуэте Дон Жуана и Церлины,

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Чорли деликатно разместил этот комментарий в сноске: *Chorley H. Music and Manners in France and Germany. London, 1844. Vol. 3. P. 45.*

⁴² The concerts // *The Norwich Mercury*. 1840. 26 Sept. № 5704. P. 2.

⁴³ A. X. Correspondance particulière // *Gazette musicale de Paris*. 1834. 26 oct. № 43. P. 347.

во время которого он то выглядел кротким, то с радостью подскакивал со своего стула в воздух» (цит. по: [10, р. 29]). Некоторым казалось, что Лист передавал драматический замысел даже более выразительно, чем в оперном оригинале: «Нет, вы никогда прежде не слышали мотив дуэта *Là ci darem la mano*, исполненный с такой душой и нежностью, или арию *Fin ch'han d'al vino* — с таким весельем и страстью»⁴⁴, — отмечал Поль Смит в 1844 году.

Тальберг создавал своей игрой иллюзию «драматичного голоса», тогда как Лист перевоплощался в самих персонажей. Многие обозреватели отмечали большую роль мимики, жестикуляции и различных телодвижений в его выступлениях. Данная особенность характеризовала не только исполнение оперных фантазий и транскрипций, но и манеру его сценического поведения в целом. Генрих Гейне называл Листа «вулканическим, пламенным» артистом, подчеркивая при этом огромную и подавляющую силу его визуального воздействия:

...Часто он яростно бросается на клавиши цвета слоновой кости, создавая величественный хаос сбивчивых мыслей, среди которых благоухают цветы сладчайших чувств. Он одновременно подавляет и воспламеняет, но чувство подавленности преобладает. Признаюсь, несмотря на мою дружбу с Листом, его музыка не производит на меня приятного впечатления — тем более что я, к сожалению, обладаю зрительным складом ума и вижу фантомы, которые другие способны лишь слышать⁴⁵.

Различие сценического поведения определяло даже более заметную границу в исполнительском стиле Листа и Тальберга, нежели характер звука. Современники были единодушны в описании «электрически заряженных» выступлений первого и академической строгости игры второго. Сценический облик Тальберга представлял собой сочетание сдерживаемого воодушевления и аполлонического спокойствия, в то время как темперамент Листа ассоциировался с дионисийским, экстатическим началом:

Разная поза каждого из них ясно указывает на различие их натур. Вы помните иступленное напряжение лица и тела Листа — символ пламенного наслаждения, доходящего до мучительной боли. Тальберг же, напротив, сидит спокойно и прямо: его широкий лоб склонен к клавишам,

⁴⁴ P. S[mith]. Concert au Bénéfice de Mme Bérton // Revue et Gazette musicale de Paris. 1844. 30 juin. № 26. P. 223.

⁴⁵ Heine H. Lettres Confidentielles II // Revue et Gazette musicale de Paris. 1838. 4 févr. № 5. P. 42.

которые он держит в поле зрения: это символ глубокой, но спокойной убежденности, пылкого, но сосредоточенного энтузиазма — огня без дыма, но не без жара⁴⁶.

Д’Ортига также восхищала у Тальберга «спокойная сила, невозмутимое могущество, воодушевление умеренное и в то же время безоблачное»⁴⁷. Внешнее спокойствие Тальберга не означало холодного равнодушия или отсутствия внутренних эмоций: творческое пламя артиста, по меткому замечанию критика, было лишено «дыма», но не «жара». Тальберг не позволял эмоциям управлять его телом и всегда сохранял идеально ровное и величественное положение за инструментом. Напротив, в исполнительской манере Листа динамика жестов и мимика не просто дополняли воздействие музыки, но стали неотъемлемым компонентом его сценического амплуа. Любопытное наблюдение относительно этого визуального контраста оставил Легуве, ставший свидетелем легендарного поединка в салоне Бельджойозо:

Поза Листа за фортепиано, напоминающая пифию, отмечалась неоднократно. Постоянно откидывая назад длинные волосы, с дрожащими губами и трепещущими ноздрями, он обводил зал взглядом торжествующего мастера... Ничего подобного не было у Тальберга. Он был джентльменом-артистом, идеальным воплощением таланта и воспитанности. Казалось, он взял за правило быть полной противоположностью своему сопернику. Он вошел бесшумно — я бы даже сказал, не нарушая атмосферы. После торжественного приветствия, которое показалось немного холодным, он сел за фортепиано, словно на обычный стул. Пьеса началась — ни жеста, ни изменения лица, ни взгляда в сторону публики! Если аплодисменты были восторженными, его единственной реакцией оставался почтительный кивок. Его волнение, которое было очень глубоким (в чем я не раз убеждался), выдавало себя лишь сильным приливом крови к голове, окрашивавшим его уши, лицо и шею⁴⁸.

Это различие отчетливо прослеживается в портретах и карикатурах на пианистов, публиковавшихся в различных журналах. Лист неизменно изображался

⁴⁶ E. M. Thalberg. Expliqué par Dantan // Revue et Gazette musicale de Paris. 1836. 29 mai. № 22. P. 180.

⁴⁷ d’Ortigue J. Concert de M. Sigismond Thalberg // Revue et Gazette musicale de Paris. 1837. 19 mars. № 12. P. 98.

⁴⁸ Цит. по: Huneker J. Franz Liszt. P. 285.

в экстагическом порыве: с откинутой назад головой или, напротив, низко склоненной над клавиатурой. На карикатуре под названием *Galop chromatique* художник в гротескном преувеличении запечатлел эксцентричные движения Листа во время выступления (Иллюстрация 3). Совершенным контрастом выглядит изображение Тальберга, не допускающего никаких лишних движений корпуса, головы или рук (Иллюстрация 4). Карикатурист нарисовал пианиста не с двумя, а с восемью руками (две из них в карманах сюртука), поскольку многие отмечали, что его исполнение рождало иллюзию стройной и полнозвучной игры ансамбля или целого оркестра. Французский скульптор Жан-Пьер Дантан представил Тальберга с двумя руками, но на каждой из них — по десять пальцев (Иллюстрация 5).

По-видимому, техническое мастерство Тальберга, позволявшее играть двумя руками как шестью, казалось современникам сверхъестественным. Когда он исполнял свою транскрипцию Пятой симфонии Бетховена, слушатели сравнивали его игру с оркестром Парижской консерватории:

Невозможно передать словами, с каким очарованием глубоко меланхолические и страстные мелодии *Andante* исходят из фортепиано Тальберга. Можно задаться вопросом, обладает ли оркестр Консерватории или человеческий голос более интимной выразительностью, более правдивым, трогательным акцентом⁴⁹.

Заметим, что оркестр Парижской консерватории под руководством Франсуа Антуана Абенека прославился глубокой интерпретацией симфоний Бетховена и признавался лучшим в Европе даже таким взыскательным критиком, как Рихард Вагнер⁵⁰.

Игру Листа также связывали со звучанием целого оркестра, но в силу других качеств. Пианист часто исполнял собственные транскрипции последних частей Шестой («Пасторальной») симфонии Бетховена, поражая слушателей фантастической способностью передавать на фортепиано оркестровые тембры:

...Послушайте Листа — этот оркестр на фортепиано! В каждом его пальце — мощь целой группы людей! <...> Как мастерски он воссоздает во всем великолепии все фигуры: грандиозные монологи духовых, демонические пиццикато контрабасов — от трепетного пианиссимо до грозного фортиссимо! И вы

⁴⁹ E. M. Concert donné par S. Thalberg // Revue et Gazette musicale de Paris. 1838. 25 mars. № 12. P. 131.

⁵⁰ Подробнее об оркестре Парижской консерватории см. [11].



Иллюстрация 3. «Хроматический галоп, исполняемый музыкальным дьяволом». Анонимная карикатура на Ф. Листа. 1843. Библиотека-музей Оперы, Париж. Источник: BnF. URL: https://classes.bnf.fr/essentiels/grand/ess_2479.htm (дата обращения: 24.04.2026)



Иллюстрация 4. Неизвестный художник. Портрет Сигизмунда Тальберга.
Гравюра. Ок. 1840 года. Источник: Gallica: Bibliothèque nationale de France.
URL: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84271679.r=Sigismond%20Thalberg%20caricature?rk=42918;4>
(дата обращения: 24.04.2026)



Иллюстрация 5. Жан-Пьер Дантан (Дантан-младший).

Портрет-шарж Сигизмунда Тальберга.

Статуэтка. Ок. 1836. Музей «Карнавале», Париж. Инв. № S1013.

Источник: <https://www.parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-charge-de-sigismond-thalberg-1812-1871-pianiste-allemand>

(дата обращения: 24.04.2026)

согласитесь, что Лист преобразил фортепиано, превратил его в оркестр, увеличил его мощь во сто крат⁵¹.

Теофиль Готье еще точнее объяснял «оркестральность» листовского стиля: «Не то чтобы он извлекал из своего фортепиано громкость, равную звучанию всех инструментов, но он артикулировал все мелодии, воссоздавал тончайшие нюансы и мимолетные интенции с невероятным шармом, рельефностью и проникновенностью»⁵². Из подобных описаний становится очевидно, что Лист трактовал фортепиано не как средство мощного гомогенного звучания, а как инструмент, способный передать колоритную контрастность, драматическую выразительность различных оркестровых тембров, динамических и фактурных пластов.

Комментарии пианистов

Для формирования многогранного представления об исполнительском искусстве двух артистов наиболее ценными представляются отзывы других пианистов, неоднократно посещавших выступления Листа и Тальберга. Роберт Шуман, чья пианистическая карьера внезапно оборвалась из-за травмы руки, был пылким пропагандистом музыки Листа, хотя иногда мягко критиковал его ранние произведения за избыток виртуозных приемов, ослабляющих цельность формы. В контексте исполнительского мастерства одно наблюдение Шумана подтверждает огромную роль внешней, телесной экспрессии в игре Листа: «...все это надо слышать, а также видеть. Лист ни в коем случае не должен играть за кулисами: значительная доля поэзии была бы при этом утрачена»⁵³. Иными словами, Лист воздействовал не только на слуховое, но и на зрительное восприятие слушателей.

К сочинениям Тальберга Шуман относился остро критически. Даже если он признавал некоторые удачные идеи, как в Большой фантазии на темы «Моисея» или в Трех ноктюрнах оп. 21, — то делал это с явным раздражением⁵⁴, особенно

⁵¹ *Franz Liszt*: [après son premier concert du 19 décembre 1839, à Vienne] // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1839. 12 déc. № 67. P. 531.

⁵² *Gautier T.* Feuilleton // *La Presse*. 1844. 13 mai. P. 1.

⁵³ *Шуман Р.* Франц Лист // *О музыке и музыкантах*: собр. ст.: в 2 т.; сост., текстол. ред., коммент. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1978. Т. 2-А. С. 225.

⁵⁴ Так, одну из рецензий 1837 года Шуман начал словами: «Знакомясь с сочинениями Тальберга, я всегда находился в каком-то напряжении». Там же. С. 43.

в конце 1830-х годов, в период соперничества двух музыкантов. В 1843 году Шуман, несколько охладев к творчеству последнего и смягчившись в отношении Тальберга, стал чаще упоминать их в одном ряду: «...первому из них [Листу. — Т. Г., О. Ж.] никто не откажет в гениальном комбинировании технических трудностей, в изобретении действительно новых инструментальных эффектов и т. п., равно как и второму [Тальбергу. — Т. Г., О. Ж.] — в салонном изяществе, в расчете и знании эффектов и т. п.»⁵⁵.

Фридрих Вик и его дочь Клара искренне восхищались артистизмом Листа, встреча с которым в Вене в апреле 1838 года положила начало плодотворному творческому общению. На следующий день Ф. Вик записал впечатления в своем дневнике: «Его нельзя сравнить ни с одним другим исполнителем, ибо он уникален. Он поражает и изумляет, и он — очень приятный артист»⁵⁶. Однако как опытный педагог, Вик не мог не отметить чрезмерную аффектацию Листа: «Он не знает границ своей страсти и нередко оскорбляет чувство прекрасного, терзая мелодии и слишком часто злоупотребляя педалью»⁵⁷.

Сама Клара отзывалась в равной степени уважительно о каждом из пианистов. В декабре 1838 года в письме будущему мужу из Лейпцига она заметила: «Вчера приехал Тальберг и играл здесь два часа, погружая нас в непрекращающееся изумление; он может многое — больше, чем все мы (кроме Листа) — в этом Вы правы; и не будь я женщиной, я бы давно распрощалась с виртуозностью...»⁵⁸.

Теплая дружба Шопена с Листом — факт общеизвестный, тогда как понять его отношение к пианизму Тальберга на основании единственного достоверного высказывания затруднительно. В 1830 году в письме к другу композитор отмечал:

...Тальберг отлично играет, но человек он не в моем вкусе. Он моложе меня, нравится дамам, из *Немой*⁵⁹ делает попури, *piano* — педалью, а не рукой, децимы берет, как я октавы, на сорочках у него бриллиантовые пуговицы,

⁵⁵ Шуман Р. Композиции для фортепиано // О музыке и музыкантах: собр. ст.: в 2 т.; сост., текстол. ред., коммент. Д. В. Житомирского. М.: Музыка, 1979. Т. 2-Б. С. 147.

⁵⁶ Цит. по: Burk J. N. Clara Schumann: A Romantic Biography. New York: Random House, 1940. P. 149.

⁵⁷ Ibid.

⁵⁸ Litzmann B. Clara Schumann: An Artist's Wife. Based on material found in Diaries and letters / transl. by G. E. Hadow. London: MacMillan, 1913. Vol. 1. P. 179.

⁵⁹ «Немая из Портучи» (фр. *La muette de Portici*, 1828) — опера Даниэля-Франсуа-Эспри Обера на либретто Эжена Скриба и Жермена Делавиня.

Мошелес не поражает его, и поэтому не диво, что ему понравились только *tutti* из моего Концерта»⁶⁰.

Если оставить в стороне иронию по поводу пуговок и популярности Тальберга у женщин, то, по существу, остаются признание технического превосходства в исполнении децим, указание на специфику педализации и скрытая обида Шопена из-за того, что в его произведении Тальберг оценил лишь оркестровые разделы.

Феликс Мендельсон многократно присутствовал на концертах Листа и Тальберга и не раз отдавал должное каждому из них. После парижской «дуэли», когда почти все музыканты, слышавшие игру двух виртуозов, считали своим долгом высказаться, он резюмировал свое мнение:

Лист пробыл здесь две недели и вызвал среди нас настоящий пароксизм волнения, как в хорошем, так и в дурном смысле. Я считаю его в действительности любезным, сердечным человеком и восхитительным артистом. То, что он играет более технично, чем все остальные, не подлежит сомнению; однако Тальберг, с его спокойствием и в пределах своей более узкой сферы, ближе к совершенству как настоящий виртуоз; в конце концов, именно в этих рамках следует судить и о Листе, ибо его сочинения уступают его игре и, по сути, рассчитаны исключительно на виртуозов⁶¹.

Все эти отзывы подтверждают, что предпочтения в пользу одного или другого пианиста вовсе не были связаны с противопоставлением «старого» и «нового», классического и романтического, «глубокого» и «поверхностного». Большинство суждений также нельзя объяснить лишь индивидуальными художественными или человеческими пристрастиями. Напомним, что Берлиоз симпатизировал Листу, что не мешало ему по достоинству оценивать мастерство Тальберга. Фетис, подчеркивая масштаб таланта Листа, считал уместным указывать и на его исполнительские недостатки.

Социальный профиль аудитории пианистов

Некоторые отечественные и зарубежные исследователи объясняли формальную победу Тальберга прежде всего его принадлежностью к светской элите. К примеру, А. Е. Будяковский писал:

⁶⁰ Шопен Ф. Письма: в 2 т. / сост., коммент., вступ. ст. Г. С. Кухарского; пер. Г. С. Кухарского, С. А. Семеновского. М.: Музыка, 1976. Т. 1. С. 204.

⁶¹ Mendelssohn Felix: Letters. Edited by G. Seldon Goth. New York: Pantheon, 1945. P. 289.

...В своеобразном артистическом соревновании Листа с Тальбергом в 1837 году парижское светское общество оказалось на стороне последнего. <...> Шопен, Гейне, Берлиоз и другие художники, выражавшие вкусы и мнения наиболее развитой и прогрессивной части парижского общества, были на стороне Листа и давали Тальбергу совершенно другую оценку⁶² [2, с. 19].

В том же духе высказывались В. Н. Александрова и Е. И. Мейлих, только «высший свет» Парижа они связывали не с аристократией, а с буржуазией⁶³. В свою очередь Ральф Локк утверждал, что «кратковременная, но яростная неприязнь Листа к Тальбергу была явно окрашена классовыми противоречиями», поскольку последнему покровительствовала знать, а у Листа якобы прослеживалась «духовная связь с рабочим классом» [12, р. 67]. Поводом для такого заключения мог послужить разве что благотворительный концерт в пользу безработных в Лионе 3 августа 1837 года, в котором, помимо Листа, участвовали и другие артисты.

Дана Гули в своем многостороннем исследовании представила более глубокую, социально ориентированную концепцию соперничества Тальберга и Листа. Первого она классифицировала как артистический символ «аристократии по рождению», а второго — как выразителя «аристократии таланта», объединяющей литераторов и художников [10, р. 59–70]. Подобный взгляд представляется вполне обоснованным, учитывая тесные связи Листа с писателями-романтиками, дружбу и сотрудничество с Берлиозом, Шуманом, Шопеном, Мейербером. В отношении Тальберга эта концепция также выглядит вполне убедительной: аристократическое происхождение, виртуозная игра, умение держаться естественно и с достоинством вызывали к нему глубокую симпатию вельмож, а протекция австрийского дипломата в Париже графа Антала Рудольфа Аппоньи открывала двери в самые престижные салоны.

Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что самую сильную поддержку Листу оказывали вовсе не представители творческой элиты (хотя они и выполняли важную функцию в формировании его репутации), а женщины знатного происхождения — светские львицы, принадлежавшие к аристократической касте парижских предместий Сент-Оноре и Сен-Жермен: княгиня Бельджойозо, маркиза де Ла Мот Ле Вайе, герцогиня Антуанетта де Розан, графиня д'Агу.

⁶² Будяковский А. Е. Пианистическая деятельность Листа. С. 19.

⁶³ Александрова В. Н., Мейлих Е. И. Лист 1811–1886: краткий очерк жизни и творчества. С. 57–58

Бельджойозо была не просто покровительницей музыканта, но и его страстной защитницей, особенно в кульминационный период соперничества. «Дуэль» в ее особняке, очевидно, задумывалась с тем, чтобы обеспечить Листу психологическое преимущество за счет выступления в привычной среде почитателей. На это прямо указал автор статьи в газете *Vert-Vert*, сохранявшей нейтралитет в отношении двух пианистов и откликнувшейся на «дуэль» лишь небольшой заметкой:

Аплодисменты были бурными для обоих. Лист не слишком безумствовал. Тальберг, как обычно, был спокоен. Трудно сказать, в какую сторону склонилась чаша весов. Часть публики отдала предпочтение Листу, остальные высказались в пользу Тальберга, так что возгласы «браво» разделились поровну.

И здесь же отметим: если и было какое-то преимущество, то оно оказалось на стороне господина Тальберга, который не мог рассчитывать на особую благосклонность публики, состоявшей почти исключительно из преданных поклонников господина Листа⁶⁴.

По-видимому, Лист остро нуждался в такой поддержке из-за шквала встречной критики, обрушившейся на него после публикации злополучной статьи. Бельджойозо приписывают афоризм, якобы произнесенный ею в качестве вердикта по окончании состязания: «Тальберг — первый пианист в мире, а Лист — единственный». Это высказывание часто цитировалось биографами Листа как доказательство его превосходства, но при этом никогда не упоминалось признание княгини в письме к нему, написанном в ноябре 1841 года: «Я часто говорю себе, что была несправедлива по отношению к Тальбергу и что восхищение Вами затуманило мое суждение»⁶⁵.

В 1832–1833 годах Лист часто выступал в салоне другой своей покровительницы — маркизы Ле Вайе. Именно в ее роскошном особняке в предместье Сен-Жермен пианист познакомился с графиней д'Агу. Герцогиня де Розан также регулярно приглашала Листа не только для фортепианных выступлений, но и для участия в литературных и философских дискуссиях. Все это свидетельствует о том, что Лист, позиционировавший себя представителем «аристократии духа» или «аристократии таланта», предпочитал возвращаться в кругах «аристократии по рождению», а вовсе не среди буржуазии или тем более пролетариата.

⁶⁴ Concert de bienfaisance // *Vert-vert: Gazette de Paris*. 1837. 1 avr. № 91. P. 2.

⁶⁵ Цит. по: *Autour de Mme d'Agoult et de Liszt* (Alfred de Vigny, Émile Ollivier, Princesse de Belgiojoso): lettres. Paris: B. Grasset, 1941. P. 184.

На это указывают и беспрецедентно дорогие билеты на его концерты⁶⁶. Высокие цены служили социальным фильтром, отсеивающим даже зажиточных парижан. Если в 1837 году билет на вечер камерной музыки стоил двенадцать франков⁶⁷, что считалось едва ли приемлемой суммой, то за посещение своего концерта 27 марта 1841 года Лист установил плату в размере двадцати франков. Издатель *Revue et Gazette musicale* Морис Шлезингер предложил снизить цену⁶⁸, но в результате лишь утратил благосклонность артиста⁶⁹.

Тальберг, будучи протеже влиятельной семьи Аппоньи, неоднократно выступал на вечерах в их доме. В разгар соперничества Лист жаловался д'Агу: «Аппоньи плетут интриги (именно так это называется) за Тальберга и против меня»⁷⁰. Этот горький упрек представляется еще одним тяжелым моральным последствием статьи Листа, в которой он подверг публичному осмеянию не только конкурента, но и его аудиторию. Стоит добавить, что граф Рудольф Аппоньи, австрийский посланник в Париже, благоволил Листу и часто приглашал его в свой салон. Когда же споры по поводу «дуэли» утихли, он способствовал награждению пианиста орденом Почетного легиона (см. [10, p. 63]).

С другой стороны, в 1837 году Тальберг часто выступал на вечерах у супругов Эмиля и Дельфины де Жирарден — представителей творческой элиты, чьи «среды» считались чрезвычайно престижными. В разгар соперничества их газета *La Presse* (Э. де Жирарден был ее главным редактором) заняла твердую протальберговскую позицию и сурово критиковала Листа⁷¹, который, впрочем, позднее стал желанным гостем в их доме.

⁶⁶ Возможно, ценовая стратегия Листа определялась им с оглядкой на Тальберга. По крайней мере его письма к Мари д'Агу содержат свидетельства ревностного подсчета гонораров соперника. Даже спустя три года после «дуэли», в мае 1840 года, он писал: «Тальберг не заработал и трети от того, что принято считать. Я знаю точные цифры. Они далеко не так высоки, как я думал. Он получал всего двадцать гиней (максимум) за концерт. Мне же дают тридцать, что здесь неслыханно». *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*. Vol. 1. P. 439.

⁶⁷ *Baungarten Ch.* Douze francs par billet // *Gazette des salons: Journal de Musique, de Littérature et de Modes*. 1837. 8 févr. P. 497–498.

⁶⁸ *Nouvelles* // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1841. 21 mars. № 24. P. 183–184.

⁶⁹ Подробнее см. [13, p. 11].

⁷⁰ *Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult*. Vol. 1. P. 198.

⁷¹ Например, в статье литератора Фредерика Сулье, см. *Soulié F. Feuilleton* // *La Presse*. 1837. 10 avr. № 270. P. 1.

Приведенные факты противоречат концепции о Листе как выразителе идеалов «прогрессивной части общества» в противовес Тальбергу, фавориту исключительно аристократии. Оба виртуоза выступали перед аристократической публикой, а влиятельных покровителей у Листа было не меньше, чем у его соперника.

Определение «пианист будущего» было использовано Берлиозом в качестве комплимента Листу, блестяще исполнившему сонату Бетховена, а вовсе не в контексте противопоставления классического прошлого и романтического будущего. В целом характеристики «новизна» или «новый» чаще встречаются в комментариях о пианизме Тальберга, нежели Листа. То же касается и трактовки их творческой индивидуальности как «романтической».

Статья с критикой сочинений Тальберга обнажила уязвимость собственных произведений Листа, написанных и исполненных им к началу 1837 года. В результате некоторые почитатели Листа перешли на сторону его соперника по морально-этическим соображениям, хотя позднее они вернули артисту свое расположение и продолжили посещать его выступления. Письма Листа к друзьям показывают, как ревностно он следил за поддержкой сторонников в последующие годы. Так, после серии успешных концертов в Вене в 1838 году он писал:

Все меня обожают, превозносят и восхваляют, за исключением полудюжины довольно влиятельных персон, которые в ярости от моего успеха <...> Тальберг больше подходит этим людям. Но они в растерянности — ведь столь многие единодушно высказались в мою пользу!⁷²

Примечательно, что Лист продолжал отзываться о конкуренте в негативном ключе даже после того, как Тальберг сделал шаг к примирению, признав: «По сравнению с вами в Вене я всегда имел успех только из уважения»⁷³.

К 1839 году враждебные чувства к Тальбергу начали угасать: Лист погрузился в композиторское творчество и всерьез подумывал о завершении карьеры виртуоза. Признание, сделанное в одном из писем к д'Агу, свидетельствует о переоценке его артистического статуса: «Как человек, никогда ни на что не претендовавший, я более чем доволен тем, что в глазах всего мира я второй или по крайней мере наполовину первый — это главная награда, которую мы делим с Тальбергом»⁷⁴.

⁷² Correspondance de Liszt et de la comtesse d'Agoult. Vol. 1. P. 228.

⁷³ Ibid. P. 225.

⁷⁴ Agoult M., d'. Mémoires (1833–1854). Écrits autobiographiques: 2ème volume / éd. par Daniel Stern. Bourlapapey: bibliothèque numérique romande, 1927. P. 233–234.

Дальнейшее развитие фортепианного искусства во Франции показало, что эстетика Тальберга, основанная на глубокой связи с оперной кантиленой, оказалась более созвучна идеалам того времени, чем «оркестральная» концепция Листа. Наиболее талантливых и успешных молодых пианистов, выступавших в Париже в последующие годы, — таких как Дёлер, Клара Шуман, Эмиль Прюдан, Александр Драйшок — критики называли представителями, последователями или преемниками школы Тальберга, что звучало как признание высокого артистического статуса. Однако когда в 1840 году на парижской сцене дебютировал Анри Литольф, рецензенты отмечали не только техническое совершенство его игры, но и признаки подражания Листу: «Господин Литольф — молодой, талантливый пианист, который, к сожалению, имеет привычку слишком сильно напрягаться на публике. Зачем эти закатывания глаз, эти повороты головы, эти взмахи светлых волос, закрывающих его лицо?» (цит. по: [10, р. 58]). Значимость Тальберга признавалась и десятилетия спустя. Так, анонимный корреспондент *Revue et Gazette musicale*, откликнувшийся на лондонское выступление пианиста в 1862 году, отмечал:

Тальбергу действительно подражали, как никому другому; его манеру пародировали, преувеличивали, искажали, и, возможно, каждому из нас не раз приходилось проклинать эту школу, породившую лавину нот, восходящих и нисходящих арпеджио с вокальной мелодией — а чаще всего и без нее. Апостолы исказили слова мастера. Но когда мы возвращаемся к истоку, мы примиряемся с ним и снова преклоняемся — как двадцать лет назад, как в пору юности и энтузиазма⁷⁵.

Резюме

Подводя итог, следует очертить историческую и художественную роль соперничества Тальберга и Листа. Многочисленные свидетельства убеждают в том, что Лист не был победителем фортепианной «дуэли» в марте 1837 года: очевидцы признали таланты артистов совершенно разнонаправленными, но равновеликими. После парижской схватки Тальберг продолжил свои блестящие выступления по крупным городам Европы и США, Лист же не появлялся в Париже до 1840 года. Очевидно, преодолев раздражение и ревность, он пересмотрел отношение к замечаниям парижских критиков — в частности, к конструктивным советам Фетиса.

⁷⁵ B. S. Correspondence // *Revue et Gazette musicale de Paris*. 1862. 15 juin. № 24. P. 195.

Лист погрузился в занятия композицией и постепенно начал избавляться от чисто внешнего блеска, вырабатывая собственный стиль фортепианного письма, который отчасти проявился уже в «Альбоме путешественника» и «Трансцендентных этюдах»⁷⁶. Соперничество с Тальбергом оставило в душе артиста горький осадок, но сыграло позитивную и, возможно, судьбоносную роль в его жизни. С одной стороны, оно показало хрупкость славы пианиста, чьи поклонники могут быть переменчивы в своих симпатиях и подвержены чужому мнению. С другой — пережитый опыт придал творческим исканиям художника глубину, размах и способность к самокритике.

Творческая судьба Тальберга сложилась противоположным образом. Продолжив гастрольи по всему миру в статусе непревзойденного виртуоза, он растратил творческие силы на поддержание безукоризненной исполнительской формы, однако абсолютно не эволюционировал как композитор. В своих пьесах он бесконечно повторял одни и те же фактурные приемы, что постепенно стало приедаться публике и подвергаться критике. Иными словами, Тальберг не стал композитором-творцом подобно Листу, в полном и глубоком смысле этого слова. Однако этот факт вовсе не дает повода оспаривать или принижать его историческую роль в развитии фортепианного искусства, в том числе и русской пианистической школы.

Влияние Тальберга на творчество многих современников неоспоримо. Эстетические параллели с его искусством прослеживаются в сочинениях Шумана (Три романса, ор. 28), Мендельсона (Прелюдия и фуга *e-moll*, WoO 13; Этюд *b-moll*, ор. 104, № 1), Шопена (Этюды ор. 25, № 1 и 5) и самого Листа (Концертный этюд *Un sospiro*, S 144, № 3). Ряд виртуозов — таких как Прюдан, Герц, Дёлер, Леопольд Годовский — создавали фортепианные фантазии и транскрипции, проникнутые характерными признаками стиля тальберговского письма⁷⁷. Примеры «техники трех рук» встречаются в произведениях Мориса Равеля, Клода Дебюсси, а отголоски его фактурных находок можно расслышать в Первом фортепианном концерте Сергея Прокофьева⁷⁸.

⁷⁶ Фетис горячо приветствовал эти сочинения Листа и «революцию, которая произошла в его творческом даровании за те несколько лет, что он провел в уединении». *Fétis F.-J. (père). Études d'exécution transcendante pour le piano, par F. Liszt // Revue et Gazette musicale de Paris. 1841. 9 mai. № 32. P. 263.*

⁷⁷ Подробнее см. *Hominick I. G. Sigismund Thalberg ... P. 84–90.*

⁷⁸ О влиянии стиля Тальберга на музыку русских композиторов см. [6, с. 107].

Сочинения Тальберга включали в свой репертуар выдающиеся мастера XIX века: Клара Шуман, Сезар Франк, Бедржих Сметана, Иоганнес Брамс, Анна Есипова, Уильям Мейсон, Луи Моро Готшалк и, разумеется, сам Лист. Воспитанники Тальберга выступали в крупных залах Европы, России и США, становились композиторами, музыкальными критиками, успешными педагогами, заложив основы многих национальных пианистических школ⁷⁹.

Беньямино Чези, один из последних учеников Тальберга, с 1885 по 1891 год вел фортепианный класс в Петербургской консерватории, передавая русским студентам «дух и идеи своего учителя — благородство, сдержанность, тонкий вкус» [6, с. 104]. Именно эти артистические качества были присущи и величайшим пианистам XX века, среди которых — Сергей Рахманинов, Эмиль Гилельс, Яков Флиер и Святослав Рихтер.

Список литературы

1. *Agresta R.* Sigismund Thalberg: une “star” à l’âge romantique. Paris: Hermann Éditeurs, 2024.
2. *Walker A.* Franz Liszt. The virtuoso years, 1811–1847. Revised edition. Ithaca, New York: Cornell University Press, 1983. Vol. 1.
3. *Gibbs C. H.* “Just Two Words. Enormous Success” Liszt’s 1838 Vienna Concerts // *Franz Liszt and His World* / ed. by C. H. Gibbs, D. Gooley. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2006. P. 167–230
4. *Hilmes O.* Franz Liszt: Biographie eines Superstars. Munich: Siedler, 2011.
5. *Martinez F.* Franz Liszt. Paris: Éditions Gallimard, 2021.
6. *Кулиговский И. С.* Сигизмунд Тальберг и его роль в становлении российского фортепианного исполнительства // *Культура Дальнего Востока России и стран АТР: Восток-Запад: материалы XXIX Международной научной конференции*. Владивосток: Дальнаука, 2024. С. 95–108.

⁷⁹ Среди наиболее крупных назовем Тито Маттеи, Константино Палумбо, Альфонсо Рендано, Александра Гориа, Генриха Эрлиха, Алоиза Таузига (отца Карла Таузига), Людвиг Ракемана, Эдуарда Ганца, Арабеллу Годдар, Вильгельма Куэ, Мари Плейель, Поля Бернара, Шарля Пуассо, Беньямино Чези.

7. Кулиговский И. С. Сигизмунд Тальберг: неизвестные страницы биографии // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 2. С. 63–72.

8. Ивачева Д. А. Семантика театральности в жанрах фортепианной парафразы и фантазии // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2021. № 57. С. 145–160.

9. Гулая Т. Н. Сигизмунд Тальберг. Фантазия на любимые темы оперы «Роберт-Дьявол» Мейербера в контексте развития «искусства пения в применении к фортепиано» // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2025. № 3 (72). С. 135–147. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2025-372-135-147>

10. Gooley D. The virtuoso Liszt. Cambridge: Cambridge University Press, 2004.

11. Жесткова О. В. Франсуа-Антуан Абенек — дирижер со скрипичным смычком // Израиль XXI. Музыкальный журнал. 2017. № 1 (61). С. 2. Режим доступа: <https://elibrary.ru/item.asp?id=29901346>

12. Locke R. Man and Music: The Early Romantic Era / ed. by Alexander L. Ringer. London: Macmillan, 1990.

13. Bellas J. Un virtuose en tournée... (Franz Liszt dans le Sud-Ouest en 1844) // Littératures. 1960. Vol. 8. P. 5–50.

References

1. Agresta, R. (2024). *Sigismund Thalberg: Une “star” à l’âge romantique: Anatomies d’une célébrité*. Éditions Hermann.

2. Walker, A. (1983). *Franz Liszt: The virtuoso years, 1811–1847* (Rev. ed., Vol. 1). Cornell University Press.

3. Gibbs, C. H. (2006). “Just two words. Enormous success” Liszt’s 1838 Vienna concerts. In C. H. Gibbs & D. Gooley (Eds.), *Franz Liszt and his world* (pp. 167–230). Princeton University Press.

4. Hilmes, O. (2011). *Franz Liszt: Biographie eines Superstars*. Siedler Verlag.

5. Martinez, F. (2021). *Franz Liszt*. Éditions Gallimard.

6. Kuligovskiy, I. S. (2024). Sigismund Talberg i ego rol’ v stanovlenii rossiyskogo fortepiannogo ispolnitelstva [Sigismond Thalberg and his role in the development of Russian piano performance]. In *Kultura Dalnego*

Vostoka Rossii i stran ATR: Vostok-Zapad [Culture of the Russian Far East and Asia-Pacific countries: East-West]: *Proceedings of the 29th International Scientific Conference* (pp. 95–108). Dal'nauka.

7. Kuligovskiy, I. S. (2025). Sigismond Thalberg: Unknown pages of the biography. *ARTE*, (2), 63–72.

8. Ivacheva, D. A. (2021). Semantics of theater in the genre of piano paraphrase and fantasy. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, (57), 145–160.

9. Gulaya, T. N. (2025). Sigismund Thalberg. Fantasy on favorite themes of the opera “Robert the Devil” by Meyerbeer in the context of development “the art of singing as applied to the piano”. *Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts*, 3(72), 135–147.

<https://doi.org/10.31773/2078-1768-2025-372-135-147>

10. Gooley, D. (2004). *The virtuoso Liszt*. Cambridge University Press.

11. Zhestkova, O. V. (2017). François-Antoine Habeneck — conductor with a violin bow. *Israel XXI: Music Journal*, 1(61), 2.

<https://elibrary.ru/item.asp?id=29901346>

12. Locke, R. (1990). *Man and music: The early romantic era* (A. L. Ringer, Ed.). Macmillan.

13. Bellas, J. (1960). Un virtuose en tournée... (Franz Liszt dans le Sud-Ouest en 1844). *Littératures*, 8, 5–50.

Сведения об авторах:

Гулая Т. Н. — кандидат культурологии, доцент кафедры народной музыки Института национальной культуры, Национальный исследовательский Мордовский государственный университет имени Н. П. Огарёва.

Жесткова О. В. — доктор искусствоведения, независимый исследователь.

Information about the authors:

Tatiana N. Gulaya — Cand. Sci. (Arts), Associate Professor, Folk Music Department, Institute of National Culture, National Research Mordovia State University.

Olga V. Zhestkova — Dr. Sci. (Arts), Independent Researcher.

Статья поступила в редакцию 06.03.2026; The article was submitted 06.03.2026;
одобрена после рецензирования 29.04.2026; approved after reviewing 29.04.2026;
принята к публикации 13.05.2026. accepted for publication 13.05.2026.

Музыкальный театр

Научная статья

УДК 782.91

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

EDN [FNGGIQ](https://edn.ru/FNGGIQ)



**«Четыре мертвеца Фьяметты» Н. Н. Евреинова:
из истории пантомимы в театре миниатюр
«Кривое зеркало»**

Натэла Исидоровна Енукидзе^{1,2}

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

²Государственный институт искусствознания,
г. Москва, Российская Федерация,

✉ dekan-itkf@gnesis-academy.ru,

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



Аннотация. Драматическая пантомима, стимулом к развитию которой стала постановка Всеволода Эмильевича Мейерхольда «Шарф Коломбины» («Дом интермедий», 1910), в репертуаре театра миниатюр «Кривое зеркало» заняла пусть не лидирующее, но значимое место. Первая «масочная» кривозеркальная пантомима — «Четыре мертвеца Фьяметты» Николая Николаевича Евреинова — увидела свет рампы в 1911 году и, по мнению театроведа Вадима Анатольевича Щербакова, своим появлением была обязана спектаклю Мейерхольда.

Вместе с тем премьере предшествовали программные статьи о пантомиме художественного руководителя театра Александра Рафаиловича Кугеля, опубликованные на страницах журнала «Театр и искусство», а также небольшие «предпантомимные» эксперименты, в том числе инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга». Настоящая статья посвящена анализу сюжетных мотивов «Четырех мертвецов Фьяметты» и их связи с «Шарфом Коломбины». В качестве дополнительного источника рассмотрен «этюд в 1 действии» «Декамерона час, Любовная трагикомедия про Цеппо ди Мино», поставленный в «Кривом зеркале» 24 января 1911 года. В заключении работы кратко представлены другие кривозеркальные пантомимы, в том числе пантомима Евреинова «Коломбина сего дня».

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

Благодарности: Пользуясь случаем, автор выражает глубокую признательность старшему научному сотруднику Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства (СПбГМТиМИ), хранителю отдела рукописей и документов Ольге Александровне Краевой за постоянную информационную поддержку и деятельную консультативную помощь.

Для цитирования: Енукидзе Н. И. «Четыре мертвеца Фьяметты» Н. Н. Евреинова: из истории пантомимы в театре миниатюр «Кривое зеркало» // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 85–104. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

Music Theatre

Original article

***Fiametta's Four Dead Men* by Nikolai Evreinov:
From the History of Pantomime
at the *Crooked Mirror* Miniature Theatre**

Natela I. Eņukidze^{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. Dramatic pantomime, shaped in large part by Vsevolod Meyerhold's 1910 production of *Columbine's Scarf* at the House of Interludes, held a modest yet meaningful place in the repertoire of the *Crooked Mirror* Miniature Theatre (St. Petersburg). Nikolai Evreinov's *Fiametta's Four Dead Men*, the theatre's first commedia dell'arte pantomime, premiered in 1911 and, as theatre historian Vadim Shcherbakov notes, grew out of this same experiment. The premiere was preceded by Alexander Kugel's programmatic essays on pantomime in *Teatr i Iskusstvo* [*Theatre and Art*] and by several small-scale exploratory productions,

including a staged adaptation of *The Tale of the Six Beauties Who Were Not Like One Another*. This article analyzes the narrative motifs of *Fiametta's Four Dead Men* and their relationship to *Columbine's Scarf*. The article also examines the étude in one act, *An Hour of the Decameron: A Love Tragicomedy about Zeppo di Mino*, staged at the *Crooked Mirror* on 24 January 1911. The conclusion briefly surveys other pantomimes produced at the *Crooked Mirror*, including Evreinov's *Columbine of Today*.

Keywords: Alexander Kugel, Nikolai Evreinov, Vsevolod Meyerhold, *Crooked Mirror* Miniature Theatre, *Fiametta's Four Dead Men*, *Columbine's Scarf*, *Columbine of Today*, dramatic pantomime

Acknowledgments. The author gratefully acknowledges Olga A. Kraeva, Senior Research Fellow at Saint Petersburg State Museum of Theatre and Music (SPbGMTiMI) and curator of the *Manuscripts and Documents Collection*, for her generous advice and expert archival support.

For citation: Enukidze, N. I. (2026). *Fiametta's Four Dead Men* by Nikolai Evreinov: From the history of pantomime at the *Crooked Mirror* Miniature Theatre. *Contemporary Musicology*, 10(2), 85–104.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-085-104>

Введение

В истории драматической пантомимы — жанра, востребованного в русской театральной культуре Серебряного века¹, — исследователи выделяют, как правило, два знаковых спектакля: «Шарф Коломбины» в постановке Всеволода Эмильевича Мейерхольда (1910, «Дом интермедий») и «Покрывало Пьеретты» Александра Яковлевича Таирова (1913, Свободный театр). В основу обеих постановок было положено сочинение Артура Шницлера², в обоих случаях использовалась музыка Эрнеста Донаньи.

С «Шарфом Коломбины», по мнению театроведа Вадима Анатольевича Щербакова, связано появление масочной пантомимы в репертуаре театра-кабаре «Кривое зеркало» — миниатюры Николая Николаевича Евреинова «Четыре мертвеца Фьяметты».

Вместе с тем к ее постановке «Кривое зеркало» подошло постепенно, накопив некоторый собственный опыт — в творческом багаже театра уже существовали номера, выполненные в технике силуэта, мимодрама «Влюбленный Пьеро» и инсценировка арабской сказки «О шести красавицах, не похожих друг на друга»³. А появление мейерхольдовского «Шарфа Коломбины»⁴ и его несомненный успех стимулировали творческую фантазию художественного руководителя театра Кугеля и режиссера Евреинова.

Однако, насколько можно судить, ни тот, ни другой об этой постановке в 1910 году публично не высказывались⁵. А на страницах журнала «Театр и искусство» (собственная критическая «трибуна» Кугеля) есть единственный отзыв о спектакле Мейерхольда, подписанный инициалами «NN»:

¹ О значении маски в культуре Серебряного века см. [1, с. 77–93].

² Интерес к творчеству Шницлера был одной из характерных примет Серебряного века. Его драматические пьесы не только ставились в русских театрах, но и неоднократно использовались в качестве основы для оперных либретто. См. об этом [2, с. 1–13; 3, с. 115–133; 4, с. 50–67].

³ Подробнее об этих постановках «Кривого зеркала», а также о теории пантомимы, разрабатываемой художественным руководителем театра А. Р. Кугелем см. [5, с. 54–74].

⁴ Подробно о спектакле Вс. Э. Мейерхольда см. [6, с. 49–76; 7, с. 96–105].

⁵ Н. Н. Евреинов отдал должное спектаклю Мейерхольда много лет спустя, в своих воспоминаниях о театре «Кривое зеркало» [8, с. 122].

Центр спектакля [«Дома интермедий». — Н. Е.] занимает пантомима Шницлера «Шарф Коломбины», инсценированная неким, как значится в программе, «доктором Дапертутто». Доктор Дапертутто и есть, собственно, автор пантомимы, так как от Шницлера осталось здесь мало. Пантомима эта шла с большим успехом в королевском театре в Дрездене и навеяна, очевидно, трагедией Шницлера «Покрывало Беатрисы». Для того чтобы присутствовавшие на спектакле «Дома интермедий» могли судить о том, насколько изображенное разнится от пантомимы Шницлера, расскажем в нескольких словах содержание хотя бы второй картины. Перро отравился. Коломбина танцует, стараясь отогнать от себя страшное воспоминание. Вдруг посреди веселья меркнут наполовину свечи, и перед нею в виде призрака появляется Перро. Бледный, неподвижный, он пристально смотрит на нее, невидимый для других. Она в ужасе бежит к буфету, чтобы выпить стакан вина и придать себе мужества, но вместо буфетчика перед нею встает фигура Перро. Стакан падает из ее руки и разбивается вдребезги. Собрав последние силы, она снова пускается в пляс, но и тут Перро появляется перед нею, и на этот раз с ее вуалью в руках, и пр.⁶

Изложение сюжета второй картины «Шарфа Коломбины» в целом соответствует действительности, однако в тексте сквозит скрытое неодобрение. Анонимный рецензент как будто призывает читателя разделить с ним весь абсурд этого сюжета и в заключение резюмирует:

И вообще, мысль поставить эту пантомиму на крошечной сцене под рояль с неопытной мимисткою, хотя очень недурно танцующей, исполнительницей (г-жа [Евгения Александровна] Хованская) — более смелая, нежели основательная. Не могут спасти ни очень красивые и оригинальные декорации г. Сапунова, ни очень милые изящные костюмы⁷.

Разделяла ли редакция «Театра и искусства» мнение рецензента, мы вряд ли уже узнаем. Однако все же удивительно появление этой не слишком-то положительной рецензии именно в кутелевском издании.

*«Шарф Коломбины» и «Мертвецы Фьяметты»:
общее и особенное*

Итак, по следам «Шарфа Коломбины» в 1911 году «Кривое зеркало» также обратилось к «масочной» пантомиме.

⁶ [Н. Н.] Дом интермедий // Театр и искусство. 1910. № 42. С. 774. Здесь и далее сохранены орфография и пунктуация первоисточника.

⁷ Там же.

Краткий пересказ сценария евреинового спектакля приводит Мария Каспаровна Яроцкая⁸.

Венеция — карнавал. В бедной комнате на сундуке сидит старик-портной, у окна молодая жена. Уходя, старик запирает дверь на ключ. Фьяметта открывает окно, врывается карнавальная музыка, на призыв Фьяметты в окно впрыгивают три арлекина⁹. Начинается веселье и танцы. Но старик уже ключом сейчас откроет дверь, положение безвыходное, и юноши один за другим прячутся в сундуке. Чтобы они не задохнулись, Фьяметта успевает вложить камешек под крышку сундука. Старик, войдя, заподозрив что-то неладное, притягивает Фьяметту к себе на сундук и, заметив щель, выбрасывает камень и торжествующе уходит, заперев дверь. В ужасе Фьяметта убеждается, что в сундуке три мертвеца.

В окно она видит нищего, соблазняет его деньгами, умоляет выбросить мертвых в канал, нищий выбрасывает также и входящего в дверь старика. Сцену заканчивает Фьяметта тарантеллой¹⁰.

Пересечения с мейерхольдовским спектаклем очевидны прежде всего в трактовке персонажей, ибо, согласно сценарию, Фьяметта была одета в костюм Коломбины, а ее муж — в костюм Пьеро. Намечался извечный любовный треугольник — Пьеро, Арлекин и Коломбина, как, собственно, это и было в «Шарфе». Однако Евреинов, истинный адепт театральности, переворачивал этот треугольник с ног на голову: все трое любовников Фьяметты также были облачены в костюмы Пьеро, и, следовательно, количество этих персонажей «учетверилось» (*Иллюстрация 1*).

Еще одно обстоятельство сближает обе пантомимы: трагические события в жизни главных персонажей происходят на фоне искрометного праздника.

⁸ Яроцкая М. К. Пантомимы, поставленные в дореволюционный период театра «Кривое зеркало» // Рукописный отдел Государственного центрального театрального музея им. А. А. Бахрушина (РО ГЦТМ). Ф. 396. Л. 2.

⁹ Здесь мемуаристку, по-видимому, подвела память. В составленной ею «Летописи...» указаны не три арлекина, а три пьеро. См.: 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. // Российский государственный архив литературы и искусства (РГАЛИ). Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 1.

¹⁰ Более подробно с сюжетом пантомимы можно ознакомиться в исследовании В. А. Щербакова «Пантомима Серебряного века», пересказавшего его в опоре на сценарий, хранящийся в фондах Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки. См. [6, с. 82–93].



Иллюстрация 1. «Четыре мертвеца Фьяметты». Рис. А. М. Любимова.
Театр и искусство. 1911. № 39. С. 726

В «Шарфе Коломбины» это свадебное торжество по случаю бракосочетания Коломбины и Арлекина, в «Мертвецах» — венецианский карнавал. Впрочем, эти праздники трактованы режиссерами по-разному. Мейерхольд показывает бал на сцене, напрямую сталкивая трагическую фабулу с комическим фоном и достигая этим мощного эмоционального эффекта — недаром он снабдил «Шарф Коломбины» подзаголовком «трагический балаган». В постановке Евреинова карнавал бушует за сценой — как символ радости жизни и свободы, манящей к себе Коломбину-Фьяметту.

Есть и еще одно связующее звено — быть может, случайное, но явно симптоматичное. Партии мейерхольдовской Коломбины и еврейновской Фьяметты исполнила одна и та же актриса — та самая «неопытная мимистка» Евгения Хованская, о которой упоминал анонимный рецензент «Шарфа Коломбины» в журнале «Театр и искусство».

Прямые параллели «Фьяметты» с «Шарфом Коломбины» сочетаются с варьируемыми. Так, в постановке Мейерхольда Пьеро был покинутым возлюбленным, Арлекин — мужем-рогоносцем. У Евреинова рогоносцем оказывается, наоборот, один из Пьеро — ненавистный старый муж. В результате три Пьеро (любовники Фьяметты Лоренцо, Джакомо и Андреа) гибнут от руки четвертого (старика Сильвио), а его, в свою очередь, убивает «посторонний» персонаж — Нищий, одетый, однако же, в костюм Арлекина. Таким образом, «веселая» игра Евреинова и с масочной традицией, и со спектаклем Мейерхольда оборачивается близостью не только к фарсу, но также к черному юмору и к анекдоту, а трагическая смерть Коломбины — радостным освобождением Фьяметты и от старого мужа, и от трех любовников. Нельзя, следовательно, не согласиться с Вадимом Щербаковым в том, что взаимосвязь «Фьяметты» с «Шарфом Коломбины» носила полемический характер, и хронологически вторая постановка стала «репликой» — в первую очередь пластической — по отношению к первой.

«Декамерона час»:

о дополнительном источнике сюжетных мотивов «Фьяметты»

Однако отдельные мотивы «Четырех мертвецов», помимо «Шарфа Коломбины», восходят, по-видимому, к еще одному источнику — «Декамерону» Джованни Боккаччо. На это указывает в первую очередь имя главной героини — Фьяметта¹¹, один из сквозных персонажей в творчестве итальянского писателя и поэта. Ее именем названа повесть, ей посвящены «Тезеида» и «Филострато», она появляется в сонетах и, разумеется, в «Декамероне» — в качестве одного из десяти рассказчиков¹².

Примечательно совпадение некоторых мотивов пантомимы Евреинова с восьмой новеллой восьмого дня.

¹¹ Фьяметта (Фиаметта) — в русской театральной культуре XIX — начала XX века имя не такое уж редкое. Оно встречается в популярном фантастическом балете Людвига Минкуса «Пламя любви, или Саламандра (Фиаметта)», драматической новелле французского писателя Катюля Мендеса «Королева Фиаметта» (русский перевод разрешен цензурой в 1903 году), оперетте Франца фон Зуппе «Боккаччо» и других произведениях.

¹² Существует гипотеза, что Фьяметта была исторической личностью, более того — возлюбленной Боккаччо. Однако никаких фактов ее реального существования, помимо тех, что содержатся в литературном творчестве самого писателя, до сих пор не обнаружено.

Речь в этой новелле идет о двух друзьях из Сьены — Цеппо¹³ ди Мино и Спинеллоччо. Предав дружбу, Спинеллоччо становится любовником жены Цеппо, а последний, узнав об этом, придумывает план адекватной мести. Инструментом отмщения в этой новелле выступает сундук. Именно в нем, благодаря интриге Цеппо, оказывается заперт Спинеллоччо, и именно на нем (на сундуке) совершается месть — соитие обиженного с женой обидчика. Главными элементами интриги, таким образом, оказываются измена и месть при помощи сундука¹⁴.

Параллели с евреинской пантомимой очевидны. Налицо и измена (да еще с тремя любовниками), и месть — гораздо более страшная, чем в новелле Боккаччо, все персонажи которой остались живы. Но главный мотив — сундук, который накрепко связывает оба текста и который сценографически проакцентирован режиссером. Описывая место действия «Фьяметты» по сохранившемуся сценарию, Щербаков указывает:

Обстановка крохотной комнаты отличалась прямо-таки символическим лаконизмом: справа — входная дверь, слева — маленькое окошко в переулок, посредине — большое окно, выходящее на балкон, под которым бурлит карнавальное гулянье. <...> Из мебели в комнате обретался лишь необыкновенной величины сундук, в котором хозяин [муж Фьяметты, старик-портной Сильвио. — Н. Е.], по-видимому, хранит свою продукцию [6, с. 84] (Иллюстрация 2).

Подобное совпадение представляется неслучайным. 24 января 1911 года, в шестой программе «Кривого зеркала», почти за полгода до премьеры евреинской пантомимы, была представлена инсценировка этой новеллы Боккаччо — «Декамерона час», этюд в 1 д[ействии], инсц[енировка] С. Любошиц. Любовная трагикомедия про Цеппо ди Мино»¹⁵.

¹³ В «Декамероне» Боккаччо — Цеппа.

¹⁴ Есть и еще один элемент, который на сей раз связывает новеллу из «Декамерона» не с «Четырьмя мертвецами Фьяметты», а с «Шарфом Коломбины». Это свадебная вуаль Коломбины у Мейерхольда и сбившаяся фата на голове жены Цеппы ди Мино, которую она поправляет после свидания с любовником в присутствии мужа и которая, таким образом, становится вещественным доказательством адюльтера.

¹⁵ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 107.

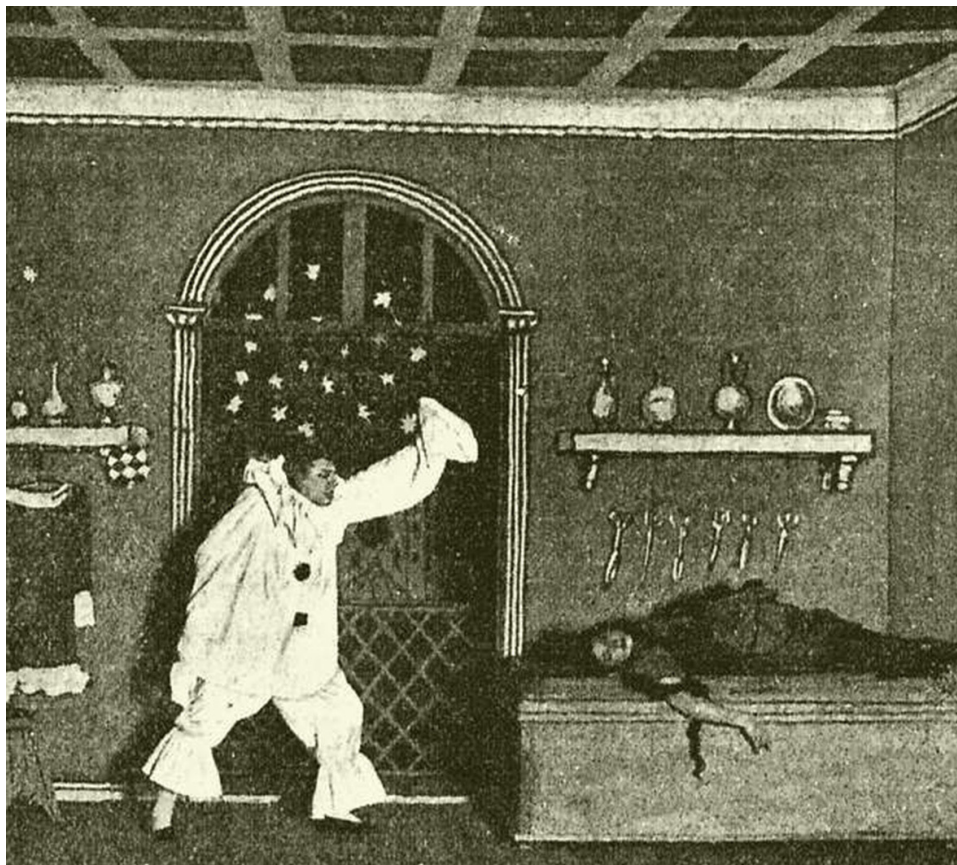


*Иллюстрация 2. «Четыре мертвеца Фьяметты». Сцена из спектакля.
Фьяметта — Е. А. Хованская, Сильвио — Л. А. Фенин.
Театр и искусство. 1911. № 39. С. 725*

* * *

Насколько возможно судить, пантомима-арлекиада Евреинова не вызвала особых откликов в прессе — в «Летописи “Кривого зеркала”» фрагментарно приведен лишь один отзыв. Евгений Александрович Зноско-Боровский писал:

Пантомима «Четыре мертвеца Фиаметты» огорчила тем, что превосходный сюжет скомкан, фантазия режиссера и балетмейстера была пресечена. И не оказалось достаточного материала для г[оспо]жи Хованской, которая сумела бы дать увлекательное и захватывающее зрелище¹⁶.

¹⁶ Аполлон. Русская художественная летопись. 1911. № 15. Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 121.

Мало замеченная критиками, арлекинада «Кривого зеркала» все же прожила долгую сценическую жизнь. Согласно «Летописи...», она повторялась до 1916 года¹⁷ включительно, а значит — была-таки оценена зрителями. Со временем исполнительницу главной роли Хованскую заменила Яроцкая, партия же Сильвио, старика-портного, по-прежнему оставалась за одним из ведущих актеров «Кривого зеркала» — Львом Александровичем Фениным.

Открытым на сегодняшний день остается один вопрос. Щербаков в своем исследовании пантомимы Серебряного века утверждает, что при создании спектакля «и Холмская, и Кутель, и Евреинов <...> отказались от проторенной кривозеркальной дорожки — пародии».

Однако же в «Летописи “Кривого зеркала”» Яроцкая приводит высказывание — собственное или кого-то из не названных ею критиков:

«Четыре мертвеца Фьяметты» (возобновление). — Пантомима, музыка [Дмитрия Акимовича?] Бигдай. Пародия на либретто пантомим с обычным нагромождением романтических ужасов¹⁸.

Этот вопрос, к сожалению, пока остается без ответа. Впрочем, соединение ужасно страшного с ужасно смешным было одной из характерных примет театральной практики Серебряного века.

Об авторах музыки «Четырех мертвецов Фьяметты»

«Четыре мертвеца Фьяметты» — единственная пантомима «Кривого зеркала», музыка которой сохранилась.

Однако есть нюансы. На первой странице машинописного сценария, хранящегося в фонде драматической цензуры Санкт-Петербургской государственной театральной библиотеки, имя автора густо зачеркнуто черным пером (?). Прочитать зачеркнутый текст почти невозможно, но можно предположить, что изначально было написано: «Музыка В. Каратыгина». Пока подтверждения этой версии нет.

Тем же черным пером чуть ниже от руки вписано «Д. А. Бигдай». Его же фамилию в качестве автора музыкального оформления пантомимы упоминает Яроцкая в «Летописи театра “Кривое зеркало”...».

¹⁷ Щербаков в своей монографии приводит 1917 год [6, с. 82].

¹⁸ Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 281.

Атрибутировать фигуру Бигдая в настоящее время трудно. Вероятно, речь идет о сыне довольно известного кубанского фольклориста Акима Дмитриевича Бигдая — Дмитриии Акимовиче. К сожалению, неизвестны годы его жизни, нет свидетельств о полученном им образовании. Единственная доступная информация связана с деятельностью «Мастерской детского театра в Краснодаре» в конце 1920-х годов, руководителем и заведующим художественной частью которой он был. О связях Бигдая с «Кривым зеркалом», помимо музыки к «Мертвецам Фьяметты», также ничего не известно. Клавир и/или партитура, если они существовали, пока не обнаружены.

Вместе с тем в фонде «Рукописи и документы» Санкт-Петербургского государственного музея театрального и музыкального искусства хранится клавир к спектаклю-пантомиме «Четыре мертвеца Фиаметты» (ф. 270, оп. 1, д. 5). В инвентарной карточке в качестве автора указан Дмитрий Борисович Астраданцев (1904–1945) — русский советский композитор и пианист, один из первых кинокомпозиторов Советского Союза, автор музыки к ряду художественных и документальных фильмов, в том числе о блокадном Ленинграде. В 1920-е годы он выступал как эстрадный пианист-импровизатор, работал тапером. Тогда же занял должность музыкального руководителя театра миниатюр «Кривое зеркало». Вероятно, для возобновления пантомимы в советский период он заново написал музыку к спектаклю (скорее всего, оформление Бигдая было утеряно), хотя других свидетельств этого, кроме самого клавира, нет.

Клавир составляет всего 15 страниц рукописного текста, поделенных на номера. К сожалению, не все номера обозначены в рукописи; есть только первый, второй, третий и пятый. Но особую сложность представляет отсутствие сюжетных ремарок (за исключением указаний на смену темпа), которые бы позволили «привязать» музыкальное оформление к вербальному сценарию. Поэтому в отношении музыкального ряда постановки можно сделать лишь самые общие и предельно краткие наблюдения.

Наиболее ярко признаки танцевальности — а именно вальсовости — демонстрирует начало пантомимы (№ 1). Вальсом маркируется, вероятно, звуковой образ венецианского карнавала, а вступление к нему чем-то неуловимо напоминает вступление к вальсу из «Евгения Онегина» Петра Ильича Чайковского (Пример 1).



Пример 1. Д. Б. Астраданцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». № 1.
Вступление к вальсу (7 тактов до цифры 1)

Есть и еще одна, еле уловимая аллюзия: основную тему вальса сменяет мотив, отдаленно напоминающий то ли *h-moll'*ную, то ли *e-moll'*ную прелюдию Фредерика Шопена (Пример 2). Кстати, обе эти темы появляются в клавире не единожды, и поэтому можно предположить, что они имеют статус своего рода лейтмотивов или, по крайней мере, связаны с определенными пластическими либо сюжетными образами пантомимы.



Пример 2. Д. Б. Астраданцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». № 2 (6 тактов до цифры 12)

С трудом, но можно расслышать в финале и намек на тарантеллу, о которой упоминает Яроцкая (Пример 3).



Пример 3. Д. Б. Астраданцев (?). «Четыре мертвеца Фьяметты». Цифры 75–76

Танцевальность, конечно, присутствует и в других местах клавира, однако ее явному проявлению мешают довольно частые смены размера и метра, сопровождаемые столь же частой сменой фактурных формул, агогики и темпа. Подобная изменчивость, вероятно, определяется гибким следованием музыки за развитием пластического сюжета.

* * *

Несмотря на то что «Фьяметта» не оправдала возложенных на нее надежд, пантомимы ставились в «Кривом зеркале» и позже. Среди них — три спектакля с музыкой Владимира Георгиевича Эренберга: «Сумурун», «Круг жизни одного завоевателя» (пантомима-пародия на прусского короля Вильгельма II), а также «мимо-мело-траги-драма» «Когда рыцари были отважны».

В последней постановке композитор изобрел особый изобразительный прием, в чем-то предвосхищающий черты будущего инструментального театра. Все персонажи пьесы озвучивались отдельными музыкальными инструментами [9, с. 42–43].

В чем-то аналогичным приемом воспользовался Евреинов в своей пантомиме «Коломбина сего дня» (1915).

Это была вариация на «масочную» тему, но в несколько неожиданной интерпретации. Пять персонажей — Коломбина и ее поклонники (Пьеро, Арлекин, Американец и Негр) — разыгрывают историю на современный лад:

Домик Коломбины — это ее красное сердце. Коломбина перед нами в 4 стадиях: невинности, отвергающей целомудренную и сентиментальную любовь Пьеро; шаловливой резвухи, расшалившейся с Арлекином, похитившим у нее ключ к домику-сердцу; куртизанки, продающей себя богатому американцу и, наконец, бесстыдной одалиски, «опустившейся» до слуги американца, безобразного негра¹⁹ (Иллюстрации 3, 4, 5).

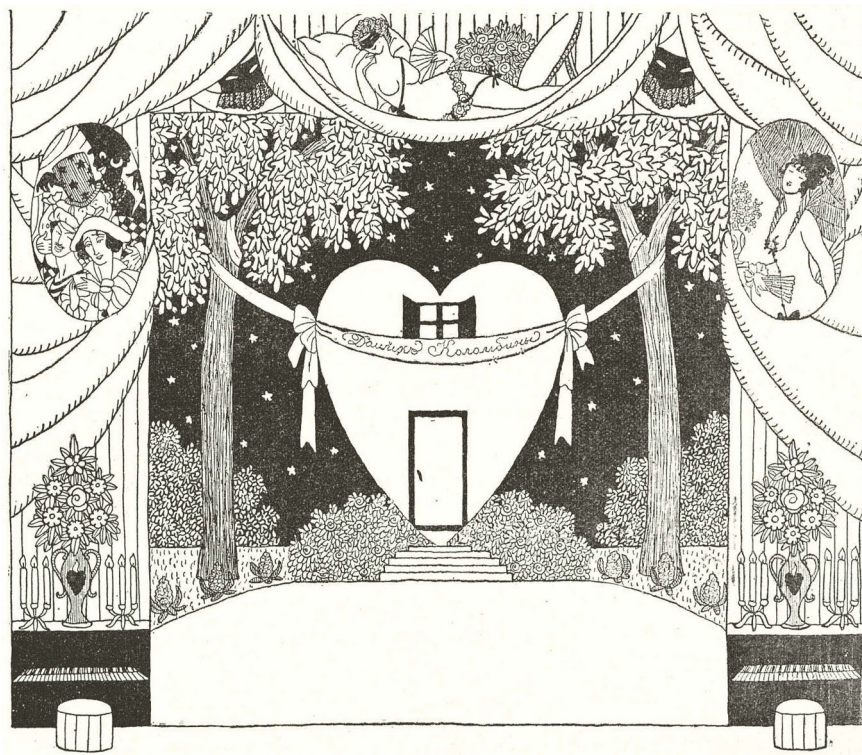


Иллюстрация 3. «Коломбина сего дня». Декорация Мисс²⁰.
Театр и искусство. 1915. № 47. С. 879

¹⁹ Н. Н-в. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1915. № 47. С. 875.

²⁰ Ремизова-Васильева Анна Владимировна (псевдоним Мисс; между 1880 и 1890–1928) — русская художница, график, член объединения «Мир искусства». В 1908–1914 годах публиковалась в «Новом Сатириконе» и «Солнце России».



Иллюстрация 4.

«Коломбина сего дня». Эскиз
костюма Коломбины работы Мисс.
Театр и искусство. 1915. № 47. С. 881



Иллюстрация 5.

Господа Лихмарский и В. Грановский
в пантомиме «Коломбина сего дня».

Рис. Ю. П. Анненкова.

Театр и искусство. 1915. № 48. С. 902

Музыкальное сопровождение пантомимы было написано для двух фортепиано, причем одно «озвучивало» Коломбину, другое — «голоса» ее поклонников. Критики сочли прием остроумным, а саму музыку — «милой, нежной, красивой и задорной»²¹. Согласно наблюдениям одного из рецензентов, она сочетала в себе различные стилевые модели:

...Коломбина и танго, Пьеро и футбол — все это остро и в удивительном изяществе формы преподнесено зрителю под аккомпанемент еврейновской музыки, соединяющий музыкальный примитив прошлых столетий с куплетным ритмом современных американских чечеток и тустэпов. <...> Я бы сказал только, что отстукивание ногами в негритянском танце не нужно. Это натуралистический момент, не вяжущийся с беззвучной

²¹ Там же.

стилизацией пантомимы и как-то нарушающий ее ласкающую тишину. Этот стук, его ритм, его механика есть в музыке и беззвучная чечетка... будет больше в стиле этой вещицы²².

Резюме

«Пантомимный эксперимент» «Кривого зеркала» завершился в 1916 году «Вечной танцовщицей» в постановке и с музыкой Евреинова. Пьеса носила весьма патетический подзаголовок — «хореографическая мистерия» — и претендовала на некое философское, «надмирное» осмысление бытия.

Ни один из этих спектаклей не имел того, даже весьма скромного, успеха, какой был у «Фьяметты». К тому же музыкальных рукописей не сохранилось, и составить о них представление можно только по вторичным источникам.

Был ли «пантомимный эксперимент» «Кривого зеркала» совсем уж напрасным? Пока на этот вопрос ответа нет. В одном только можно согласиться с мнением современника: в своих лучших образцах пантомима и впрямь была «радостью для глаз, наслаждением для слуха»²³...

Список литературы

1. 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>
2. 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. <https://doi.org/10.37724/mo853-7485-1124-w>
3. 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>
4. 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>

²² Цит. по: Яроцкая М. К. Летопись театра «Кривое зеркало» ... // РГАЛИ. Ф. 2352. Оп. 1. Ед. хр. 62. Л. 262.

²³ П. Ю. Кривое зеркало // Театр и искусство. 1912. № 5. С. 100.

5. 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>

6. Щербаков В. А. Пантомимы Серебряного века. СПб.: Санкт-Петербургский театральный журнал, 2014.

7. Тухвинская Л. И. Повседневная жизнь театральной богемы Серебряного века: Кабаре и театры миниатюр в России: 1908–1917. М.: Молодая гвардия, 2005.

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

9. Enukidze N. I. Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate // Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship. 2023. № 1. P. 35–46.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.035-046>

Reference

1. Kirillova, N. B. (2020). The role of 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>

2. 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.).

3. 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>

4. 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>

5. Enukidze, 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>

6. Shcherbakov, V. A. (2014). *Pantomimy Serebryanogo veka* [Pantomimes of the Silver Age]. Sankt-Peterburgskii teatral'nyi zhurnal [Saint Petersburg Theatre Journal]. (In Russ.).

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

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

9. Enukidze, N. I. (2023). Vladimir Georgievich Ehrenberg: A Mocker's Fate. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (1), 35–46.
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.1.035-046>

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 13.03.2026;
одобрена после рецензирования 19.05.2026;
принята к публикации 02.06.2026.

The article was submitted 13.03.2026;
approved after reviewing 19.05.2026;
accepted for publication 02.06.2026.

на документальных источниках — фрагментах писем Моцарта и его «карнавальных» загадках. В статье рассматривается художественная концепция сочинения, которую определили две ведущие идеи. Первая была инициирована психоаналитическими исследованиями американского музыковеда Мейнарда Соломона и касалась взаимоотношений Моцарта с отцом. Вторая была связана с вопросами творческой саморефлексии, затрагивала проблемы плагиата, а также существования классики в условиях мультикультурализма. Отдельное внимание в статье уделяется композиционным особенностям оперы и приемам работы Наймана с заимствованным музыкальным материалом, которые опирались на принцип деконструкции. В ходе исследования делаются выводы, что оперный жанр британский композитор наделяет чертами метакомпозиции, превращая его одновременно и в психологическое исследование личности художника, и в творческую самодиагностику. Ломая одни стереотипы и создавая другие, Найман подчеркивает относительность наших представлений о Моцарте и их обусловленность культурным контекстом.

Ключевые слова: музыкальный театр XX века, Майкл Найман, «Письма, загадки и иски», Вольфганг Амадей Моцарт, Леопольд Моцарт, постмодернизм, деконструкция, плагиат

Для цитирования: Окунева Е. Г. Феномен Моцарта в постмодернистском интерьере: телеопера Майкла Наймана «Письма, загадки и иски» // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т.10, № 2. 105–133. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-105-133>

Music Theatre

Original article

**The Mozart phenomenon
in the Postmodern interior:
Michael Nyman's television opera
*Letters, Riddles and Writs***

Ekaterina G. Okuneva

Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire,
Petrozavodsk, Russian Federation,

✉ okunevaeg@yandex.ru,

<https://orcid.org/0000-0001-5253-8863>

Abstract. This article examines Michael Nyman's 1991 television opera *Letters, Riddles, and Writs*, created in collaboration with Jeremy Newson and Pat Gavin to commemorate the bicentennial of Mozart's death. It was part of the BBC's experimental project *Not Mozart*, which reflected the values of postmodern culture. The libretto of the opera was based on documentary sources—fragments of Mozart's letters and his “carnival” riddles. This article examines the artistic concept of the work, which was shaped by two central ideas. The first, inspired by the psychoanalytic research of American musicologist Maynard Solomon, concerned Mozart's relationship with his father. The second engages with issues of creative self-reflection,

plagiarism, and the place of classical music in a multicultural context. Special attention in the article is paid to the compositional features of the opera and Nyman's methods of treating borrowed musical material, which were based on the principle of deconstruction. The study concludes that the British composer invests the opera genre with the qualities of a metacomposition, transforming it simultaneously into both a psychological exploration of the artist's identity and a form of artistic self-diagnosis. By breaking some stereotypes and creating others, Nyman emphasizes the relative nature of our ideas about Mozart and the fact that they are shaped by cultural context.

Keywords: musical theater of the 20th century, Michael Nyman, *Letters, Riddles and Writs*, Wolfgang Amadeus Mozart, Leopold Mozart, postmodernism, deconstruction, plagiarism

For citation: Okuneva, E. G. (2026). The Mozart phenomenon in the Postmodern interior: Michael Nyman's television opera *Letters, Riddles and Writs*. *Contemporary Musicology*, 10(2), 105–133.

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-105-133>

Введение

В 2026 году, 27 января, исполнилось 270 лет со дня рождения Вольфганга Амадея Моцарта. Эта знаменательная дата не только служит поводом к проведению многочисленных торжеств, но и приглашает к осмыслению творческого наследия австрийского гения в контексте ценностей современной культуры. Статья не ставит своей задачей проследить изменения в представлениях о феномене Моцарта, сложившихся в общественном сознании в XX и XXI веках, но преследует более скромную цель — на примере отдельного артефакта выявить особенности ценностных ориентиров в понимании творческой личности и отношении к традиции у композиторов, художественное мышление которых развивалось под знаком постмодерна. В качестве такого образца избрана телевизионная опера Майкла Наймана *Letters, Riddles, and Writs* («Письма, загадки и иски», 1991), представляющая собой в некотором роде герменевтическую попытку психоаналитического исследования моцартовской личности.

Найман известен российскому слушателю прежде всего как кинокомпозитор, хотя важнейшую часть его творческого багажа составляют сочинения в академических жанрах (оперы, балеты, квартеты и т. п.). Интерес к музыке британского мастера в отечественном музыкознании за последнее десятилетие значительно вырос, о чем свидетельствует ряд научных публикаций, посвященных специфике его композиторского метода [1; 2] и проблемам музыкально-театрального творчества [3; 4; 5]. Предлагаемая к рассмотрению опера впервые становится предметом специального музыковедческого внимания.

История создания и художественная концепция

«Письма, загадки и иски» — часть проекта, приуроченного к двухсотлетней годовщине со дня смерти Моцарта. Его идея заключалась в том, чтобы, с одной стороны, показать, какие импульсы для вдохновения дает музыка великого австрийца современным композиторам, а с другой, подчеркнуть неоднозначность восприятия и трактовки личности и наследия гениев в исторической перспективе. Помимо Наймана, в проекте участвовали композиторы Джудит Уир, Луи Андрессен, Миша Менгельберг, Хайнц Карл Грубер и Матиас Рюэгг.

Цикл, провокационно озаглавленный *Not Mozart* («Не Моцарт»), состоял из шести короткометражных фильмов:

1. *M Is for Man, Music, Mozart* («М значит мужчина, музыка, Моцарт», режиссер Питер Гринуэй).
2. *Bring Me the Head of Amadeus* («Принесите мне голову Амадея», режиссер Барри Гэвин).
3. *Letters, Riddles and Writs* («Письма, загадки и иски», режиссеры Джереми Ньюсон и Пэт Гэвин).
4. *Not Mozart* («Не Моцарт», режиссер Эрнст Грандиц).
5. *W. A. M. Limited* («В. А. М.», режиссер Энтони Гарнер).
6. *Scipio's Dream* («Сон Сципиона», режиссер Маргарет Уильямс).

Проект был подготовлен для английского телевидения ВВС и относился к категории экспериментального кино. Видеосюжеты в большинстве своем носили сюрреалистический характер (например, в ленте Барри Гэвина череп Моцарта путешествовал по Австрии), а музыка композитора подвергалась разнообразным, «осовремененным» обработкам (например, в фильме Эрнста Грандица музыканты Vienna Art Orchestra исполняли джазовые фантазии на темы моцартовских сочинений). В целом цикл *Not Mozart* отразил систему ценностей постмодернистской культуры, в рамках которой феномен творческой личности Моцарта обрастал различными мифологемами и имел к реальной фигуре весьма опосредованное отношение. Фактически во всех фильмах образ композитора так или иначе связывался с обществом потребления: моцартовская музыка, с одной стороны, переносилась в иной культурный контекст, соединяясь с джазом, роком, авангардом, а с другой — оказывалась товарным брендом и, соответственно, источником прибыли (так, одним из важнейших лейтмотивов картины Эрнста Грандица стали шоколадные конфеты «Моцарт», считающиеся визитной карточкой Вены).

Либретто (сценарий) к телеопере Наймана написал Джереми Ньюсон¹, и он же совместно с Пэтом Гэвином² осуществил постановку, однако идея «Писем...» целиком принадлежала композитору. Сюжет основывается на серии

¹ Джереми Ньюсон (Jeremy Newson, 1947–2020) — английский актер, режиссер и продюсер. Получил известность в 1990-е годы как автор документального кино о мире моды и индустрии развлечений.

² Пэт Гэвин (Pat Gavin) — английский художник, режиссер, актер. Четырежды удостоивался премии BAFTA как лучший дизайнер и режиссер анимации.

фантазмагорических видений, являющихся Моцарту на смертном одре. Полу- часовая телеопера сюжетно разбита на две части. Первая сфокусирована на взаимоотношениях композитора с отцом, который предстает то мудрым Зарастро³, то меркантильным скрягой, противопоставляющим внушительным доходам сына перечень скрупулезно подсчитанных расходов, то деспотичным тираном, контролирующим все аспекты жизни Моцарта, включая его женитьбу на Констанце. Нельзя, впрочем, сказать, что подобная характеристика столь уж далека от истины. К примеру, в музыковедческих исследованиях Леопольд Моцарт нередко описывается как расчетливый человек, который «всегда знал, на что и сколько потратил, умел свободно ориентироваться в разных европейских валютах, помнил, сколько стоит та или иная вещь в разных странах <...>, требовал постоянных отчетов о потраченных средствах» [6, с. 62–63], не проводил четкой границы «между долгом и материальными интересами» [7, с. 30], но в то же время «был учителем от Бога» [8, с. 136].

События второй половины оперы разворачиваются в зале суда, где ведется процесс над Майклом Найманом, обвиняемым в вопиющей интеллектуальной краже⁴ — плагиате моцартовской музыки. Разоблачителем выступает Франц Йозеф Гайдн, защитником — Людвиг ван Бетховен (точнее, их бюсты, согласно фантастической причудливости бредовых сновидений). В ходе заседания придворный пианист, роль которого исполнял сам Найман, играет отрывки из пьес, послуживших предметом судебного разбирательства (фрагмент из I части моцартовского Квартета KV 428 и вступление песни *I am an unusual thing* («Я необычное существо») из оперы «Письма, загадки и иски»⁵). Свидетель защиты — швейцарский музыковед XIX века Ганс Георг Негели⁶ — апеллирует к совету Гайдна сочинять в соответствии с выбранными моделями. Фильм завершается песней, в которой Моцарт предчувствует свою скорую смерть.

³ Осенью 1791 года, за несколько месяцев до кончины, Моцарт сам дирижировал «Волшебной флейтой» в Вене, и этот биографический факт своеобразно обыгрывается создателями фильма.

⁴ Реплика Гайдна, выступающего обвинителем на судебном заседании.

⁵ Отметим, что в данном случае возникает типичный для постмодернистского искусства прием *mise en abyme*, придающий художественному тексту оперы черты метанарратива.

⁶ Лекции Негели о музыке пользовались большой популярностью в XIX веке. Показательно, что он подвергал Моцарта критике (подробнее см. [9]).

Авторы поручили главную роль в картине немецкой певице и актрисе Уте Лемпер, сделав акцент на андрогинном образе композитора. С одной стороны, такое решение стало следствием репрезентативных практик массовой культуры, отразивших гендерные изменения в структуре современного общества, а с другой, придало образу венского классика черты исключительности и неповторимости. Роли Гайдна и Бетховена исполнили Джулиан Гловер и Тони Рор, партия Леопольда была поручена певцу Дэвиду Томасу.

Тексты песен и дуэтов оперы основывались на подлинных документальных материалах, а именно — на переписке Моцарта с отцом и на так называемых «карнавальных» или зороастрийских загадках. Последние были придуманы композитором в 1786 году во время венского карнавала и посланы Леопольду Моцарту на отдельном листе под заглавием «Выдержки из фрагментов Зороастра» [10, р. 345]. Долгое время они считались утерянными, но в 1970 году были обнаружены в Берлинской государственной библиотеке [11].

Всего Моцарт составил 8 загадок. Две из них были замазаны чернилами Георгом Ниссенем, вторым мужем Констанцы Моцарт. Причиной такого поступка, вероятно, послужило их содержимое, которое тот счел неприемлемым по цензурным соображениям.

Загадки стали предметом специального изучения американского музыковеда Мейнарда Соломона, известного своим психоаналитическим подходом к интерпретации биографий известных музыкантов. В 1985 году в журнале *American Imago* была опубликована его статья, в которой загадки рассматривались в ракурсе непростых взаимоотношений Моцарта с отцом и трактовались как вызов авторитету последнего. По мысли музыковеда, композитор в силу эмоциональной привязанности всегда желал добиться одобрения Леопольда⁷ и одновременно избавиться от постоянного контроля с его стороны. Однако «ни расстояние, ни молчание не могли освободить Моцарта от отцовского господства, обладавшего всепоглощающей силой, — констатировал Соломон. — В каком-то смысле биография Моцарта — это история сложных механизмов и маневров, с помощью которых он пытается достичь согласия с человеком, являвшимся ему не только отцом, но и главным наставником во всех вопросах, и стремившимся контролировать каждое его действие посредством постоянного психологического давления, чередующегося с соблазнительной добротой» [10, р. 357].

⁷ «Ваш покорнейший сын» или «Ваш послушнейший сын» — такими словами заканчивал Моцарт большинство своих писем к отцу.

В программных заметках к опере, опубликованных на сайте *Wise Music Classical*⁸, Найман указывал, что именно статья Соломона определила одну из ключевых идей оперы — исследование характера взаимоотношений Моцарта с отцом, которые трактовались в психоаналитическом ключе.

Найман и Ньюсон опирались на трехтомное издание писем, опубликованное на английском языке под редакцией Эмили Андерсон⁹. Характерно, что фрагменты, легшие в основу либретто, цитировались и в статье Соломона. Значительная часть их была взята из писем Леопольда 1778 года и писем Моцарта 1781-го, в период, когда между отцом и сыном накапливались противоречия. Ниже приводим фрагменты либретто со ссылками на переписку:

LEOPOLD

Oh, my dear Son! When you were a child, I gave up all my time so that you could not only to provide later on for yourself, but also that I might enjoy a comfortable old age, devote myself to the welfare of my soul and be enabled to meet my death in peace.
(*Leopold Mozart to his Son, February 5th, 1778*¹⁰)

If you stay away, I'll die much sooner. If I could have you live with me, I'll live several years longer.
(*Leopold Mozart to his Son, August 3th, 1778*¹¹)

You must not lose sight of your main objective in life, which is to make money.
(*Leopold Mozart to his Son, October 15th, 1777*¹²)

ЛЕОПОЛЬД

О, мой дорогой сын, когда ты был ребенком, я отдавал все свое время тому, чтобы ты мог не только обеспечить себя в будущем, но и чтобы я мог наслаждаться безбедной старостью, посвятить себя заботам о благополучии своей души и спокойно встретить свою смерть.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 5 февраля 1778 г.)

Если ты останешься в отдалении, я умру гораздо раньше. Если бы ты жил со мной, я прожил бы на несколько лет дольше.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 3 августа 1778 г.)

Ты не должен упускать из виду свою главную цель в жизни, которая заключается в зарабатывании денег.
(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 15 октября 1777 г.)

⁸ URL: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11442/Letters-Riddles-and-Writs--Michael-Nyman/> (дата обращения: 11.05.2026).

⁹ The Letters of Mozart and His Family / ed. by Emily Anderson. London: Macmillan and Co., 1938. Vols. I–III.

¹⁰ Ibid. P. 685–686.

¹¹ Ibid. P. 877.

¹² Ibid. P. 467.

When you make new acquaintances, you immediately wish to give your life and property to them.

(Leopold Mozart to his Son, August 27th, 1778¹³)

I say nothing about women, for where they're concerned the greatest reserve and prudence are really necessary.

(Leopold Mozart to his Son, February 5th, 1778¹⁴)

You really must consider first the welfare of your parents or else your soul will go to the devil.

(Leopold Mozart to his Son, February 11th–12th, 1778¹⁵)

MOZART

Dearest Papa, *He* knows that my sole aim is to help you and to help us all. Must I repeat to you a hundred times that I can be of no use to you? Here is Vienna than there in Salzburg. I implore you, dearest, most beloved father, spare me such letters. I entreat you to do so, for they only irritate my mind and disturb my heart and spirit; and I, who must keep composing, need a cheerful...

(Mozart to his Father, June 9th, 1781¹⁶)

Когда ты заводишь новых знакомых, сразу же хочешь отдать им свою жизнь и имущество.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 27 августа 1778 г.)

Я уж не говорю о женщинах, ибо в их отношении действительно необходимы величайшая сдержанность и благоразумие.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 5 февраля 1778 г.)

Ты должен прежде всего думать о благе своих родителей, иначе твоя душа попадет к дьяволу.

(Из письма Леопольда Моцарта сыну от 11–12 февраля 1778 г.)

МОЦАРТ

Дражайший папа, *Он* знает, что мое единственное намерение — помочь Вам и всем нам. Неужели в сотый раз надобно повторять Вам, что я смогу быть Вам полезен? Здесь, в Вене, а не там, в Зальцбурге. Умоляю Вас, дражайший и наилюбимейший отец, избавьте меня от таких писем. Заклинаю Вас, ибо они лишь раздражают мой разум и приводят в смятение мое сердце и душу. А мне, кому приходится постоянно сочинять, нужна ясная голова...

(Из письма Моцарта к отцу от 9 июня 1781 г.)

¹³ Ibid. P. 896.

¹⁴ Ibid. P. 687.

¹⁵ Ibid. P. 709.

¹⁶ Ibid. P. 1103.

Dearest Papa, I intend to marry. You are horrified at the idea. But I entreat you to listen to me the voice of nature speaks as loud in me as in other men louder perhaps than in many a big strong lout a fellow. I cannot think of anything more necessary than a wife... But who is the object of my love? Not Sophie, not Josepha, it is Constanze.

*(Mozart to his Father,
December 15th, 1781¹⁷)*

Дражайший папа, я намерен жениться. Вас пугает эта мысль. Но умоляю Вас, послушайте меня: природа говорит во мне так же громко, как и в каждом человеке, может быть, даже громче, чем во многих крупных и сильных плебейх. Я не могу представить себе ничего более необходимого, чем жена... Но кто же предмет моей любви? Не Софи, не Жозефа, это Констанца.

*(Из письма Моцарта к отцу
от 15 декабря 1781 г.)*

По замыслу авторов фильма, Зарастро и Негели символизировали разные ипостаси Леопольда, отражая двойственность его натуры, что усиливало психоаналитический подтекст. В образе моцартовского Зарастро воплотилась идея «просвещенного монарха», идеального правителя-философа, источника знания жизни [12, с. 40]. Идентификация Леопольда с ним указывала на представления об отце как о мудром наставнике, проводнике в тайны музыкального искусства, талантливом педагоге, благодаря которому Вольфганг стал вундеркиндом. Отождествление с Негели, напротив, демонстрировало негативные черты — высокомерие, неодобрение, зависть, непонимание. Показательно, что Негели на судебном процессе в фильме цинично ставил знак равенства между композиционной практикой заимствований XVIII века и «каннибализацией» классических идиом века XX, оборачивая слова обвинителя Гайдна против него самого.

По мнению Соломона, моцартовские карнавальные загадки стали способом «свести счеты» с отцом и выявить его неприязнь [10, р. 347]. Психоаналитический аспект шарад в «Письмах, загадках и исках» подчеркивал Бетховен, утверждая, что Моцарт пытается что-то сказать отцу, что-то такое, что он не может высказать прямо. Показательно, что после каждой из загадок звучали песни, основанные на фрагментах писем Моцарта к Леопольду, которые как бы расшифровывали скрытый смысл шарад.

Найман выбрал для оперы две загадки. Их содержание следующее¹⁸:

¹⁷ Ibid. P. 1167.

¹⁸ Цит. по: <https://www.wisemusicclassical.com/work/11442/Letters-Riddles-and-Writs--Michael-Nyman/> (дата обращения: 11.05.2026).

№ 1

We are many sisters; it is painful for us to unite as well as to separate. We live in a palace, yet we would rather call it a prison, for we are securely locked up and must work for the sustenance of men. The most remarkable thing is that the doors are opened for us quite often, both day and night, and we still do not come out, except when one pulls out by force.

№ 2

I am an unusual thing; I have no soul and no body; one cannot see me but can hear me; I do not exist for myself; only a human being can give me life, as often as they he wishes, and my life is only of short duration, for I die almost at the moment in which I am born. And so, in accordance with men's caprice, I may live and die untold times a day. To whose we give life I do nothing — but those on whose account I am born I leave with painful sensations for the short duration of my life until I depart.

№ 1

Нас много сестер; нам так же больно соединяться, как и разлучаться. Мы живем во дворце, но скорее зовем его тюрьмой, потому что мы надежно заперты и должны работать, чтобы прокормить людей. Примечательно, что двери нам отворяют довольно часто, и днем, и ночью, но мы все равно не выходим, разве что когда нас вытаскивают силой.

№ 2

Я необычное существо; у меня нет ни души, ни тела; меня нельзя видеть, но можно слышать; я существую не для себя; только человек может даровать мне жизнь так часто, как он того пожелает, и моя жизнь коротка, потому что я умираю почти в тот же момент, когда рождаюсь. И вот, в соответствии с людским капризом, я могу жить и умирать несчетное число раз за день. Тем, кто дает мне жизнь, я ничего не делаю, а тех, ради кого я рожден, я оставляю с болезненными ощущениями на короткий срок моей жизни, пока я не уйду.

Моцартовские шарады принадлежали к традиции непристойных загадок. Именно их двусмысленность, как полагал Соломон, отражала противоречивые чувства композитора к отцу.

В первой шараде загаданы зубы. В психоанализе этот образ обычно трактуется либо как подсознательное желание смерти одному из родственников (Юнг), либо как подавление сексуальности (Фрейд). Авторы телеоперы эксплицировали скрытые смыслы текста, поместив уменьшенную фигуру Моцарта в рот Лепольда и визуализировав таким образом испытываемое им ощущение заточения¹⁹. Неоднозначность первой шарады обусловлена тем, что в немецком языке

¹⁹ По словам Соломона, дворец, о котором идет речь в загадке, «на самом деле является тюрьмой, где он [Моцарт] должен работать на благо других, а не для собственного удовлетворения или самореализации» [10, р. 350].

Zahn (зуб) на жаргонном наречии означает также «цыпочка», поэтому здесь содержится и намек на бордель. Идея подавленной сексуальности и протеста против отца подтверждается последующими словами Бетховена («Итак, у его отца было всепоглощающее желание контролировать юного Моцарта. Неудивительно, что он попал в объятия женщины») и песней *Dearest Papa* («Дорогой папа»), основанной на фрагментах письма к отцу от 15 декабря 1781 года, в котором композитор раскрывает свои планы относительно женитьбы на Констанце. Любовное томление Найман при этом подчеркивает на музыкальном уровне аллюзиями к «Тристану и Изольде» Вагнера, апеллируя таким образом к теме запретной или невозможной любви.

Вероятный ответ на вторую загадку — звук. Ее двойственный смысл обусловлен описанием, которое в равной степени подходит и для запаха. В этом случае загадка приобретает юмористический оттенок из-за копрологических ассоциаций, что было весьма характерно для эпистолярия Моцарта. Однако Найман и Ньюсон игнорируют данный аспект и вслед за Соломоном интерпретируют загадку в психоаналитическом ракурсе, делая акцент на страхе смерти. Они отталкиваются от текста, в котором доминирующими выражениями оказываются фразы о кратковременности жизни и наступлении смерти: *my life is only of short duration* («моя жизнь коротка»), *I die* («я умираю»), *I may live and die untold times a day* («я могу жить и умирать несчетное число раз за день»), *the short duration of my life* («короткий срок моей жизни»). Как бы в подтверждение этой трактовки далее следует песня, в которой Моцарт предчувствует свою смерть. Ее вербальной основой стали слова композитора, якобы произнесенные за три дня до кончины. Здесь авторы телеоперы обратились к путевым дневникам Винсента и Мэри Новелло, которые в 1829 году навестили вдову Моцарта в Зальцбурге. По словам Констанцы, когда умирающий муж узнал о своем назначении на пост капельмейстера собора Св. Стефана, он горестно воскликнул: «Я назначен на должность, которая предоставит мне возможность писать музыку просто для собственного удовольствия. И я чувствую, что способен сделать что-то достойное той славы, которую я приобрел. Вместо этого я должен умереть»²⁰. Именно эти слова и легли в основу песни.

По справедливому утверждению Карло Ченчьярелли, приятие герменевтической позиции Соломона обусловило трактовку фигуры композитора в телеопере. Найман создал образ «дионисийского Моцарта» [13, p. 28],

²⁰ A Mozart pilgrimage: being the travel diaries of Vincent & Mary Novello in the year 1829. London: Eulenburg Books, 1975. P. 126.

творца, раздираемого душевными конфликтами, в противовес другим интерпретациям, господствующим в массовом сознании (например, аполлонического гения или «гуляки праздного», воплощенного в маленькой трагедии Пушкина «Моцарт и Сальери» и в фильме «Амадей» Милоша Формана).

Помимо семейных взаимоотношений, представленных в психоаналитическом свете, в «Письмах, загадках и исках» затрагивались также вопросы авторского права, поданные с изрядной долей иронии. Обвинения в интеллектуальном воровстве, предъявляемые Найману в ходе судебного заседания, определили вторую важнейшую идею оперы, касающуюся не только собственно творческой саморефлексии, но также проблемы существования классической традиции в условиях мультикультурализма. Острота этих вопросов тем более очевидна, что музыка всей оперы не была оригинальной авторской, а представляла собой исключительно «переделку» моцартовского материала.

Возникновение темы плагиата в опере, посвященной Моцарту, отнюдь не случайно. «Я могу усвоить почти любой род и стиль композиции и подражать им», — заявлял австрийский мастер²¹.

Действительно, в его творчестве явно ощущаются влияния, заимствования, пересечения, диалоги с музыкой других композиторов, что неоднократно отмечалось в исследовательской литературе, инициируя постановку вопроса о моцартовской оригинальности. Эта проблема достаточно ясно разрешена в монографии П. В. Луцкера и И. П. Сусидко, проницательно заметивших: «В конечном счете, во времена Моцарта было гораздо более важно то, *как* композитор обходится с темой, чем то, насколько сама она оригинальна и абсолютно неповторима. Да и куда интереснее сегодня осмыслить результат, нежели просто — без комментариев — констатировать исходный импульс» [6, с. 413]. Эти слова, характеризующие композиционную практику XVIII века, поразительно точно обрисовывают и ситуацию конца XX столетия, а особенно позицию Наймана, открыто заявлявшего в различных интервью «Я не скрываю, что краду...»²² и рассматривавшего свой творческий метод как возможность по-новому взглянуть на знакомый материал. Учиненное в опере судебное разбирательство, как и его вердикт, оправдывающий устами Бетховена

²¹ The Letters of Mozart and His Family. Vol. II. P. 692.

²² Фраза, сказанная Найманом в интервью с Дмитрием Уховым в 1998 году.

сочинение в соответствии с выбранными моделями²³, вероятно, стало ответом британского композитора на критику зарубежных музыковедов, считавших его композиторскую практику показателем «коммерческого оппортунизма» [14, p. 344].

Части телеоперы, исследующие взаимоотношения Моцарта с отцом и вопросы плагиата, объединяет еще одна проблема, которую можно обозначить как «страх влияния» — концепция, разработанная американским литературоведом Гарольдом Блумом [15]. В ее основе, сложившейся под воздействием идей Фрейда, Ницше и Эмерсона, лежат представления о психологическом барьере, испытываемом писателями в связи с консервативным давлением литературной традиции. Согласно Блуму, влияние великих предшественников неизбежно, но их оригинальность мешает самоутверждению новых поэтов, вызывая в них страх влияния. Его преодоление осуществляется за счет «бунта» против классиков, проявляющегося в форме сознательного переосмысления их наследия. «Сильные» писатели, чтобы реализовать собственное видение, предельно искажают мастеров, тогда как «слабые» лишь повторяют их идеи, создавая вторичные произведения.

Концепция «страха влияния» выступает отражением фрейдистского Эдипова комплекса, и в этом отношении обе части оперы Наймана идеально смыкаются друг с другом. Пиетет и восхищение, оборачивающиеся скрытым бунтом против того, что дорого, приобретают здесь функцию топоса, реализуемого, с одной стороны, в загадках и письмах Моцарта, а с другой — в «переделке» его музыки Найманом. Пересечение идей подчеркивается на слуховом и визуальном уровнях. Так, в первой половине оперы вагнеровская аллюзия, пронизывающая песню *Dearest Papa*, на самом деле оказывается фрагментом II части моцартовского квартета KV 428²⁴, так что обвинения в интеллектуальном

²³ Интересно, что в данном случае возникает сложная система отсылок. Бетховен апеллирует к словам Негели, цитирующего Черни, который, в свою очередь, ссылается на Гайдна. Речь идет о трактате Карла Черни «Школа практической композиции». Авторы оперы включают в либретто отрывок из шестой главы: «Лучший метод, несомненно, тот, который Йозеф Гайдн рекомендовал своим ученикам: необходимо сочинять в соответствии с выбранными моделями, взяв ту же тональность, размер, структуру фразы, количество тактов и даже модуляций, строго следуя им...» (Czerny C. *School of Practical Composition; or, Complete Treatise on the Composition of all Kinds of Music* / transl. by John Bishop. London: R. Cocks & Co., 1848. Vol. 1. P. 36).

²⁴ На связь этого отрывка с вагнеровским лейтмотивом томления из «Тристана и Изольды» указывал в свое время Г. Чичерин. См. [16, с. 195].

воровстве можно предъявить не только автору «Писем, загадок и исков», но и Вагнеру. Во второй части фильма Негели выступает в защиту наймановского «страха влияния», легитимируя его композиторскую практику, основанную на деконструкции моцартовского материала.

*Жанровые и композиционные особенности,
работа с музыкальным материалом*

Жанрово-композиционная структура оперы частично апеллирует к традициям зингшпиля, особенно в том варианте, как он сложился в творчестве Моцарта: Найман чередует песни²⁵ и дуэты с разговорными диалогами. С зингшпилем «Письма, загадки и иски» роднит также фантастический характер повествования (правда, здесь сюжет трансформируется из сказочного в сюрреалистический), критическое (у Наймана — ироничное) отношение к действительности, комичность ситуаций и диалогов²⁶, соседствующая с драматичностью, небольшое количество музыкальных номеров, быстрая смена сцен, приводящая к эффекту хроникальности, ориентация на популярную музыку, к которой массовое сознание причисляет сегодня сочинения Моцарта.

«Письма, загадки и иски» принадлежат к жанру телеоперы, что позволяет использовать богатейшие ресурсы телевизионных технологий, предоставляя возможности чередования и совмещения крупных и панорамных планов, монтажа, особых художественных эффектов, базирующихся на полифонии визуальных рядов. Спецэффекты телеоперы, грим, костюмы поражают зрелищностью и искусностью, а продуманность визуальной эстетики каждого кадра лишь немногим уступает художественному стилю знаменитого Питера Гринуэя, с которым Найман сотрудничал с 1976 года.

²⁵ Сольные номера Найман называет песнями, но, учитывая драматический характер музыки, в соответствии с традициями старинной оперы, на наш взгляд, их можно обозначать и ариями.

²⁶ Это касается прежде всего диалогов Гайдна и Бетховена, не раз вызывающих улыбку. Такова, например, реплика Гайдна в ответ на возмущение Бетховена относительно меркантильности Леопольда, считавшего, что главная жизненная цель его сына заключается в зарабатывании денег: «Он не был художником. Я не был художником. Художником был только ты, Людвиг. Остальные из нас подрабатывали, сочиняя музыку и пытаясь свести концы с концами». Отметим, что комизм зачастую обеспечивается многочисленными анахронизмами, нередко провоцирующими недоуменные вопросы венских классиков («Что такое доллар?» — спрашивает Гайдн у Бетховена; «Что такое авторское право?» — в свою очередь удивляется Бетховен).

Визуальные приемы, как отмечалось выше, нередко помогают авторам вывести скрытые смыслы на поверхность. Так, показательно, что не только первую загадку *We are many sisters*, но и следующую за ней песню *Dearest Papa*, в которой озвучено намерение жениться на Констанце, болезненного вида Моцарт поет, находясь во рту Леопольда (Иллюстрация 1). Соединение текста письма с подобным визуальным рядом усиливает чувство безысходности и помогает зрителю интерпретировать решение о женитьбе не только как сопротивление отцовскому авторитету, но и как приобретение долгожданной свободы. И действительно, появившийся в просвете зубов портрет Констанцы, неуклонно приближающийся к зрителю и сопровождаемый сменой темной цветовой палитры на яркую, а также изменением минорного колорита музыки на мажорный, как бы способствует выходу героя из заточения. При исполнении второй загадки в кадре доминирует лицо Моцарта крупным планом, при этом его облик впервые приобретает традиционные черты (актриса облачена в парик, длинный до колен кафтан, расшитый камзол, кюлоты, шелковые чулки, жабо и манжеты (Иллюстрация 2)). Благодаря этому текст шарады связывается не столько со звуком вообще, сколько с музыкой Моцарта непосредственно.



Иллюстрация 1. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)



Иллюстрация 2. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)

Опера содержит шесть музыкальных номеров — два дуэта Моцарта с отцом и четыре песни (две с текстом загадок и две с фрагментами из писем). Все они опираются на заимствованный материал и его переработку. Так, основу первого дуэта составляет ария Зарастро из II действия «Волшебной флейты» (*O Isis und Osiris*). Исходным материалом второго дуэта выступает ария Лепорелло из I действия «Дон Жуана». Песня *Dearest Papa* базируется на фрагментах II части квартета KV 428, в песне *I am an unusual thing* соединены фрагменты квартетов KV 428 (I часть) и KV 465 (II часть). Материалом заключительной песни *I am appointed to a situation* («Я назначен на должность») служит отрывок из I части квартета KV 428.

Работа Наймана с музыкальным материалом достаточно разнообразна. Так, в первом дуэте ария Зарастро, звучащая, как и у Моцарта, в *F-dur*, используется почти целиком. Композитор исключил из нее лишь небольшой фрагмент, связанный с отклонениями в *g-moll* и *C-dur*²⁷. Все прочее — гармонию, мелодическую линию, ритм²⁸ — он оставил фактически неизменным, за исключением

²⁷ У Моцарта этот отрывок сопровождается словами „Lasst sie der Prüfung Früchte sehen: doch sollten sie zu Grabe gehen“.

²⁸ В связи с тем, что ария Зарастро у Наймана соединяется с новым текстом (фрагментами из письма Леопольда к сыну), ритм подвергается незначительной корректировке согласно правилам просодии.

темпа. Хотя моцартовская ария написана в достаточно медленном темпе (*Adagio*), Найман замедляет его еще больше (в два раза). Крупные длительности существенно меняют характер музыки, придавая ей черты грузности и тяжеловесности, что несвойственно венскому классическому стилю.

Партия Моцарта сочинена самим Найманом. Она контрапунктирует с мелодией Заратро и выписана более мелкими длительностями. Ее основу составляет начальный квартовый мотив арии Заратро. Императивная интонация хотя и символизирует в данном контексте ропот и сопротивление, однако, поданная в более суетливом ритме, она «тонет» на фоне «величия» музыкального высказывания Леопольда, что визуально подчеркивается совмещением в одном кадре лиц отца и сына, данных в разных ракурсах — анфас (Леопольд), акцентирующем силу и уверенность, и в профиль (Моцарт), отражающем скрытность и замкнутость (*Иллюстрация 3*).



*Иллюстрация 3. Кадр из телеоперы
«Письма, загадки и иски» (1991)*

Основой второго дуэта служит «ария со списком» Лепорелло из I действия «Дон Жуана». Выбор источника заимствования обусловлен ироничными числовыми ассоциациями: в обоих случаях возникает перечисление, но если Лепорелло фиксирует количество любовных побед Дон Жуана (640 женщин в Италии, 231 — в Германии, 100 — во Франции, 1003 — в Испании), то Моцарт с отцом ведут подсчет количества заработанных и потраченных денег (три концерта в Бургтеатре принесли 800 флоринов, исполнение «Свадьбы Фигаро» — 1000, но аренда квартиры на Шуллерштрассе обошлась в 480, путешествие в Прагу стоило 280 и т. д.).

Найман прибегает не только к цитированию, но и к самоцитированию, поскольку оркестровое сопровождение базируется на его ранней пьесе *In Re Don Giovanni* (1977). Моцартовский текст (начальные 15 тактов арии) деконструируется композитором на отдельные фактурные элементы: речитативная мелодия Лепорелло, бас, имитация в верхних голосах, средние голоса, выполняющие функцию гармонической поддержки. Разъятая на части музыка разворачивается от «редуцированного варианта к полноценному» [1, с. 38]. Оркестровое сопровождение включает четыре проведения моцартовского материала. Первое репрезентирует лишь гармонический остов заимствованного фрагмента, исполняемого струнными, во втором к нему добавляется линия басового голоса (саксофоны), третье проведение дополняется имитацией у флейт, а в заключительном наконец появляется материал вокальной партии Лепорелло (валторны, трубы и тромбоны). Мелодию для партий Моцарта и Леопольда Найман досочиняет сам, но, по существу, извлекает ее из гармонического контекста.

Другие стратегии используются в песнях. В музыке песни *I am an unusual thing* соединяются фрагменты разных моцартовских сочинений. Ее первая строфа основана на повторении гармонической формулы, заимствованной из тт. 75–96 первой части квартета KV 428²⁹ (Пример 1).

²⁹ Выбор материала здесь также неслучаен. Квартеты KV 428 и KV 465 входят в цикл так называемых «гайдновских» квартетов. Они были написаны Моцартом в течение 1782–1785 годов и посвящены Гайдну. Фрагменты из этого письменного посвящения вошли в либретто «Писем, загадок и исков»: «Посылаю Вам, мой дражайший друг и прославленный человек, шесть моих сыновей. Дети эти когда-нибудь будут утешением моим. Пожалуйста, милостиво примите их и будьте им отцом, наставником и другом. С этого момента я вручаю Вам, Гайдн, мой дражайший друг, все права на них». Гайдн услышал квартеты в начале 1785 года на встрече в доме Моцарта и, обратившись к Леопольду Моцарту, сказал о его сыне: «Он величайший композитор своего времени» (эти слова также были включены в либретто).

The musical score is presented in four systems, each with four staves. The key signature is E-flat major (three flats) and the time signature is 4/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings. The first system begins with a piano (p) dynamic. The second system features a forte (f) dynamic in the Violin I part. The third system continues with a piano (p) dynamic. The fourth system shows a forte (f) dynamic in the Violin I part. The score concludes with a piano (p) dynamic.

Пример 1. В. А. Моцарт. Струнный квартет Es-dur. KV 428. I часть, тт. 75–100

Каденция перед повторным проведением видоизменена Найманом для модуляции в исходную тональность *c-moll* (Пример 2).

Первая строфа



Припев

Пример 2. М. Найман. «Письма, загадки и иски».
I am an unusual thing (гармоническая схема)

Партия солиста сочинена с использованием перекомбинации сегментов моцартовской темы (Пример 3). После этого со слов “if my life is only of short duration” следует фрагмент, взятый из тт. 97–100. Он выполняет в песне функцию припева, так как в сокращенном виде появится в завершении. Гармоническую последовательность Найман оставляет без изменений, а мелодию первой скрипки переносит в вокальную партию.

Сравнение с первоисточником показывает, что композитор заимствует лишь последовательность аккордов и отдельные мотивы. Он предлагает иное фактурное решение, более «темную» оркестровку (низкие струнные и духовые) и так же, как в случае с арией Зарастро, существенно замедляет темп. Все это влияет на характер музыки, сообщает ей драматические черты.

Вторая строфа (со слов “And so, according to men’s caprice”) выстраивается на соединении двух фрагментов из II части квартета KV 465 — тт. 13–19 и тт. 57–67 (Примеры 4а и 4б).

Моцарт В. А. Квартет К. 428, I часть

V-no 2 (т. 75) V-la (т. 75) V-no 1 (т. 85)

I am an un - u - su - al thing; I have no soul and no bo - dy;

Найман М. I am an unusual thing

Пример 3. М. Найман. «Письма, загадки и иски». *I am an unusual Thing*.
Производность сегментов вокальной партии от мотивов квартета Моцарта

Пример 4а. В. А. Моцарт. Квартет KV 465. II часть, тт. 13–19

В первом случае основу вокальной партии составляет мелодия первой скрипки, оркестровое сопровождение опирается на ту же гармонию, но композитор исключает из фактуры ритмическую пульсацию и виолончельные имитации, при этом дублируя голос отдельными инструментами. Во втором случае



Пример 4б. В. А. Моцарт. Квартет KV 465. II часть, тт. 57–64

партитура Наймана оказывается ближе к первоисточнику: вокальная партия складывается из сегментов виолончели, а затем первой скрипки, ритмическая пульсация фактуры и имитации сохраняются.

На аналогичные приемы опирается и музыкальный текст других номеров (*We are many sisters, Dearest Papa, I am appointed to a situation*). «Переделка» моцартовских тем в целом обнаруживает отчетливые следы характерной для постмодернистского мышления деконструкции: Найман сначала препарирует исходный материал, разбирая его на составные части (вычленяет голоса фактуры, отдельные гармонические обороты, мотивы), а затем посредством замедления темпа, обновления фактуры и инструментовки, сокращения или повторения элементов, их перекомбинации и жанровой трансформации существенно меняет восприятие моцартовской музыки. Иными словами, он обнаруживает в заимствованном материале новые выразительные возможности.

Заключение

Анализ композиционной техники позволяет сделать вывод, что вмешательство в первоисточник, с одной стороны, призвано, по верному замечанию Ченчъярелли, сблизить разные стилистические коды и представить (не без доли иронии) великого венского композитора как предшественника минимализма,

что наиболее очевидно в дуэте, основанном на материале арии Лепорелло. «Благодаря этим стилистическим конвергенциям, — замечает исследователь, — Найман предлагает идеальное родство между Моцартом и минимализмом, родство, основанное на совокупности эстетических признаков, таких как “простота”, “легкость” и “универсальность”. Эти маркеры, неявно опирающиеся на знакомые черты музыковедческих и популярных образов Моцарта, используются Найманом для превращения Моцарта в идеального сторонника своей антимодернистской программы...» [13], — программы, которая стремится нивелировать пропасть между академическим искусством и массовой культурой. Подобный подход позволяет трактовать художественный текст оперы как метакомпозицию, поскольку и ее тематика, и музыкальный материал непосредственно связаны с культурно-социальной практикой создания произведений искусства. Так, учиненный над Найманом судебный процесс заставляет задуматься о тонкой грани между практикой творческого переосмысления и плагиатом, который в XX столетии в действительности утрачивает свой смысл, но, в отличие от моцартовской эпохи, уже по иным причинам: не только из-за постмодернистской всеядности, но и из-за проблемы узнаваемости авторского стиля у тех композиторов, которые возводят «непреодолимые барьеры между своим произведением и слушательским восприятием» [17, с. 45]. Таким образом, «Письма, загадки и иски» — это музыка о музыке, музыка контекста и музыка подтекста.

С другой стороны, усиливая в ряде музыкальных номеров драматизм моцартовской музыки, Найман разрушает сложившиеся в современных представлениях стереотипы (прежде всего о Моцарте и его музыке как идеализированных и вневременных феноменах) и, апеллируя к психоаналитической практике, пытающейся свести все мифы к категоричному императиву «а теперь как это было на самом деле», создает вполне реальный и достаточно трагический образ *обычного человека* с набором психологических проблем. В этом случае музыка уподобляется биографике и, в соответствии с традициями «разоблачающей» герменевтики [18], достаточно популярной в западном музыкознании, творческий акт начинает трактоваться как сублимация, а моцартовские сочинения восприниматься как отражение детских комплексов и подавленных желаний композитора (таящиеся за «фасадом» внешних элементов скрытые смыслы демаскируются с помощью приема деконструкции).

Как тематика, так и приемы композиционной работы «Писем, загадок и исков» имеют немало общего с первой оперой Наймана «Человек, который принял свою жену за шляпу» (*The Man Who Mistook His Wife for a Hat*, 1986), созданной на сюжет одноименного рассказа американского невролога и писателя Оливера Сакса. В обоих случаях оперный жанр превращается одновременно и в психологическое исследование личности художника, и в творческую самодиагностику, поскольку в виртуальном диалоге с традицией Найман пытается утвердить собственную эстетическую позицию.

Наконец, нельзя не отметить, что опера «Письма, загадки и иски» — свидетельство глубоких познаний Наймана в области моцартоведения. Отрицая одни музыковедческие мифы и одновременно создавая другие, она, по сути, вскрывает представления о Моцарте в современном научном пространстве, а также характерные тенденции в его изучении, обусловленные особенностями постмодернистской культуры. Соединяя, казалось бы, несоединимое — стремление к достоверности (отражением чего служит опора на документалистику) и неомифологизм, высокое и низкое, серьезное и комичное, старое и новое — опера Наймана одновременно заставляет усомниться не только в истинности, но и в адекватности любых интерпретаций личности и творчества Моцарта, вынося неутешительный вердикт всем нашим несостоятельным попыткам постичь природу гения — *Not Mozart*.

Список литературы

1. Алексеева А. Ю. Композиторская техника Майкла Наймана. Петрозаводск: Версо, 2022.
2. Алексеева А. Ю. «Полифония» композиционных приемов в музыке Майкла Наймана // Современные проблемы музыкознания. 2017. № 4. С. 66–76.
3. Окунева Е. Г. Оперное творчество Майкла Наймана: художественные идеи и принципы их музыкального воплощения // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 92–107. <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
4. Окунева Е. Г., Слепцова А. А. «Facing Goya» Майкла Наймана: о жанровой специфике оперы идей // Музыкальный журнал Европейского Севера. 2022. № 2. С. 17–39. <https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.30.2.17-39>

5. Okuneva E. G., Nogovitsyna A. A. Michael Nyman's Opera *Noises, Sounds and Sweet Airs* and Questions of Interpretation of Shakespeare's *The Tempest* // Russian Musicology. 2024. No. 4. P. 41–54.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.041-054>
6. Луцкер П. В., Сусидко И. П. Моцарт и его время. 2-е изд. М.: Классика-XXI, 2015.
7. Эйнтштейн А. Моцарт. Личность и творчество. М.: Музыка, 1977.
8. Susidko I. P., Lutsker P. V. About Leopold Mozart's Pedagogical Principles // Russian Musicology. 2024. No. 3. P. 135–143.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.135-143>
9. Roner M. Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägeli's Theorie der Musik. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 2020.
<https://doi.org/10.25162/9783515127059>
10. Solomon M. Mozart's Zoroastrian Riddles // American Imago. 1985. No. 42 (4). P. 345–369.
11. Eibl J. H. Mozart verfasst Rätsel: Bisher unbekannte Autographe aus der Sammlung Hermann Härtel // Oesterreichische Musikzeitschrift. 1971. Vol. 26. P. 65–71. <https://doi.org/10.7767/omz.1971.26.jg.65>
12. Чугарева Е. И. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. 4-е изд. М.: Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2013.
13. Cenciarelli C. The Case against Nyman Revisited: “Affirmative” and “Critical” evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart // Radical in Musicology. 2006. Vol. 1.
URL: <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm> (accessed: 12.05.2026)
14. Whittall A. Musical Composition in the Twentieth Century. New York: Oxford University Press, 1999.
15. Блум Х. Страх влияния. Карта перечитывания. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 1998.
16. Чичерин Г. В. Моцарт. Исследовательский этюд. Л.: Музыка, 1970.
17. Денисов А. В. Критерии плагиата в музыкальном искусстве: исторический аспект проблемы // Южно-Российский музыкальный альманах. 2022. № 1. С. 41–46.
https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_41

18. Акопян Л. О. Возможные модели музыкальной герменевтики // Музыка. Искусство, наука, практика. 2018. № 3 (23). С. 61–77.

References

1. Alekseeva, A. Yu. (2022). *Kompozitorskaya tekhnika Maikla Naimana* [Michael Nyman's compositional technique]. Verso. (In Russ.).
2. Alekseeva, A. Yu. (2017). The "Polyphony" of compositional tools in the music by Michael Nyman. *Contemporary Musicology*, (4), 66–76. (In Russ.).
3. Okuneva, E. G. (2023). Michael Nyman's operas: The artistic ideas and principles of their musical realization. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*, (4), 92–107. (In Russ.).
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2023.4.092-107>
4. Okuneva, E. G., & Sleptsova, A. A. (2022). *Facing Goya* by Michael Nyman: The genre specifics of the opera of ideas. *Music Journal of Northern Europe*, (2), 17–39. (In Russ.).
<https://doi.org/10.61908/2413-0486.2022.30.2.17-39>
5. Okuneva, E. G., & Nogovitsyna, A. A. (2024). Michael Nyman's opera *Noises, Sounds and Sweet Airs* and questions of interpretation of Shakespeare's *The Tempest*. *Russian Musicology*, (4), 41–54.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.4.041-054>
6. Lutsker, P. V., & Susidko, I. P. (2015). *Motsart i ego vremya* [Mozart and his time] (2nd ed.). Klassika-XXI. (In Russ.).
7. Einstein, A. (1962). *Mozart, is Character, His Work*. Oxford University Press.
8. Susidko, I. P., & Lutsker, P. V. (2024). About Leopold Mozart's pedagogical principles. *Russian Musicology*, (3), 135–143.
<https://doi.org/10.56620/RM.2024.3.135-143>
9. Roner, M. (2020). *Autonome Kunst als gesellschaftliche Praxis: Hans Georg Nägels Theorie der Musik*. Franz Steiner Verlag.
<https://doi.org/10.25162/9783515127059>
10. Solomon, M. (1985). Mozart's Zoroastrian Riddles. *American Imago*, 42(4), 345–369.
11. Eibl, J. H. (1971). Mozart verfasst Rätsel: Bisher unbekannte Autographe aus der Sammlung Hermann Härtel. *Oesterreichische Musikzeitschrift*, 26, 65–71. <https://doi.org/10.7767/omz.1971.26.jg.65>

12. Chigareva, E. I. (2013). *Opery Motsarta v kontekste kul'tury ego vremeni: Khudozhestvennaya individual'nost'. Semantika* [Mozart's operas in the context of the culture of his time. Artistic individuality. Semantics]. (4th ed.). Librokom. (In Russ.).
13. Cenciarelli, C. (2006). The Case against Nyman Revisited: "Affirmative" and "Critical" evidence in Michael Nyman's Appropriation of Mozart. *Radical Musicology*, 1. Retrieved May 12, 2026, from <http://www.radical-musicology.org.uk/2006/Cenciarelli.htm>
14. Whittall, A. (1999). *Musical Composition in the Twentieth Century*. Oxford University Press.
15. Bloom, H. (1973). *The anxiety of influence: A theory of poetry*. Oxford University Press.
16. Chicherin, G. V. (1970). *Motsart. Issledovatel'skii etyud* [Mozart. A research study]. Muzyka.
17. Denisov, A. V. (2022). Criteria of plagiarism in musical art: Historical aspect of the problem. *South-Russian Musical Anthology*, (1), 41–46. (In Russ.). https://doi.org/10.52469/20764766_2022_01_41
18. Hakobian, L. O. (2018). Possible models of musical hermeneutics. *Music. Art, Science, Practice*, 3(23), 61–77. (In Russ.).

Сведения об авторе:

Окунева Е. Г. — доктор искусствоведения, профессор, кафедра теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова.

Information about the author:

Ekaterina G. Okuneva — Dr. Sci. (Arts), Professor, Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State Glazunov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 02.04.2026;
одобрена после рецензирования 13.05.2026;
принята к публикации 02.06.2026.

The article was submitted 02.04.2026;
approved after reviewing 13.05.2026;
accepted for publication 02.06.2026.

Этномузыкология

Научная статья

УДК 78.03; 78.06

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-134-153>

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



О гармонике и звукоряде
традиционного танбура

Абдували Абдулмаджидович Абдурашидов

Научно-исследовательский институт культурологии
и нематериального культурного наследия,
г. Ташкент, Республика Узбекистан,
✉ navo@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0006-3333-1510>



Аннотация. В статье детально рассматриваются основы построения звукоряда традиционного танбура, распространенного в странах Центральной Азии, преимущественно в Республиках Таджикистан и Узбекистан. Исследование направлено на выявление закономерностей формирования звуковысотной системы инструмента. В работе применен сравнительный метод сопоставления тонов шкалы танбура с гармониками,

формирующимися на его мелодической струне, что позволило выявить точные закономерности высотных отношений и особенности настройки инструмента. Впервые звукоряд традиционного танбура анализируется во взаимосвязи с его акустическими характеристиками и историко-культурными особенностями исполнения макомов. Установлено, что звукоряд инструмента имеет семиступенную диатоническую структуру, не являющуюся равномерно темперированной, а высотные отклонения звуков регулируются посредством прижатия мелодической струны к высоко навязанным из жил ладкам. Описаны различия между натуральным звукорядом и практикой исполнения макомов, что позволяет выявить гибкость традиционного инструмента в адаптации к различным ладовым системам. Результаты исследования позволяют раскрыть логику построения звукоряда танбура с научно-практической точки зрения, уточняют его акустическую природу и дают теоретическую основу для дальнейшего изучения традиционных музыкальных инструментов Центральной Азии. Представленные выводы могут быть полезны как музыкантам и инструменталистам, так и исследователям этномузыкологии и акустики музыкальных инструментов.

Ключевые слова: танбур, звукоряд, акустика, гармоника, ладовая система, Шашмаком, музыкальные инструменты Центральной Азии, этномузыкология, традиционная музыка

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность рецензенту за внимательное рассмотрение статьи и ценные замечания, способствовавшие улучшению содержания и качества исследования.

Для цитирования: Абдурашидов А. А. О гармонике и звукоряде традиционного тамбура // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 134–153. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-134-153>

Ethnomusicology

Original article

**Harmonics and pitch organization
of the traditional tanbûr**

Abduvali A. Abdurashidov

Research Institute of Cultural Studies and Intangible Cultural Heritage,
Tashkent, Republic of Uzbekistan,

✉ navo@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0006-3333-1510>

Abstract. This article examines the principles underlying the pitch system of the traditional tanbûr, a string instrument widely used in Central Asia, particularly in Tajikistan and Uzbekistan. The study aims to identify the mechanisms governing the formation of the instrument's pitch organization. A comparative method is employed, juxtaposing the tones of the tanbûr scale with the harmonics produced on its melody string, thereby revealing consistent patterns in pitch relationships and specific features of the instrument's tuning.

For the first time, the pitch system of the traditional tanbûr is analyzed in relation to its acoustic characteristics and the historical and cultural context of maqâm performance practice. It is demonstrated that the instrument's pitch system has a heptatonic, non-equal-tempered diatonic structure, in which pitch deviations are regulated by stopping the melody string against tightly tied gut frets. Differences between the natural harmonic series and maqâm performance practice are examined, highlighting the flexibility of the instrument in adapting to various modal systems. The findings contribute to a clearer understanding of the principles governing the tanbûr's pitch system from both scientific and practical perspectives, clarify its acoustic nature, and provide a theoretical foundation for further research on traditional musical instruments of Central Asia. The results may be of interest to performers, instrument makers, and scholars in ethnomusicology and musical acoustics.

Keywords: tanbûr, pitch system, acoustics, harmonics, modal system, Shashmaqom, Central Asian musical instruments, ethnomusicology, traditional music

Acknowledgments: I express my sincere gratitude to the reviewer for their careful reading of the article and for valuable comments that helped improve the quality and clarity of the study.

For citation: Abdurashidov, A. A. (2026). Harmonics and pitch organization of the traditional tanbûr. *Contemporary Musicology*, 10(2), 134–153. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-134-153>

Введение

Танбур — древний струнно-щипковый хордофон, распространенный в странах Центральной Азии, особый статус он имеет в Средней Азии — Таджикистане и Узбекистане. Как и другие традиционные музыкальные инструменты народов Востока, он представляет собой уникальную звуковую систему, сформировавшуюся на основе устойчивых акустических принципов и многовековой исполнительской практики. Одна из ключевых проблем — выявление закономерностей формирования звукоряда этих инструментов и его соответствие природным принципам построения звуковых структур.

Акустическая система инструментов традиционно входит в сферу интересов дисциплин, изучающих физическую природу звука. Данная проблематика получила развитие в трудах видных ученых¹, в которых разработан широкий круг вопросов, касающихся комплексного анализа акустических основ музыкального исполнения, исследования влияния обертонов на строй и тембр музыкальных инструментов, а также выявления физических закономерностей извлечения флажолетов.

В центре внимания нашей работы находится взаимосвязь между структурой звукоряда инструмента и особенностями его гармонических составляющих. Ранее мы анализировали разновидности строя танбура, используемые в исполнительской практике Шашмакома [1], порядок построения регистров и исходных октавных ладозвукорядов этого инструмента [2], настройку мензуры танбура на основе слуховой оценки соотношений его структурных элементов [3], а также связь канонов построения композиции Шашмаком и звукового строя танбура [4].

Звукоряд традиционного танбура можно рассматривать с учетом двух основных факторов. Первый из них связан с формированием натурального звукоряда — обертонов, возникающих при звучании открытой мелодической и трех

¹ Fletcher N. H., Rossing T. D. *The Physics of Musical Instruments*. New York: Springer, 1998; Helmholtz H. von. *On the Sensations of Tone as a Physiological Basis for the Theory of Music*. New York: Dover Publications, 1954; Benade A. H. *Fundamentals of Musical Acoustics*. Stuttgart: Birkhäuser, 1979; Meyer J. *Acoustics and Musical Practice*. Frankfurt am Main: Verlag Das Musikinstrument, 1972; Bach M. *Fingerboards & Overtones: Images, Foundations and Designs of a New Approach to Cello Playing*. Munich: Spangenberg, 1991.

бурдонирующих (резонирующих) струн. Ладки-перемычки из толстых жил на грифе инструмента формируют неравномерный диатонический строй и позволяют изменять высоту звука в пределах до полутона. Бурдонирующие струны используются для извлечения педальных тонов, что подчеркивает их значимость в создании общего звукового колорита [5, с. 770–771]. Второй фактор определяется особенностями исполняемой на танбуре музыки (например, Шашмаком²), в которой применяются различные лады, требующие перестройки инструмента. Игнорирование этих параметров затрудняет понимание строя звукоряда традиционного танбура.

В исследованиях, посвященных исполнительству на танбуре [8]³, в том числе англоязычных [9; 10], систематизируются практические знания о звуковом строе инструмента и особенностях его применения. Основное внимание уделяется разновидностям строев, настройке струн, характеристикам диатонического строя и другим структурным параметрам. Однако эти исследования носят преимущественно описательный характер и во многом воспроизводят уже известные положения. Акустическая специфика танбура — спектральные характеристики звука, резонансно-гармонические свойства, тембровые особенности — до настоящего времени не подвергалась системному и комплексному анализу. Все эти параметры нуждаются в дальнейшем углубленном исследовании в контексте звуковысотной организации инструмента, что определяет актуальность и новизну предлагаемого подхода.

Гармоническая основа звуковысотной системы танбура

Проблема строев танбура и их терминологической фиксации отражена в ряде научных исследований, в том числе в некоторых ранних публикациях по этой теме [11, с. 13; 12, с. 192, 13, с. 35]. Вместе с тем указанный вопрос был специально рассмотрен и в нашей предыдущей работе [1], где, помимо основного

² Шашмаком — название целостного цикла, распространенного в музыкальных культурах Таджикистана и Узбекистана. Шашмаком состоит из шести макомов: Рост, Наво, Бузург, Дугох, Сегох и Ирок. О настройке танбура в связи с исполнением Шашмакома см. [6; 7].

³ См. также авторефераты диссертаций: Абдукаримов М. Танбур, сато и сетор в музыкальной традиции Узбекистана и Таджикистана: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Ташкент, 1997; Зуфаров А. М. Эволюция развития системы ладов в макоме «Наво»: автореф. дис. ... д-ра философии (PhD) по специальности искусствоведение. Ташкент, 2025. С. 25–47.

квартового строя *Бузург*, были проанализированы искусственно сконструированные квинтовый строй *Рост* и секундовый строй *Наво*. В исследовании обосновывается, что обращение к этим строям определяется не только техническими задачами исполнительства, но и трансформацией звуковысотной организации инструмента в рамках иной интонационно-ладовой парадигмы. Их внедрение интерпретируется как закономерный этап эволюции исполнительской практики, ориентированной на расширение акустико-интонационного и выразительного потенциала танбура за пределы его натуральной системы. Особую значимость данный процесс приобретает в контексте развития традиции исполнения цикла «Шашмаком», предполагающей вариативность организации строя и ее соответствие различным модально-интонационным моделям.

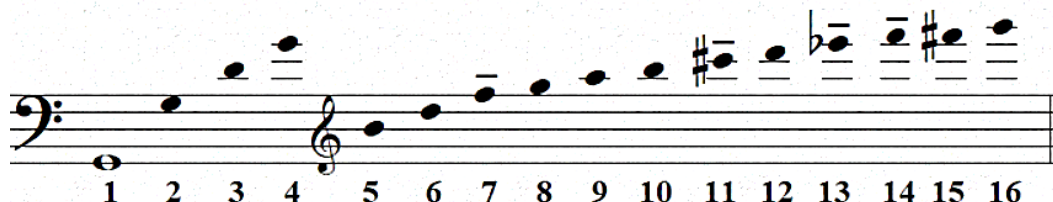
Традиционные исполнители интуитивно ощущают важность гармонической основы в организации звуковысотной системы танбура. Настройка звукоряда инструмента осуществляется во взаимосвязи двух параметров — акустического и исполнительского⁴.

Натуральный звукоряд, как известно, состоит из основного тона и его гармонических обертонов. Каждый элемент этой последовательности классифицируется как гармоника, образующая единый гармонический спектр. Танбур, будучи инструментом с открытыми мелодической и бурдонирующими струнами, отличается неповторимым тембром именно за счет взаимодействия основного тона и множества гармоник, возникающих при колебании струн. Обертоны придают звуку насыщенность и яркость, что определяет индивидуальность тембра даже при исполнении одних и тех же нот на разных инструментах. На спектр обертонов танбура влияют конструкция корпуса, материал, длина и натяжение струн, создавая тем самым характерное для этого инструмента звучание.

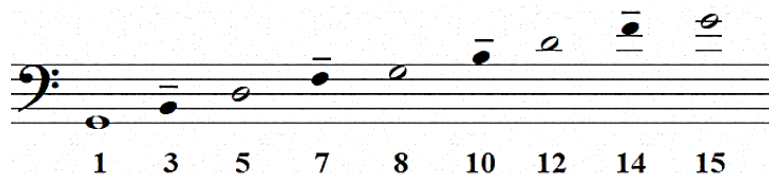
Основной тон мелодической струны танбура соответствует звуку *G*, образуя натуральный звукоряд (см. *Пример 1*).

Некоторые обертоны, возникающие при звучании струн танбура, имеют более важное значение, эта избирательность играет решающую роль в формировании уникальной структуры звукоряда этого инструмента. К числу таких гармоник относятся звуки *g*, *d*, *h*, *f* (*Пример 2*), которые наиболее отчетливо воспринимаются человеческим слухом. Эти звуки служат ориентиром для музыкантов при настройке инструмента.

⁴ О специфике исполнения на иранском тамбуре см. [14], на турецком — см. [10].



Пример 1. Натуральный звукоряд, образующийся при колебании
мелодической струны танбура



Пример 2. Гармоники, образующие звуки
G, g, g¹; d, d¹; H, h и f, f¹ в шкале танбура

В народной музыкальной традиции для обозначения натуральных ступеней используется понятие *табии парда* (в переводе с таджикского — «естественные (натуральные) ступени» или «естественные звуки»). Под этим термином понимают ладки, визуально кажущиеся равномерно расположенными на грифе танбура. Однако фактически они формируют особый звукоряд, который не совпадает с полным натуральным рядом, так как включает лишь часть натуральных интервалов. Выбор именно этих ступеней обусловлен не только эстетическими и исполнительскими соображениями, но и акустическими закономерностями обертонового ряда: отдельные гармоники становятся основой формирования ладовой системы, определяя характерные интервальные соотношения. Таким образом, система *табии парда* отражает традиционное музыкальное восприятие высоты звука и обеспечивает специфическую выразительность танбура, сохраняя при этом удобство настройки и исполнения на слух.

Часть тонов приведенной выше шкалы все же соответствует аналогичным ступеням натурального звукоряда (например, седьмой и четырнадцатый). Анализ гармоник и интервалов в ней показывает, что, несмотря на некоторые отклонения, инструмент сохраняет основные закономерности гармонического строя. Это обеспечивает узнаваемость и богатство тембра, присущие звучанию традиционного танбура.

Вместе с тем, как показано в *Примере 2*, звуки *h* и *f* по сравнению с *g* и *d* несколько занижены. В контексте такого построения в шкале гармоник в пределах малого септаккорда между звуками *g*, *d* и двумя заниженными звуками *h* и *f* формируются терции разного характера: большая терция (б. 3) — суженная, малая терция (м. 3) — расширенная и малая терция (м. 3) — суженная, а крайние звуки образуют интервал малой септимы (м. 7), которая также сужена (*Пример 3*).



Пример 3. Соотношение обертонов
с расширенными и суженными интервалами

В музыкальной практике промежуточные звуки, расположенные между основными интервалами, традиционно определялись на слух — преимущественно путем перемещения ладков по грифу инструмента. Таким образом, они обретали свое высотное положение между уже определившимися гармоническими тонами. При сравнении с темперированным строем некоторые из этих звуков оказываются пониженными или повышенными, что приводит к образованию различных суженных либо расширенных интервалов.

Согласно акустическим закономерностям, проявляющимся в звукоряде танбура, чистыми интервалами остаются только октава, квинта и кварта, в то время как секунда, терция, секста и септима характеризуются как суженные или расширенные. Такое распределение обусловлено спецификой гармонического строя инструмента, отражающей природные закономерности звучания струн и соответствующие им акустические пропорции.

В связи с этим из семи гармоник, возникающих в пределах октавы, только звуки *g* и *d* в различных сочетаниях образуют чистые интервалы — октаву,

кварту и квинту. Остальные звуки, в том числе определенные на слух *a*, *h*, *e* и *f*, строятся несколько заниженно, тогда как звук *c*, напротив, завышен. В результате между этими звуками формируются суженные и расширенные интервалы — своеобразный «натуральный» звукоряд с неравномерно темперированным строем.

В качестве примера рассмотрим экспериментально подготовленный мною танбур, ладки которого были настроены в соответствии с гармониками открытой мелодической струны, а также с дополнительно установленными на грифе ладками, формирующими промежуточные звуки между ними. Такая настройка, по сути, представляет собой звукоряд танбура с натуральной интонацией и традиционно неравномерным строем (Иллюстрация 1).

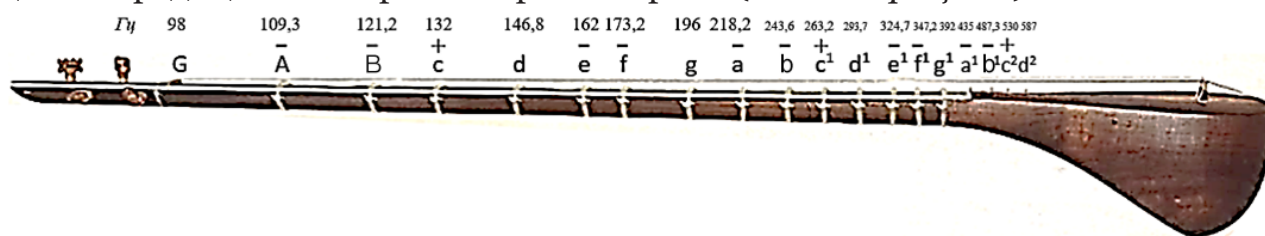


Иллюстрация 1. Звукоряд танбура⁵

Для фиксации высотных показателей звукоряда в представленном примере значения звуков одновременно указываются в герцах, что позволяет наглядно оценить степень их занижения или завышения относительно равномерно темперированного строя (Таблица 1).

Таблица 1. Сопоставление заниженных и завышенных звуков натурального неравномерного звукоряда, извлекаемого на танбуре со звуками равномерно темперированного строя

Natural scale produced on tanbûr																			
	G	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c¹	d¹	e¹	f¹	g¹	a¹	b¹	c²	d²
Hz	98	109,3	121,2	132	146,8	162	173,2	196	218,2	243,6	263,2	293,7	324,7	347,2	392	435	487,3	530	587
Fret	0	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18
Equally tempered scale																			
	G	A	B	c	d	e	f	g	a	b	c¹	d¹	e¹	f¹	g¹	a¹	b¹	c²	d²
Hz	98	110	123,47	130,81	146,83	164,81	174,61	196	220	246,94	261,63	293,67	329,63	349,23	392	440	493,88	523,25	587,33
Difference	0	-0,7	-2,27	+1,10	-0,03	-2,81	-1,41	0	-1,8	-3,34	+2,43	+0,07	-4,93	-2,03	0	-5	-6,59	+6,75	-0,33

⁵ Иллюстрация подготовлена автором.

Чистые интервалы в пределах одной октавы могут формироваться либо на основе соотношения квинты и кварты, либо кварты и квинты (Пример 4).



Пример 4. Квинто-квартовые и кварто-квинтовые интервальные соотношения, проявляющиеся в натуральной интонации звукоряда танбура

Гармонический строй инструмента формируется через соотношение двух ступеней — извлекаемых звуков *g* и *d* — с бурдонирующими струнами. По сути, этот строй можно охарактеризовать как квартовый: бурдонирующие струны образуют устойчивое квартовое соотношение по вертикали, а ступени *g* и *d* соотносятся с ним по горизонтали на разных регистровых уровнях, формируя кварто-квинтовые отношения. В традиционной исполнительской практике такая настройка называется *Бузург* (букв. — «великий», «большой»). Речь идет о квартовой настройке мелодической и бурдонирующих струн танбура (см. Пример 5).



Пример 5. Звукоряд танбура с натуральной интонацией при квартовом строе в сочетании с чистыми интервалами кварты и квинты

Таким образом, гармоническая структура инструмента, естественные интервалы и специфика промежуточных звуков формируют уникальный звуковой характер танбура, обеспечивая точность интонации и выразительность звучания.

Звукоряд традиционного танбура

Мелодическая струна танбура воспроизводит и передает горизонтальный аспект шкалы инструмента, а именно: звукоряд с определенной системой строя и предельным диапазоном. Поэтому строй звукоряда на танбуре определяется при последовательном передвижении по ладкам вверх и вниз: сколько ладков, столько и звуков-ступеней. В результате ладки (16 основных — *аслпарда* и 4 дополнительных — *хаспарда*) на грифе традиционного танбура, с одной стороны, определяют предельный диапазон инструмента от двух с половиной до трех октав⁶, а с другой, указывают на наличие в нем определенного звуковысотного строя — звукоряда [15, с. 27] (Иллюстрация 2).

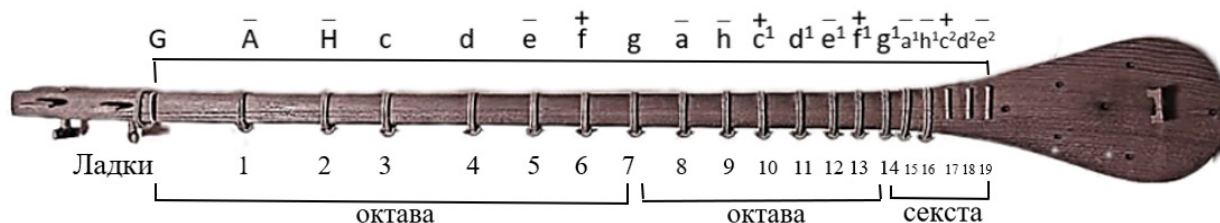


Иллюстрация 2. Диапазон и звукоряд традиционного танбура⁷

Как видим, на грифе традиционного танбура ладки между собой, за исключением третьего, расположены относительно равномерно. По мере приближения к корпусу интервалы между ними постепенно сужаются. Поэтому определить визуально, к какому строю этот звукоряд относится, затруднительно. Однако при извлечении звуков становится ясно, что в пределах октавы их семь. Они образуют семиступенный диатонический звукоряд, но без равномерной темперации. Такая структура обеспечивает специфическую мелодическую и гармоническую выразительность танбура.

Важно подчеркнуть, что наряду с чистыми интервалами октавы, квинты и кварты в соотношении со звуками *d* и *g* встречаются и другие — суженные и расширенные — интервалы: секунды, терции, кварты, сексты,

⁶ Самый низкий звук *g* малой октавы и самый верхний — звук *f*² второй октавы.

⁷ Иллюстрация подготовлена автором. Приведенный на ней традиционный танбур принадлежал известному певцу-исполнителю классической музыки Шашмаком, народному артисту Таджикистана Шохназару Сохибову (1903–1973). Мастер-изготовитель этого танбура — Усто Тоир (1883–1953) из Бухары. Кстати, на танбуре у него по неизвестным причинам отсутствует последний дополнительный ладок (*хаспарда*).

септимы. Они образуются в сочетании с заниженными звуками *a*, *h*, *e* и завышенными *f* и *c*. Поэтому диатонический звукоряд на традиционном танбуре проявляется именно в таком своеобразном неравномерном темперированном строе. Чтобы удостовериться в этом, приведем в качестве примеров несколько традиционных танбуров, принадлежащих мастерам макомного искусства — Риски Раджаби (1887–1977), Расулкори Мамадалиеву (1928–1976), Бобокулу Файзуллоеву (1899–1964) и Фазлиддину Шахобову (1911–1974) (Иллюстрации 3–6)⁸.

На приведенных иллюстрациях видно, что ладки на всех вариантах традиционного танбура расположены примерно одинаково и, соответственно, звукоряд строится по сходному принципу. Рассматривая эти звукоряды в сопоставлении с натуральным, можно прийти к выводу о наличии между ними определенной взаимосвязи. Чтобы подтвердить это предположение, рассмотрим подготовленный нами образец танбура, настроенный в соответствии с акустическими особенностями инструмента и звукорядом традиционного танбура



Иллюстрация 3.
Риски Раджаби



Иллюстрация 4.
Расулкори Мамадалиев

⁸ Все фотоиллюстрации заимствованы из различных источников, в том числе из личных архивов родных и близких исполнителей.



Иллюстрация 5.
Бобокул Файзуллоев



Иллюстрация 6.
Фазлиддин Шахобов

народного артиста Таджикистана, мастера-исполнителя Шашмакома Шохназара Сохибова (Иллюстрации 7–8).

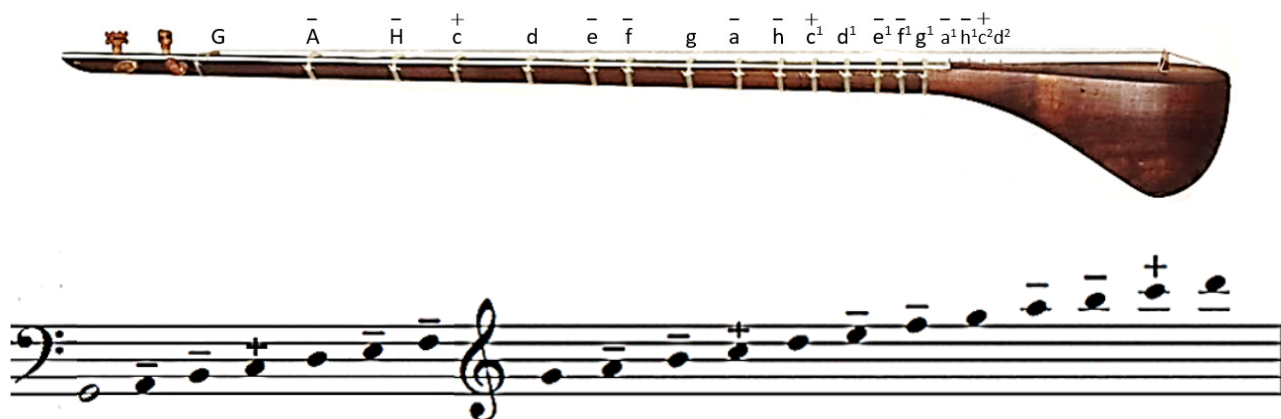


Иллюстрация 7. Звукоряд экспериментального танбура

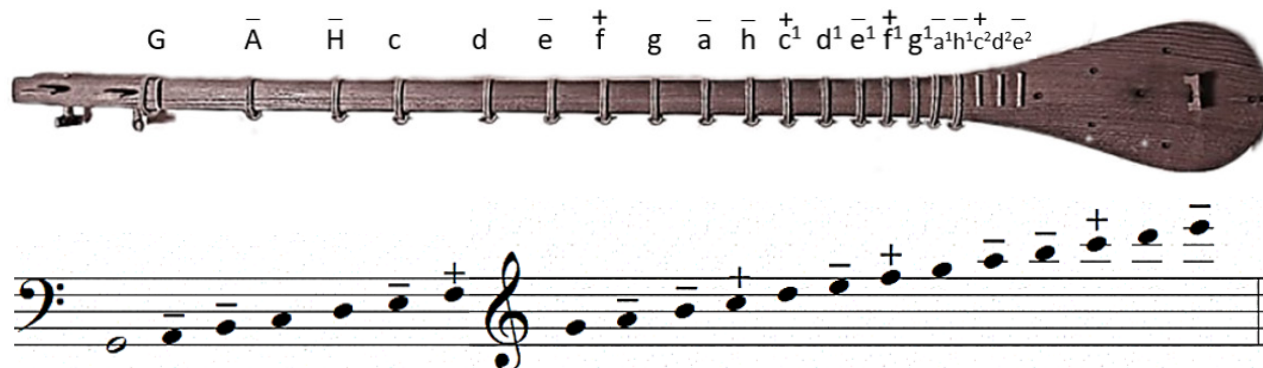


Иллюстрация 8. Звукоряд традиционного танбура Ш. Сохибова

В результате сопоставления этих звукорядов обнаруживаем различия лишь звуков *c* и *f* малой октавы, образующихся на третьем и шестом ладках танбура. В одном случае эти ладки занимают нижнее положение, в другом — верхнее, поэтому и звуки извлекаются соответственно по-разному.

*Звуки, извлекаемые на основе
третьего и шестого ладка танбура*

Третий ладок на грифе традиционного танбура Сохибова по сравнению с другими ладками немного передвинут вниз и подстроен под звук *c* малой октавы, тогда как, по идее, должен находиться посередине между вторым и четвертым ладками и извлекать естественный завышенный звук *c* малой октавы (Иллюстрации 7, 8). В обоих видах звукоряда в высоких регистрах танбура 10-й и 17-й ладки располагаются в верхнем положении и аналогичным образом воспроизводят несколько завышенные звуки *c* первой и второй октав⁹.

Мы предполагаем, что основной причиной передвижки третьего ладка на танбуре стало введение нового гармонического строя. Именно применение квинтового строя потребовало передвижки третьего ладка вниз, чтобы установить звук *c* малой октавы в качестве центрального тона танбура.

⁹ В одном из вариантов звукоряда традиционного танбура, используемого мастером искусства Шашмаком Риски Раджаби, завышенный звук *c* наблюдается во всех регистрах инструмента, включая малую октаву. То есть в практике исполнения макомов встречаются и такие образцы танбуров, звукоряд которых строится максимально приближенно к натуральному звукоряду.

При перестройке струн на квинту в звуковой системе танбура происходит трансформация основных звуко-ступеней и их взаимного расположения. Звуки *c* и *d* приобретают статус ступеней, на основе которых, в сочетании с бурдонирующими струнами, формируются вертикальные созвучия. Однако *d* остается самым слышимым обертоном инструмента, благодаря резонансу с гармоническими призвуками открытой мелодической струны, и продолжает выступать в роли опорного тона. Таким образом, в квинтовом строе звук *c* по значимости сопоставим со ступенями, формирующими вертикальное созвучие.

Шестой ладок на грифе традиционного танбура относится к категории подвижных. Его положение зависит от исполняемого макама: этот ладок передвигается вверх-вниз на полтона (или даже меньший интервал), устанавливая на грифе инструмента звуки с конкретным высотным уровнем. Передвижение шестого ладка выполняется на трех уровнях: нижнем, нейтральном и верхнем. Нижний уровень определяет звук *f* или заниженный его вид; нейтральный уровень устанавливает звук *f* завышенный (иначе говоря, фа-полудиез); верхний уровень определяет заниженный звук *fis*. На всех видах традиционного танбура, как это видно на примере инструмента Сохибова, шестой ладок преимущественно находится в нейтральном положении, тогда как на танбуре с натуральным звукорядом шестой лад находится в нижнем положении. Верхнее положение также успешно применяется в традиции исполнения макамов.

В результате понижения и повышения третьего ладка на танбуре звук *c* малой октавы или его завышенный вариант в соотношении с основным тоном *G* большой октавы открытой мелодической струны составляет интервалы чистой и расширенной кварты. Шестой передвигающийся ладок, выступая на трех уровнях (пониженный *f*, завышенный *f* и пониженный *fis* малой октавы), в сочетании с основным тоном образует суженные и расширенный интервалы малой септимы, а также суженный интервал большой септимы.

Заключение

На основании проведенного исследования выявлено, что строй звукоряда традиционного танбура формируется под одновременным влиянием акустических особенностей инструмента, в частности его гармоник, и музыкальной практики Шашмаком. Такое взаимодействие объясняет внутреннюю логику построения звукоряда и особенности его звучания, подтверждая гипотезу о тесной связи

структуры инструмента с его физической природой и музыкальным назначением, что позволяет сделать следующие выводы:

- гармоника, возникающие на открытой мелодической струне инструмента танбура, напрямую влияют на организацию его звуковысотной системы;
- звукоряд традиционного танбура, сформировавшийся на основе исполняемой на нем классической музыки Шашмаком, имеет естественную связь с акустическими свойствами инструмента;
- исполнителям и исследователям классической музыки Шашмаком при изучении и составлении научных и методических работ рекомендуется учитывать особенность такого построения звукоряда на традиционном бухарском танбуре.

Список литературы

1. Абдурашидов А. А. Об определении разновидностей строя танбура и их обозначений // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8, № 2. С. 196–206.
2. Абдурашидов А. А. Об определении регистров и октавных ладозвукорядов танбура // Музыковедение. 2021. № 4. С. 37–49. <https://doi.org/10.25791/musicology.4.2021.1188>
3. Абдурашидов А. А. Традиционная настройка мензуры танбура в современной исполнительской практике Таджикистана и Узбекистана // Музыкальное искусство Евразии. Традиции и современность. 2023. № 2 (11). С. 24–34. <https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.002>
4. Абдурашидов А. А. О связи правил построения композиции Сарахбори Рост и звуковысотного строя танбура // Музыковедение. 2024. № 9. С. 3–15. <https://doi.org/10.25791/musicology.9.2024.1392>
5. Erkut C., Välimäki V. Model-based sound synthesis of tanbur, a Turkish long-necked lute // Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (Cat. No.00CH37100). Istanbul: IEEE, 2000. Vol. 2. P. 769–772. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2000.859073>
6. Матякубов О. Истоки и принципы хорезмской танбурной нотации: монография. Ташкент: Янги аср авлоди, 2018.

7. Маматкулов М. М. Настройка музыкального инструмента танбур // Проблемы современной науки и образования. 2024. № 8. С. 48–50.
8. Эшанкулов М. Э. Центральноеазиатский танбур: морфология, эргология, исполнительство // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусства. 2013. № 3 (35). С. 136–138.
9. de Zeeuw, H. Tanbûr Long-Necked Lutes along the Silk Road and beyond. Oxford: Archaeopress, 2019. <https://doi.org/10.2307/j.ctvndv96m>
10. de Zeeuw, H. The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music. Oxford: Archaeopress, 2022. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2nwq8wm>
11. Миронов Н. Н. Музыка узбеков. Самарканд: Узбек. гос. изд-во, 1929.
12. Беляев В. М. Очерки по истории музыки народов СССР. М.: Гос. муз. изд-во, 1962. Вып. 1: Музыкальная культура Киргизии, Казахстана, Туркмении, Таджикистана и Узбекистана.
13. Успенский В. А. Классическая музыка узбеков: статьи, воспоминания, письма / сост. И. А. Акбаров. Ташкент: Изд-во литературы и искусства, 1980.
14. Fozi N. The Hallowed Summoning of Tradition: Body Techniques in Construction of the Sacred Tanbur of Western Iran // Anthropological Quarterly. 2007. Vol. 80, no. 1. P. 173–205. <https://doi.org/10.1353/anq.2007.0005>
15. Фитрат А. Ўзбек классик муси-аси ва унинг тарихи [Узбекская классическая музыка и ее история]. Тошкент: Фан, 1993.

References

1. Abdurashidov, A. A. (2020). On the definition of varieties of the structure tanbur and their designation. *Journal of Musical Science*, 8(2), 196–206. (In Russ.).
2. Abdurashidov, A. A. (2021). On the definition of registers and octave modes of tanbur. *Musicology*, (4), 37–49. (In Russ.). <https://doi.org/10.25791/musicology.4.2021.1188>

3. Abdurashidov, A. A. (2023). Traditional tuning of the tanbur beaker in the modern performing practice of Tajikistan and Uzbekistan. *Music of Eurasia. Tradition and The Present*, (2), 24–34. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26176/MAETAM.2023.11.2.002>
4. Abdurashidov, A. A. (2024). On the connection between the rules of the composition of Sarakhbori Rost and the pitch structure of the tanbur. *Musicology*, (9), 3–15. (In Russ.).
<https://doi.org/10.25791/musicology.9.2024.1392>
5. Erkut, C., & Välimäki, V. (2000). Model-based sound synthesis of tanbur, a Turkish long-necked lute. In *Proceedings of the IEEE International Conference on Acoustics, Speech, and Signal Processing (ICASSP)* (Vol. 2, pp. 769–772). IEEE. <https://doi.org/10.1109/ICASSP.2000.859073>
6. Matyakubov, O. (2018). *Istoki i printsipy khorezmskoi tanburnoi notatsii* [Origins and principles of Khorezm tanbur notation]. Yangi asr avlodi. (In Russ.)
7. Mamatkulov, M. M. (2024). Tuning the tanbur musical instrument. *Problemy sovremennoi nauki i obrazovaniya* [Issues of Contemporary Science and Education], (8), 48–50. (In Russ.).
8. Eshankulov, M. E. (2013). Central-Asian tanbur: Morphology, ergology, performance. *Herald of the Chelyabinsk State Academy of Culture and Arts*, (3), 136–138. (In Russ.).
9. de Zeeuw, H. (2019). *Tanbûr Long-Necked Lutes along the Silk Road and beyond*. Archaeopress. <https://doi.org/10.2307/j.ctvndv96m>
10. de Zeeuw, H. (2022). *The Ottoman Tanbûr: The Long-Necked Lute of Ottoman Art Music*. Archaeopress. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2nwq8wm>
11. Mironov, N. N. (1929). *Muzyka uzbekov* [Music of the Uzbeks]. Uzbekskoe gosudarstvennoe izdatel'stvo. (In Russ.).
12. Belyaev, V. M. (1962). *Ocherki po istorii muzyki narodov SSSR. Vyp. 1: Muzykal'naya kul'tura Kirgizii, Kazakhstana, Turkmenii, Tadzhikistana i Uzbekistana* [Essays on the history of the music of the peoples of the USSR. Vol. 1: Musical culture of Kyrgyzstan, Kazakhstan, Turkmenistan, Tajikistan, and Uzbekistan]. Gosudarstvennoe muzykal'noe izdatel'stvo. (In Russ.).
13. Uspenskii, V. A. (1980). *Klassicheskaya muzyka uzbekov: Stat'i, vospominaniya, pis'ma* [Classical music of the Uzbeks: Articles, memoirs, and letters] (I. A. Akbarov, Ed.). Izdatel'stvo literatury i iskusstva. (In Russ.).

14. Fozi, N. (2007). The hallowed summoning of tradition: Body techniques in construction of the sacred tanbur of western Iran. *Anthropological Quarterly*, 80(1), 173–205.

<https://doi.org/10.1353/anq.2007.0005>

15. Fitrat, A. (1993). Uzbek klassik musiqasi va uning tarixi [Uzbek classical music and its history]. Fan. (In Uzbek).

Сведения об авторе:

Абдурашидов А. А. — кандидат искусствоведения, ведущий научный сотрудник, Научно-исследовательский институт культурологии и нематериального культурного наследия.

Information about the author:

Abduvali A. Abdurashidov — Cand. Sci. (Arts), Leading Researcher, Research Institute of Cultural Studies and Intangible Cultural Heritage.

Статья поступила в редакцию 02.03.2026;	The article was submitted 02.03.2026;
одобрена после рецензирования 12.05.2026;	approved after reviewing 12.05.2026;
принята к публикации 27.05.2026.	accepted for publication 27.05.2026.

Этномузыкология

Научная статья

УДК 781.72

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-154-190>

EDN [RSSOZC](#)



**Репертуар панчай-баджа в Непале:
хронотоп прошлого и настоящего**



Дхунди Радж
Нирула¹



Бишну Прасад
Дахал²



Чхаби Рам
Барал³

1, 2, 3 Университет Трибхувана,
г. Киртипур, Непал

¹hachekali@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-8884-0289>

²phd.bishnudahal@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9390-5930>

³✉ besiwoodchhabi@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-1439-9534>

Аннотация: В статье рассматривается развитие репертуара *панчай-баджа* (*rāṅṣai bājā*) — непальского ансамбля из пяти музыкальных инструментов, состоящего из зурны, литавр, тарелок, натуральных труб и барабана. В прошлом, когда непальское общество было аграрным и традиционным по своим характеристикам, ансамбль составляли исключительно представители касты Дамаи, которые профессионально исполняли репертуар *панчай-баджа* по особым случаям — во время ритуалов и церемоний. Однако в современную эпоху эта каста изменила род занятий. Миграционные процессы, доступ к образованию, модернизация быта, возможности трудоустройства за границей и отсутствие самоуважения стали одними из причин смены профессии. В наши дни мотивированные коммерцией так называемые представители высших каст формируют группы *панчай-баджа* в городской местности. В результате община Дамаи постепенно теряет контроль над наследием *панчай-баджа*, что составляет национально-культурную проблему. Методология исследования музыкального репертуара *панчай-баджа* в статье опирается на теорию хронотопа Михаила Михайловича Бахтина, разработанную для анализа литературных произведений, на концепцию антропологической перспективы в изучении музыки Алана П. Мерриама и понятие габитуса Пьера Бурдьё. В ходе изучения хронотопа традиции *панчай-баджа* мы использовали смешанный метод, включавший взаимодействие с различными респондентами и ключевыми информантами, осуществили целевую выборку с использованием контент-анализа. Кроме того, проведено серьезное библиографическое исследование для сбора и обобщения научной литературы о традиции *панчай-баджа*.

Ключевые слова: хронотоп, габитус, *панчай-баджа*, репертуар, каста Дамаи, ансамбль, Непал, традиционная музыкальная культура

Для цитирования: Нирула Д. Р., Дахал Б. П., Барал Ч. Р. Репертуар *панчай-баджа* в Непале: хронотоп прошлого и настоящего // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 154–190. (На англ. яз.) <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-154-190>

Ethnomusicology

Original article

**The past and the present chronotope
of the *pāncāi bājā* repertoire in Nepal**

*Dhundi Raj Niroula*¹, *Bishnu Prasad Dahal*², *Chhabi Ram Baral*³

^{1, 2, 3} Tribhuvan University,
Kirtipur, Nepal

¹hachekali@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0004-8884-0289>

²phd.bishnudahal@gmail.com, <https://orcid.org/0000-0001-9390-5930>

³✉besiwoodchhabi@gmail.com, <https://orcid.org/0009-0003-1439-9534>

Abstract. This study attempts to shed light on the changing dynamics of the *pāncai bājā* from past to present, particularly with regard to performance occasions, performing communities, ritual functions, and professional practice. The study draws on Bakhtin's theory of the chronotope in literature and cultural performance, Alan P. Merriam's anthropological approach to music studies, and Pierre Bourdieu's concept of habitus as analytical frameworks in examining the *pāncai bājā* musical repertoire. Together, these approaches provide a systematic theoretical framework. In the past, when Nepali society was predominantly agrarian and traditional, Damain community performed the *pāncai bājā* repertoire professionally on special occasions and rituals. However, today the Damain community has largely shifted to other occupations. Internal migration, access to education opportunities, modernization, foreign employment opportunities and declining social prestige are among the reasons behind their profession shift. These days, commercially motivated so-called upper caste people form *pāncai bājā* bands in urban areas. As a result, the Damain community is gradually losing control over this musical heritage. In the course of studying the chronotope of *pāncai bājā* tradition, we have employed a mixed-methods approach, including interviews with different respondents and key informants. Purposive sampling with observation and content analysis are other methods applied in this research. Moreover, the study is based on extensive library and archival research on the *pāncai bājā* tradition. The term *pancai bājā* refers to a traditional Nepali mixed ensemble consisting of shawms, kettledrums, cymbals, natural trumpets and drum traditionally played by the Damain community.

Keywords: chronotope, habitus, *pāncai bājā*, repertoire, Damain community, ensemble

For citation: Niroula, D. R., Dahal, B. P., & Baral, C. R. (2026). The past and the present chronotope of the *pāncai bājā* repertoire in Nepal. *Contemporary Musicology*, 10(2), 154–190. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-154-190>

Introduction

The term *pancai bājā* literally means “five instruments.” *Pancai bājā* is a collective term for a traditional Nepali mixed ensemble consisting of shawm, cymbals, kettledrums, natural trumpets and drum. The Nepali names for the *pancai bājā* are *sahanāi* (a conical-bore double-reed shawm), *dholaki* (a double-headed barrel drum), *damāhā* (a large unpitched copper kettledrum played with a thick stick), *tyāmko* (a small unpitched kettledrum made of either copper, iron or wood) and *narsingā* (a conical-bore natural horn with integral mouthpiece made of finely beaten copper). More broadly, the *pancai bājā* is a mixed ensemble of wind instruments (*sahanāi*, *narsingā*, *karnāl*), drums (*damāhā*, *dholaki*, *tyāmko*) and cymbals (*jhyāli* and *jhyāmtā*).

Traditionally, Damain community, a scheduled caste in Nepal, has carried on the legacy of performing the *pancai bājā* over the centuries. Dhrubesh Chandra Regmi discusses the contribution of the *Shudra* community, including Damain, in nurturing the folk music of Nepal. He claims, “...whether or not music is their principal source of income ... Sudras and the ‘lower’ castes within the caste hierarchy have nurtured Nepal’s great musical tradition, even though music as profession has failed to provide them with a stable income, or bring lasting positive changes in the quality of their lives” (Regmi, 2023, p. 30). Even though there is no inherent relationship between caste status and occupation, the society allocated the duty of tailoring and the *pancai bājā* performance to the craftspeople of the Damain community. The depressed Damain community has a limited access to land and modern job opportunities. The majority of them rely on alternative sources of income such as foreign employment, portering and farming. Their traditional occupation does not sustain their economy.

This article addresses three main research questions. Firstly, it explores the cultural significance of *pancai bājā* in the Nepali social matrix. The second question is why the *pancai bājā* playing tradition has been transforming in recent decades. And the question concerns how temporal and spatial dimensions of the *pancai bājā* performance practices are being altered in relation to modernization process.

Bakhtin’s essay *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics* introduces the concept of chronotope to refer to the intrinsic relationship between time and space. His theoretical formulation was

originally composed in the 1930s and was published in 1975 in the Russian language¹; however, its English translation appeared only in 1981.² These days, scholars across a wide range of disciplines apply the concept to interpret issues in art, literature, anthropology, film, advertisement, culture and so on. Bemong and Borghart put forth, “Initially designed as an analytical instrument for establishing generic divisions in the history of the western novel, chronotopic analysis has recently been proposed as a conceptual tool for enriching ... diverse fields...” (2010, p. 3). Bakhtin’s theory of the chronotope is not formalist in its orientation. Instead of referring to the emotional and referential aspects of art, culture and literature, it points to the spatial and temporal embedding of human activities.

In Bakhtin’s definition, chronotope is the intrinsic connectedness between the temporal and the spatial dimensions in a work of art. Although the term originated in the natural sciences, Bakhtin adapted it for literary criticism. Chronotope is a dynamic entity in which time and space mutually shape each other in a narrative. Extending its scope of application, we can analyze the transformation of the *pancai bājā*, a cultural entity, in its use and ownership, taking the dimensions of time and space into consideration. As a cultural phenomenon situated within the semiosphere, *Pancai bājā* can be examined through the lens of the chronotope, which brings together the time and space dynamics. In the initial phase, Bakhtin’s theory was relatively undeveloped; however, it contained abundant impulses to function as an analytical tool to interpret cultural phenomena and components. The concept of the chronotope provides a productive framework for examining transformations in the *pancai bājā* tradition.

We have explored the social context and knowledge about the *pancai bājā* from an epistemological perspective. Another focus of the article is the ontology of both the instruments and the Damain community. The study also explores shifts in the axiology of the *pancai bājā* tradition over time. Therefore, the research is concerned with the knowledge, existence and socio-cultural value related to the repertoire

¹ Bakhtin, M. M. (1975). *Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoi poetike* [Forms of Time and of the Chronotope in the Novel: Notes toward a Historical Poetics]. In Bakhtin M. M. *Voprosy literatury i estetiki* [Issues of Literature and Aesthetics] (pp. 234–407). Khudozhestvennaya literatura. (In Russ.).

² Bakhtin, M. (1981). *Forms of Time and of the Chronotope in the Novel*. In *The Dialogic Imagination* (pp. 84–258). University of Texas Press.

of the *pancai bājā* instruments. The central concern of the study is to examine how the *pancai bājā* tradition has changed across time and space. The *pancai bājā* playing tradition extended from rituals to shrines, social occasions and the royal palace. In this context, Regmi states “... at the Gorkha Palace and Hanumandhoka Palace the tradition of playing *pancai bājā* and *naumati bājā*, which was started during the reign of Prithvi Narayan, continues to this day” (2023, p. 77). Documenting the Nepali *pancai bājā* tradition has become increasingly urgent in the context of globalization and the growing influence of Western culture. In this context, our cultural heritage, including ethno-musicological tradition, require preservation, documentation and promotion. We need to explore the spatial and temporal dimensions of the *pancai bājā* repertoire from the past to the present. The chronotopic analysis of the musical ensemble reflects the changes over the decades.

The key informants’ response reveals the deplorable decline of this once rich and dynamic tradition within the Damain community. The Damain tailor-musician community traditionally supplies the *pancai bājā* ritual music at various shrines and on several occasions. About the expanding scope of chronotope in the analysis of literature and culture, Bemong and Borghart assert, “Lately, a number of scholars have hypothesized that some chronotopic configuration underlies every kind of narrative, however minimal, including jokes, strip cartoons, fairy tales, animal stories, narrative poetry and the like” (Bemong & Borghart, 2010, p. 9). Applying chronotopic analysis to the *pancai bājā* tradition expands the methodological tools available for the study of musical and acoustic culture.

Theoretical Framework

Before applying the theoretical approaches adopted in this study, it is important to understand local perspectives on society through an examination of the *pāncāi bājā* tradition, which offers valuable insights into the practices and experiences of Nepali society, both past and present. It is also important to understand the complex and indeterminate relationship between the creation of cultural sound (*pancai bājā*) and the cultural sense-making processes in specific social contexts. Likewise, music should be understood with particular attention to its diverse forms and functions across different communities, including the Damain community in Nepal.

The anthropology of music explores music as a fundamental human cultural phenomenon, analyzing its creation, performance, and social functions within

various societies. Key aspects include understanding the connection of music to cultural values, identity, and beliefs, using both anthropological and musicological approaches to study the complex relationship between sound and meaning in cultural contexts. Pioneering scholars like Franz Boas emphasized the importance of studying music, and Alan Merriam's work *The Anthropology of Music* (1964) defined it as the "study of music in culture." It combines methods and theories from anthropology and musicology to provide a comprehensive understanding of music in its societal context. Influenced by figures like Boas, it emphasizes the importance of understanding cultures and their musical expressions from their own internal standards and values, rather than imposing external judgments.

The sounds of the *pancai bājā* music are not merely acoustic phenomena, but a product of the social behavior of Nepali people and their cultural processes. The theory investigates how *pancai bājā* reflects and shapes Nepali cultural aspects like social relations, community and society, Nepali belief system, socio-cultural values, and collective Nepali identity. Merriam touches on Hood's emphasis on bi-musicality. Hood fundamentally believes that only by being immersed can one accurately describe and understand another musical culture (Hood, 1960). Hood, along with Seeger (1987) and Herzog (1946), reacts quite strongly against the universalizing interpretations of early comparative musicologists and ethnologists (Hood, 1960). Therefore, this research paper aims to explore how the *pancai bājā* tradition musically expresses Nepali cultural values and belief system in the context of chronotopic changes and transformations in habitus as termed by Pierre Bourdieu.

In the course of studying ethnomusicology of the *pancai bājā*, "the problems of ethnomusicology are neither exclusively technical, nor exclusively behavioral" (Merriam, 1964, p. 15), and in technical aspect (sound structure), it is the "internal" study of the *pancai bājā* as a discipline, in which study focuses on what the *pancai bājā* is "at hand," how it is constructed, and what its structure is. In behavioral science, conceptual behavior, ideation, or cultural behavior is the entire process of determination of a system of "musts" and "should" associated with the *pancai bājā*, as well as the system of normative and existential concepts in which socio-cultural behavior, and learning behavior, i.e. interaction, communication and transmission are studied across Nepali society.

This study brings together the concepts of Bakhtin's chronotope, Seeger's ethnomusicology and Bourdieu's habitus. However, these three concepts converge

at one point. Bakhtin's concept of the chronotope provides a framework for literary and narrative analysis of the *pancai bājā*; while Seeger's musicological work focuses on the nature and study of the *pancai bājā* itself, and Bourdieu's ideas explain changes in habitus and how *pancai bājā* works as the structure of the everyday life and cultural pattern of Nepali society. However, these concepts are about how meaning is embedded in different forms of human experience and communication. Bakhtin's idea of interconnectedness between time and space in narrative could be applied to the *pancai bājā*. Under the musicological purview, the study analyses the evolving temporal and spatial dimensions of the *pancai bājā*, relating it to musical structures or performances.

Through the concept of habitus, Bourdieu believes that people, in the course of their socialization within a specific social environment, acquire attitudes, habits, skills, tastes and perceptions deeply ingrained in their psyche. Habitus does structure structures and is structured by structure. In connection to the *pancai bājā* performance, on the one hand, the society structured the caste system and the notion of untouchability. On the other hand, the practice of *pancai bājā* music by the Damain community institutionalized the caste system and the practice of untouchability. Socially acquired habitus reflects an individual's cultural taste and social upbringing pattern as well. Webb, Schirato and Danaher believe that our knowledge "is always constructed through the habitus, rather than being passively recorded" (Webb et al., 2002, p. 38). Bourdieu's concept of habitus is an individual's series of dispositions. In this regard, Webb, Schirato and Danaher define habitus as "a concept that expresses, on the one hand, the way in which individuals ... develop attitudes and dispositions and, on the other hand, the ways in which those individuals engage in practices" (2002, p. xii). The influence of social and cultural context is internalized in human beings' habits, but such internalization is relatively unconscious.

The *pancai bājā* itself has a temporal and spatial dimension. A chronotopic approach could analyze how time and space are embedded in the *pancai bājā* compositions, performances, or even genres. Just as Bakhtin explored how chronotopes distinguish literary genres, the concept can be used to analyze how specific musical forms of *pancai bājā* (like other musical forms such as the fugue, the folk song, or the symphony) create distinct "time-space" frameworks. The *pancai bājā* is often a performance, which is inherently a temporal and spatial event.

The concept of chronotope could be used to understand the interaction between time and space within a live musical performance, and how this affects the meaning of the music.

Bakhtin introduced the neologism “chronotope” as a quasi-metaphor that already existed in the field of physics. The metaphor makes a transition from physical to narrative time-space. It is useful to trace the epistemological origins of the term. Bakhtin admits his borrowing of the idea of the chronotope from the relativity theory of Einstein, “The special meaning it [the chronotope] has in relativity theory is not important for our purposes; we are borrowing it for literary criticism almost as a metaphor (almost, but not entirely). What counts for us is the fact that it expresses the inseparability of space and time (time as the fourth dimension of space)” (1981, p. 84). As an inseparable whole, time and space intrinsically unite the spatial and the temporal phenomena.

In the Bakhtinian scholarship, the polysemic nature of the concept of chronotope is applicable not only in literary texts but in cultural texts as well. Bakhtin suggests that the chronotopicality of cultural phenomena is an elementary unit of literary imagination. Practical reason and imagination are blended in Bakhtin’s concept of chronotope. His predilection for chronotopicality fascinates the multiplicity opposing the metaphysical essentialism. In this regard, Keunen enunciates, “Bakhtin’s view of the temporal-spatial constellations in literature demonstrates a strong affinity to the ... perception of the spatial world is colored by the lived time experienced by the observer” (2010, p. 36). Bakhtin indicated the application of chronotope in the literary narrative, particularly the novel. However, the disciplines beyond literature have extended and applied the theory of the chronotope. The concept of chronotope has transcended scholarly approaches in cultural studies from the 1980s onwards. Chronotope as a critical tool can serve to navigate the historical dynamics of the *pancai bājā* across time and space, exposing lived experiences of Nepali society.

In the initial definition of the chronotope, Bakhtin unambiguously stated it as a formally constitutive category of literature. This definition precisely drew a limitation in the application of the term. However, recognizing the boundary, Bakhtin, later on, widened the scope, dissolving the borderline, “... we incorporate them not only into the sphere of spatial and temporal existence, but also into a semantic sphere” (1981, p. 258). Bakhtin’s modality of chronotope opposes

the formalist and structuralist search for interpretive universals, neglecting the semantic dimensions inherent in the traditions. Scholars find a lack of precision in Bakhtin's explanation of chronotope. They state that Bakhtin "never provides a systematic definition ... nor does he present a clearly articulated protocol for identifying and analyzing chronotopes and the relations between them" (Ladin, 1999, p. 213). Consequently, Bakhtinian scholars have further interpreted and enlarged the scope of chronotopes. In this regard, Bemong and Borghart state that the "lack of analytical precision in Bakhtin's essays has led to a proliferation of heterogeneous chronotopic approaches to literature and, more generally, culture" (2010, p. 5). This statement hints at the possibility of applying the model of chronotopes in the field of culture. Accordingly, the present study applies the concept of the chronotope to the *pancai bājā*, an important element of Nepal's ethnomusical heritage.

In the Bakhtinian approach, the two categories of time and space constitute a fundamental unity. About the chronotope in art and literature, Bakhtin states, "In the literary artistic chronotope, spatial and temporal indicators are fused into one carefully thought-out, concrete whole. Time, as it were, thickens, takes on flesh, becomes artistically visible; likewise, space becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history. The intersection of axes and fusion of indicators characterize the artistic chronotope" (Bakhtin, 1981, p. 84). Despite the fact that Bakhtin discusses the literary artistic chronotope, the successive scholars of the Bakhtinian School have extended the scope of chronotope to other disciplines of culture, too.

As *pancai bājā* is a cultural artefact, we apply the theory of chronotope to examine how this cultural artefact has been influenced by the dual factors of time and space in Nepali society. For this, we make a comparison between the past and the present as well as between the rural setting and the urban setting to demonstrate how time and space are closely intertwined in the historical development of the *pancai bājā* tradition.

Bemong and Borghart assess that Bakhtin took inspiration for his theoretical modality from the contemporary development in the field of mathematics and physics. They state that Bakhtin strongly believes that "the nature of spatio-temporal configuration in narrative worlds ... does share a common ground with the principles of relativity theory ... both in physical and fictional worlds there can be observed

an intrinsic connectedness of time and space, because in both realms chronology cannot be separated from events and vice versa” (2010, p. 4). The chronological history of the *pancai bājā* incorporates the spatio-temporal dimension of its evolution and transformation.

Bourdieu believes that mimetic practices are bound to rites and rituals, where by their performance contributes to the unconscious transmission of social rules without any need to make them explicit. Processes of modernization, globalization and technological development transmit understandings of the world on a corporeal level. Implicit understanding of the musical world is transmitted through the development of various physical activities in musical fields. They structure the musical world without explanation. This way, these various socio-cultural actions transmit systems of oppositions, of “right and wrong,” of “dos and don’ts” from one generation to the next. As in mimetic processes “implicit,” “practical,” or “tacit” knowledge is transmitted, they provide people with unspoken “recipes” for how to “make sense of, and negotiate, the situations they are confronted with in the social world” (Webb et al., 2002, p. 139). In Bourdieu’s words, “[t]here are heaps of things that we understand only with our bodies, outside conscious awareness, without being able to put our understandings into words” (Bourdieu, 1990a, p. 166). This way, the *pancai bājā* practices, as mimetic processes, contribute to the establishment of symbols that are usually not called into question, as they appear as common-sense logic. Bourdieu called this acceptance without questioning “*doxa*”: “the ordinary acceptance of the usual order which goes without saying and therefore usually goes unsaid” (Bourdieu, 1979/1996, p. 424). However, such internalization without questioning is challenged if we analyze the chronotope of the past and the present.

In sum, the “bodily understanding” of things is inseparable from the historic genesis of the habitus and the “forgetting” of its historicity. Only through the “misrecognition” of the socio-cultural conditions under which an actor’s habitus evolved, systems, rules, and structures that related to the *pancai bājā* may effectively function. The habitus concept enabled Bourdieu to explain why the power exertion of socio-cultural groups over others, or the exclusion of groups from certain resources, often works without resistance on either side.

Consequently, Bourdieu differentiated between social space (referring to “objective class”) and the space of lifestyles (referring to “constructed class”): while social space refers to the conditions of existence, lifestyles are the visible

manifestations of the habitus (Rehbein et al., 2014, p. 112). This enabled him to distinguish between classes based on capital and classes based on habitus, which may differ from each other. In the *Finding and Analysis* section of this study, we have presented the case studies that help to differentiate and visualize the *pancai bājā* practiced and performed by the Damain community in Rawabesi as a constructed class and the *pancai bājā* now practiced in Biratnagar as an objective class or professional class for generating wages in terms of capital. Thus, differences in habitus are, in fact, determined by different social positions or capital possessions, but very importantly, cannot be reduced as such due to the “inventive” or “creative” potential of the habitus.

The pronouncement of these scholars reveals that the intrinsic connectedness between time and space is visible not only in the world of fiction and artistic creation but equally in the real physical world, too. Therefore, we argue that it is important to analyze the chronological development and transformation of the *pancai bājā* tradition, connecting them to the spatial and temporal phenomena. Moreover, Bourdieu’s concept of habitus highlights the dispositions of individuals and that of the society as a changeable phenomenon in the spatio-temporal dimensions. Such an approach assists in understanding the trajectory of the musical repertoire of the *pancai bājā* performance tradition.

Methodology and Study Area

For this research, fieldworks were conducted in two different areas, namely Rawabesi Rural Municipality (Khotang) and Biratnagar Metropolitan (Morang). The first one is in the eastern hills, and the second one is in the eastern terai of Nepal. Thirty respondents and one key informant from each area were selected under the purposive sampling method. The first key informant provides information primarily about the past of the *pancai bājā* ensemble, and the second key informant spoke about the professionalism of the *pancai bājā* that is thriving in the modern urban setting. Our concern here is to show the chronotopic shift of the ensemble. Further, we analyze the changing habitus in Nepali society regarding the ownership and professionalism of the *pancai bājā*. The chronotopic approach is employed here to demonstrate the inseparable connection between the temporal and spatial dimensions of the *pāncāi bājā* tradition. Ethnomusicological research on the *pancai bājā* is in its nascent form in Nepal. In the study, we asked twelve different questions

to the key informants (see Table 1). The principal objectives of the study are to explore the traditional dimensions of the *pancai bājā* performance practices in Nepali society and the present adaptation of its role in response to the social transformation.

Table 1. Distribution of Respondents in Study Areas (Source: Field Survey, 2025)

S.N.	Community-based Distribution of Respondents in Rawabesi	Number	Community-based Distribution of Respondents in Biratnagar	Number
1	Brahmin	3	Tharu	3
2	Chhetri	3	Kami (Bishwokarma)	3
3	Newar	2	Chhetri	2
4	Kami (Bishwokarma)	2	Brahmin	2
5	Sarki (Charmakar)	2	Rai	2
6	Rai	3	Tamang	2
7	Gurung	3	Gurung	2
8	Magar	3	Magar	5
9	Damain	4	Damain	3
10	Majhi	1	Sarki (Charmakar)	2
11	Sanyasi	2	Madhesi	2
12	Tamang	2	Marbadi	2
	Total	30		30

This study focuses on two study areas: Rawabesi Rural Municipality and Biratnagar Metropolitan City. The first one is in the hills of eastern Nepal. In the past, the economy of the area was agrarian under the feudal system. The social structure perpetuated caste discrimination. Religious rituals and social ceremonies played an important role in community life. The means of entertainment were very limited. People deeply felt the vibrations of the *pancai bājā* melodies. The second one is in the eastern terai of Nepal. As a metropolitan city, the area has been commercially thriving with its multicultural and multiethnic population. The *pancai bājā* ensemble has undergone cultural transformation. These two areas respectively represent traditional and modern socio-cultural spaces.

Rawabesi Rural Municipality is an administrative division in Khotang District located in the Koshi Province of Nepal. It was formed through the merger of several former Village Development Committees (VDCs): Kubhinde, Kharpa, Haunchur, Lamidanda, Dubekol and Dumre Dharapani. It consists of six wards and its administrative headquarters is in Haramtar Kubhinde. The Rural Municipality is known for its topography, fertile land along the Rawa River, diversity based on culture and community, the nearby Dudhkoshi River and historical sites such as Pirmakot *gadhi* and Dumrekot *gadhi*.

Biratnagar is the capital city of Koshi Province, the headquarters of Morang district and one of the six metropolitan cities in Nepal. It is the biggest and the oldest city of Koshi Province, famous for being the hometown of the first large-scale industry of Nepal, the Biratnagar Jute Mill, established in 1936. The city holds significant religious importance and functions as a gateway to various destinations in the eastern part of Nepal. The city is densely populated by multicultural migrants, mostly from the mid-hills of Koshi Province (*Illustration 1*).

About Methods and Data

While undertaking this research, data were collected from multiple sources and at different levels to gain a comprehensive understanding of the *pancai bājā* tradition. Two sets of interview questions were prepared to gather information or perceptual dimensions of the *pancai bājā*—the first one was for musicians, and the second for listeners or audience.

Primary data were collected from selected Damai musicians who perform the *pancai bājā* repertoire. Interview, musical survey and group discussion proved to be useful methods for gathering information about the *pancai bājā*. Various types of data and information from multiple sources have been necessary for this study. Therefore, both qualitative and quantitative data have been collected using traditional methods, including ethnographic fieldwork, field observations, unstructured and structured interviews, and case studies. Before the field study, a brief encounter visit was conducted with musicians, audiences, and key informants. This is a qualitative research method, so the techniques for gathering information differ from those used in other quantitative methods. Semi-structured interviews were conducted with musicians and audiences to gain an in-depth understanding of the *pancai bājā*, the Damain community, the *bāli ghar bista* system, and its commercialization, including its spatio-temporal transformations.

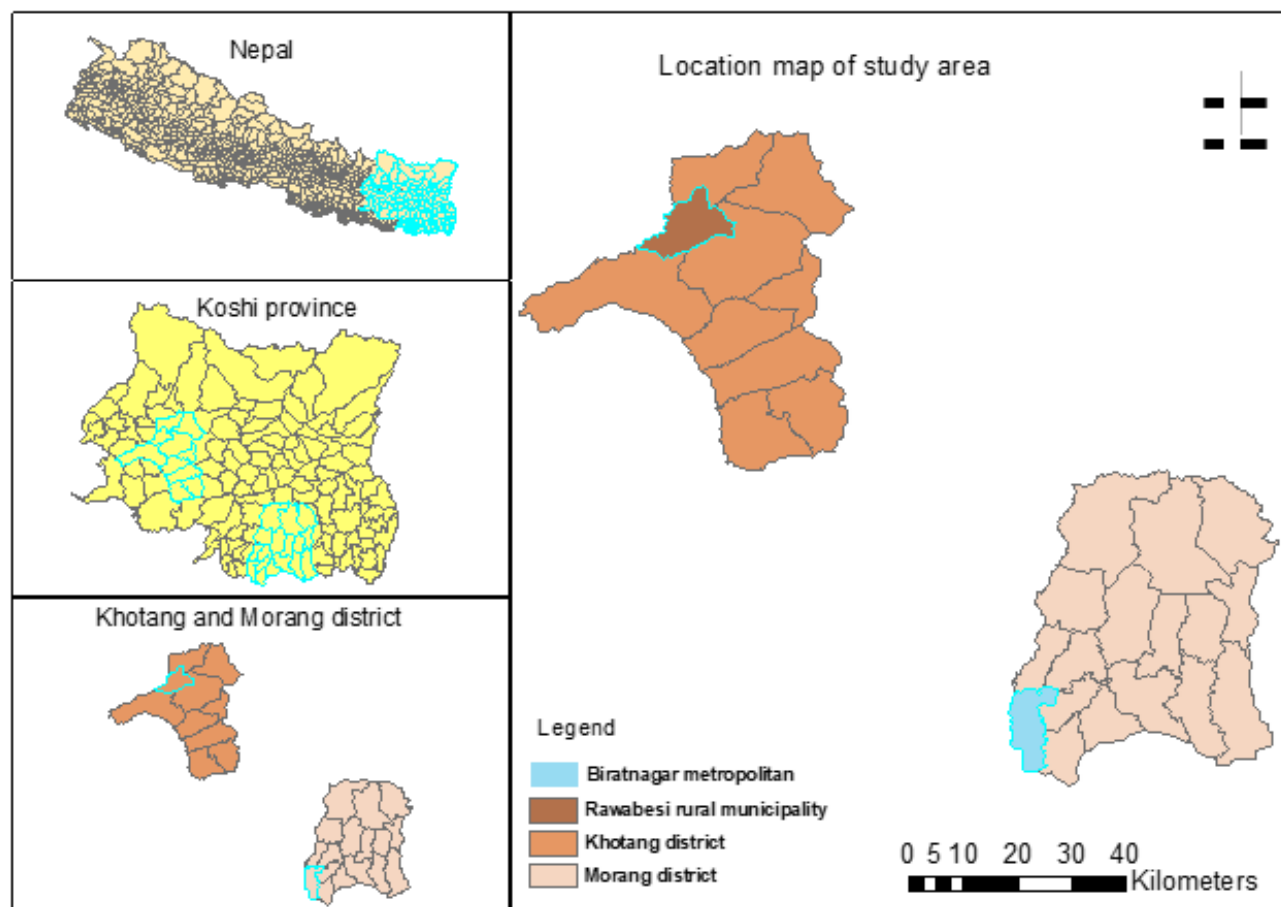


Illustration 1. Location map of the study area

Key-informant interviews were carried out with scholars and elderly musicians who had performed *pancai bājā* repertoire for more than fifty years. The episodic interviews were conducted both in Rawabesi and in Biratnagar to capture the overall dimensions of the *pancai bājā* by participating in a marriage ceremony. The starting point for the episodic interview is the assumption that subjects' experiences of a certain domain are stored and remembered in the form of narrative knowledge—episodic and semantic. Episodic knowledge is organized closer to experiences; and linked to the concrete situations and circumstances whereas semantic knowledge is based on assumptions and relations, which are

abstracted from these and generalized. For the former, the course of the situation in its context is the main unit around which knowledge is organized. In the latter, concepts and their relation to each other are the central units (Flick, 2010, p. 185). Out of these methods, case studies were conducted to identify the changes and new adaptations of the *pancai bājā* repertoire.

Findings and Analysis

Bakhtin, in his essays, connects chronotopes with a temporal experience. Time is a key factor that marks the changes over the period. Keunen claims, “... the concept of the chronotope is a revolutionary category in the study of literature” (2010, p. 38). We can see the application of the theory of the chronotope in a variety of fields that lie at the intersection of language, society and culture. The *pancai bājā* is such a phenomenon situated at the intersection of musicology, rituals, culture, sociology and economy as well in the milieu of Nepali society. Elements from those sectors blend and interact in the analysis of the *pancai bājā* repertoire. About the significance of the temporal dimension, Keunen further states that the concept of time functions as the key in the study of human experience. Experience is a phenomenon that changes in both its spatial and temporal dimensions. He states, “Every observation ... occurs from a changing observational consciousness; every state of thing is colored by the observer’s lived time. Together with the observation that our spatial environment implies a flux of changes, the attentive observer observes that he or she is subjected to change, too. The latter form of change could be called ‘lived change’” (2010, p. 37). The spatial environment of Nepali society reflects the changes in perception and ownership of the *pancai bājā*.

Holquist differentiates the concepts of time and space between the Kantian school of thought and the Bakhtinian school of thought. He elucidates, “The Kantian categories of time and space are so transcendental that their application ... already compromises their status as pure categories” (2010, p. 31). However, the Bakhtinian position differs in connecting time and space with the immediate reality. Holquist further opines that Bakhtin “differs from Kant in taking time and space not as transcendental but as forms of the most immediate reality” (2010, p. 31). Experiments and innovations can be observed in the musicological tradition of the *pancai bājā* from the past to the present to reflect the immediate realities of the time and those of the geo-cultural space. Musical compositions, in whatever form exist or existed, are devised in their own historical and geographical context.

The history of Damain community in Nepal is connected with the unification campaign of Prithvi Narayan Shah. Regmi states, “Damais were also known for their unswerving loyalty to the royal courts. During the reign of King Prithvi Narayan Shah, one Bishe Nagarchi became famous for his wise counsel. The tradition of appointing Damais permanently in the Shah and Ranas court lasted until 1950 AD. This is evident from the names of the Damais in the financial expenditure lists who were appointed at the service of royal families and paid from the state exchequer” (Regmi, 2023, pp. 31–32). This extract demonstrates how royalty gave significant concerns and patronage to the Damain in the past. The palace always required Damain for two purposes: tailoring and the *pancai bājā* performances during rituals and ceremonies. Bakhtin establishes the decisive power of the time and space phenomena in human beings, “... every entry into the sphere of meanings is accomplished only through the gates of the chronotope” (1981, p. 258). Chronotope provides ground for the representation of events and the concreteness of time.

Ram Sharan Darnal highlights the religio-cultural value of the *pancai bājā* ensemble in Nepali society, “The *pancai bājā* is purely an ensemble of serendipity in the traditional Nepali musicology. Its play is regarded as indispensable on every sacred occasion. The deeply rooted *mangal dhun* in Nepali culture is based on the *dasha awatār* (ten incarnations) of Lord Vishnu, a symbol of the creation and evolution process. In some context, the *pancai bājā* repertoire is interpreted as a symbol of the *panca tatwa* (five elements)” (Darnal, 2003, p. 219). The ensemble bears auspicious qualities in sacred contexts as ritual objects. The people of the Himalayan foothills in Nepal have nurtured traditional music for centuries (Morozova, 2024, pp. 179–184) and one of the examples is the *pancai bājā*, for a long period, bringing different communities together. Damain is a *pancai bājā* playing caste of professional musicians. Tailoring is their supplementary occupation. They are also employed as agricultural laborers. The word Damain is derived from the *damāhā* (a large kettledrum), one of the instruments in the *pancai bājā* ensemble.

Pancai Bājā and Noumati Bājā

The Damain community of tailor-musicians traditionally plays the *pancai bājā*. The term *noumati bājā* literally means “nine instruments”, and it is occasionally substituted for the *pancai bājā* in reference to a larger ensemble. The nine instruments consist of two *sahanāi*, two *damāhā*, *tyāmko*, *dholaki*, *jhyāli*

and a minimum of two *narsingās* (natural horns). However, the ensemble exhibits regional variations across the country, from the terai to the hills and from the east to the west.

Pancai Bājā Ensemble

Conventionally, the *pancai bājā* is a festive and ritual music of the Damain community. A brief introduction of the *pancai bājā* ensemble is presented below:

Sahanāi

It is a curved wind instrument used for creating melodies in the eastern as well as the western hills of Nepal (*Illustration 2*). We can find variation in the organographical features of the *sahanai* instrument throughout the nation. In Tingey's general



Illustration 2.
Sahanāi (Tingey, 1990, p. 26)

description, Nepali *sahanāi* comprises “a compound of double reed (comprising four leaves), seated on a pirouette (lip disc), and mounted on a conical brass staple which fits into the top of the curved conical wooden body. The instrument ends in a flared metal bell” (1990, p. 25). The *sahanāi* is approximately 45 centimeters in length. Moreover, it consists of a reed in the mouthpiece, seven finger holes, and another hole for releasing the air. Ram Saran Darnal clarifies the significance of the *sahanāi*, “In the wedding procession, *sahanāi* entertains people, creating a joyous melody while at the valediction of the bride from her maternal home; it makes people weep heightening their emotions. Even a naïve guy lifts their feet the moment *jhyāure*, *khyāli*, *bhote selo* and *cudkā* melodies are played on the *pancai bājā* or *naumati bājā*” (2003, p. 79). Nepali *sahanāi* bears the capacity of amusing the human heart as well as making it weep.

Dholaki

Dholaki is a double-headed barrel drum attached by lacing or occasionally Y-lacing over a rim (*Illustration 3*). It consists of two unpitched heads. The smaller one, locally named *pothi* (hen), is played with the hand while the bigger one, locally named *bhāle* (cock), is played with a *gajo* (a short wooden stick). The wood of *dār* and *chatiwan* is preferred in making *dholaki*. Animal skin is used for making and lacing the drumhead. The approximate length of an average-sized *dholaki* is 40 centimeters, including an 18-centimeter head and 19-centimeter diameter. Neither an excessively large nor an excessively small *dholaki* is preferred, since the large-sized one produces a low pitch and the small-sized one produces too high a pitch, almost resembling a shriek.



Illustration 3.
Dholaki (Tingey, 1990, p. 39)

Tyāmko

Tyāmko is made of wood, preferably the wood of *khamāri*, *cuwā*, *tuni*, *chatiwan* and so on (*Illustration 4*). However, the *tyāmko* used in the temple play for religious purposes is made of copper. Regarding the size, there is no standardization of *tyāmko*. Nevertheless, approximately the diameter of the head is 16 centimeters and the depth of the bowl is 20 centimeters. *Tyāmko* players strike the instrument with two thin sticks, putting the instrument on the player's chest or stomach. The strap from the neck supports the instrument.



Illustration 4.
Tyāmko (Tingey, 1990, p. 57)

Damāhā

Damāhā is a large unpitched copper kettledrum (*Illustration 5*), which lends its name to the *pancai bājā*-playing musician of Damain (it is claimed that from which the Damain community derives its name). Generally, *damāhā* is played with a short and thick stick locally called *gajo*. We do not find uniformity in the size of *damāhā* across the nation; however, the diameter of the head is approximately 30 centimeters, and the depth of the bowl is around 30 centimeters. Tingey has explained the making process of *damāhā* that needs around 4 kilograms of raw copper. The amount of copper is melted into a solid cake and forged into the desired shape. She further explains that it [the copper] “is heated periodically in the furnace, and the inside of the bowl is beaten with heavy hammers by two or three smiths until the required shape has been produced, when the outside is beaten smooth with a small hammer” (1990, p. 98). The shape of the bowl, the thickness of its walls and the quality of the copper affect the tone produced. The maker punctures a small hole in the base of *damāhā* to facilitate the soaking of the head with water.



Illustration 5.
Damāhā (Tingey, 1990, p. 48)

Narsingā

The instrument *narsingā* is sometimes included and other times excluded from the *pancai bājā* ensemble. However, a pair of *narsingā* is a part of *naumati bājā*. It is a conical bore natural horn with an integral mouthpiece. It is made of finely beaten copper. *Narsingā* is around 150 centimeters in length and made in five to seven parts. These parts facilitate transportation and storage. From the narrow mouthpiece, its width slowly increases and curves into a semi-circular shape. *Narsingā* players pause for breath rather than employing circular breathing. We can find variation in the shape and length of *narsingā* across the nation.

Jhyāli

Jhyāli is a pair of brass cymbals with a diameter of around 16 centimeters. In other words, *jhyālis* (alternatively known as *jhyāmtā*) are thin-walled plate-shaped cymbals (*Illustration 6*).



Illustration 6.
Jhyāli (Tingey, 1990, p. 59)

Caste System and Depressed Status of Damain

The Hindu caste system institutionalized the concept of untouchability, and it exploited the downtrodden communities of Kami, Damain and Sarki for centuries in Nepali society. The implication of untouchability remained grave and far-reaching in the Nepali society. Under the system, according to Tingey, those communities experienced “the non-acceptance of food and water and the taboos concerning sexual relations with higher castes. Pure castes avoid physical contact with the occupational castes, and purify (by sprinkling a few drops of water) things which have come into contact with them” (1990, p. 98). The inhuman practice

of untouchability unreasonably segregated a section of humanity. Tingey also reports that the so-called higher caste people neither ever entered the home of the outcaste castes, nor let the depressed castes enter their “pure” homes. Moreover, the Damain musicians would provide the *pancai bājā* music for a wedding from outside the home of their employer. In addition, they would enjoy a meal outside on disposable leaf plates. Their untouchable status sidelined them from the mainstream of socio-economic progress.

However, modern Nepali society does not act at the same level of apathy, discrimination and cruelty. A horde of social movements have not only introduced the fundamental rights of people in a democratic polity but also secured those rights of the depressed community. The chronotope of Nepali society in the past was marked by a severe lack of human sensibility.

Paradox between Untouchability and Auspiciousness

The traditional society would label the Damain community as untouchable along with Kami (blacksmiths or Bishwakarma) and Sarki (tanners and shoemakers). Although the caste-based traditional Hindu society considers the presence of Damain musicians and their ensemble auspicious as well as indispensable in the sacred rituals, they are placed at the lowest rung, and treated as the untouchable. The occupational caste of Damain exists within the paradox of a downtrodden social status combined with an auspicious ritual role. Tingey has pinpointed the paradox between the untouchability of the Damain community and the auspiciousness of the *pancai bājā* ensemble. She states the “dichotomy of auspiciousness versus disreputability or marginality” (1990, p. 99) of the Damain tailor-musician. She elaborates that the occupational caste of Damain belongs to an extremely low social status, as a social outcast from whom food and water may not be accepted, and with whom contact demands ritual purification. Despite their untouchable status, “the damāi are indispensable to Nepalese society as both tailors and musicians, and in their latter capacity they assume an auspicious quality” (Tingey, 1990, p. 2). The disparity is discernible between the auspicious function of the *pancai bājā* ensemble and the inauspicious status of the *pancai bājā*-playing Damain community.

Bāli Ghar Bista System

In the past, when cash transactions were very limited, the majority of the Damain musicians and tailors provided their services within a traditional patronage

system, locally known as *bāli ghar bista* system. This system was an economic framework under which cash payments normally did not exist. Instead of cash, the Damain would be provided with crops and grains as their remuneration after each harvest for rendering services over the year. Moreover, the patron would offer a traditional ritual gift to the Damain on specific ritual occasions. Under the *bāli ghar bista* system, the Damain would serve not only as a tailor and musician but as a farm laborer, too. Tingey captures the spatial and temporal dimensions of the Damain in the past, “... the damāi works in his capacities as tailor and musician, and he and his family may also supply labour for seasonal field work for his patrons. As a tailor, he usually works at the house of his patron, repairing or altering old clothes as required, and making new ones on the occasions of festivals and family events, such as the life-cycle rites. As a musician, the damai acts as *nāike* (leader, organizer) on behalf of his patron, calling together the band, usually from the ranks of his own family. The events for which the services of a *pancai bājā* may be required during the year include the life cycle rites of the first rice feeding of a baby (*pāsni*), sacred thread investiture ceremony (*bratabandha*), marriage ...” (1990, p. 103–105). The *bāli ghar bista* system was a popular practice in the past when monetary transactions were not flourishing in the agro-based traditional Nepali society. The remuneration system rarely practiced in the cash form would not suffice to sustain their livelihood.

Tingey expresses her worry and possibility about the decline of the *pancai bājā* ensemble because of the economic threat to the connoisseur of the ethnomusicological tradition. She asserts, “Unless the monetary returns are increased or their social status is enhanced, with the alleviation of the stigma associated with their caste profession, there will be a steady decline in the *pancai bājā* tradition. It is doubtful even whether the heartbeat of Nepal will continue to sound into the next century” (1990, p. 113). As Tingey predicted, the displacement of the Damain community from the *pancai bājā* playing occupation took place rapidly. Low income and social stigma discouraged the new generations of the Damain from seeking a career in the field of the musical performance of the *pancai bājā*.

Further, economic activities in the rural hills could not develop and expand since modern transport and communication facilities were hardly introduced. In the course of time, the young generation of the Damain expressed dissatisfaction with the traditional system of patronage because it was insufficient to sustain livelihoods and

had become outdated. Modern life requires cash to purchase modern accessories. The growing need and demand for cash necessitated the young generation to abandon the patronage system and leave their villages for the neighboring or distant towns seeking work or job opportunities that would reward them in the form of cash.

Role of Pancai Bājā: Social Integration and Value Preservation

Tingey is apprehensive about the decline of the *pancai bājā* that once functioned as the “social integrator, unifying the heterogeneous communities of the town through ritual music” (1990, p. 179). The sonorous sound and vibrating melody of the *pancai bājā* arouses a sense of unity among various communities in Nepal. Both in the past and at present, the ensemble as a processional band has involved the journey of people and deities “from one ritually significant area to another. In the case of humans, during *poojā* and *bratabandha*, the journey is between home and shrine, and for a wedding, between the homes of the groom and bride. In the case of deities, the journey may be between shrines ...” (1990, p. 178). From an axiological point of view, the *pancai bājā* is connected to the religious and spiritual values of the society.

In Tingey’s reading, the ensemble, through its medium of propitious music, creates an auspicious ambience against the threat of negative forces. She claims, “The music provides an auspicious aura in which the ritual personnel and/or deities may move between hallowed areas, protected from the threat of malevolent forces. The journeys undertaken during *rites of passage* may be seen as the physical manifestations of the spiritual distance covered by an individual in crossing from one of the Hindu stages of life to the next. At these times, the individual is particularly vulnerable and needs the auspicious environment created by the *pancai bājā* as a safeguard from the forces of evil” (1990, p. 179). However, the *pancai bājā* is not merely a ritual music. Moreover, it is a medium of entertainment, a cultural heritage of Nepal and an integrator among ethnicities. Through the performance of the traditional auspicious *rāgas*, the *pancai bājā* has helped to preserve an original musical aesthetic practiced for centuries by multiple communities in Nepal.

The *pancai bājā* musicians are regarded not only as entertainers but also as harbingers of good luck. Despite the historical, cultural and social significance of the ensemble, some scholars point out the risk of collapse, too. The changing pattern of axiology and the introduction of the Western-style band instruments,

as Tingey pointed out, the *pancai bājā* might face tough competition. Around forty years back, she stated that the ensemble bore “the risk of becoming an anachronism and gradually fading from Nepalese village life” (1990, p. 179). Nevertheless, Tingey’s prediction in today’s context turned out to be false. The cultural renaissance in Nepali society has reiterated the value and significance of the ensemble, and various bands are formed to practically preserve the *pancai bājā-noumati bājā* repertoire. However, the profit-motivated capitalistic cultural market has dispossessed the Damain community of its *pancai bājā* legacy and transferred it to the so-called higher-class communities. The takeover of the *pancai bājā* repertoire by the profit-motivated commercial groups has erased its image as a “low-status” occupation and recast it as a “prestigious creative pursuit”. The chronotopic analysis of the *pancai bājā* reflects the temporal (from the past to the present) and spatial (from the rural location to the urban location) shift in the usage of the repertoire.

Pancai Bājā Playing Occasions

The *pancai bājā* in Nepal is played for diverse purposes. The ensemble functions as a sacred or semi-sacred symbol associated with auspicious occasions. In Hindu *rites of passage*, such as *bratabandha* (holy thread investiture ceremony for young Hindu boys) and wedding, *pancai bājā* performances are fundamental requirements. Tingey mentions other occasions of the plays of the *pancai bājā* ensemble. She states, “It [*pancai bājā*] plays for the calendrical cycle of festivals, both agricultural (e.g. *hile jātrā*, *bajāune ropāin*), and sacred (i.e. *Caite Dashain* and *Thulo Dashain*, *Krishna Janmāshtami*) and leads civil processions and festivities of all sorts, e.g. the birthdays of the royal family, the triumphal procession of the successful candidate in a local ... election” (1990, p. 2). The performance contexts of *pancai bājā* extend from religious occasions and sacred ceremonies to social functions and secular entertainment music such as film music and folk-song tunes.

Case Study 1: Ritualistic Value of the Pancai Bājā under Local Patrons in the Past: An Experience from Rawabesi Rural Municipality

In the past, the agro-based traditional rural society of the hills in Nepal witnessed the *pancai bājā* ensemble as the major medium of entertainment for religious rituals and social ceremonies. Under the patronage of local feudals

and landlords, the Damain community would play the *pancai bājā* ensemble for low remuneration. The chronotopic study of the *pancai bājā* tradition reveals a tremendous shift in both the dimensions of time and space.

Merriam defines music as a form of social behavior worth studying from an anthropological perspective. The interconnectedness of time, space, and society in the study of music is highlighted in his proposition. Merriam explains, “Man moves in time: that is, he has a sense of the past, the present and the future, and he is intellectually aware of himself as existing in time. ... Man also moves in space ... Man moves, too, in society, he identifies himself with his fellows and cooperates with them in maintaining group and assuring its continuity” (1964, p. 21). He establishes connectivity among time, space and humanity, and focuses on the continuity of this connectivity. In the musicological study, spatial and temporal dimensions of the past and present vis-à-vis humanity are of prime concern.

Shyam Lal Pariyar (pseudonym), a resident of Rawabesi rural municipality in Khotang, in the capacity of a key respondent, sheds light on the local history of the *pancai bājā*. He is vocal about the occasions of the instruments’ play, the cause of the ensemble’s decline and experiences of socio-economic subjugation. The respondent draws a picture of the past (temporal dimension) in the eastern hills of Nepal (spatial dimension). The analysis of the interconnectedness between time and space reveals the social scenario and its cultural by-products.

In the past, Nepali rural society practiced caste discrimination, putting Damain, including Kami and Sarki, at the lowest rung of the social hierarchy. Shyam Lal recalled, “During our adulthood, sonorous sound produced by Damain through the *pancai bājā* was regarded not only melodious but auspicious, too. However, their social status was attached to untouchability and inauspiciousness. Nepali society sustained such a paradox for centuries.” Water and food items touched by Damain would be of the lowest standard, not to be consumed by the so-called upper caste people. The feudalistic mindset and the structure of the society alienated the creator (Damaian) from its creation (*pancai bājā* melody).

Shyam Lal recalls the days when he used to play *narsingā*. In those days, *pancai bājā-noumati bājā* ensembles were played during weddings, *bratabandha* (sacred thread investiture ceremony), *ghar painco* (house warming ceremony), *laghu rudri*, *purāna* recital, *phulpāti* entry, *phul tārne* parva, *dewāli*, *kul poojā* (worship of the household deities), royal birthdays, *Saraswoti Poojā* and the like. The ensemble largely served ritual purposes and partially social occasions,

such as the birthdays of the royalty and victory rallies. In the rural hills, means of communication and entertainment media were minimal.

While analyzing the chronotope, or the spatio-temporal dimension, of the *pancai bājā* during the decade-long Maoist insurgency in Nepal, we find a significant shift. As the Nepali Maoists launched a violent attack against the polity, the *pancai bājā* playing tradition also declined. Many youths in the rural hills raised their arms against the status quo following the revolutionary Maoist doctrine. Resultantly, younger generations did not become enthusiastic about pursuing a career in the *pancai bājā* performance. Households in the Damain community began selling their musical instruments to coppersmiths at meagre prices. The hills of Nepal were badly affected by the violent conflict. Ordinary people were trapped between the forces of the state and those of the insurgent party. Wedding ceremonies until then would be organized at night. The trend reversed since the violent conflict began. Nighttime wedding practice was not appropriate from a security point of view. Even today, almost all wedding ceremonies are organized under the broad daylight, either in the rural hills or in the terai or in the metropolitan location.

In the geo-cultural space of Rawabesi, the Damain were sidelined from the mainstream of society in the past. They were economically exploited and socially marginalized. Despite the fact that they had to stand at the front of the wedding procession, they were humiliated as the untouchable *shudras*. During the nighttime wedding program, people would quarrel over different issues after taking alcoholic drinks. Very often, the musician Damain would be the victim of the quarrel. Shyam Lal states, “There would not be the police in the far-flung rural setting of the hills. At times, some cantankerous Damains would start a quarrel, other times, some vandals would badly beat and misbehave the Damain musicians.” Giving the credit for the daytime wedding ceremonies to the Maoists, Shyam Lal comments that the wedding ceremony under broad daylight is more disciplined, secure and time-saving.

Due to the unconscious incorporation of the habitus, social inequalities are not perceived as unjust, but as something natural, as deliberately chosen, or as an individual preference. The habitus of Nepali society in the past segregated the tailor musician community. The process of unconscious incorporation of dispositions is the heart of Bourdieu’s habitus concept because it explains how “arbitrary” social norms and rules are naturalized and hence legitimized. Since what is “‘learned by body’ is

not something that one has ... but something that one is” (Bourdieu, 1990b, p. 73). Despite the fact that there is no inherent relationship between the Damain community and the notion of untouchability, for centuries, the community and its profession of performing *pancai bājā* music and tailoring were regarded as an inferior occupation. However, if we analyze the chronotope and habitus, those professions are not only prestigious but they are sought by the so-called upper castes, too.

From the perspective of chronotope, the spatial environment itself witnesses the flux of changes across the temporal dimension. Respondent one, as a key informant in this *pancai bājā* research, shares his experiences of temporal changes in the rural space where he has been living for sixty-five years, i.e. since his birth. Shyam Lal Pariyar (pseudonym) explains the temporal dimension of the past and the spatial dimension of the countryside vis-à-vis the *pancai bājā*. By using their imaginative faculty of mind, the *pancai bājā* players have experimented with musical forms and melodic patterns within the tradition. As Keunen puts forth, “... human being is an imagining creature that unites the heterogeneity of his actions in a lived moment of time” (2010, p. 47). In the rustic setting of Rawabesi rural municipality, in the past, the *pancai bājā* functioned as a means of entertainment and music for rituals and ceremony. The ownership and the skill of playing the *pancai bājā*, then, were only with the Damain community. However, in today’s socio-economic and cultural context, members of non-Damain communities have begun performing *pancai bājā* professionally.

*Case Study 2: Ownership Transformation and Commercialization
of the Pancai Bājā in an Urban Setting:
An Experience from Biratnagar Metropolitan*

The process of mass migration from the hills to the terai region of Nepal has influenced the legacy of the *pancai bājā* on a massive scale. In the rural location of the hills, Damain community would play the *pancai bājā* ensemble primarily to perpetuate the rituals rather than their professional growth. Their local landlord patrons offered only minimal cash payments for the accomplishment of the *pancai bājā* performances. However, the changing socio-economic pattern of the society has opened an avenue for professionalism in the ensemble play. Nevertheless, the Damain community has gradually lost its hold and ownership of the *pancai bājā* playing profession.

Lalit Magar (pseudonym) expresses his experiences related to the ownership shift, commercialization, government support and the role of women in the *pancai bājā* playing tradition. A certain group of the Magar community in the urban area of Biratnagar formed a *pancai bājā–naumati bājā* band that included players only from the Magar community. Traditionally, the Damain community carried on the legacy of the *pancai bājā* performance despite social stigma and the inhuman practice of untouchability. As the *pancai bājā* playing tradition did not belong to the Magar community, they hired five trainers from outside the Biratnagar metropolitan. The practitioner band of the Magar sought the Damain trainers from the neighboring districts such as Jhapa and Dhankuta. In this regard, Lalit states, “Among those five trainers, only one was from the Thakuri community and the remaining four were from the Damain community. The trainers coached them twice a day: in the morning from six to nine and during the day from one to four.” After the formation of the Magar *pancai bājā* band in the metropolitan, the trend was soon imitated, and four additional bands were subsequently formed. Those bands comprise people from the communities such as Brahmin, Thakuri and Magar.

As our key informant, Lalit clarified mainly the three factors that inspired them to form the non-Damain *pancai bājā* band. First, they just wanted to preserve the originality through the continuation of the *pancai bājā* tradition since it is original and vibrant musical repertoire of Nepal. Second, the increasing invasion of the Western musical band has sidelined the original *pancai bājā* band of the land. The desire was to revive the neglected musical repertoire. Third, the Magar of the Biratnagar metropolitan sensed a great potential for professionalism in the adoption of the *pancai bājā* ensemble.

As interviewers, we asked Lalit whether they felt hesitation in the initial days to practice the *pancai bājā* performance since conventionally the socially outcast Damain community has played it. He responded, “In the beginning, we had some kind of awkward feeling, but later on, we found that our society was becoming much more liberal. The traditional prejudice has been effaced to a larger extent.” The post-Maoist-insurgency society has largely deconstructed the social hierarchy sustained for centuries.

The economic factor has energized the professional practice of the musical ensemble, enlarging its scope. Inside the metropolitan territory, the Magar *pancai bājā* band charges Rs. 1500 to 2500 for a single instrument. Outside the

metropolitan territory, the charges are higher. In the *noumati bājā* band, the number of performers ranges from nine to eleven. Interestingly, the number of women players is approximately two-thirds. Women's participation in the *pancai bājā* band reflects certain facts about their involvement and intelligence. The spatio-temporal dimension of the *pancai bājā* has undergone massive change. Women's musical intelligence is much sharper than that of men. They learn the skill of playing the ensemble much more quickly. Being involved in such a creative pursuit, women feel fresh. In the past, even Damain women were not supposed to play the *pancai bājā*, but women from different communities now perform *pancai bājā* professionally.

The Magar community in Biratnagar metropolitan originated from internal migration from the hills. The hill-origin communities of Nepal have been sustaining the practice of the *pancai bājā* ensemble. Such a historical fact demonstrates that the communities originally from the terai region such as Madhesi, Rajbamsi and Tharu, and the migrated communities from India such as Marbadi do not use *pancai bājā* in their rituals and social ceremonies. The cultural expansion of the *pancai bājā* among the indigenous communities and the India-origin communities in the terai region is almost zero. The hill-origin communities, such as Brahmin, Chetri, Tamang, Magar, Majhi, Newar, Gurung, Rai, Kami, Sarki, and Damain hire the *pancai bājā* ensemble for wedding ceremonies.

About the future of the *pancai bja-noumati bājā* ensemble, Lalit is extremely optimistic. He claims, "The increasing trend of playing *noumati bājā* will minimize the widespread use of the Western musical band. People's inclination to employ the *pancai bājā* in rituals, weddings, and various social ceremonies is certain to grow." In the urban setting of Biratnagar, the players produce the melodies of *mangal dhoon*, *khyāli*, and *cutkā*. Moreover, they perform the melodies of popular songs from the immediate musical market to amuse the audience.

The Magar *pancai bājā* band in Biratnagar received financial assistance from the local municipal government not only for developing *pancai bājā* performance skills but also for purchasing the instruments. In this regard, the municipal government has provided patronage to the *pancai bājā* ensemble. The band of Lalit Magar expects a municipal grant for the repair of the instruments in subsequent years as well.

The clearly structured melody of the *pancai bājā* fascinates the audience. There are various occasions on which residents and government agencies hire the *pancai bājā* band for entertainment and social prestige. Those occasions include weddings, *bratabandha* (sacred thread investiture ceremony), *kul poojā*, *dewāli*, and rallies.

In the age of technological advancement, many people express their concern that the live performance of the *pancai bājā* might be threatened by digital playback. The recorded version of the *pancai bājā* melody might surpass the presence of the players in person in a real spatial location. However, our respondent Lalit confidently said that the recorded music would not much threaten the live performance. Prestige-conscious people prefer the in-person performance of the musical ensemble. The hill-origin communities are positive in the promotion and preservation of the instruments.

This is how the *pancai bājā* repertoire has undergone a massive transformation in the capitalistic market. Ironically, Damain community, the initiator, promoter, and preserver of the rich repertoire of the *pancai bājā* has been losing its hold and ownership over it. During hard times, they continued the tradition, facing the social malignancy. Social stigma attached to their profession discouraged the Damain and their posterity from seeking innovation and professionalism in the field. Gradually, the so-called upper caste communities adopted the profession of the *pancai bājā*, making it an alternative source of livelihood. The Damain community's displacement from the profession reflects the changing matrix of the spatio-temporal dimension in Nepali society. The chronotopic analysis of the *pancai bājā-noumati bājā* tradition suggests that the temporal and spatial dimensions of the ensemble have undergone various phases of crisis and commercial regeneration. Paradoxically, the real connoisseurs of the musical ensemble are pushed to the brink of sustaining the tradition that they nurtured for centuries amid social discrimination. However, the tradition continues to gain strength no matter who is commercially handling it in the technical marketplace.

Conclusion

As a traditional musical ensemble, the *pancai bājā* is performed in the rituals and social as well as religious ceremonies of the hill-origin Nepali communities. The ensemble consists of *sahanāi*, *narsingā*, *dholaki*, *tyāmko*, and *jhyāmtā*. We can see a chronotopic shift in the field of *pancai bājā* performance as we analyze

the spatial and temporal dimensions of the ensemble in both the past and the present. The social habitus (deeply ingrained dispositions) to perceive the *pancai bājā* ensemble has also changed considerably. In the study of the *pancai bājā*, Merriam's anthropological approach to music proves particularly relevant. In the past, only the tailor musician Damain would play the ensemble when the society contained an agro-based economy and rural setting. Their patrons would be so-called upper caste people. Mostly, the Damain musicians would not get their remuneration in cash but in the form of agricultural produce under *bāli ghar bista* system. The socially outcast and economically marginalized Damain community was treated as an untouchable section of humanity. For their service, they would annually collect the crops such as paddy, corn and millet from the households of their *bista* (patrons).

Along with the changes in socio-political and cultural contexts, these days, the so-called upper-caste people have been seeking professionalism in the *pancai bājā* performance. In the urban location, many *pancai bājā* bands are formed, and they perform the music that was traditionally regarded as belonging to the Damain occupational caste. However, in the modern capitalistic market, the so-called upper caste, not Damain communities, are seeking professional opportunities in the *pancai bājā* musical performance. The community that traditionally maintained the ensemble is losing its grip and ownership at the juncture of history when the society is growing more liberal and the concept of untouchability, connected to Damain, is thawing at a greater speed. In this regard, the new generation of Damain abandoned the *pancai bājā* playing occupation since it was associated with social stigma.

However, the Damain community has played a significant role in initiating and perpetuating the *pancai bājā* music in the past when there was neither adequate remuneration nor social prestige attached to the occupation. Despite the fear of the collapse of the *pancai bājā* repertoire, it is sustained in the commercial market, no matter how the ownership has changed. In the urban setting of Nepal, the *pancai bājā* is taking a commercial twist. The internal migration pattern of Nepal shows that a large proportion of the population from the hills has been migrating to the plains of the terai. This phenomenon contributes to the sustenance, development and professionalism of the *pancai bājā* repertoire. As the density of population increased in the terai, demand and consumers of the *pancai bājā* have escalated. In the modern urban cultural marketplace, the *pancai bājā* ensemble is played on occasions such as weddings, *bratabandha* (sacred thread investiture ceremony),

purāna recital, *phulpāti* entry, *dewāli* and *kul poojā* (worship of the household deities).

References

Bakhtin, M. (1981). Forms of time and of the chronotope in the novel: Notes toward a historical poetics. In M. Holquist (Ed.), *The dialogic imagination: Four essays* (C. Emerson & M. Holquist, Trans., pp. 84–258). University of Texas Press.

Bemong, N., & Borghart, P. (2010). Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, perspectives. In N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman, & B. Keunen (Eds.), *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, and perspectives* (pp. 3–16). Academia Press.

Bourdieu, P. (1990a). *In other words: Essays towards a reflexive sociology*. Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1990b). *The logic of practice*. Stanford University Press.

Bourdieu, P. (1985). The social space and the genesis of groups. *Theory and Society*, 14(6), 723–744.

Bourdieu, P. (1996). *Distinction: A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Trans.). Harvard University Press. (Original work published 1979)

Dahal, B. (2023). Listening old music in modern studios; Study of music market in Nepal. *International Journal of Anthropology*, 38(3–4), 153–178. <https://doi.org/10.14673/IJA2023341108>

Darnal, R. S. (2003). *Nepali bājā (Nepali musical instruments)*. Ratna Pustak Bhandar.

Flick, U. (2010). *An introduction to qualitative research* (4th ed.). Sage.

Herzog, G. (1946). Comparative musicology. *The Music Journal*, 4(6), 11.

Holquist, M. (2010). The fugue of chronotope. In N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman, & B. Keunen (Eds.), *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, and perspectives* (pp. 19–33). Academia Press.

Hood, M. (1960). The challenge of “bi-musicality”. *Ethnomusicology*, 4(2), 55–59.

Keunen, B. (2010). The chronotopic imagination in literature and film. In N. Bemong, P. Borghart, M. De Dobbeleer, K. Demoen, K. De Temmerman, & B. Keunen (Eds.), *Bakhtin's theory of the literary chronotope: Reflections, applications, and perspectives* (pp. 35–55). Academia Press.

Ladin, J. (1999). Fleshing out the chronotope. In C. Emerson (Ed.), *Critical essays on Mikhail Bakhtin* (pp. 212–236). Hall.

Merriam, A. P. (1964). *The anthropology of music*. Northwestern University Press.

Morozova T. (2024). *Muzykal'naya kul'tura Nepala: ot drevnikh traditsii k traditsiyam novykh pokolenii* [Musical culture of Nepal: From ancient traditions to the traditions of new generations]. State Institute for Art Studies (In Russ.).

Regmi, D. C. (2023). *Music, myth and melody: A brief history of Nepali music*. Bookhill.

Rehbein, B., & Saalman, G. (2014). Begriffe: Habitus (habitus). G. Fröhlich, & B. Rehbein (Eds.), *Bourdieu-Handbuch: Leben, Werk, Wirkung* (pp. 110–118). J. B. Metzler.

Seeger, A. (1987). *Why saya sing: A musical anthropology of an Amazonian people*. Cambridge University Press.

Thapa, A., & Khanal, B. (2025). The Impact of Contemporary Capitalist Society on the Decline of Musical Identity in a Changing Society: Panche Baja Musicians of Rupa Rural Municipality Nepal. *Tri-Chandra Journal of Anthropology*, 2(01), 17–31. <https://doi.org/10.3126/tja.v2i01.82768>

Tingey, C. (1990). *Heartbeat of Nepal: The pancai bājā*. Royal Nepal Academy.

Webb, J., Schirato, T., & Danaher, G. (2002). *Understanding Bourdieu*. Sage Publication.

Сведения об авторах:

Дхунди Радж Нирула — PhD, доцент, кафедра английского языка, Патанский многопрофильный кампус, Университет Трибхувана.

Бишну Прасад Дахал — PhD, доцент, кафедра антропологии, Патанский многопрофильный кампус, Университет Трибхувана.

Чхаби Рам Барал — аспирант, доцент, кафедра географии, Патанский многопрофильный кампус, Университет Трибхувана.

Information about the authors:

Dhundi Raj Niroula — Ph.D., Assistant Professor, Department of English, Patan Multiple Campus, Tribhuvan University.

Bishnu Prasad Dahal — Ph.D., Assistant Professor, Department of Anthropology, Patan Multiple Campus, Tribhuvan University.

Chhabi Ram Baral (Corresponding author) — Ph.D. Scholar, Assistant Professor, Department of Geography, Patan Multiple Campus, Tribhuvan University.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026; The article was submitted 07.04.2026;
одобрена после рецензирования 22.05.2026; approved after reviewing 22.05.2026;
принята к публикации 19.08.2025. accepted for publication 19.08.2025.

*Музыкальное творчество
рубежа XX–XXI столетий*

Научная статья

УДК 78.04

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

EDN [TGPODX](https://tgpodx.ru)



**Композиторы прошлого
в диалоге с современностью**

Александра Владимировна Крылова

Ростовская государственная консерватория

им. С. В. Рахманинова,

г. Ростов-на-Дону, Российская Федерация,

✉ a.v.krilova@rambler.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>



Аннотация. Статья посвящена проблеме новых форматов бытования академической музыки прошлого в современном культурном пространстве. В многообразии этого художественного пласта — от традиционного концертного исполнительства до рекламных саундтреков — музыка мастеров прошлого актуализируется в контексте ремейков, в том числе созданных посредством мультимедийных компьютерных технологий. Она становится важнейшей составляющей самых необычных жанрово-стилевых микстов,

возникновение которых стало возможным благодаря цифровизации, работе авторских коллективов с нейронными сетями, стремительному и в ряде случаев художественно полноценному слиянию в современном искусстве технического и творческого начал. На основе анализа ряда артефактов автором продемонстрированы новые возможности многоуровневой коммуникации в рамках синтетических художественных текстов, объединяющих слово, живопись, музыку, фотографию и цифровой контент. Материалом стали проекты Андре и Мишеля Декостеров, Анри Салы, Карла и Осы Унандер-Шарин, студии *Fuse*. В интерактивных контактах со всеми участниками художественного процесса — исполнителями, дирижером, аудиторией, а в ряде случаев с социумом, аккумулярованным в сетевом интернет-пространстве, — конечный продукт творчества оказывается вариативным. В его подаче синтезируются эмоциональные реакции всех причастных как к представлению, так и к восприятию, что создает неисчерпаемое в своей множественности смысловое наполнение произведений.

Ключевые слова: ремейк, жанровый синтез, перформанс, стилевые миксты, музыкальная классика, мультимедийное искусство, компания *Fuse*

Для цитирования: Крылова А. В. Композиторы прошлого в диалоге с современностью // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 191–211. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

*Music at the Turn
of the 21st Century*

Original article

**Composers of the past in dialogue
with contemporary culture**

Alexandra V. Krylova

Rostov State Rachmaninov Conservatoire,
Rostov-on-Don, Russian Federation,

✉ a.v.krilova@rambler.ru,

<https://orcid.org/0000-0003-3718-0810>

Abstract. This article examines the emergence of new formats through which the classical music heritage functions within the contemporary cultural space. Across the diverse spectrum of this artistic paradigm—ranging from traditional concert performance to advertising soundtracks—the music of past masters is revitalized through remakes, including those generated via multimedia computer technologies. It has become a crucial component of highly unconventional genre and stylistic blends (*mixtes*). The emergence of these hybrids has been facilitated by digitalization, collaboration of artistic collectives with neural networks, and a rapid, often artistically viable, convergence of technical and creative principles in contemporary art. Through an analysis of selected artifacts,

the author demonstrates new possibilities for multi-level communication within synthetic artistic texts that integrate language, painting, music, photography, and digital content. The study draws on projects by André and Michel Decostère, Anri Sala, Carl and Åsa Unander-Scharin, and the art studio fuse*. Through interactive engagement with all participants in the artistic process — performers, conductors, audiences, and, in some cases, online communities participating through digital networks — the final creative product becomes inherently variable. Its presentation synthesizes the emotional responses of everyone involved in both the performance and its perception, thereby generating an inexhaustible multiplicity of meanings.

Keywords: remake, genre synthesis, performance, stylistic blends, classical music, multimedia art, fuse* studio.

For citation: Krylova, A. V. (2026). Composers of the past in dialogue with contemporary culture. *Contemporary Musicology*, 10(2), 191–211. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-191-211>

Введение

Удивительный феномен: проходят годы, иногда века, жизнь и наследие многих композиторов становятся достоянием истории, но каждое поколение по-новому открывает для себя их музыку, изучая уже, казалось бы, до конца исследованное и выявляя новые смысловые грани в интерпретациях. Творчество композиторов прошлого, став частью современности, продолжает жить в многочисленных исполнительских трактовках. Оно встраивается в наш быт в виде составной части рекламных и кинотекстов, музыки фонтанов или телефонных рингтонов, то есть оказывается востребованным в совершенно новых контекстах. Однако речь пойдет об ином — о создании на основе известных сочинений композиторов прошлого новых версий, с существенным видоизменением первоисточника: добавлением в него оригинальных элементов и перенесением в другую жанровую плоскость. Мы обратимся к явлению, которому ближе всего широко используемое в массовой культуре понятие «ремейк» — переделка.

Анализируя природу современных ремейков, культуролог Елена Валентиновна Николаева подчеркивает их уникальную способность к языковой трансформации:

Современные ремейки не только разноформатны и могут выполняться в разных социокультурных кодах — они легко решают проблему переводимости из одной символической системы в другую, из одного вида искусства в другой. Новелла превращается в кинофильм и наоборот, опера в балет, роман в мюзикл, документальные хроники в эпизод игрового кино, соната в рингтон. Возникают даже многоступенчатые цепочки типа «роман/пьеса — комикс — мультфильм — кинофильм — телесериал — анимационный Интернет-сериал», выстраиваемые в любой последовательности... [1, с. 550].

Подобная многоступенчатость важна, поскольку благодаря этому процессу осуществляется своего рода коммуникация в самом широком культурном срезе.

О термине «ремейк» в современном искусствознании

Термин «ремейк» в российском искусствознании актуализировался в контексте культуры постмодерна. Рубеж XX–XXI веков характеризовался появлением множества кинолент и литературных произведений,

представляющих собой трансформацию классических образцов. Обширный художественный контент закономерно повысил интерес к этому феномену со стороны культурологов, искусствоведов и литературоведов. Почти в каждой работе, посвященной этой теме, предлагалось авторское определение термина «ремейк», имеющего англоязычные корни¹. Однако все исследователи акцентировали общие свойства, а именно: наличие текста первоисточника и его актуализацию в новом социокультурном контексте.

Например, Вероника Валерьевна Доценко указывает, что ремейк — «это форма создания вторичных текстов, отличающихся авторским своеобразием, на основе классических претекстов, которые включают размышления о современности в широкий культурно-исторический контекст» [3, с. 399]. Практически о том же пишет Татьяна Олеговна Холодинская: «Текст-ремейк является принципиально “вторичным”, хотя при этом пытается с помощью “чужих” слов сказать о чем-то якобы новое» [4, с. 60].

В связи с исследовательским анализом ремейков в сфере кино и литературы возникает и ряд иных важных для характеристики явления соображений. Так, наиболее значимы наблюдения над предрасположенностью ремейка к соединению разных жанров, «которые могут соотноситься с различными литературными родами, вследствие чего возникают нетрадиционные жанровые формы» [4, с. 62]. Наряду с этим авторы отмечают склонность к интертекстуальности, провоцирующей «принцип игры писателя с читателем, его открытый намек на культурную память читателя» [5, с. 56], а также значение развития технологий, позволяющих «создавать самые разнообразные вариации производных объектов» [6, с. 249].

Обобщая результаты исследовательских работ, посвященных ремейку в искусствоведческой литературе, Галина Викторовна Заднепровская суммирует ключевые свойства этого явления: 1) наличие претекста; 2) создание «двойной временной перспективы — воспроизводя прошлое, ремейк в то же время обращен к настоящему»; 3) использование «новых технологий, особенно неукротимо развивающихся в XXI в.» [7, с. 323].

Соглашаясь с приведенными выше характеристиками, представляется важным добавить возможность жанровой трансформации претекста, особенно

¹ Константин Кириллович Огнев отмечает: «Примечательно, что сам термин “ремейк” появился с выходом фильма Джона Стерджеса “Великолепная семерка” (1960), поставленного по мотивам ленты Акиры Курасава “Семь самураев” (1954)» [2, с. 130].

музыкального, что связано с развитием мультимедийных форм искусства, попадание в сферу влияния которых неизбежно приводит к изменению первичного жанрового статуса сочинения².

Ремейк и музыкальная классика

В отличие от киноведов и литературоведов, исследователи-музыковеды редко используют термин «ремейк»³ — возможно, по причине этического характера. Однако в живой музыкальной практике мы часто сталкиваемся с чем-то подобным, причем в разных вариациях. Так, к ремейкам, несомненно, следует отнести стилевые переложения классических сочинений — их джазовые и рок-версии. Именно этим понятием пользуются авторы, изучающие такие формы творчества. Но стилевые миксты — лишь самая безобидная часть возможных адаптаций музыкальной классики «под потребности новых реалий» ради привлечения широкой целевой аудитории. Почвой для таких трансформаций нередко становится синтез разных жанров и художественных методов, кажущихся на первый взгляд несовместимыми. Примером, раскрывающим возможности подобного рода экспериментов, стал творческий союз Андре и Мишеля Декостеров (студия *Cod.Act*, создана в 1999 году)⁴. Работая в форматах инсталляций и перформансов, они — в союзе композиторской и инженерной мысли — создают произведения, в которых соединены звук, свет и движение. Их творчество отмечено большим числом наград на престижных конкурсах и фестивалях современного искусства. В многочисленных экспериментах Декостеров значительное место занимает классическая музыка, подтверждением чему служит их работа «Бывший фараон»⁵, представляющая в полном смысле слова ремейк оперы Шёнберга «Моисей и Аарон»:

Отталкиваясь от первоисточника, авторы предложили свою оркестровую версию оперы, сохранив последовательность и содержание сцен и диалоги главных героев, которые были записаны певцами в точном следовании партитуре, предлагая при этом участникам, благодаря мультисенсорному устройству, ощутить почти физическую связь с творением композитора [8, с. 133].

² Теоретическая разработка этой проблемы требует самостоятельного исследования.

³ Один из таких редких случаев — статья Г. В. Заднепровской «Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры» [7].

⁴ Андре — профессиональный музыкант, композитор и пластический художник; Мишель — архитектор.

⁵ См. *Ex Pharaon: sound installation // Cod.Act*. URL: <https://codact.ch/works/ex-pharaon-2/> (accessed: 19.05.2026).

Посетитель, воздействуя на компьютеризированную установку, управляет хоровой партией — голосом народа Израиля — и тем самым вступает в диалог с главными персонажами, Моисеем и Аароном. Погружаясь в центр событий и влияя на происходящее, зритель невольно пропускает через себя сложную философскую подоплеку произведения, повествующего о взаимоотношениях людей друг с другом и с Богом. Комментируя этот опыт, Декостеры отмечают, что их целью было

максимально приблизиться к оригинальному характеру произведения Шёнберга. Мы выбрали, в духе сериализма, строгую систему записи, адаптированную к современным компьютерным инструментам обработки звука и позволяющую... модифицировать звуковые параметры в реальном времени⁶.

Изображение и музыка как выразители пространства и времени в удивительных лабиринтах истории — область экспериментов Анри Салы⁷.

Художник использует их, чтобы раскрыть и “открыть” пространство настоящего. Опираясь на широкий спектр музыкальных стилей от классики и фри-джаза до поп-музыки и современных композиций, Сала посредством иммерсивных сенсорных инсталляций воплощает идею коллективной исторической и культурной памяти⁸.

Так, инсталляция «Последнее прибежище» (*The Last Resort*) представляет собой конструкцию из 38 подвешенных к потолку барабанов (*Иллюстрация 1*). Палочки приводятся в движение вибрациями, создаваемыми скрытыми динамиками. Однако главной музыкальной составляющей работы стал ремейк Концерта для кларнета с оркестром *A-dur* В. А. Моцарта KV 622 (1791)⁹.

Внесенные Салой в партитуру изменения касаются прежде всего темпа, который колеблется в соответствии с режимами ветра — от «штиля» до «шторма», зафиксированными неким Джеймсом Беллом в его дневнике во время плавания из Англии в Австралию в 1838 году. На паруснике *Planter* Белл перевозил грузы и эмигрантов на колонизированные земли. Свой замысел Сала комментирует так:

⁶ Ibid.

⁷ Анри Сала (род. 1974, Тирана, Албания) живет и работает в Берлине.

⁸ Anri Sala. Le Temps coudé // Mudam Luxembourg. URL: <https://www.mudam.com/exhibitions/monographic-exhibition> (accessed: 19.05.2026).

⁹ См. Anri Sala: The Last Resort and If and Only If [видео] // Vimeo. 2018. 30 марта. URL: <https://vimeo.com/262551626> (accessed: 19.05.2026).



Иллюстрация 1. Анри Сала. «Последнее прибежище», 2019.

Фото Реми Вилладжи. Музей Mudam, Люксембург.

Источник: <https://artmap.com/mudam/exhibition/anri-sala-2020>

(дата обращения: 19.06.2026)

Моей целью было привнести искажение в музыку. Я хотел представить, <...> что стало бы с Концертом для кларнета Моцарта, если бы его носило по волнам, как послание в бутылке, до того как выбросило на берег после долгого путешествия¹⁰.

Но это лишь метафора. Истинный смысл произведения кроется в размышлениях над противоречиями эпохи Просвещения — между высоким искусством, транслирующим вечные ценности, и исторической реальностью, сопряженной с жестокостью колонизации.

¹⁰ Цит. по: Проект Анри Салы The Last Resort // Музей «Гараж». URL: <https://garagemca.org/exhibition/anri-sala-i-the-last-resort-i> (accessed: 19.05.2026).

Новую жизнь страницы музыкально-театральной классики получают и в рамках еще одного творческого «дуэта» — шведского композитора, оперного певца, исследователя Карла Унандера-Шарина и хореографа Осы Унандер-Шарин. Их совместный проект *Opera Mecatronica* (2010) в формате инсталляций объединяет робототехнику и классическую музыку. Первый опыт такого синтеза датируется 1998 годом — это работа «Плач Орфея»¹¹, в которой под известную арию из оперы Монтеверди танцует оранжевый промышленный робот высотой 170 см и весом 500 кг. Пластика перемещений элементов этой конструкции, алгоритм ее движений, гармонирующих с эмоциональными импульсами, ритмикой и синтаксисом арии, просто поражают. Однако встает закономерный вопрос о смыслах, которые транслирует этот симбиоз робототехники и признанного музыкального шедевра. Состояние аффекта *lament* — эмблематическое выражение чувственного человеческого начала. При сохранении музыки и текста первоисточника в «Плаче Орфея» происходит кардинальное изменение визуального ряда, что трансформирует смысловую составляющую целого, переводит ее в плоскость современной проблематики — отношений между человеком и машиной. Танцующий промышленный робот — это проекция человеческих чувств на машину, своего рода метафора отношений человека и робота, пока еще подвластного его воздействию.

Первый опыт положил начало целому ряду работ, осмысливающих новые возможности взаимодействия классической музыки, танца и робототехники. «Сакральным» местом представления экспериментальных проектов публике стал реакторный зал (R1), расположенный в Стокгольме на глубине 25 метров на территории Королевского технологического института. Приведем еще один пример — инсталляцию «Роболебедь» (2010), созданную на музыку темы Ротбарта из «Лебединого озера» Петра Ильича Чайковского в компьютерной обработке Карла Унандер-Шарина. Черный робот-лебедь высотой 130 см и размахом крыльев 160 см, металлический каркас которого отделан капроновой тканью и перьями, создает иллюзорный образ птицы, исполняющей драматический предсмертный танец. Вибрации корпуса подчеркнуты электронными пульсирующими звучностями, усиливающими трепетность грациозных взмахов крыльями. Ассоциации и смысловая трактовка этой впечатляющей миниатюры отданы на волю зрителей (*Иллюстрация 2*).

¹¹ См. The Lamentations of Orpheus // Operamecatronica. URL: <https://www.operamecatronica.com/the-lamentations-of-orpheus/> (accessed: 19.05.2026).



Иллюстрация 2. К. Унандер-Шарин, О. Унандер-Шарин.
Инсталляция «Роболебедь».

Источник: <https://www.operamecatronica.com/robocygne/>
(дата обращения 19.05.2026)

У творческого тандема немало интерактивных проектов, в которых благодаря электронным датчикам, реагирующим на движения, публика вовлекается в звуковую модификацию каждый раз по-новому воспроизводимого текста. Такова инсталляция *Ombra mai fù*¹² на музыку арии из оперы Георга Фридриха Генделя «Ксеркс». Как отмечает крупнейшая шведская газета *Dagens Nyheter*, в работах художников «оперная классика вплетена в захватывающий футуристический звуковой ландшафт»¹³.

¹² Согласно уточняющей ремарке авторов, проект представляет собой поющее интерактивное дерево с динамиками, выполненными в виде листьев.

¹³ Abrahamsson Ö. "Opera mecatronica live" på Kungliga Operan, Stockholm // Dagens Nyheter. 2012. May 7. URL: <https://www.dn.se/kultur-noje/scenrecensioner/opera-mecatronica-live-pa-kungliga-operan-stockholm/> (accessed: 19.05.2026).

Итак, в практике самых неожиданных переделок произведения академической традиции оказываются частью нового жанрового микста, предполагающего иные условия бытования музыки, вследствие чего они обретают новые смысловые коннотации. Огромную роль, как можно увидеть в приведенных примерах, играют технологии, в том числе цифровые. Исследователи отмечают, что ремейк часто возникает именно «при художественном “трансфере” “высокого искусства” в медиaproстранство. В этом случае презентация музыкального искусства приобретает формат медиатекстов» [9, с. 81]. Вместе с тем они предостерегают: может произойти «трансгрессия каких-либо феноменов или явлений искусства в условия, не соответствующие природе этих феноменов», способная «привести к аннигиляции исходной формы» [там же].

Представляется, что в большинстве случаев так и происходит. По аналогии с физической аннигиляцией, подразумевающей превращение сталкивающихся частиц в иные формы материи, синтез различных художественных текстов — классической музыки, видео, технических конструкторов и поэзии — при участии цифровой трансформации неизбежно приводит к новому качеству целого. Это позволяет полностью согласиться с мнением австралийского искусствоведа Константина Вереvisa, утверждающего (со ссылкой на Роберта Рэя¹⁴), что «ремейк — это не блеклое подражание оригиналу, а актуализация произведения в ином смысловом контексте, способствующая его возобновлению и распространению» (цит. по: [9, с. 82], см. также [10, p. 83]).

*Жанрово-стилевые метаморфозы: музыкальная классика
в медиаперформансе «Ван Гог во мне»*

Интересным в художественном отношении опытом, актуализирующим музыку композиторов прошлого в новом контексте, стал медиаперформанс «Ван Гог во мне», созданный итальянской студией цифрового искусства и продюсерской компанией *Fuse*¹⁵ совместно с Нидерландским камерным хором. Нарратив этого произведения составил рассказ об эпохе конца XIX столетия, увиденной глазами двух культовых художников того времени — Винсента Ван Гога и Густава Климта с музыкальным декором из произведений Эрика Сати, Клода Дебюсси, Густава Малера и других композиторов. Для создателей концепции была важна

¹⁴ Ray R. B. *Film and Literature // How a Film Theory Got Lost and Other Mysteries in Cultural Studies*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 2001. P. 120–131.

¹⁵ Студия была основана в 2007 году Лукой Камеллини и Маттиа Карретти.

смысловая арка к современности, с учетом того, что рубежи XIX–XX и XX–XXI веков — это время глобальных перемен. Исторический вектор сочинения охватывает прекрасные своим спокойствием 1870-е годы и доходит до трагических событий начала Первой мировой войны 1914 года. Связь настоящего и прошлого в сочинении материализована физически: микрофоны и датчики, установленные на всех участниках представления, отслеживают их эмоции и жесты, которые в реальном времени влияют на визуальный результат шоу. То есть, по замыслу авторов, «Ван Гог во мне» — это своего рода переосмысление прошлого, весьма тесно переплетающееся с нашей современностью.

Структурно произведение представляет собой синтез вербального ряда на трех языках, хоровой музыки в исполнении Камерного хора и оркестра, визуального компонента — картин Ван Гога — и технологий, анализирующих и обрабатывающих эмоции всех участников. На уровне жанровой атрибуции перед нами соединение перформанса, концерта и инсталляции.

Сюжетная линия ведет зрителя по череде событий из личной и творческой жизни Ван Гога и Климта, помещая их в контекст реальных исторических обстоятельств. Все повествование, исходя из событийной логики, можно разделить на три части. Первая посвящена жизни Ван Гога: прогулкам в полях, портретам крестьян, внутреннему смятению, одиночеству, отчаянию. В центральной части страдания сублимированы благодаря выразительной силе его работ и тому влиянию, которое они оказали на искусство Климта. Переплетение судеб художников становится понятным из сопоставления их картин, выявляющих стилистическую преемственность (*Иллюстрации 3, 4*).

Заключительная часть спектакля рассказывает об эволюции стиля Климта, о спасительной силе Красоты, ставшей прибежищем на заре Великой войны. Идея эта резюмирована в одной из его самых монументальных работ — цикле картин «Бетховенский фриз», созданном для XIV выставки Венского сецессиона 1902 года в честь 75-й годовщины со дня смерти композитора¹⁶.

Одновременно с биографическим рядом зрители становятся свидетелями развития событий, погружаются в атмосферу Вены XIX века,

¹⁶ Фриз имеет 2,15 м в высоту и 34,14 м в длину. См. Beethovenfries: Die feindlichen Gewalten - Tafel 1, Stirnwand // Österreichische Galerie Belvedere. URL: <https://sammlung.belvedere.at/objects/10503/beethovenfries-die-feindlichen-gewalten-tafel-1-stirnwa> (accessed: 19.05.2026).

воссозданную благодаря фотограмметрическим¹⁷ реконструкциям города по историческим фильмам и фотографиям того времени. Их пространственная, трехмерная версия была реализована в сценах с помощью методов, основанных на глубоком обучении нейросети. Картины же Ван Гога и Климта, чередующиеся с этими историческими материалами, представлены в виде непрерывной, замедленной анимации. За главной сценой, на которой выступают дирижер и 32 певца Нидерландского камерного хора, расположены два огромных экрана. Визуальный материал для демонстрации на них был подготовлен и смонтирован в сотрудничестве с музеем Ван Гога в Амстердаме и с австрийской галереей *Belvedere*. Благодаря этим контактам у студии *Fuse* появилась возможность работать с изображениями картин в высоком разрешении, используя новейшие технологии. Создатели спектакля отмечают:

Это позволило нам обучать нейронные сети как на примерах отдельных картин, так и на основе общности стилистики, повторяющейся в разных полотнах. Эти разработки стали настоящим исследованием стиля и черт характера двух художников, раскрывая четкость и богатство деталей, которые иначе не были бы заметны человеческому глазу¹⁸.

Музыкальную основу перформанса образовали сочинения композиторов той эпохи. Хоровые пьесы были подобраны и скомпонованы так, чтобы выстроить некий диалог с работами Ван Гога и Климта. Замысел авторов заключался, по-видимому, в том, чтобы стереть границы между музыкой и изображением, создав иллюзию слышимости картин и материальности звучаний. Музыкальные произведения символически отражают перипетии судеб двух художников, раскрывая их личные переживания и творческие метания на уровне эмоциональных смыслов.

Кроме того, музыка чутко сопровождает сюжет, формируя атмосферу то лирически-интимную, то мрачную и тревожную. Она важнейшая составляющая целого, поскольку *следует* драматургической линии повествования: от пронзительного по силе звучания *Adagietto* из Пятой симфонии Малера

¹⁷ Фотограмметрия — одно из направлений 3D-сканирования, основанное на получении данных о размерах и поверхностях реальных объектов за счет фотоснимков. Технически процесс выглядит так: статичный объект фотографируют с разных ракурсов, создавая множество кадров. Их загружают в специальную программу, которая анализирует полученные данные, выстраивает облако точек и формирует цельную 3D-модель с учетом рельефа.

¹⁸ Van Gogh in Me — Live Media Performance // fuse*. Behance. 2022. URL: <https://www.behance.net/gallery/153190617/Van-Gogh-in-Me-Live-Media-Performance> (accessed: 19.05.2026).

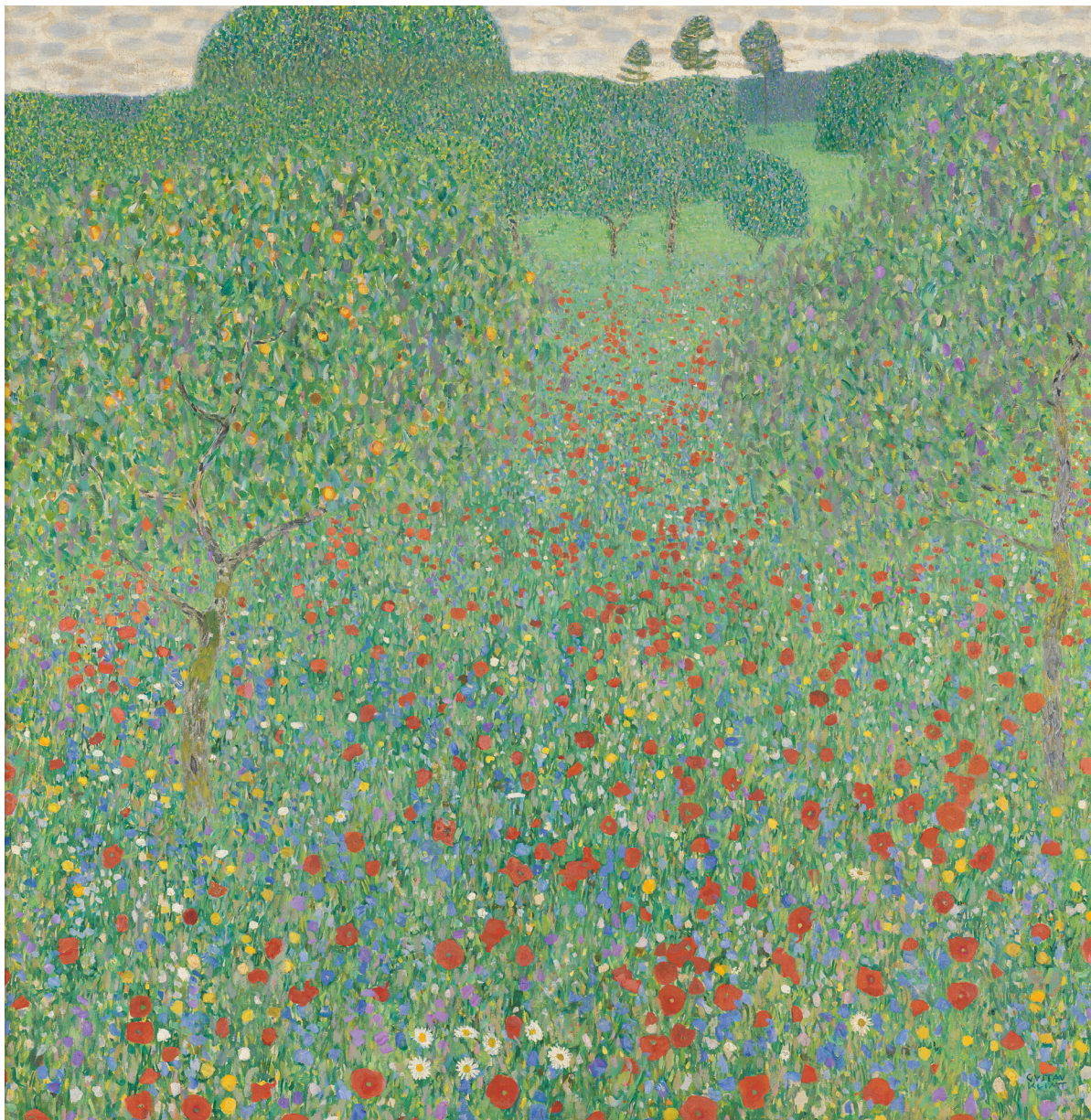


Иллюстрация 3. Густав Климт.
«Цветущие маки» (1907).

Холст, масло. Галерея Belvedere, Вена.

Источник: <https://sammlung.belvedere.at/objects/3917/bluhender-mohn>

(дата обращения: 19.05.2026).



*Иллюстрация 4. Винсент ван Гог.
«Поле с маками» (1890).*

Холст, масло. Муниципальный музей Гааги, Гаага, Нидерланды.

Источник: <https://artsandculture.google.com/asset/DgEIFHy5TuAC1g>

(дата обращения: 19.05.2026)

до захватывающего дух *Traumlicht* Рихарда Штрауса на стихи Фридриха Рюккерта. Завершает спектакль хоровая поэтическая картина Арнольда Шенберга *Friede auf Erden* («Мир на земле») для смешанного хора *a cappella* (1907, op. 13) на стихи Конрада Майера, которая служит прямой отсылкой к ее визуальному аналогу — «Бетховенскому фризу» Климта.

Неповторимость каждого показа спектакля обусловлена участием в его сценической реализации всех присутствующих — и артистов, и публики. Новые трансформации визуальной части возникают в зависимости от эмоциональных реакций как активных участников представления, так и зрителей. Этому способствует ряд технических устройств. Особые микрофоны — панорамные (для хора) и индивидуальные (для солистов) — позволяют проводить глубокий анализ вибраций голосов, а также *GSR* (кожно-гальванических реакций), определяющих степень эмоционального возбуждения хористов в режиме реального времени.

Кроме того, особая инфракрасная камера считывает данные об эмоциях с лиц зрителей. В эту аналитическую базу попадает и дирижер, осуществляющий физическую и эмоциональную связь между аудиторией и хором: его жесты и мимика, сканированные на основе выражения лица, в свою очередь, анализируются и включаются в процесс обработки общих данных, влияющих на визуализацию и анимацию картин.

В результате визуальные эффекты развиваются подобно живому организму в непрерывном «диалоге» между аудиторией и хором, воплощающем чувства и эмоции, которые вызывает художественная сублимация истории в восприятии современников. Все участники перформанса не просто совместно переживают и осмысливают происходящее на сцене и на экранах, они сотрудничают, поэтапно продвигаясь к финалу действия, ставшего в прямом смысле слова неповторимым произведением искусства. Несомненно, «Ван Гог во мне» дает новую свободу воли участникам, ставя их на уровень соавторов.

Заключение

Проведенное исследование позволяет утверждать, что феномен ремейка в отношении академической музыки прошлого перестал быть маргинальной практикой массовой культуры, превратившись в мощный инструмент актуализации классического наследия в контексте технологической и медийной

современности. Анализ разнообразных художественных проектов — от инсталляций и перформансов до масштабных медиаспектаклей — демонстрирует формирование принципиально новых форматов бытования музыки, радикально трансформирующих условия ее презентации и восприятия. Современные интерпретации классических сочинений, выходящие за рамки традиционного исполнительства, представляют собой не просто стилистические переложения, а сложный процесс культурного «трансфера», осуществляемый через цифровые технологии и жанровый синтез. Подобный подход обеспечивает живой диалог между историческими артефактами и актуальными творческими практиками, делая наследие прошлого релевантным для новой аудитории.

Цифровые инструменты (нейросети, робототехника, интерактивные сенсоры, алгоритмы анализа данных и др.) перестали быть нейтральным фоном. Они выступают активным творческим агентом, порождающим новые эстетические качества и смысловые слои. В работах Декостеров, Салы, Унандер-Шаринов или компании *Fuse* технологии не иллюстрируют музыку, а вступают с ней в содержательный синтез, переводя философские и эмоциональные концепции сочинений (от Чайковского до Шёнберга) в плоскость проблематики взаимоотношений человека и машины, индивидуального и коллективного.

Ключевой чертой исследуемых практик служит создание целостных арт-объектов, где музыка, визуальный ряд (живопись, видео, анимация), слово и инженерный конструкт образуют неразделимый сплав. Как ярко показал пример медиаперформанса «Ван Гог во мне», такой синтез приводит к аннигиляции исходных форм и рождению нового художественного качества. Принципиально важным становится интерактивный и вариативный характер конечного продукта, зависящий от эмоциональных реакций в реальном времени всех участников — исполнителей, дирижера и аудитории.

Поскольку интерактивные системы, считывающие и обрабатывающие физиологические и эмоциональные данные, превращают пассивного зрителя/слушателя в соучастника творческого акта, происходит деконцентрация авторской функции и возникновение коллективно порожденного, уникального для каждого показа результата. В итоге диалог с современностью осуществляется не только на уровне интерпретации музыкального текста, но и через трансформацию самой модели художественного коммуникативного акта.

Таким образом, актуализация музыки композиторов прошлого через ремейк в цифровую эпоху предстает как глубокий процесс смысловой трансформации. Классические произведения, попадая в новые технологические и жанровые контексты, не утрачивают своей культурной значимости, но обретают «полифоничное» звучание, отвечающее запросам современного субъекта восприятия. Эти практики, балансируя на грани сохранения ауры оригинала и его радикального переосмысления, открывают перспективы для нового прочтения истории искусства и определяют векторы развития синтетических форм творчества в XXI веке.

Список литературы

1. Николаева Е. В. Произведение высокого искусства в формате массовой культуры // Развлечение и искусство: сб. статей / под ред. Е. В. Дукова. СПб.: Алетейя, 2008. С. 546–559.
2. Огнев К. К. Ремейк как явление экранной культуры // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 1 (51). Ч. 1. С. 129–132.
3. Доценко В. В. Феномен ремейка в современной русской драматургии: между новаторством и традицией // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2025. № 11. Ч. 2. С. 397–405. <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-11-397-405>
4. Холодинская Т. О. Ремейк и пародия: критерии разграничения в исследовательской парадигме XX–XXI веков // Филологические науки. Вопросы теории и практики. 2016. № 4 (58). Ч. 2. С. 58–61.
5. Курочкина А. В. Ремейк в современной системе жанров // Национальная ассоциация ученых (НАУ). 2020. № 35 (62), Т. 2. С. 55–57. <https://doi.org/10.31618/NAS.2413-5291.2020.2.62>
6. Олин Е. А. Критерии определения производных объектов интеллектуальных прав в музыкальной сфере // Теория и практика общественного развития. 2025. № 7. С. 248–253. <https://doi.org/10.24158/tipor.2025.7.32>
7. Заднепровская Г. В. Отечественная опера-ремейк в контексте современной культуры // Теория и история искусства. 2023. № 1/2. С. 315–359.

8. Крылова А. В. Перформативная инсталляция как социально значимая форма современного музыкального искусства // Вестник Академии Русского балета им. А. Я. Вагановой. 2022. № 5. С. 126–136.

9. Воеводина Л. Н., Гуркина М. И. Эстетические функции ремейка: от технического приема до обновления художественности // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2017. № 5 (79). С. 78–86.

10. Verevis C. Film remakes. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2006. <https://doi.org/10.1007/978-1-137-08168-1>

References

1. Nikolaeva, E. V. (2008). Proizvedenie vysokogo iskusstva v formate massovoj kul'tury [A work of high art in the format of mass culture]. In E. V. Dukov (Ed.), *Razvlechenie i iskusstvo* [Entertainment and art]: collection of articles (pp. 546–559). Aleteya. (In Russ.).

2. Ognev, K. K. (2015). Remake as phenomenon of screen culture. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Theory & Practice*, (1–1), 129–132. (In Russ.).

3. Dotsenko, B. V. (2025). The phenomenon of remake in modern Russian drama. Between innovation and tradition. *RSUH/RGGU Bulletin. "Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies" Series*, (11–2), 397–405. (In Russ.). <https://doi.org/10.28995/2686-7249-2025-11-397-405>

4. Kholodinskaya, T. O. (2016). Remake and parody: The criteria for distinguishing in the research paradigm of the XX-XXI centuries. *Philology. Theory & Practice*, (4–2), 58–61. (In Russ.).

5. Kurochkina, A. V. (2020). Remake in the modern system of genres. *National Association of Scientists (NAU)*, (35/62–2), 55–57. (In Russ.). <https://doi.org/10.31618/NAS.2413-5291.2020.2.62>

6. Olin, E. A. (2025). Criteria for determining derivative intellectual property objects in the music industry. *Theory and Practice of Social Development*, (7), 248–253. (In Russ.). <https://doi.org/10.24158/tipor.2025.7.32>

7. Zadneprovskaya, G. V. (2023). National Russian opera-remake in the context of modern culture. *Theory and History of Art*, (1/2), 315–359. (In Russ.).

8. Krylova, A. V. (2022). Performative installation as a socially significant form of contemporary music art. *Bulletin of Vaganova Ballet Academy*, (5), 126–136. (In Russ.).

9. Voevodina, L. N., & Gurkina, M. I. (2017). Aesthetic functions of the remake: From technical reception to renovation of artistic merit. *Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts*, (5), 78–86. (In Russ.).

10. Verevis, C. (2006). *Film remakes*. Edinburgh University Press.
<https://doi.org/10.1007/978-1-137-08168-1>

Сведения об авторе:

Крылова А. В. — доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор, проректор по научной работе, Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова.

Information about the author:

Alexandra V. Krylova — Dr. Sci. (Cultural Studies), Cand. Sci. (Art), Professor, Vice-rector for Research Work, Rostov State Rachmaninov Conservatoire.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026;
одобрена после рецензирования 27.05.2026;
принята к публикации 10.06.2026.

The article was submitted 07.04.2026;
approved after reviewing 27.05.2026;
accepted for publication 10.06.2026.

Исполнительское искусство

Научная статья

УДК 78.02

<https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

EDN [YKDVHW](#)



***Anthèmes I* для скрипки соло П. Булеза:
к вопросу о виртуозности**

Софья Александровна Девуцкая

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

✉ sofyadevuckaya@mail.ru,

<https://orcid.org/0009-0001-1717-0300>



Аннотация. В настоящей статье предлагается рассмотреть технологически-игровой аспект *Антемов I* Пьера Булеза (1991) для скрипки соло, исходя из предпосылок, ориентированных на физиологию. Необычный аналитический подход подсказан наблюдениями Иегуди Менухина, заказавшего Булезу произведение для конкурса скрипачей, и согласован с нейропатической ассоциацией композитора — атаксией,

то есть потерей исполнителем двигательного контроля. Избранный ракурс способствует обоснованию технологической эксцентричности как следствия установки Булеза на выработку рефлексов у скрипача. В статье выделяются характерные инструментальные признаки, свидетельствующие о тренировке мышечной координации: вычурный звуковысотный контур, ограничивающий удобство подбора аппликатурных комбинаций, нарочито неестественные штриховые решения, конвульсивные изменения направлений смычка в сочетании с детализированно иррегулярными динамическими контрастами и т. п. Присущая пьесе избыточность разноплановых технологических задач, зачастую идущих вразрез со скрипичной органикой, наводит на мысль о моделировании композитором атаксии в пьесе. Полагаясь на психофизическую оснащенность и мыслительную операциональность скрипача, композитор пополняет инструментальный тезаурус и формирует новый тип виртуозного произведения, требующий от исполнителя, по словам Менухина, «ловкости ума и пальцев». Отмеченные признаки перегруженности и сопротивления материала указывают на диалектику отношений в паре «жест композитора — жест исполнителя». Общей платформой, обеспечивающей их корреляцию, выступает виртуозность, понимаемая Булезом многозначно. Трансдисциплинарная подоснова оригинальных исполнительских приемов, введенных Булезом в *Антем* I, раскрывает содержательное наполнение жеста и декларирует, таким образом, композиционную сверхзадачу.

Ключевые слова: Пьер Булез, *Антемы I*, Иегуди Менухин, скрипка, исполнительство, виртуозность, атаксия, рефлекс

Благодарности: Выражаю искреннюю благодарность Ирине Латышевой за замеченную неточность в переводе на русский язык одного из высказываний Пьера Булеза.

Для цитирования: Девуцкая С. А. *Anthèmes I* для скрипки соло П. Булеза: к вопросу о виртуозности // Современные проблемы музыкознания. 2026. Т. 10, № 2. С. 212–229. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

==== *Theory of Performing Arts* =====

Original article

**Pierre Boulez's *Anthèmes I* for solo violin:
On the virtuosity**

Sof'ya A. Devutskaya

Gnesin Russian Academy of Music,
Moscow, Russian Federation,

✉ sofyadevuckaya@mail.ru,
<https://orcid.org/0009-0001-1717-0300>

Abstract. The article explores the technical–performative aspect of Pierre Boulez's *Anthèmes I* (1991) for solo violin from a physiologically oriented perspective. This non-standard analytical approach is inspired by the reflections of Yehudi Menuhin—who commissioned the work for a violin competition—and aligns with the neuropathic image invoked by Boulez himself: ataxia, a performer's loss of motor control. Viewed through this lens, the work's technical eccentricities emerge as the result of Boulez's intent to cultivate the violinist's reflexes. The article identifies instrumental features that testify to this focus on coordination: pitch contours that complicate conventional fingering patterns;

deliberately unnatural bow strokes; abrupt, almost convulsive shifts in bow direction paired with finely calibrated irregular dynamic contrasts, among others. The accumulation of diverse technical demands, that often work against the instrument's natural mechanics, suggests that Boulez consciously modeled ataxia within the piece. By relying on the violinist's psychophysical capacities and agile musical thinking, he expanded the instrument's technical vocabulary and shaped a new type of virtuosic composition—one requiring, in Menuhin's words, "dexterity of mind as well as fingers." These overload and material resistance markers point to the dialectical relationship between the "composer's gesture" and the "performer's gesture." Virtuosity serves as the common ground that links them, which Boulez understood in a multifaceted way. The transdisciplinary essence of the performance techniques introduced in *Anthèmes I* helps illuminate the content of gesture in the piece and articulate its overarching compositional agenda.

Keywords: Pierre Boulez, *Anthèmes I*, Yehudi Menuhin, violin performance, virtuosity, ataxia, reflex

Acknowledgments: I would like to express my sincere gratitude to Irina Latysheva for noticing an inaccuracy in the Russian translation of one of Pierre Boulez's statements.

For citation: Devutskaya, S. A. (2026). Pierre Boulez's *Anthèmes I* for solo violin: On the virtuosity. *Contemporary Musicology*, 10(2), 212–229. <https://doi.org/10.56620/2587-9731-2026-2-212-229>

Введение

Композиторское наследие признанного мэтра послевоенного авангарда Пьера Булеза входит в новую фазу научного осмысления. Только за последние десятилетия западноевропейское музыковедение представило ряд крупных исследований, посвященных как различным сторонам творчества Булеза в целом — эстетике, технике, музыкальному языку [1; 2; 3], так и конкретным произведениям [4; 5]. В отечественной науке сложные дефиниции булезовского стиля обсуждаются на страницах аналитических очерков Н. А. Петрусовой [6] и Т. В. Цареградской [7; 8].

Примечательно, что, фокусируясь на сочинениях Булеза, отличающихся высочайшим уровнем исполнительской сложности, многие авторы не касаются сферы виртуозного письма, в лучшем случае внимание к ней оказывается вытесненным на периферию исследовательской мысли. Вместе с тем научный интерес к данной проблематике неуклонно растет, что, в частности, подтверждает организованный в 2016 году Европейским обществом когнитивных наук о музыке на базе Музыкальной академии Ференца Листа в Будапеште симпозиум по теме виртуозности, а также недавний выход в свет крупных изданий — монографии Дэвида ВандерХамма [9] и коллективного сборника под редакцией Луизы Девениш и Кэт Хоуп [10]. Подводя итоги упомянутого симпозиума 2016 года, Ласло Стахо и Ирэн Дельеж очертили круг актуальных вопросов, объединенных в рамках виртуозности. Феномен был осмыслен на основе эмпирических наблюдений, семантических трактовок, исполнительского воплощения и трансдисциплинарности, утверждающей взаимодействие «умственной ловкости» со «спортивной наукой» [11, p. 451–452].

С позиции телесности разъясняет суть явления музыковед и пианист Франсишко Монтейро, который в статье «Виртуозность: некоторые (квазифеноменологические) рассуждения» прибегает к таким красочным речевым оборотам, как «апофеоз тела» и «невероятные произведения, сочиненные намеренно садистским и дьявольским образом, задуманные как пытка» [12, p. 318].

Физиологический фактор во многом определяет и специфику виртуозности *Антемов I* Булеза, а также задает вектор восприятия пьесы. Неслучайно исследователь и исполнитель современного фортепианного репертуара П. О'Хэйган акцентирует «механическую виртуозность» сольных произведений Булеза, в число которых входят и *Антемы* [4].

Таким образом, актуальность виртуозности как феноменологической категории не вызывает сомнений. Цель настоящей работы состоит в обосновании физиологического (координационно-мышечного) генезиса оригинальных инструментально-технологических параметров в *Антемах I* Булеза. Мы рассмотрим сугубо инструментальный слой произведения для скрипки без сопровождения с позиции трансдисциплинарности.

Типы виртуозности по Булезу

Виртуозность — один из компонентов творческого мировоззрения Булеза, неоднократно становившийся предметом его рассуждений. В лекциях начала 1980-х годов в *Collège de France* композитор приходит к выводам о многоаспектности проявлений этого феномена. Виртуозность в его представлении имеет две ипостаси: *исполнительскую* и *композиторскую*. Однако Булез не был бы самим собой, если бы не усугубил эту оппозицию, представив каждую из ее частей в виде пары подкатегорий. *Исполнительская* виртуозность воплощается в мастерстве сольной и коллективной игры. *Композиторская* виртуозность, в свою очередь, вмещает в себя технологический и инструментальный типы. Первый из них формирует имманентно музыкальную текстуру, не зависящую от природы инструмента. Индивидуальность ей придают звукоряды, имеющие различный интервальный состав, темпо-ритмические изменения, фактурные параллелизмы, тембровую стратификацию и т. д. [13, р. 544]. Второй тип композиторской виртуозности указывает на владение инструментальным письмом, то есть на знание свойств и потенциала конкретного инструмента [Ibid., р. 545–546].

Виртуозная работа в обеих областях — технологической и инструментальной — «трансформирует композиторский жест» [14, р. 115], иначе говоря, влияет на действия композитора, которые, как резюмирует Татьяна Владимировна Цареградская, либо «обладают посредствующей функцией», либо «сами становятся источником творческих импульсов» [8, с. 286]. Со слов Булеза мы также знаем, что жест композитора способен вступать в сложные диалектические отношения с жестом исполнителя. Булез допускает три варианта таких отношений: 1) жест композитора отрицает жест исполнителя, 2) жест композитора поглощает жест исполнителя и, наконец, 3) жест композитора подчинен жесту исполнителя [14, р. 117]. Французский мэтр иллюстрирует исключительно первый случай, ссылаясь на собственные *Структуры I*. Сфокусируемся на том,

как, на наш взгляд, претворяется вторая модель отношений — доминирование жеста композитора — в *Антемах I*¹ для скрипки соло Булеза.

Антемы I: техника и рефлекс

...*Антемы* — это больше, чем виртуозный сборник скрипичных техник, а те “расширенные” техники, которые есть в *Антемах*, используются для придания характерного контура или окраски содержащимся в них музыкальным фигурам в соответствии с возобновившимся интересом Булеза к тематическому письму [1, р. 160].

Автору приведенной цитаты, одному из ведущих специалистов по творчеству Булеза Джонатану Голдману, удалось вывести композиционную «формулу» *Антемов*, обозначив два наиболее весомых аспекта произведения и указав на их созависимость: тематическую интеграцию в обрамлении виртуозности. Неслучайно Голдман употребляет слово «контур», очевидно, рассчитывая на прямую ассоциацию с термином Булеза — *enveloppe*².

Пьеса появилась на свет в 1991 году благодаря стечению двух обстоятельств — просьбы Иегуди Менухина сочинить обязательное произведение для будущего конкурса скрипачей, в котором он должен был председательствовать, и грядущего в том же году юбилея главы *Universal Edition* Альфреда Шлее. Для Булеза это был первый опыт обращения к скрипке без сопровождения. Несмотря на то, что заказ конкурсной пьесы задал высокий уровень технической сложности, этот факт сам по себе не подтверждает принадлежность *Антемов* ко второму типу жестовых отношений композитора с исполнителем. Тем не менее, по нашему мнению, именно изобретательность Булеза диктует и контролирует все шаги инструментальной реализации. Что же убеждает нас в доминировании композиторского жеста в пьесе?

Чтобы ответить на этот непростой вопрос, доверимся Менухину, который в переписке с Булезом характеризует *Антемы I* так: «Это очень оригинальное произведение с необычными техническими проблемами» [2, р. 430]. Здесь нужно принимать во внимание отношение Менухина к физиологической

¹ Boulez P. *Anthèmes I* for violin. Wien: Universal Edition, 1992.

² Интерес композитора к трансформационности тематизма в его расширительном толковании заявлен в самом названии произведения — *Anthèmes*. В лекциях, прочитанных в *Collège de France* (1982–1985), Булез прибегает к понятиям инфратемы и гипертемы, функция которых — структуризация тематизма: инфратема несет в себе генетический (интервальный) код, а гипертема — распространяет его на длительном временном отрезке.

стороне скрипичной игры. Напомним о послевоенном увлечении Менухина йогой, обратившем его профессиональный интерес к проблемам исполнительской механики. В своих мемуарах «Странствия» скрипач признавался:

...йога помогла мне проникнуть в тайны скрипичного мастерства [15, p. 335]...

...она [йога] дала мне знание, к которому иначе мне пришлось бы самостоятельно пробиваться годами. Все в ней указывало на главное: устранение напряжения, более эффективное использование энергии, снятие сопротивления в суставах, объединение движений в одно; все подтверждало глубокую истину — сила коренится не в силе как таковой, а в тонком понимании двигательных процессов, соотношения и равновесия [Ibid., p. 250].

Иными словами, Менухин прекрасно чувствовал скрипичную органику, равно как и любые девиации технического плана. Суть эффекта, создаваемого изысканиями автора *Антемов*, он емко сформулировал так: «Это произведение развивает как рефлекс, так и технику игры на скрипке саму по себе» [2, p. 428]. Делая акцент на виртуозности булезовского почерка, Менухин уловил интенции его творческой воли: в столь расплывчатом термине, как композиторский жест, скрипач-виртуоз обнаружил доминирование композитора над исполнителем.

Из высказывания Менухина следует, что необычное письмо в *Антемах* обусловлено двумя аспектами виртуозности — техническим и рефлексорным. Техническое мы понимаем с профессиональной позиции практикующего музыканта-исполнителя, а именно: как освоенную в процессе многолетних занятий систему приемов, которые воспринимаются как привычные. С осмыслением рефлексов ситуация обстоит несколько сложнее, поскольку эта область пролегает на более глубинном физиологическом уровне бессознательного и потому не может быть частью рутинного самоанализа. Напомним, что рефлекс — это основная форма деятельности нервной системы живого организма. Соответственно, техника находится в зависимости от многообразия рефлексов, предопределяющих техническую оснащенность исполнителя. При этом само по себе понятие рефлекса и шире, и многомернее, в то время как техника игры предстает более узкоспециализированной областью познания. Когда Менухин разобщает рефлекс и технику, вероятнее всего, он наделяет *Антемы* внемзыкальной опцией, тренирующей координацию движений скрипача.

Весьма примечательно, что тренинг физиологической мобильности исполнителя, который сопутствует виртуозной игре, резонирует с авторским ассо-

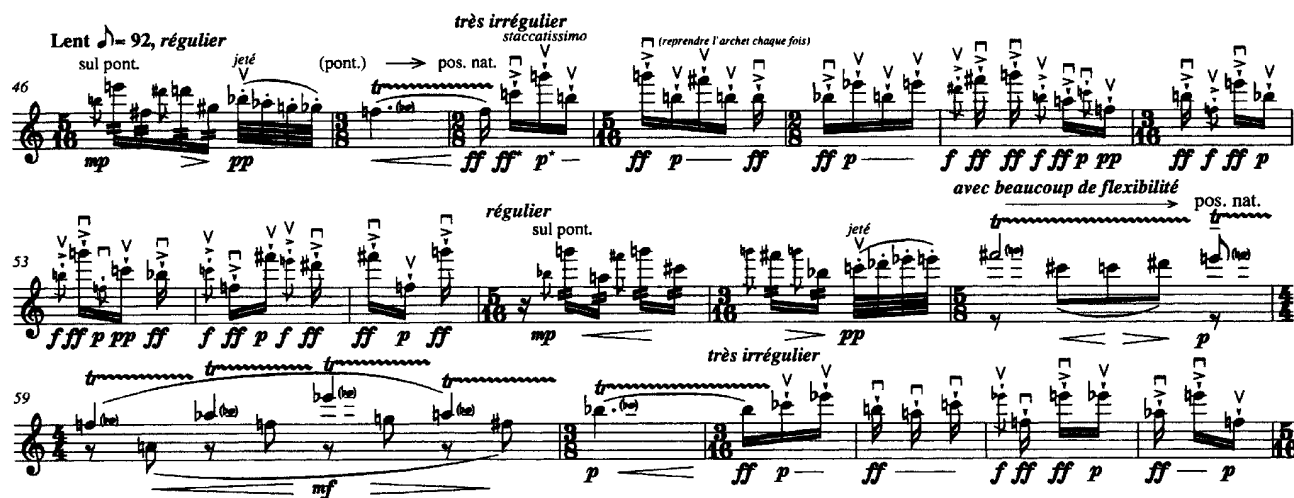
циативным восприятием третьей, наиболее эксцентричной вариации *Антемов*. В ней, по установке Булеза, должно «создаваться впечатление, что скрипач больше не контролирует свои движения»³. Такое игровое состояние композитор сравнивает с клиническим расстройством — атаксией, то есть нарушением согласованности во взаимодействии мышц.

Исполнительский аспект третьей вариации

Обратимся непосредственно к тексту третьей вариации *Антемов* (Пример 1). Булез сопоставляет здесь два типа фактурного рисунка, отличающихся *регулярной* и *иррегулярной* ритмической пульсацией, на что указывают авторские ремарки. Вариация открывается шестнадцатью длительностями с дополнительным дроблением каждой счетной доли на шестьдесятчетвертые. Этому чрезвычайно мелкому делению, очевидно, поручена функция метрической стабилизации, что Булез передает ремаркой *régulier*. Как только в третьем такте вместе с плавным динамическим рисунком дробность исчезает, появляется указание *très irrégulier*, и новый раздел вариации наполняется спонтанными сменами динамики и акцентов. Средства достижения иррегулярности разнообразны и охватывают несколько параметров. Нестабильный динамический профиль становится следствием резких переключений громких и тихих нюансов. Обе градации звучности имеют по два варианта: *f* — *ff* и *p* — *pp*, что объясняется соображениями практического характера. Разница в один нюанс обусловлена различной силой давления смычка на струну при его движении вверх или вниз: движение вверх всегда слабее, а движение вниз, напротив, сильнее и естественнее.

Динамическое своеобразие существенно усугубляется фактурно-ритмическим параметром. Единицей измерения, как и в предшествующем, регулярном, разделе (*régulier*), остается шестнадцатая. Сложность для исполнения создают форшлагги, примыкающие в иррегулярном (*irrégulier*) режиме к некоторым из основных нот. В противовес струнно-смычковой традиции, предписывающей исполнять форшлаг с основной нотой на один смычок (обычно под лигой), Булез в каждом случае разделяет их. Тем самым скрипачу прививается новый игровой навык, связанный с координацией. Вне зависимости от краткости звучания форшлага на него распространяется то же динамическое правило, что и на основную ноту — вверх смычком тише, чем вниз. При этом предшествовать форшлагу может

³ Goldman J. Understanding Pierre Boulez's *Anthèmes* [1991]: 'Creating a Labyrinth out of Another Labyrinth'. Montréal: Université de Montréal, 2001. P. 122.



Пример 1. Антемы I, начало третьей вариации (тт. 46–64)

нота любого из четырех вариантов динамики и направления смычка. Еще одна штриховая комбинация включает в себя несколько движений в одну сторону — только вверх или только вниз. Здесь также есть динамическая альтернатива: либо со сменой нюанса, либо с его сохранением. Наиболее парадоксальным кажется движение смычка дважды вверх, сначала в нюансе *piano* (основная нота), затем на *forte* (форшлаг) в такте 54 (Пример 2), поскольку такое сочетание, провоцируя «поломку» нейронных связей, блокирует игровую инерцию.



Пример 2. Антемы I, т. 54

К сказанному добавим пару наблюдений, касающихся взаимодействия звукоизвлечения и динамики. В дополнительной ремарке Булез просит скрипача удлинять громкие и укорачивать тихие звуки в соответствии с требуемой интенсивностью. Стоит отметить, что сам по себе параметр ведения смычка полностью иррегулярен.

Из всего сказанного можно вывести три правила ритмо-динамических отношений в третьей вариации *Антемов*:

1. Ноты, исполняемые подряд в разные стороны, всегда подчиняются правилу «вверх смычком тише, чем вниз».
2. Ноты, исполняемые в динамике *forte*, должны звучать длиннее, чем ноты в нюансе *piano*.
3. Основные ноты, берущиеся вниз смычком, всегда исполняются в динамике *fortissimo*.

Перечисленные правила совершенно определенно указывают на последовательно-рациональный подход Булеза к оформлению динамически-штрихового профиля. Через управление действиями скрипача композитор настолько достоверно моделирует атаксию, что визуальное впечатление от исполнения навевает предположения о непроизвольных, спазматических игровых движениях музыканта. В полной мере доверившись заданной Булезом операциональности, скрипач, несомненно, трансформирует собственный двигательный аппарат.

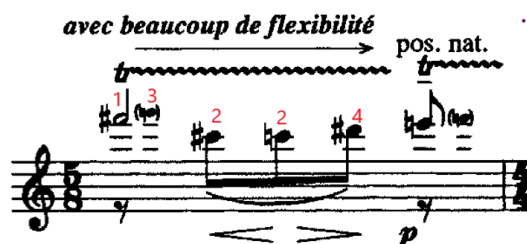
Специальные композиционные задачи

В *Антемах* Менухин отмечает, помимо прочего, скрупулезно детализированное и выверенное письмо, характеризуя его выражением-оксюмороном ««нестабильно» стабильно» («Je n'ai jamais vu "stable" instable» [2, p. 429]). Безусловно, Булез дал повод к такому ироничному словесному обороту: взять хотя бы его ремарку в т. 92 *assez irrégulier, mais rythmique* («очень иррегулярно, но ритмично»), также не оставшуюся без внимания Менухина. Думается, что в случае *Антемов I* избыток указаний в музыкальном тексте настолько сильно ограничивает свободу исполнителя-виртуоза, что подавляет его волю, испытывая скрипача-конкурсанта изощренными «поручениями». Иными словами, жест композитора в *Антемах* первичен по отношению к жесту исполнителя.

Одно из заметных свойств *Антемов* — неудобство их разучивания. Это тем более странно, учитывая то, что набор приемов и технических трудностей пьесы ограничен и даже весьма традиционен. В него входят *legato*,

staccato, ricochet; трели, аккорды, пассажи. Тембровую палитру обогащают локально используемые приемы глиссандо и *sul ponticello*. В *Антемах* не найти микротоновости и расширенных игровых техник. И все же пьеса временами напоминает сложный ребус, чем, вероятно, и увлекает скрипача.

Не менее внимательного прочтения и аналитического погружения требует звуковысотный пласт. Вопрос подбора аппликатуры лежит не в плоскости исполнительских предпочтений, как это обычно бывает, — а именно: тембра струны, качества артикуляции, удобства или красоты интонирования, — а в самой возможности воспроизведения текста, его «играбельности». Продемонстрируем это на конкретном примере. В упомянутой третьей вариации есть двухголосный элемент, состоящий из длинной трели и трехзвучного мотива под лигой. Непрерывность мелодической линии вынуждает исполнять трель крайне необычной для скрипичной практики аппликатурой — через палец. Пропущенный палец тем временем и должен связно провести мелодию. Сопровождается этот элемент ремаркой Булеза «с большой гибкостью», что может, помимо агогики, намекать и на гибкость пальцев (*Пример 3*).



Пример 3. *Антемы I*, т. 58 (аппликатура автора статьи)

Что же это, как не формирование нового рефлекса? Иегуди Менухин о таком же неудобстве в первой вариации писал: «...есть двойные ноты, которые почти невозможно удерживать, уже в третьем такте это сложно — если только Вы не допускаете небольших пауз в ведении голосов» [2, р. 430]. Любопытно, что описываемые фрагменты вариативны не только с точки зрения звуковысотности и регистра. Главным образом вариативность прослеживается на уровне аппликатуры: на сей раз в ходе звучания трели нужно изменить комбинацию пальцев.

Дополним перечень головоломных особенностей *Антем*ов еще одним наблюдением Менухина, на сей раз о второй — пиццикатной — вариации пьесы (Пример 4). Из-за приглушенного звучания *pizzicato* на скрипке, несмотря на характеристичность, — не самодостаточный прием. В виртуозных пьесах романтического плана он обычно комбинируется с другими. Вспомним лишь несколько примеров использования этого приема из романтического репертуара: виртуозную вариацию из обработки ирландской песни «Последняя роза лета» Генриха Эрнста, где тема, изложенная *pizzicato*, сопровождается арпеджированным аккомпанементом, исполняемым смычком; фрагменты из Интродукции и вариаций для скрипки соло на тему *Nel cor più non mi sento* из оперы Дж. Паизиелло «Прекрасная мельничиха» Никколо Паганини. Менухин считает необходимым условием щипкового звукоизвлечения в пиццикатной вариации *Антем*ов поиск резонанса, похожего на «венгерский “цимбалон”»⁴.

Rapide ♩ = 156, très rythmique, rigide

15 *pizz.* *mf* *f sempre*

22 *mf*

31 *mf* *f* *ff* *mf* *f*

36 *ff* *mf* *mf* *f sempre*

43 *Libre arco* *ppp* *gliss. pas trop lent* *pppp* *ppp* *sim.* *ppp* *ppp* *ppp*

Пример 4. Антемы I, вторая вариация

⁴ В оригинале «d'un “cimbalon” hongrois». Вероятно, имеются в виду венгерские цимбалы.

Достижение громкого нюанса в быстром темпе, очевидно, возможно только при таком подходе. Внятность атаки *pizzicato* и полнота звучности зависят от определенных позиционных решений в левой руке, то есть ограничения высоты позиции и выбора более звонких струн.

Заключение

«Священный монстр» [16, р. 148] — такого титула удостоил фигуру виртуоза Менухин. Применительно к *Антемам* можно утверждать, что романтическая виртуозность, понимаемая как «безграничная мощь человека-машины, демонстрирующего новые и все более потрясающие технические возможности без малейших усилий...» [17, р. 117], сводится на нет, и поэтому говорить о сценической доблести теперь не имеет смысла. Эффекта «укрощения» материала, вызывающего одновременно и симпатию, и эмпатию слушателей, не происходит. Некогда бытовавшее представление о возвышенной виртуозности «слияния исполнителя с инструментом»⁵ подвергается критической оценке. Композитор переступает границу «возвышенного», подталкивая исполнителя к дисгармоничному сценическому поведению. Если не артистической безупречностью и потенциальной симпатией, то чем же оправдана новая виртуозность *Антем*ов?

Приведенные выше аргументы, касающиеся технической стороны пьесы, убеждают в ее угловатости и трудности. Безусловно, исполнительские сложности служат средством расширения домена виртуозности. Во-первых, они формируют опыт погружения в новые игровые состояния; во-вторых, обогащают и расширяют спектр рефлексов скрипача благодаря многократным быстрым переключениям приемов, которые невозможно спрогнозировать и довольно трудно запомнить (неслучайно Менухин выразил сомнение, что пьесу будут исполнять по памяти); в-третьих, они предлагают скрипачу путешествие по маршруту сюрпризов и открытий. Как резюмировал Менухин, пьеса требует «ловкости ума и пальцев» [2, р. 430]. И все же видение композитором своего детища, судя по сохранившейся аудиозаписи его мастер-класса⁶, иное, естественное настолько, насколько свидетельствует непринужденное напевание пассажей из нарочито

⁵ VanderHamm D. The social construction of virtuosity: musical labor and the valuation of skill in the age of electronic media: Diss. PhD. Chapel Hill: University of North Carolina, 2017. P. 9.

⁶ ClaudiaSchaerViolin. *Pierre Boulez discusses Anthèmes I, with violinist Claudia Schaer* [Video]. 05.01.2017. YouTube. <https://youtu.be/shgFRqx2-sA?si=YKNpNqIvIoKEowdW>

инструментальной партии. Думается, та органичность и легкость, с которой Булез это делает, устанавливает планку виртуозности и одновременно вселяет надежду, что до нее возможно дорасти.

Список литературы

1. *Goldman J.* The Musical Language of Pierre Boulez: Writings and Compositions. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 2011.
2. *Merlin Ch.* Pierre Boulez. Paris: Fayard, 2019.
3. *Salem J.* Pierre Boulez: The Formative Years. New York: Oxford Academic, 2023. Online edition.
<https://doi.org/10.1093/oso/9780197652350.001.0001>
4. *O'Hagan P.* Pierre Boulez's *sur Incises* and its World. London: Routledge, 2024. <https://doi.org/10.4324/9781003435990>
5. *Potter C.* Pierre Boulez: Organised Delirium. Woodbridge: Boydell & Brewer, 2024. <https://doi.org/10.1515/9781805431237>
6. *Петрусева Н. А.* «Anthèmes I» для скрипки соло Пьера Булеза: трактовка формы и «виртуальной темы» // Музыковедение. 2024. № 5. С. 31–41.
7. *Цареградская Т. В.* Булез как теоретик (по трудам 1980–2000-х) // Текст художественный: смысл и структура. К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. науч. статей / науч. ред. Е. Г. Окунева, И. В. Копосова, Н. П. Хилько. Петрозаводск: VPPrint, 2021. С. 452–471.
8. *Цареградская Т. В.* Пьер Булез. Жест композитора // Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции: монография. М.: Композитор, 2018. С. 283–317.
9. *VanderHamm D.* Virtuosity in the Age of Electronic Media. Cham: Palgrave Macmillan, 2026. <https://doi.org/10.1007/978-3-032-03829-6>
10. Contemporary Musical Virtuositities / ed. by L. Devenish, C. Hope. London: Routledge, 2023. <https://doi.org/10.4324/9781003307969>
11. *Stachó L., Deliège I.* Virtuosity's appeal // Musicae Scientiae. 2018. Vol. 22(4). P. 449–453. <https://doi.org/10.1177/1029864918803053>
12. *Monteiro F.* Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts // Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007 / ed. by Aaron Williamon, Daniela Coimbra. Utrecht: Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC), 2007. P. 315–320.

13. Boulez P. Notation, Transcription, Invention (1991–92) // Music Lessons: The Collège de France Lectures / edited by J. Dunsby, J. Goldman and A. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2018. P. 526–559. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-016>
14. Boulez P. Composition and Its Various Gestures (1979–80) // Music Lessons: The Collège de France Lectures / edited by J. Dunsby, J. Goldman and A. Whittall. Chicago: University of Chicago Press, 2018. P. 87–118. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-007>
15. Menuhin Y. Unfinished Journey. New York: Alfred A. Knopf, 1977.
16. Hamera J. The Romance of Monsters: Theorizing the Virtuoso Body // Theatre Topics. 2000. Vol. 10, no. 2. P. 144–53. <https://doi.org/10.1353/tt.2000.0013>
17. Brillenburg Wurth K. Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability. New York: Fordham University Press, 2009. <https://doi.org/10.2307/j.ctt14brzjk>

References

1. Goldman, J. (2011). *The musical language of Pierre Boulez: Writings and compositions*. Cambridge University Press.
2. Merlin, Ch. (2019). *Pierre Boulez*. Fayard.
3. Salem, J. (2023). *Pierre Boulez: The Formative Years*. Oxford Academic. Online edition. <https://doi.org/10.1093/oso/9780197652350.001.0001>
4. O'Hagan, P. (2024). Pierre Boulez's *sur Incises* and its World. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003435990>
5. Potter, C. (2024). Pierre Boulez: Organised Delirium. Boydell and Brewer. <https://doi.org/10.1515/9781805431237>
6. Petrusheva, N. A. (2024). *Anthèmes I* for solo violin by Pierre Boulez: Interpretation of the form and the “virtual theme.” *Musicology*, (5), 31–41. (In Russ.)
7. Tsaregradskaya, T. V. (2021). Bulez kak teoretik (po trudam 1980–2000-h) [Boulez as a musicologist (based on the works of the 1980s and 2000s)]. In E. G. Okuneva, I. V. Kuposova, & N. P. Khilko (Eds.), *Tekst hudozhestvennyi: smysl i struktura. K 100-letiyu so dnya rozhdeniya Yu. G. Kona* [Artistic text: meaning and structure. On the 100th anniversary of the birth of Yu. G. Kon]: Collection of articles (pp. 452–471). VPPrint. (In Russ.)

8. Tsaregradskaya, T. V. (2018). P'er Bulez. Zhest kompozitora [Pierre Boulez. The composer's gesture]. In *Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozitsii* [A musical gesture in the space of modern composition] (pp. 283–317). Kompozitor Publ. (In Russ.)
9. VanderHamm, D. (2026). *Virtuosity in the Age of Electronic Media*. Palgrave Macmillan. <https://doi.org/10.1007/978-3-032-03829-6>
10. Devenish, L. & Hope, C. (Eds.). (2023). *Contemporary Musical Virtuositie*s. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781003307969>
11. Stachó, L., & Deliège, I. (2018). Virtuosity's appeal. *Musicae Scientiae*, 22(4), 449–453. <https://doi.org/10.1177/1029864918803053>
12. Monteiro, F. (2007). Virtuosity: Some (quasi phenomenological) thoughts. A. Williamon, & D. Coimbra (Eds.), *Proceedings of the International Symposium on Performance Science 2007* (pp. 315–320). Association Européenne des Conservatoires, Académies de Musique et Musikhochschulen (AEC).
13. Boulez, P. (2018). Notation, Transcription, Invention (1991–92). In J. Dunsby, J. Goldman & A. Whittall (Eds.), *Music Lessons: The Collège de France Lectures* (pp. 526–559). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-016>
14. Boulez, P. (2018). Composition and Its Various Gestures (1979–80). In J. Dunsby, J. Goldman & A. Whittall (Eds.), *Music Lessons: The Collège de France Lectures* (pp. 87–118). University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/9780226672625-007>
15. Menuhin, Y. (1977). *Unfinished Journey*. Alfred A. Knopf.
16. Hamera, J. (2000). The Romance of Monsters: Theorizing the Virtuoso Body. *Theatre Topics*, 10(2), 144–153. <https://doi.org/10.1353/tt.2000.0013>
17. Brillenburg Wurth, K. (2009). *Musically Sublime: Indeterminacy, Infinity, Irresolvability*. Fordham University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctt14brzjk>

Сведения об авторе:

Девуцкая Софья Александровна — аспирант, кафедра аналитического музыкознания, Российская академия музыки имени Гнесиных.

Information about the author:

Sofya A. Devutskaya — Postgraduate student, Analytical musicology
Department, Gnesin Russian Academy of Music.

Статья поступила в редакцию 07.04.2026; The article was submitted 07.04.2026;
одобрена после рецензирования 27.05.2026; approved after reviewing 27.05.2026;
принята к публикации 12.06.2026. accepted for publication 12.06.2026.