

opera musicologica

Научный журнал
Санкт-Петербургской
консерватории

Scholarly Journal
of Saint Petersburg
Conservatory

Учредитель и издатель:

Санкт-Петербургская
государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова

Редакция:

А. В. Денисов, главный редактор
(доктор иск., профессор СПбГК и РГПУ)
Т. И. Твердовская, заместитель главного
редактора (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. П. Махова, ответственный секретарь,
редактор (научный сотрудник НЦНМ МГК)
А. Н. Романычева, редактор английских
текстов

Редакционная коллегия:

Н. А. Брагинская (доктор иск., доцент СПбГК)
Т. В. Букина (доктор культурологии,
доцент АРБ)
И. С. Воробьев (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. Гриффитс (почетный научный сотрудник
Лондонского городского ун-та)
З. М. Гусейнова (доктор иск., профессор СПбГК)
Е. Ш. Давиденкова-Хмара (канд. иск., доцент
СПбГК)
Н. И. Дегтярева (доктор иск., профессор СПбГК)
Г. В. Лобкова (канд. иск., доцент СПбГК)
Л. А. Меньшиков (доктор иск., профессор
СПбГК и АРБ)
Л. В. Никифорова (доктор культурологии,
профессор АРБ и РГПУ)
А. А. Панов (доктор иск., профессор СПбГУ)
Д. Р. Петров (канд. иск., доцент МГК)
Е. В. Титова (канд. иск., профессор СПбГК)
А. И. Янкус (канд. иск., доцент СПбГК)

Контакты:

190068, Санкт-Петербург, ул. Глинки, 2, литер А
Тел: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Официальный сайт:
www.conservatory.ru/opera_musicologica

Консультативный совет:

Л. О. Акопян (доктор иск., вед. науч. сотр. ГИИ)
Д. Бауманн (приват-доцент Цюрихского
университета)
Б. М. Гаспаров (доктор филол. наук, профессор
Колумбийского ун-та)
Н. Н. Гилярова (канд. иск., профессор МГК)
Е. Н. Дулова (доктор иск., профессор
Белорусской гос. академии музыки)
Т. Зеебас (профессор Инсбрукского ун-та)
К. В. Зенкин (доктор иск., профессор МГК)
Ю. С. Карпов (канд. иск., профессор Казанской
консерватории)
Л. В. Кириллина (доктор иск., профессор МГК)
Т. И. Науменко (доктор иск., профессор РАМ
им. Гнесиных)
А. Ф. Некрылова (канд. иск., науч. сотр. ИРЛИ
(Пушкинский Дом) РАН)
С. И. Савенко (доктор иск., профессор МГК,
вед. науч. сотр. ГИИ)
М. А. Сапонов (доктор иск., профессор МГК)
Т. Б. Сиднева (доктор культурологии,
профессор Нижегородской консерватории)
Е. М. Царёва (доктор иск., профессор МГК)
А. М. Цукер (доктор иск., профессор
Ростовской консерватории)
Т. В. Шабалина (доктор иск., профессор СПбГК)

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе
по надзору в сфере связи, информационных
технологий и массовых коммуникаций
(Роскомнадзор). Свидетельство о регистрации
ПИ № ФС77-37816 от 19 октября 2009 г.

Подписной индекс в каталоге «Подписные издания»
ФГУП «Почта России» П6983

Журнал включен в Перечень рецензируемых
научных изданий, в которых должны быть
опубликованы основные научные результаты
диссертаций на соискание ученой степени кандидата
наук, на соискание ученой степени доктора наук
(ВАК при Минобрнауки России).

*Материалы, опубликованные в журнале, не могут
быть воспроизведены, полностью или частично,
в какой-либо форме (электронной или печатной)
без письменного разрешения редакции.*

*Мнение редакции не всегда совпадает с мнением
авторов материалов.*

© Санкт-Петербургская государственная консерватория
имени Н. А. Римского-Корсакова, 2025

Содержание

Статьи

- Александра Крылова*
Роль просветительской
и образовательной деятельности
представителей петербургской школы
в становлении музыкальной культуры
городов Юга России **8**
- Елена Лобзакова*
Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко:
иконография в звуке **22**
- Роман Малявкин*
«Мистерия высокого давления»
Николая Попова:
жанровые особенности композиции **38**
- Дилия Хайрутдинова*
Василий Виноградов —
первый русский композитор
в татарском драматическом театре **56**

Документы

- Сергей Никифоров*
Аспекты реформы Эрдмана Ноймайстера
словами автора и его современников **90**
- Эрдман Ноймайстер*
Предисловие к годовому циклу
Geistliche Cantaten **114**
- Алла Янкус, Тамара Твердовская*
Новая рукопись в собрании
Санкт-Петербургской консерватории:
«Записки по чтениям Н. А. Римского-
Корсакова о контрапункте»
А. В. Оссовского **122**
- Александр Оссовский*
Записки по чтениям Н. А. Римского-
Корсакова о контрапункте **148**
- Сведения об авторах **176**
- Информация для авторов **181**

Quarterly

Founder and Publisher:

Saint Petersburg Rimsky-Korsakov
State Conservatory

Editorial Staff:

Andrei Denisov, Editor-in-Chief (*Dr. habil.
in Art History, Prof., SPb Conservatory, Herzen
University*)
Tamara Tverdovskaya, Deputy Editor-in-Chief
(*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Liudmila Makhova, Managing Secretary,
Editor (*Research Fellow, Kliment Kvitka Folk
Music Center at the Tchaikovsky Moscow State
Conservatory*)
Anastasiia Romanycheva, Editor of English texts

Editorial Board:

Natalia Braginskaya (*Dr. habil. in Art History,
Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Tatiana Bukina (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Assoc. Prof., Vaganova Ballet Academy*)
Yekaterina Davidenkova-Khmara (*PhD, Assoc.
Prof., SPb Conservatory*)
Natalia Degtyareva (*Dr. habil. in Art History,
Prof., SPb Conservatory*)
Zivar Gousseinova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Graham Griffiths (*PhD, Honorary Research Fellow,
Musicology, City, University of London*)
Galina Lobkova (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)
Leonid Menshikov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory, Vaganova Ballet Academy*)
Larissa Nikiforova (*Dr. habil. in Cultural Studies,
Prof., Vaganova Ballet Academy, Herzen University*)
Alexei Panov (*Dr. habil. in Art History, Prof., SPb
University*)
Daniil Petrov (*PhD, Assoc. Prof., Moscow
Conservatory*)
Elena Titova (*PhD, Prof., SPb Conservatory*)
Igor Vorobyov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Alla Yankus (*PhD, Assoc. Prof., SPb Conservatory*)

Contacts:

2 liter A Glinki street, St. Petersburg 190068, Russia
Tel.: +7 (812) 644-99-88 (103)
E-mail: opera_musicologica@conservatory.ru,
opera_musicologica@mail.ru
Official site: www.conservatory.ru/opera_musicologica

Advisory Board:

Dorothea Baumann (*Privatdozentin, University
of Zurich*)
Catherine Doulova (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Belarusian State Academy of Music*)
Boris Gasparov (*Doctor of Philology, Prof., Columbia
University*)
Natalia Gilyarova (*PhD, Prof., Moscow Conservatory*)
Levon Hakobian (*Dr. habil. in Art History, Leading
Research Fellow, State Institute for Art Studies,
Moscow*)
Yuriy Karpov (*PhD, Prof., Kazan Conservatory*)
Larissa Kirillina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Tatyana Naumenko (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Gnesins Russian Academy of Music*)
Anna Nekrylova (*PhD, Research Fellow, Institute
of Russian Literature of the Russian Academy
of Sciences*)
Mikhail Saponov (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Svetlana Savenko (*Dr. habil. in Art History,
Prof., Moscow Conservatory, Leading Research Fellow,
State Institute for Art Studies*)
Tilman Seebass (*Prof. Emeritus, University
of Innsbruck*)
Tatyana Shabalina (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
SPb Conservatory*)
Tatyana Sidneva (*Dr. habil. in Cultural Studies, Prof.,
Nizhny Novgorod Conservatory*)
Ekaterina Tsareva (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)
Anatoly Tsuker (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Rostov Conservatory*)
Konstantin Zenkin (*Dr. habil. in Art History, Prof.,
Moscow Conservatory*)

Registered in the Federal Supervision Agency
for Information Technologies and Communications
Registration certificate PI FS77-37816 of 19th October, 2009

The journal is included in the List of Peer-reviewed Scientific
Journals in which major scientific results of theses for
academic degrees of doctor and candidate of sciences should
be published (recommended by the Higher Attestation
Commission of the Ministry of Science and Higher
Education of the Russian Federation).

*The published materials or any part of it cannot
be reproduced in printed or electronic form without
the permission of the publisher.*

© Saint Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, 2025

Contents

Articles

Alexandra Krylova

The Role of Educational Activity
of the St. Petersburg School
in the Development of Musical Culture
in the Cities of the Southern Russia **8**

Elena Lobzakova

Trio "Angel of the Desert" by Yuri Butsko:
Iconography in Sound **22**

Roman Malyavkin

"The Mystery of High Pressure"
by Nikolai Popov: Genre Specificities
of the Composition **38**

Diliya Khairutdinova

The First Russian Composer
in Tatar Drama Theatre
Vasilii Vinogradov **56**

Documents

Sergey Nikiforov

The Aspects of Erdmann Neumeister's
Reform Tell about Him
and His Contemporaries **90**

Erdmann Neumeister

Vorbericht zu den Geistlichen Cantaten **114**

Alla Yankus, Tamara Tverdovskaya

New Manuscript in the St. Petersburg
Conservatory's Collection:
"Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's
Lectures on Counterpoint"
of Alexander V. Ossovsky **122**

Alexander Ossovsky

Notes on Nikolai A. Rimsky-Korsakov's
Lectures on Counterpoint **148**

Contributors to this issue **176**

Directions to contributors **181**

Научная статья

УДК 785.73

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.002

Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке

Елена Эдуардовна Лобзакова

Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону,
Россия

lel-22@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0502-0954>

Аннотация. На протяжении столетий православное сознание последовательно сосредотачивало значительные усилия на осмыслении своего главного духовно-эстетического феномена — иконы. Композитор Юрий Буцко, создавая Трио № 4 для скрипки, виолончели и фортепиано («Ангел пустыни», 2010) на основе иконописного изображения Иоанна Предтечи, включается в этот процесс, предлагая оригинальную авторскую стратегию воплощения религиозной программы. Ее раскрытие на основе анализа поэтики заглавия, смыслового наполнения художественных образов, особенностей композиционного-драматургического решения составляет основной предмет изучения в данной статье. В качестве основополагающего подхода к исследованию Трио, образность которого формируется в поле пересечения эстетического и религиозного начал, автор статьи предлагает опираться на принцип иконичности. Последний позволяет конкретизировать онтологический смысл через интерпретацию поэтики сочинения и понимается как особое свойство произведения искусства, которое «возводит» к постижению первообраза. На основе ряда наблюдений за спецификой реализации символического «сюжета» Трио, особенностями его структурно-драматургической и интонационно-тематической организации автор демонстрирует способы художественной репрезентации иконообраза Иоанна Предтечи – Ангела пустыни в последнем камерном опусе композитора — уникальном сочинении, до сих пор не становившимся предметом анализа в отечественной науке.

Ключевые слова: *отечественная музыкальная культура, Юрий Маркович Буцко, камерная музыка, религиозная традиция, икона, композиция, драматургия*

Для цитирования: Лобзакова Е. Э. Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке // Opera musicologica. 2025. Т. 17. № 2. С. 22–37.
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.002>

© Лобзакова Е. Э., 2025

Original article

doi: 10.26156/operamus.2025.17.2.002

Trio “Angel of the Desert” by Yuri Butsko: Iconography in Sound

Elena E. Lobzakova

Rostov State Rachmaninov Conservatoire, Rostov-on-Don, Russia
lel-22@mail.ru, <http://orcid.org/0000-0002-0502-0954>

Abstract. For centuries, Orthodox thinking has consistently focused considerable effort on comprehending its main spiritual and aesthetic phenomenon — the icon. Composer Yuri Butsko, creating his latest chamber opus — Trio No. 4 for violin, cello and piano (*Angel of the Desert*, 2010) according to the iconographic image of John the Baptist, is involved in this process, offering an original authorial strategy for the realisation of the religious programme. Its study on the basis of analysing the poetics of the title, the semantic content of the artistic images, the characteristics of the compositional and dramaturgical solution is the main subject of research in this article. The author proposes to rely on the principle of iconicity as a fundamental approach to the study of the Trio, the imagery of which is formed as a result of the intersection of aesthetic and religious principles. The latter allows us to concretise the ontological meaning through the interpretation of the poetics of the work, and is understood as a special property of a work of art that allows us to comprehend the original image. Based on several observations on the specifics of the realisation of the symbolic “plot” of the Trio, the characteristics of its compositional, dramaturgical, intonational and thematic organisation, the author demonstrates the ways of artistic representation of the iconic image of John the Baptist — the Angel of the Desert in this unique work, which has not yet become the subject of analysis in Russian science.

Keywords: *Russian musical culture, Yuri Butsko, chamber music, religious tradition, icon, composition, dramaturgy*

For citation: Lobzakova, Elena E. Trio “Angel of the Desert” by Yuri Butsko: Iconography in Sound. *Opera musicologica*. 2025. Vol. 17, no. 2. P. 22–37. (In Russ.).
<https://doi.org/10.26156/operamus.2025.17.2.002>

© Elena E. Lobzakova, 2025

Трио «Ангел пустыни» Юрия Буцко: иконография в звуке

При всей многожанровости, тематической широкоохватности творчество Юрия Марковича Буцко (1938–2015) обладает редкой идейно-стилистической целостностью. Формируясь в атмосфере активных экспериментов с композиционными техниками, автор уже в первые десятилетия своей творческой жизни обратился к традиции, к глубинным духовно-культурным национальным пластам. Темы «святости», «Святой Руси», «русской старины», религиозная символика, огромное значение молитвенного слова и древнерусского знаменного распева составляют каркас его музыкально-философской концепции.

В словах Т. Чередниченко, отмечающей, что Буцко «тихо и нестигаемо» игнорирует конвенции искусства, некогда ушедшего из храма в концертный зал [Чередниченко 2002, 445], — ключ к пониманию причин недостаточной востребованности творчества композитора: адептов авангардных течений его поиски не очень интересовали, а тяга к религиозному в этот период была губительной для выстраивания успешной творческой карьеры. Открытие автора происходит позднее, в постсоветское время, когда становится очевидным, что именно Юрий Буцко в 1960–70-е гг., в опережение всплеска интереса к церковно-певческой традиции, был первым, для кого творческое освоение знаменного распева стало основным, определяющим маршрутом музыкально-исторического диалога.

На раннем этапе творчества наиболее органичной сферой актуализации древнерусской певческой традиции, поиска «точек схождения» обиходной лексики и современных композиторских техник становятся для Буцко инструментально-ансамблевые жанры, которые многими авторами второй половины XX в. мыслились как пространство свободного экспериментирования в поиске новых смыслов и средств. Показательны в этом плане «Полифонический концерт» (1969), а также Трио-квintет для фортепиано, двух скрипок, альты и виолончели («Es muss sein», 1970), Соната № 1 для двух фортепиано («Musica tripartita», 1974), Соната № 1 для скрипки и фортепиано («Эпитафия», 1975), Соната для альты и фортепиано (1976), Соната для виолончели и фортепиано (1979), Соната № 2 для скрипки и фортепиано («Плач», 1981). Своеобразной реверберацией данной линии на позднем этапе становится последний опус Буцко в ка-

мерно-инструментальной сфере — Трио №4 для скрипки, виолончели и фортепиано «Ангел пустыни» (2010): с одной стороны, оно замыкает масштабный творческий опыт «обиходного периода», с другой — звучит обновленно, во многом согласуясь с романтически окрашенным строем сочинений, созданных композитором в последние годы жизни.

Название произведения «Ангел пустыни» отсылает к литургическому мотиву добродетельного пустынного жития Иоанна Предтечи — важнейшего персонажа священной истории, стоящего на границе Ветхого и Нового Заветов, и к одному из самых распространенных на Руси иконографических изводов этого святого¹. Канон извода, согласно которому Иоанн изображался с двумя большими ангельскими крыльями на фоне бесплодного плоскогорья, держащим в левой руке чашу с Богомладенцем, а правой — указывающим на него, по общему мнению искусствоведов, сформировался в Византии в XIII в. под влиянием ветхозаветного пророчества Малахии:

Вот, Я посылаю Ангела Моего, и он приготовит путь предо Мною, и внезапно придет в храм Свой Господь, Которого вы ищите... [Мал. 3:1].

Закономерно, что такой вариант изображения Иоанна становится наиболее интерпретируемым именно в восточной церкви в отличие от западнохристианской традиции, акцентирующей в образе Иоанна ипостаси Пророка и Крестителя и, соответственно, сюжеты проповеди, крещения Господня, предстояния его вместе с Богородицей перед Иисусом и казни. Особую популярность в России извод «Иоанн Предтеча — Ангел пустыни» приобретает во второй половине XVI в. в связи с тезоименитством Иоанна Грозного², а позднее, после церковного Раскола, становится очень востребованным у старообрядцев.

¹ Об особом значении святого для композитора свидетельствует в текстовом комментарии к нотному изданию Трио М. П. Рахманова. Там же, в качестве иллюстрации, размещено изображение иконы неизвестного старообрядческого мастера XIX в. «Иоанн Предтеча — Ангел Пустыни», стоявшей на столе у Юрия Буцко [Рахманова 2021, 3–4].

² «Долгое, длившееся около половины столетия, правление Ивана IV представляет собой уникальный объект для исследования феномена культа царского святого, который начал формулироваться при его деде и отце, Иване III и Василии III, но впервые столь отчетливо и последовательно был проведен в жизнь именно в грозненскую эпоху. При Грозном он стал важной составляющей государственной и церковной политики, благодаря чему смог оказать существенное влияние на духовную жизнь и художественные процессы, происходившие на Руси», — пишет исследователь Ю. Устинова [Устинова 2022, 177].

Вероятно, идеология «пустынножительства», реализованного пусть не топографически, а ментально, уединение и аскеза как необходимые условия пребывания в Боге, своеобразный уход от мира во «внутреннюю пустынь» были созвучны духовным поискам Юрия Буцко и определили традицию почитания им иконы, послужившей импульсом к формированию художественной концепции Трио. Насколько значительным оказывается влияние иконописного первоисточника на содержательные и композиционно-драматургические закономерности произведения? В какой мере по отношению к нему может быть употреблено определение «звуковая икона», попытка обоснования которого прослеживается в трудах ряда музыковедов³? Возможно ли установление аналогии между иконой — феноменом, обладающим сакральным статусом, в единстве образа и Первообраза осуществляющим синергичное со-действие человека и Бога, и мирским произведением искусства?

Основанием для подобного допущения может послужить разрабатываемая в философско-богословском и искусствоведческом дискурсах⁴ категория *иконичности*, понимаемая в качестве первоосновы образности, восходящей к православной религиозной традиции и раскрывающей бытийные потенции художественного образа, его онтологический смысл. Механизм действия указанного свойства описывается исследователем в отношении литературного сочинения, но, как представляется, он может быть применен в отношении любого текста, реализующего смыслы, порожденные «первичной реальностью» христианских первообразов:

Иконичный литературно-художественный образ использует сущностный принцип иконы — он не передает, не изображает, а являет идею, свидетельствует о первообразе. Идея, заданная первообразом, реализуется в художественном образе, через мысленную отсылку к первообразу и последующее воспроизве-

³ В основном они предпринимались в отношении творчества Дж. Тавенера, который неоднократно обозначал свои произведения как «иконы» (см. статьи: Насонов Р. А. Музыка как «феозис» (о религиозной концепции Джона Тавенера) // Ученые записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2015. № 3 (14). С. 72–85; Еремина Д. А. «Икона света» как образец «иконы в звуках» Джона Тавенера // Opera musicologica. 2024. Т. 16. № 3. С. 84–103. <https://doi.org/10.26156/operamus.2024.16.3.005>; Оробинская Э. Ю. Вечность во времени: «Апокалипсис» Дж. Тавенера как опыт музыкальной иконографии // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 1 (март 2024). С. 46–61. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.56.1.03>.

⁴ См., например: Лепахин В. В. Икона и иконичность. Санкт-Петербург: Изд-во Оптиной Пустыни, 2002. 400 с.; Икона и образ, иконичность и словесность / сост. В. В. Лепахин. Москва: Паломник, 2007. 366 с.; Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / сост. В. В. Лепахин. Москва: Паломник, 2012. 608 с.

дение не «образа образа» — «иконы иконы» из реальной действительности, а иконы первообраза [Шкуропат 2012, 549–550].

Критерий иконичности, на наш взгляд в высокой степени соответствует методу Юрия Буцко, в основе которого лежит процесс взаимодействия религиозного мировоззрения композитора с его эстетическим намерением, аккумулирующий сознательно задаваемую автором художественную информацию с иррациональным христианским первообразом, «отпечатывающем» на образе собственное значение.

Проанализируем проявление иконичности в Трио, начиная со смысла заглавия, настраивающего на проживание духовной реальности, с последующим углублением в композиционно-драматургический строй, затрагивая скрытые и явленные мотивы, аллюзии, реминисценции. Будучи предметом авторского воспроизведения, иконообраз Иоанна Предтечи становится активно воздействующей идеей, определяющей прежде всего *содержательное* наполнение произведения. В восточнохристианской традиции достаточно широко распространен тип иконы Ангела Пустыни, синтезирующий портретную и повествовательную формы изображения благодаря тому, что масштабный, занимающий всю высоту иконы образ святого сопровождается миниатюрными житийными сценами. Однако Трио ни на уровне концепции, ни на уровне композиции не испытывает влияния агиографического принципа⁵. Реализуя свой программный замысел, композитор далек от воплощения внешней событийности, трактовка образа святого не воспринимается сквозь призму предметного мира. У Буцко иконообраз сам превращается в «событие», символически свидетельствующее в статичном предстоянии о явлении грядущего Мессии; Иоанн говорит о самом себе посланникам синедриона:

я глас вопиющего в пустыне: «исправьте путь Господу», как сказал пророк Исаия (Ин. 1 : 23).

В данном контексте суть разворачивающегося в Трио символического сюжета может интерпретироваться как ожидание встречи с божественным Логосом, приятие которого возможно лишь при условии внутрен-

⁵ Хотя примеров такого рода отечественная музыкальная литература уже знает достаточно — начиная от оперы Н. А. Римского-Корсакова «Сказание о невидимом граде Китеже и девице Февронии», о влиянии житийной топики на концепцию и композиционно-драматургические закономерности которой написано немало, и заканчивая такими современными опусами, как, например, Вторая симфония А. Курченко «Житие Преподобного Сергия Радонежского», кантата «Преподобный Савва Игумен» Г. Дмитриева и др.

ней трансформации каждого. Этот путь, в свете христианской антропологии трактуемый как движение от образа, того, что изначально заложено Творцом в человеке, к подобию, к обожению (феозису), — конечная цель каждой христианской жизни. Не общечеловеческое звучание исторически-эпохальных событий глобального перехода от ветхозаветной тьмы к Свету волнует композитора, а именно их личное измерение. Траектория драматургического развития направлена от субъективно-окрашенного трагизма начального и срединного этапа (I и II части), символизирующих Путь, к смысловому итогу (III части) — обретению Света, обозначенному проведением в финале цитаты знаменного распева «С нами Бог» (8 гласа). Символический «сюжет» гимна — свидетельство осуществившейся надежды на спасение — коррелирует с внешним программным слоем (иконографическим изводом Ангела пустыни), поскольку открывает устами пророка Исаии весть о приходе Мессии — смысл всего жития Иоанна Предтечи. Во взаимодействии всех идейно-образных уровней Трио — внешней программы, символического сюжета, гимнографического содержания цитируемого распева — выстраивается концепция, суть которой — путь от одиночества вне Бога через страдание к единению с ним.

Какова же *композиционно-драматургическая* реализация этого смыслового ряда? Как структурные, так и интонационно-тематические закономерности Трио управляются концепционным планом произведения, который можно представить в виде восходящего вектора, направленного к преображенной вершине, и определяются принципом прорастания «изнутри — вовне», от экзистенциально-личного переживания, воплощенного в экспрессивном монологе, разворачивающемся на протяжении всей I части, к соборной молитве «С нами Бог» в коде финала. Репрезентантом первого в интонационной ткани становится мотив Креста: он сначала постепенно проступает в разнообразных взаимодействиях секунд и кварт, достигает своего обнаженно-трагического звучания в кульминации и изживается в коде части. Второй полюс закономерности для Юрия Буцко представлен знаменным комплексом, появляющимся не в становящемся виде, а как данность, как носитель идеального образа.

Движение от одного полюса к другому (тот самый символический Путь) решен композитором сообразно с его уникальным художественным методом, глубинная подоснова которого — в принципах организации знаменного распева. Отсутствие резких столкновений, «выращивание» интонационного конфликта внутри одной сферы, цепное следование драматургических этапов формы, каждый из которых «договаривает» предыдущую стадию его развития и одновременно дает импульс

к зарождению новой, подтверждает мысль, высказанную Е. Дубинец, о том, что Юрия Буцко

не интересует скульптурная, контрастная, объемная драматургия рельефных музыкальных образов; ему ближе «плоскостное» изложение, родственное изображению в русской иконе [Дубинец 1993, 50].

Проявление данного метода, во-первых, обнаруживается в индивидуализации параметров формы — наименее подвижного компонента. При сохранении внешне традиционной трехчастности цикла особое значимыми в композиции становятся крайние части, символично отражающие пару «Крестный путь — Обретение Истины». Средняя же часть оказывается точкой сопряжения двух миров — профанного и сакрального. В ней на новом уровне драматургического развития «досказываются», доводятся до кульминации основные тематические идеи I части и как ответ на них звучит интонация будущей главной темы финала — невесомого марша-шестивия, который передает легкую поступь Иоанна-ангела, несущего благую весть о пришествии Христа.

Во-вторых, формообразование отдельных частей свидетельствует о воздействии на него немusикального смыслового ряда. Комбинаторный тип формы, обогащенный варианностью, имитационностью, концентрическими принципами, определяет облик I и II частей, функционально подобные эпизоды которых, особенно в условиях насыщенности музыкальной ткани одними и теми же интонационными «слагаемыми», становятся этапами единого процесса — символического Пути. Классически же ясно оформленная по всем канонам классико-романтической сонатной формы III часть знаменует его результат, итог. Складывающаяся в композиционном плане антиномия «индивидуализированного — типического», «становящегося — ставшего», «континуального — структурно замкнутого» играет важную роль в развертывании семантических процессов Трио, его духовно-религиозного сюжета.

Индивидуализация формы I и II частей во многом обусловлена преобладанием постоянно «становящегося», находящегося в процессе развивающегося изложения тематизма, при котором снимается различие между экспозицией темы и ее развитием. Здесь трудно не согласиться с музыковедом Т. Старостиной:

Работа со знаменным распевом не могла не повлиять на формообразование в музыке Буцко. Для построения устойчивых

частей он более всего пользуется вариантно́стью. Если *cantus* отсутствует, то собственную тему композитор строит по принципу вариантного роста попевки. Причем именно рост исходного элемента (масштабный, полифонический, тембровый, фактурный) может привести к новому интонационному качеству <...>. Вероятно, в результате многолетнего вслушивания в знаменную монодию Буцко любит работать с каким-либо единичным элементом (в широком смысле — с одной интонацией), из которого в дальнейшем произрастет многомерное целое [Старостина 1996, 13].

Протяженность тем, отсутствие их структурной замкнутости, непрерывное нахождение новых мотивов, новых высотных опор определяют отмеченные выше качества формы и драматургии. Наиболее наглядным примером такого рода может послужить многоэлементный тематический комплекс, который формируется в начале I части: в восходяще-нисходящих репликах скрипки, виолончели и фортепиано постепенно накапливаются и обретают силу те мотивы, что будут играть ведущую роль не только в первых двух частях, но и в финале. Во-первых, это мотив-утверждение — нисходящая хореическая интонация, императивность которой придает пунктирный ритм (*ил. 1*)⁶.

Данный ритм в дальнейшем выполняет самостоятельную функцию, постепенно наполняясь, особенно в «колокольном» фортепианном изложении, волевой призывностью (*ил. 2*), характером того самого «гласа вопиющего в пустыне», который во второй части, в преддверии появления элемента темы финала, набирает особую силу (*ил. 3*).

Произрастающая из того же тематического комплекса колокольность в ее разнообразных вариантах в I части становится важным средством динамизации речитативно-диалогического взаимодействия скрипки и виолончели (*ил. 4*), а затем органично вливается в код финала, где звучит после цитируемого знаменного распева.

Прообраз будущей темы Креста — мотив возглашения — также появляется в процессе длительного становления первой темы I части: сцепление нисходящей малой секунды и восходящей терции или кварты (*ил. 5*) сначала приобретает большую напряженность в варианте соединения малой секунды и тритона (*ил. 6*), а затем приобретает завершенный вид в коде I части (*ил. 7*).

В отличие от тем-процессов, преобладающих в первых двух частях, все темы финала имеют смысловую законченность и определенность,

⁶ Примеры публикуются в конце статьи.

экспозиционное и развивающее изложение, способствующее четкому определению их границ. То есть, закрепляя дихотомию «индивидуализированное, авторское — общеисторическое, типизированное» не только на уровне композиционных структур, но и на уровне организации интонационно-тематических процессов, Юрий Буцко способствует взаимообусловленности содержательного и выразительного планов, составляющих целостную музыкальную религиозно-символическую систему. Апогеем в формировании этого единства, безусловно, становится цитируемый отдельными фрагментами (в основном это те формулы, которые совпадают с текстом «разумейте языцы») знаменный распев, наделяемый функциями темы-эталона, темы, транслирующей комплекс сущностных духовно-эстетических характеристик — соборность, сакральность, каноничность (ил. 8).

Эта тема не подводит итог всему предшествующему развитию, а «парит» над ним — настолько далеко по своему музыкально-лексическому наполнению она отстоит и от романтически-экзистенциальных первых двух частей, и от сюжетно-иллюстративной третьей. Не само-выражение (как в I и II частях) и не изображение (как в III, вплоть до проведения распева), а передача символической сути обретения Божественного определяет смысл использования распева в контексте светской камерно-инструментальной композиции с таким необычным программным заданием.

Музыкально-художественный образ, раскрываемый Ю. Буцко в Трио как на уровне содержательных структур, так и на уровне текстуальных соотношений, оказывается сопряженным со смыслом иконы «Ангел пустыни» посредством особого свойства — иконичности. Указанное свойство, реализуемое целым рядом художественных приемов, среди которых и отсылка к иконографическому образу Иоанна Предтечи, и целенаправленная организация религиозных образов и мотивов, и векторная направленность пространственно-временной динамики к сакральному топосу, и непосредственное использование в ткани музыкально-христианской символики, а также прямой цитаты богослужебного песнопения, формирует *зону контакта* религии и музыкального искусства, наличие которой позволяет сообщать невыразимое — онтологический смысл образа — материальными средствами. Создавая свою «иконаграфию в звуке» — видоизмененное творческим сознанием отражение «первообраза» — композитор сосредотачивает усилия на осмыслении иконы как главного духовно-эстетического феномена православия.

Ил. 1. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 15–29

Fig. 1. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 15–29



Ил. 2. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 86–91

Fig. 2. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 86–91

Ил. 3. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. II, тт. 66–74

Fig. 3. Yuri Butsko. *Trio "Angel of the Desert"*. Part II, meas. 66–74

The musical score is presented in three systems, each containing staves for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 4/4. The score includes various dynamic markings: *sf* (sforzando), *ff* (fortissimo), *mf* (mezzo-forte), and *mp* (mezzo-piano). Articulation marks include *pizz.* (pizzicato). The score is annotated with several hand-drawn circles and lines, highlighting specific musical phrases and interactions between the instruments. The first system shows a complex rhythmic pattern in the V-no and V-c parts, with the P-no providing a harmonic foundation. The second system features a more active P-no part with a prominent bass line. The third system shows a transition in the V-no and V-c parts, with the P-no continuing its harmonic support.

Ил. 4. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 135–140

Fig. 4. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 135–140

Violin (V-no) and Viola (V-c) parts are shown with pizzicato (pizz.) and arco markings. The Piano (P-no) part includes a triplet of eighth notes in measures 135 and 139. Dynamics include *mp dolce* and *arco*.

Ил. 5. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 52–58

Fig. 5. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 52–58

Violin (V-no) and Viola (V-c) parts are shown with melodic lines and fermatas. The Piano (P-no) part is mostly silent, with a final chord in measure 58. Dynamics include *mp dolce* and *arco*.

Ил. 6. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 73–78

Fig. 6. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 73–78

Violin (V-no) and Viola (V-c) parts: Measures 73-78. Dynamics include *f* and *ff*. The Viola part has a *f* dynamic in measure 75. The section concludes with the tempo marking *allarg.* and a double bar line with an asterisk (*).

Piano (P-no) part: Measures 73-78. Dynamics include *sf* and *f*. The section concludes with the tempo marking *allarg.* and a double bar line with an asterisk (*).

Ил. 7. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. I, тт. 372–378

Fig. 7. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part I, meas. 372–378

Violin (V-no) and Viola (V-c) parts: Measures 372-378. Dynamics include *sf*, *ff*, and *molto espress.*. The section concludes with a double bar line.

Piano (P-no) part: Measures 372-378. Dynamics include *sf*, *secco*, and *espress.*. The section concludes with a double bar line.

Tempo marking: **Largo** $\text{♩} = 40$.

Ил. 8. Ю. Буцко. Трио «Ангел Пустыни». Ч. III, тт. 104–109

Fig. 8. Yuri Butsko. *Trio “Angel of the Desert”*. Part III, meas. 104–109

The musical score is presented in three systems. The first system shows measures 104–106. The second system shows measures 107–108. The third system shows measures 109–110. The score is for Violin (V-no), Viola (V-c), and Piano (P-no). The key signature is B-flat major, and the time signature is 6/4. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. Dynamic markings include *sf* (sforzando), *mf* (mezzo-forte), and *sf* (sforzando).

Список источников

- [1] Дубинец 1993 — Дубинец Е. А. Знаки стиля Юрия Буцко. Знаменный распев в XX веке // Музыкальная академия. 1993. № 1. С. 49–52.
- [2] Рахманова 2021 — Рахманова М. П. Комментарий к нотному изданию // Буцко Ю. М. Трио № 4 «Ангел пустыни» для скрипки, виолончели и фортепиано. Москва: Композитор, 2021. С. 3–4.
- [3] Старостина 1996 — Старостина Т. А. Помышление о свете незаходимом: О творчестве Юрия Буцко // Музыка из бывшего СССР. Москва: Композитор, 1996. Вып. 2. С. 8–40.

- [4] Устинова 2022 — Устинова Ю. В. Царский Ангел: новые сюжеты в иконографии св. Иоанна Предтечи эпохи Иоанна Грозного // Искусствознание. 2022. № 2. С. 150–185.
- [5] Чередниченко 2002 — Чередниченко Т. В. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи. Москва: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.
- [6] Шкуропат 2012 — Шкуропат М. Ю. Иконичность словесного образа // Икона в русской словесности и культуре. Сборник статей / сост. В. В. Лепяхин. Москва: Паломник, 2012. С. 547–564.

References

- [1] Dubinets, Elena (1993). “Znaki stilya Yuriya Butsko. Znamennyy raspev v XX veke [“Signs of Sounds by Yuri Butsko. Orthodox chant in the 20th century]. In *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy]. 1993, no. 1, pp. 49–52 (in Russian).
- [2] Rakhmanova, Marina (2021). “Kommentariy k notnomu izdaniyu [“Commentary to the sheet music]. In Yuri Butsko, *Trio No. 4 “Angel pustyni”* [Trio No. 4 “Angel of the Desert”]: for violin, cello and piano. Moscow: Kompozitor, pp. 3–4 (in Russian).
- [3] Starostina, Tatiana (1996). “Pomyshlenie o svete nezakhodimom: O tvorchestve Yuriya Butsko” [“Thinking about the unending light: On the work of Yuri Butsko”]. In *Muzyka iz byvshego SSSR* [Underground Music from the Former USSR]. Vol. 2. Moscow: Kompozitor, pp. 8–40 (in Russian).
- [4] Ustinova, Yuliya (2022). “Tsarskiy Angel: novye syuzhety v ikonografii sv. Ioanna Predtechy epokhi Ioanna Groznogo” [“The Royal Angel: New Subjects in the Iconography of St John the Baptist in the Age of John the Terrible”]. In *Iskusstvoznaniye* [Art Studies Magazine]. 2022, no. 2, pp. 150–185 (in Russian).
- [5] Cherednichenko, Tatiana (2002). *Muzykal’nyy zapas. 70-e. Problemy. Portrety. Sluchai* [Music stock. 1970’s. Problems. Portraits. Incidents]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie, 592 p. (in Russian).
- [6] Shkuropat, Marina (2012). “Ikonichnost’ slovesnogo obraza” [“Iconicity of the verbal image”]. In *Ikona v russkoy slovesnosti i kul’ture. Sbornik statey* [Icon in Russian literature and culture. Collection of articles], compilation by Vladimir Lepakhin. Moscow: Palomnik, 2012, pp. 547–564 (in Russian).

Статья поступила в редакцию: 17.02.2025; одобрена после рецензирования: 10.03.2025; принята к публикации: 21.04.2025; опубликована: 30.05.2025.

The article was submitted: 17.02.2025; approved after reviewing: 10.03.2025; accepted for publication: 21.04.2025; published: 30.05.2025.



This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Сведения об авторах

Александра Владимировна Крылова — кандидат искусствоведения (1983), доктор культурологии (2005), профессор кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова (2005), профессор (2006), с 2010 — проректор по научной работе. В 1979 окончила Ростовский государственный музыкально-педагогический институт (РГМПИ), в 1981 — аспирантуру Государственного музыкально-педагогического института имени Гнесиных (класс профессора Э. П. Федосовой). С 1982 преподаёт в РГМПИ (в настоящее время — Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова). Автор книг «Рекламная аудиокommunikация в современной культуре», «Звук в рекламе», «Музыка в культуре повседневности», «Музыкальный театр на рубеже XX–XXI веков: проблема обновления жанров», «Перформанс и перформативные практики в музыке рубежа XX–XXI веков» и более 160 научных статей. Основные направления научной деятельности: музыкальные жанры, музыка и социум, современные музыкально-культурные практики, история музыкальной культуры.

Елена Эдуардовна Лобзакова — кандидат искусствоведения (2007), доцент (2012), заведующий кафедрой истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. Окончила Ростовское училище искусств (1997) по специальности «Теория музыки» и теоретико-композиторский факультет РГК им. С. В. Рахманинова (2002). В 2007 защитила диссертацию на соискание ученой степени кандидата искусствоведения на тему «Взаимодействие светской и религиозной традиций в творчестве русских композиторов XIX — начала XX века». Профессиональная деятельность связана с образовательными учреждениями Ростовской области. В 1998–2007 — пре-

Contributors to this issue

Alexandra V. Krylova is a PhD in Arts (1983), Dr. Habil. in Cultural Studies (2005), Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Rostov State Rachmaninov Conservatory (since 2005). Awarded the title of Full Professor in 2006 and has served as Vice-Rector for Research since 2010. In 1979 graduated from the Rostov State Music and Pedagogical Institute and completed postgraduate studies at the Gnesin State Musical and Pedagogical Institute in 1981 (under the supervision of Professor Eleonora P. Fedosova). Since 1982 has been teaching at the Rostov State Music and Pedagogical Institute, which is now the Rostov State Rachmaninov Conservatory. Author of several books, including “Advertising Audio Communication in Contemporary Culture”, “Sound in Advertising”, “Music in Everyday Culture”, “Musical Theatre at the Turn of the 20th–21st Centuries: The Problem of Genre Renewal”, “Performance and Performative Practices in Music at the Turn of the 20th–21st Centuries”, as well as over 160 scholarly articles. Main research interests include musical genres, music and society, contemporary musical and cultural practices, and the history of musical culture.

Elena E. Lobzakova is a PhD in Arts (2007), Associate Professor (2012), Head of the Music History Department at the Rostov State Rachmaninov Conservatory. She graduated from the Rostov College of Arts (1997) with a degree in Music Theory and the Theory and Composition Faculty of the Rostov State Rachmaninov Conservatory (2002). In 2007, she defended her thesis for the academic degree of Candidate of Art History on the topic “Interaction of Secular and Religious Traditions in the Works of Russian Composers of the 19th — Early 20th Centuries”. Her professional activity is related to educational institutions of the Rostov Region. In 1998–2007 — teacher of music theory disciplines at the P. I. Tchaikovsky Children's Music School; in 2002–2013 — lecturer

подаватель музыкально-теоретических дисциплин ДМШ им. П. И. Чайковского; в 2002–2013 — преподаватель отделения теории музыки Ростовского колледжа искусств, в 2008–2013 — зав. методической работой Ростовского колледжа искусств. С 2007 г. по настоящее время преподает на кафедре истории музыки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова. На протяжении многих лет совмещает преподавательскую деятельность в консерватории с административной работой: в должности начальника учебно-методического управления (2013–2018), с 2013 — ученого секретаря Ученого совета, с 2016 по настоящее время — заведующего кафедрой истории музыки, с 2018 по настоящее время — ученого секретаря Диссертационного совета Ростовской консерватории.

Роман Александрович Малявкин — аккордеонист, аспирант кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных (научный руководитель — доцент, кандидат искусствоведения Ю. Н. Пантелеева). С отличием окончил факультет народных инструментов, кафедра баяна и аккордеона (2021) и ассистентуру-стажировку (2023) Российской академии музыки имени Гнесиных. В настоящее время работает над диссертацией на тему «Сочинения с “конкретным пространством” (site-specific) в творчестве современных российских композиторов».

Сергей Николаевич Никифоров — кандидат искусствоведения (2018), преподаватель кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Основные сферы научной деятельности: европейская музыкальная культура XVIII в., творчество Г. Ф. Телемана. Автор более десяти публикаций о жизни и творчестве Г. Ф. Телемана в рецензируемых научных изданиях. Участник научных конференций, организуемых Московской консерваторией, Российской академией музыки имени Гнесиных, Казанской государственной консерваторией имени Н. Г. Жиганова.

of the Music Theory Department of the Rostov College of Arts, in 2008–2013 — head of methodological work at the Rostov College of Arts. From 2007 to the present, she has been teaching at the Music History Department of the Rostov State Rachmaninov Conservatory. For many years, she has combined teaching at the conservatory with administrative work: in 2013–2018 — as the head of the educational and methodological department, since 2013 — academic secretary of the Academic Council, from 2016 to the present — head of the Music History Department, from 2018 to the present — academic secretary of the Dissertation Council of the Rostov Conservatory.

Roman A. Malyavkin is a postgraduate student of the Music Theory Department at the Gnesin Russian Academy of Music (scientific supervisor — PhD in Arts, Associate Professor Yuliya N. Panteleeva), an accordion player. In 2021 and 2023, he graduated with honours from the Gnesin Russian Academy of Music as an accordionist (the Faculty of Folk Instruments, the Bayan and Accordion Department). He is currently working on his thesis on “‘Site-specific’ compositions in the works of contemporary Russian composers”.

Sergey N. Nikiforov is a PhD in Arts (2018), lecturer at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory. His studies focus on European music of the 18th century and the legacy of Georg Philipp Telemann. He is the author of more than a dozen of articles about the life and music of Telemann, and also participates in various scientific conferences in the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Gnesin Russian Academy of Music, and Zhiganov Kazan State Conservatory.

operamusicologica

научный журнал
Санкт-Петербургской консерватории
Том 17. № 2. 2025

Подписано в печать 30.05.2025. Формат 70×100 $\frac{1}{16}$.
Печ. л. 11,5. Бумага офсетная. Печать цифровая.
Тираж 70 экз. Заказ № 2916-25.

Отпечатано в типографии «Амирит»
410004, г. Саратов,
ул. им. Чернышевского Н. Г., д. 88, Литер У
e-mail: 248633a@mail.ru
сайт: amirit.ru