

2. Druskin, M.S. (1970) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
3. Tsareva, E.M. (1986) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
4. Geiringer, K. (1965) *Iogannes Brams* [Johannes Brahms]. Moscow: Music.
5. Zakharova, P. (2024) Blazhenstvo po Iogannesu: o semantike tvorchestva Iogannesa Bramsa [Johannes' Bliss: On the Semantics of Johannes Brahms' Music]. *Muzykal'naya akademiya – Music Academy*. 3 (787). pp. 148–167.
6. Sheludyakova, O.E. (2011) Ispoved' i propoved' kak fenomen iskusstva (na primere muzykal'noy kul'tury pozdnego romantizma [Confession and preaching as an art phenomenon (on the example of the musical culture of late Romanticism)]. *Vestnik Yekaterinburgskoy dukhovnoy seminarii – Bulletin of the Yekaterinburg Theological Seminary*. 1 (1). pp. 161–178.
7. Mambetov, S.Ya. (2021) Trio dlya klarneta, violoncheli i fortepiano lya minor Iogannesa Bramsa v kontekste pozdnego stilya [Trio for Clarinet, Cello, and Piano in A Minor by Johannes Brahms in the Context of Late Style]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life in the South of Russia*. 2021. № 3(82). pp. 65–78.
8. Bugaev, O.V. (2007) *Ispolnitel'skoye tvorchestvo Daniila Shafrana* [Daniel Shafran's Performing Artistry]. Abstract of Art history Cand. Diss. Moscow.
9. Rogovoy, S.I. (2003) *Pis'ma Iogannesa Bramsa* [Letters by Johannes Brahms]. Moscow: Composer.
10. Kalbeck, M. (1915) *Johannes Brahms*. Vol. IV. Berlin.

УДК 78.08

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-118-127

**М.Б. Кривошеев**

### **ТЕМБРОВЫЙ МИКСТ КАК ЗНАК КУЛЬТУРНОЙ ПАМЯТИ**

*В статье рассматривается музыкальный тембр как многоуровневая знаковая система, репрезентирующая локальную культурную традицию и универсальные смыслы. На примерах тембрового микста домры и хора а саррелла в произведениях К.А. Бодрова и Э.Ж. Низамова показано, что тембр домры выступает знаком национальной идентичности, а хор – репрезентантом универсальной академической традиции. Тембровый синтез становится способом диалога разных типов культурной памяти, позволяя локальному голосу обрести универсальное звучание без потери идентичности.*

**Ключевые слова:** *тембр, тембровый микст, семиотика, культурная память, домра, хор а саррелла, К.А. Бодров, Э.Ж. Низамов.*

*Актуальность темы исследования.* В музыкознании XX–XXI вв. произошел фундаментальный сдвиг в понимании тембра музыкального инструмента. Выйдя за рамки вспомогательного средства выразительности, он стал одной из центральных категорий в композиторском мышлении. Как отмечает Е.В. Назайкинский, тембр обладает интегральным свойством: он «вбирает эффекты всех других свойств, выступает как характер звучания в целом», оказываясь вне традиционного ряда параметров (высота, громкость, длительность и пространственная локализация) [1. С. 34]. Наряду с этим, наиболее продуктивным для современного музыкознания оказывается не столько акустическая сторона, сколько семиотическая, позволяющая рассматривать тембр как носителя значения. Однако, несмотря на активное развитие семиотической трактовки тембра в современном музыкознании, ряд важных аспектов остается неизученным.

Во-первых, в российской академической музыке последних десятилетий сформировался устойчивый корпус сочинений, в которых тембровый микст национального инструмента и хора а саррелла выступает не столько как эксперимент, сколько как целенаправленная композиционная стратегия, требующая теоретического осмысления. Во-вторых, представленные опусы К.А. Бодрова и Э.Ж. Низамова до сих пор не анализировались сквозь призму тембровой семантики и культурной памяти; исследователи обращались к ним преимущественно в аспектах жанра, стиля, фактурных особенностей, исполнительской интерпретации. В-третьих, проблема целостного анализа тембрового микста как двунаправленного знака (локальное ↔ универсальное) остается нерешенной. Актуальность настоящей статьи определяется необходимостью восполнить эту лауну и предложить семиотическую модель анализа подобных тембровых сочетаний, что открывает перспективу для изучения других микстов с участием национальных инструментов.

*Степень научной разработанности проблемы* состоит в том, что в современном музыкознании складывается теоретическая база для изучения тембра как знаковой системы. Исследователи подчеркивают коммуникативный потенциал тембра, трактуя его не только как «эстетический феномен», но и как участника процесса «формирования, хранения и воссоздания звуковой семантики в музыкальных текстах», как «акустический код, знак, обеспечивающий успешность музыкальной коммуникации» [2. С. 83]. Развивая эту мысль, А.Г. Алябьева, опираясь на концепцию семиосферы Ю.М. Лотмана, выделяет в тембре глубинную структуру – «темброформу», выступающую как носитель абстрактной идеи [3. С. 80–85]. В другом исследовании вводится понятие «тембро-акустическая модель», подчеркивается, что в традиционных культурах именно тембр занимает главенствующее положение, выступая «в роли интонационной сущности звука» [4. С. 244].

Исследуя зависимость эстетических черт музыкального фольклора от тембро-акустических предпочтений, сформированных этнокультурной средой, С.Ю. Гутова вводит понятие «тембровой генетической памяти», обнаруживая прямую связь тембра с культурной памятью. Уникальность этнического тембрового пространства способна как локализовать традицию, так и выводить ее на уровень универсального звучания [5. С. 48–50].

Таким образом, аккумулируя в себе интонационный опыт традиции, тембр выполняет коммуникативную функцию и способен к семантическому перекодированию: в новых контекстах он обретает дополнительные значения, не утрачивая при этом своей идентификационной основы. Однако проблема тембрового микста как целостного знака культурной памяти, в котором национальное и универсальное вступают в диалог на уровне одного художественного текста, остается недостаточно изученной. Настоящая статья представляет собой попытку восполнить данный пробел.

*Цель, задачи и предмет исследования.* Цель исследования – выявить семиотический статус тембрового микста домры и хора а саррелла как механизма трансляции культурной памяти в новейшей академической музыке. В соответствии с этим определены следующие задачи: обосновать тембр как знаковую систему, способную хранить и транслировать культурную память; проанализировать данный тембровый микст в сочинениях К.А. Бодрова («Концерт для домры и хора а саррелла») и Э.Ж. Низамова («Река времен»); определить способы диалога национальной и универсальной традиций в рамках обозначенных произведений. Предмет исследования – тембровый микст домры и хора а саррелла как семиотический феномен.

*Научная новизна исследования* состоит в том, что впервые тембровый микст домры и хора рассматривается как целостный семиотический код, аккумулирующий культурную память; вводятся понятия «горизонтального» и «вертикального» диалога культурных кодов; выявлены принципы семиотического перекодирования тембра в современном композиторском творчестве.

*Методология и методы исследования.* Методологическую основу данной статьи составляют семиотический подход (Ю.М. Лотман, А.Г. Алябьева), культурно-исторический и структурно-функциональный анализ. Используются методы целостного музыковедческого анализа и компаративистики.

*Источниковая / эмпирическая база исследования* включает в себя нотные тексты сочинений К.А. Бодрова и Э.Ж. Низамова, а также видеозаписи их премьерных исполнений. Дополнительно привлечены интервью с композиторами [11] и лекционный видеоматериал К.А. Бодрова [8].

*Основная часть.* Особый интерес представляет тембровый микст, под которым в данной работе подразумевается композиционный принцип семантического взаимодействия гетерогенных тембров домры и хора а *caprella*. К нему все чаще обращаются ведущие современные композиторы (А.В. Чайковский, Е.И. Подгаец и др.), сочетая домру и хор, что представляет собой феномен новейшей российской академической музыки. Впервые такое сочетание тембров было представлено в «Концерте для домры и хора» а *caprella* К.А. Бодрова. Премьера «Концерта» состоялась 24 сентября 2022 года в Тамбове на третьем фестивале «Prima domra» в исполнении ансамбля современной хоровой музыки «Altro Coro» (художественный руководитель А.С. Рыжинский) и Е.Н. Мочаловой (партия домры).

Исходным элементом в произведении выступает тембр домры, чей фольклорный генезис и ассоциативная связь с русской национальной культурой неоспоримы. При этом музыкальный язык «Концерта» сознательно дистанцируется композитором от фольклорного генезиса, а его стилистика расширяет границы устоявшегося домрового репертуара. Композитор обращается к глубинной природе тембра: свойственная инструменту распевность, широта дыхания порождают отсылки к эпической повествовательности, свойственной музыкальному фольклору. Тембр домры становится носителем не конкретных фольклорных цитат, но архетипической тембро-интонационной памяти, выполняя функцию медиатора между архаикой и современным музыкальным языком.

Схожий принцип сформулировал Л.О. Аюбян в связи с творчеством литовского композитора Б.В. Кутавичюса, отметив, что «архаический дух его искусства оттеняется такими “авангардными” приемами, как фактурная *алеторика* и эффекты из арсенала *сонористики*» [6. С. 291]. Найденный К.А. Бодровым сплав духа архаики (тембр, интонационная особенность) и авангардного письма (элементы сонористики, репетитивизм) демонстрируют схожую эстетическую стратегию, но уже на почве русской традиции. Современные исследователи справедливо отмечают, что одной из важнейших на сегодняшний день предстает «проблема адаптации европейских жанров и стилей на национальной почве, возможности наполнения европейской жанровой формы национальной музыкальной поэтикой» [7. С. 98].

На уровне формы «локальный» тембр помещается в уникальную для домры концепцию: жанровая модель сочинения тяготеет к традиции хорового концерта (в частности, к образцам Д.С. Бортнянского). Однако при отсутствии прямых цитат музыка «Концерта» обнаруживает и многочисленные стилистические переключки с инструментальными концертами различных исторических периодов – от Ренессанса до классицизма, причем наиболее явно здесь проявлены черты эстетики Возрождения (Д. Фрескобальди, К. Джемальдо) – времени, когда лютия широко бытовала в ансамблевых и оркестровых составах. Уже в начальных тактах становится очевидной функциональная дифференциация тембров: солирующая домра противопоставлена хору, выполняющему аккомпанирующую роль. Отказ от семантически нагруженного словесного текста (композитор предоставляет хормейстеру и хористам свободу выбора слогов) органично включается в ритмическую ткань, подчиняясь общей пульсации, что согласуется с одной из новейших тенденций вокально-хорового письма – инструментализацией партии хора (пример 1).

## Пример 1. Бодров К.А. Концерт для домры и хора а саррелла, первый раздел

Sostenuto [♩ = 60]

Трехчастная структура «Концерта» строится на контрастном сопоставлении разделов, в тематическом соотношении материала прослеживаются признаки сонатной формы. Однако формообразование у К.А. Бодрова отличается нетрадиционным, во многом интуитивным характером: как указывает композитор, в процессе сочинения он намеренно отказывается от следования устоявшимся композиционным схемам [8]. Эта интуитивность пронизывает музыкальную ткань, порождая особую комплементарность ритмического и мелодического начал, которые в совокупности цементируют форму «Концерта». При внешней структурной определенности сочинение производит впечатление естественного, свободно развертывающегося высказывания – музыкальное развитие словно обретает свою форму в самом процессе звучания.

Оригинальна и трактовка хора: композитор интерпретирует его как оркестр, что обнаруживает параллели с феноменом «вокального оркестра», известным по опусам А. Шенберга («Darthulas Grabgesang») и А. Лурье (симфоническая кантата «В кумирную золотого сна»). Хоровая фактура переосмысливается в оркестровом ключе: применяются многочисленные *divisi*, уподобление хоровых партий инструментальным, *quasi*-инструментальные приемы (мелизматика, артикуляция, фигурации), что апеллирует к традициям хоровой тембризации и концертирования композиторов Нового направления (Московской школы) в русской духовной музыке начала XX столетия.

В седьмой цифре партитуры «Концерта» хор выходит на первый план; его фактурное развертывание с очевидной инструментальной артикуляцией и острым ритмом соотносится с моделью «вокального оркестра». Длительное секундовое наслоение, так называемая «гуляющая секунда», охватывающая все хоровые партии, порождает сонорный эффект, однако в целом сочинение остается в рамках расширенной двенадцатитоновой тональности (пример 2).

## Пример 2. Бодров К.А. Концерт для домры и хора а саррелла, второй раздел

Развивая принцип «вокального оркестра», композитор привносит в него черты минимализма (репетитивизм, несимметричные паттерны) (пример 3).

Пример 3. Бодров К.А. Концерт для домры и хора а cappella, третий раздел



В финале «Концерта» солирующая домра, звучание которой наполнено утонченной поэтикой, выходит на первый план, тогда как хор создает мерцающий звуковой фон. По мере того как происходит динамический спад, инструмент «заимствует» у хора ритмический рисунок, воспроизводя его в нетемперированных звуках мягкими ударами по деке, создавая образ трепетной, едва уловимой пульсации. Заключительные такты содержат диатонический аккорд в мелодическом положении терции; домра, тремолирующая на том же звуке, усиливает ощущение открытости, незавершенности, отсылающее к интонационной сфере народной песенной культуры. Финальный фа-диез словно тает вдали, подобно одинокому голосу, растворяющемуся в бесконечности.

В отличие от «Пяти отражений на тему Паганини», где К.А. Бодров намеренно вступает в диалог с музыкальными шедеврами XIX века посредством техники «отраженных текстов» [9] (интертекстуальность), в «Концерте для домры и хора а cappella» этот прием не используется. Тем не менее, музыка «Концерта» не замыкается в актуальной современной стилистике – она пронизана реминисценциями, отсылающими к предшествующим культурным эпохам, причем эти связи опосредованны, они не оформлены в виде прямых цитат или явных аллюзий на конкретные сочинения.

В рамках фестиваля современного домрового искусства «Prima Domra» в сентябре 2024 года состоялся финал Первого международного конкурса композиторов «Prima Domra» памяти С.В. Рахманинова, Г.Р. Державина и В.Д. Поленова. Победителем стал казанский композитор Эльмир Низамов с поэмой для домры и хора а cappella «Река времен», написанной на стихи Г.Р. Державина. Автор не впервые обращается к неординарным тембровым микстам и экспериментам со звуком, совмещая современную и аутентичную стилистику. Так, в музыке трагедийного жанра к спектаклю «Алиф» синтезируются тембры академического хора, тувинского этнического горлового пения и думбры (татарский струнный щипковый музыкальный инструмент), которая начинает это завораживающее музыкально-пластическое зрелище. В музыке к спектаклю Э.Ж. Низамов обращается к стихотворению Губдуллы Тукая «Туган тел» («Родной язык») – своего рода гимну татарского языка. Глубоко наполненная народным духом, местами дисгармоничная музыка с заклинательными выкриками вокалистов сопровождается строгой ритмикой дэфа (разновидность бубна) и экзотическим звучанием кубыза (башкирский варган). Вкупе с полуобнаженным телом танцора, «зависающим» на покрытой песком сцене и «пишущим» языком тела буквы стихотворения «Туган тел», воссоздается атмосфера этнического ритуала. Нужно отметить, что «стремление сохранить национальное своеобразие музыки является существенной задачей для самых разных в стилевом отношении авторов» [10. С. 127] современного музыкального искусства.

В поэме «Река времен» реализован уникальный тембровый микст, сочетающий домру с хоровым звучанием а саррелла. В интервью после премьеры Э.Ж. Низамов характеризует образную структуру поэмы следующим образом: «Вот эта текучесть домры, эти ее пассажи, которые пронизывают произведение от начала до самого конца: это, собственно говоря, Река, а образ Вечности – это, конечно, хор; и они вместе переплетаются» [11]. В основе партии домры лежат нисходящие септолы в секундовом и терцовом соотношениях, перманентно обволакивающие всю ткань поэмы (пример 4).

Пример 4. Низамов Э.Ж. Поэма для домры и хора а саррелла «Река времен», тт. 1–3



Несмотря на медленное темповое обозначение сочинения (Lento), благодаря изложению септолей шестнадцатыми длительностями создается эффект вневременности, в который органично вливается «закрытый звук» хора, постепенно обрастающий диатоническим звукорядом: от унисонного звучания тонического *d* в сопрано до *d* у теноров, с плавным включением всех голосов. Партия баса вырастает в общее, уже несколько сонорное звучание, движущееся поступенно вниз от II ступени к V с последующим завершением в тонику, и представляет собой отсылку на риторическую фигуру *passus diriusculus* («жестковатый ход»). Однако, в отличие от заложенной в эпохе барокко семантики скорби и крестных страданий Христа, у Э.Ж. Низамова этот ход используется для углубления образа вечности и актуализации экзистенциальной темы (пример 5).

Пример 5. Низамов Э.Ж. Поэма для домры и хора а саррелла «Река времен», тт. 8–11

Параллели со стилистикой народной музыки обнаруживаются в хоровых мелодических построениях, которые сочетают секундовые и терцовые нисходящие интонации

и плавные восходящие ходы на квинту и сексту, наполняя мелодию характером задумчивости, напевности. Каждый звук как бы облюбовывается, бережно проникает в душу, что в сочетании со словом Г.Р. Державина придает высказыванию особую достоверность, отсылая слушателя к традициям русской песенности.

Поэму «Река времен» с ее открытой эмоциональной выразительностью, лирическими и сентиментальными интонациями можно отнести к неоромантическому направлению с деликатной инкрустацией элементов сонористики и алеаторики, которые в данном контексте выступают в качестве частного средства выразительности, живописуя текучесть, зыбкость, непостоянство в общем неумолимом ходе времени. Техника звукоизобразительности в крайних частях произведения близка приемам, использованным А.К. Власовым в «Фонтане Бахчисарайского дворца»: фактурные элементы партии фортепиано перекликаются с пассажами домры у Э.Ж. Низамова. Однако, если у А.К. Власова пассажи призваны изображать водную стихию, то у Э.Ж. Низамова они создают абстрактный образ текучести времени. Схожая эстетика обнаруживается в «Осеннем вокализе» для домры и хора а cappella Е.И. Подгайца.

В стихотворении «Река времен», написанном Г.Р. Державиным за три дня до кончины, заключен экзистенциальный посыл о том, что в масштабе вечности останется лишь то, что имеет подлинную ценность:

Река времен в своем стремленье  
Уносит все дела людей  
И топит в пропасти забвенья  
Народы, царства и царей.  
А если что и остается  
Чрез звуки лиры и трубы,  
То вечности жерлом пожрется  
И общей не уйдет судьбы.

Звукопись, найденная Э.Ж. Низамовым для этих строк, обладает удивительной органичностью: композитор вдумчиво и бережно несет слово, отвечая не только эстетической, но и семантической глубине поэтического текста о быстротечности времени.

Проведенный анализ позволяет сформулировать ряд *выводов* относительно роли тембрового микста как носителя культурной памяти.

1. Тембр как носитель национальной идентичности.

В рассмотренных сочинениях тембр домры функционирует как семантический маркер национальной традиции. При этом композиторы, избегая прямого цитирования, актуализируют архетипические свойства инструмента, что позволяет интегрировать его в универсальный музыкальный контекст, не утрачивая своей идентичности. Тембр домры становится «собирательным голосом» культурной памяти.

2. Тембр как носитель универсальной традиции.

Тембр хора а cappella репрезентирует европейскую академическую традицию, но его трактовка неоднородна. У К.А. Бодрова хор предстает как «вокальный оркестр» в диалоге с историческими стилями. У Э.Ж. Низамова хор символизирует вневременное, философское начало.

3. Диалог культурной памяти как композиционная стратегия.

– Горизонтальный диалог (К.А. Бодров): инструмент русской традиции (национальная память) встраивается в общеевропейские жанровые и стилевые модели; в ретроспективе соединяются разные эпохи.

– Вертикальный диалог (Э.Ж. Низамов): происходит наслоение культурных кодов. Классическая русская поэзия, неоромантическая музыкальная стилистика, элементы архаики и универсальный тембр хора образуют многослойную семантическую вертикаль.

Завершая рассмотрение феномена тембрового микста, важно подчеркнуть его глубинный онтологический смысл. Обращение к тембру как к носителю национальной идентичности – это не просто композиторский эксперимент ради новации, а попытка уловить и зафиксировать то, что, по наблюдению Д.Л. Быкова (является иноагентом в РФ), лежало в основе творчества Б.Л. Пастернака (ученика А.Н. Скрябина), который «определял поэзию как попытку подобрать слова к музыке мира, и колоссальное разнообразие его просодии ... тоже восходит к музыке, и на полях его стихов встречаются нотные знаки – пометы интонации» [12. С. 83–84]. В сочинениях К.А. Бодрова и Э.Ж. Низамова тембровый микст домры и хора становится таким «нотным знаком», «пометой интонации», позволяющей «локальному» голосу (тембру домры) встроиться в универсальную, глобальную «музыку мира», не растворившись, но обретя в ней новое звучание, смысл.

Таким образом, обращение ряда ведущих композиторов к тембровому миксту «домра – хор» свидетельствует о формировании устойчивой тенденции в современном музыкальном искусстве. Данный синтез открывает новые художественные возможности, позволяя выстраивать многоуровневый диалог между национальными традициями, историческими стилями и актуальными композиторскими техниками, обращая тембр в инструмент философского познания и сохранения культурной памяти.

### Литература

1. Назайкинский Е.В. Звуковой мир музыки. М.: Музыка, 1988. 254 с.
2. Лимитовская А.В. К вопросу о роли тембра в музыкальной коммуникации // Наука. Искусство. Культура. 2024. № 1 (41). С. 77–85.
3. Алябьева А.Г. Теоретические основы тембровой семантики музыкального произведения (в проблемном поле инструментоведения и музыкального содержания): дис. ... д-ра искусствоведения. Ростов н/Д., 2016. 487 с.
4. Мнацаканян Л.А. Роль тембра в обряде «Похороны стрелы»: к вопросу о звуковой организации мифопоэтического пространства // Вестник МГУКИ. 2012. № 3 (47). С. 244–248.
5. Гутова С.Ю. Специфика тембра в музыке устной традиции (инструментализм народов Поволжья): дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2004. 175 с.
6. Акопян Л.О. Музыка XX века: энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
7. Хватова С.И., Е Цзяхуэй. Особые виды аутентичного пения Китая: возрождение традиций и сохранение нематериального культурного наследия // Культурная жизнь Юга России. 2024. № 3 (94). С. 97–103. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-97-103.
8. Бодров К. Жанр концерта для солирующего инструмента и хора a cappella. URL: <https://rutube.ru/video/3391307ef4f614625a3fa95951e8be64/> (дата обращения: 08.04.2026).
9. Изергина А.Р. В зеркале шедевра: «Пять отражений на тему 24 каприза Паганини» Кузьмы Бодрова // Художественное образование и наука. 2021. 1 (26). С. 131–140.
10. Ван Пэй. Синтез национальных традиций и современных техник в музыке китайских композиторов для флейты // Культурная жизнь Юга России. 2022. № 3 (86). С. 122–129. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-122-129
11. Низамов Э. Самое большое счастье композитора – когда музыка начинает жить своей жизнью. URL: <https://clck.ru/3T4Yd9> (дата обращения: 10.02.2026).
12. Быков Д. Демон поверженный: Российская культура XX века. Москва: Freedom Letters, 2025. 347 с.

### **Timbre mix as a sign of cultural memory**

*Kul'turnayazhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 2 (101), 118–127*  
DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-118-127

Maxim B. Krivosheev, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).  
E-mail: krivosheev-2010@mail.ru

**Keywords:** timbre, timbre mix, semiotics, cultural memory, domra, a cappella choir, K. Bodrov, E. Nizamov.

In contemporary musicology, timbre is being reconsidered: from an auxiliary means of expression, it is becoming a central category of compositional thinking, serving as a bearer of meaning. This article explores timbre not as an acoustic phenomenon, but as a multilayered symbolic system representing local tradition and universal meanings.

The aim of this work is to identify the mechanisms of timbre semiotization and the role of timbre mixes as bearers of cultural memory, using the example of the combination of domra and a cappella choir in the works of K. Bodrov and E. Nizamov. The methodological basis is a semiotic approach (Yu. Lotman) and the concepts of “timbre genetic memory” (S. Gutova) and “timbre form” (A. Alyabyeva). The scientific novelty lies in the fact that the timbre mix “domra and choir” is examined for the first time as a space for dialogue of cultural memory: the domra serves as a symbol of national identity and archetypal timbre-intonational memory, while the a cappella choir represents a universal academic (European) tradition. An analysis of K. Bodrov’s Concerto and E. Nizamov’s poem “The River of Time” reveals different strategies for the interaction of timbres. K. Bodrov’s dialogue is horizontal (the domra’s folkloric genesis is integrated into pan-European genre and stylistic models; in retrospect, different eras are connected), while E. Nizamov’s is vertical (a layering of cultural codes occurs: classical Russian poetry, neo-romantic musical style, archaic elements, and the universal timbre of the choir form a multilayered semantic vertical). The timbre mix becomes a means of philosophical cognition, allowing the “local voice” to integrate into the universal “music of the world,” while preserving its archetypal essence.

### References

1. Nazaykinsky, E.V. (1988) *Zvukovoy mir muzyki* [The sound world of music]. Moscow: Music.
2. Limitovskaya, A.V. (2024) K voprosu o roli tembra v muzykal’noy kommunikatsii [On the role of timbre in musical communication]. *Nauka. Iskusstvo. Kul’tura. – Science. Art. Culture.* 1 (41). pp. 77-85.
3. Alyabyeva, A.G. (2016) *Teoreticheskiye osnovy tembrovoy semantiki muzykal’nogo proizvedeniya (v problemnom pole instrumentovedeniya i muzykal’nogo sodержaniya)* [Theoretical foundations of timbre semantics of a musical work (in the problematic field of instrumentation and musical content)]. Art history Doctor Diss. Rostov-on-Don.
4. Mnatsakanyan, L.A. (2012) Rol’ tembra v obryade “Pokhorony strely”: k voprosu o zvukovoy organizatsii mifopoeticheskogo prostranstva [The Role of Timbre in the “Burial of the Arrow” Rite: On the Sound Organization of Mythopoeic Space]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv – Bulletin of the Moscow State University of Culture and Arts.* 3 (47). pp. 244–248.
5. Gutova, S.Yu. (2004) *Spetsifika tembra v muzyke ustnoy traditsii (instrumentalizm narodov Povolzh’ya)* [The specificity of timbre in the music of oral tradition (instrumentalism of the peoples of the Volga region)]. Art history Cand. Diss. Nizhniy Novgorod.
6. Akopyan, L.O. (2010) *Muzyka XX veka: entsiklopedicheskiy slovar’* [Music of the 20 century: encyclopedic dictionary]. Moscow: Praktika.
7. Khvatova, S.I. & Ye, Jiahui (2024) Osobyye vidy autentichnogo peniya Kitaya: vozrozhdeniye traditsiy i sokhraneniye nematerial’nogo kul’turnogo naslediya [Special types of authentic Chinese singing: the revival of traditions and the preservation of intangible

cultural heritage]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (94). pp. 97–103. DOI: 10.24412/2070-075X-2024-3-97-103

8. Bodrov, K. (2023) *Zhanr kontserta dlya soliruyushchego instrumenta i khora a cappella* [The Genre of Concerto for Solo Instrument and Choir a Cappella]. [Online] Available from: <https://rutube.ru/video/3391307ef4f614625a3fa95951e8be64/> (Accessed: 08.04.2026).

9. Izergina, A.R. (2021) V zerkale shedevra: “Pyat’ otrazheniy na temu 24 kaprisa Paganini” Kuz'my Bodrova [In the Mirror of a Masterpiece: Kuzma Bodrov's “Five Reflections on the Theme of Paganini's 24th Caprice”]. *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka – Art education and science*. 1 (26). pp. 131–140.

10. Wang, Pei (2022) Sintez natsional'nykh traditsiy i sovremennykh tekhnik v muzyke kitayskikh kompozitorov dlya fleyty [Synthesis of national traditions and modern techniques in the music of Chinese composers for flute]. *Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (86). pp. 122–129. DOI: 10.24412/2070-075X-2022-3-122-129

11. Nizamov, E. (2024) *Samoye bol'shoye schast'ye kompozitora – kogda muzyka nachinayet zhit' svoey zhizn'YU* [A composer's greatest happiness is when music begins to take on a life of its own.]. [Online] Available from: <https://clck.ru/3T4Yd9> (Accessed: 12.02.2026).

12. Bykov, D. (2025) *Demon poverzhennyu: Rossiyskaya kul'tura XX veka* [The Demon Defeated: Russian Culture of the 20th Century]. Moscow: Freedom Letters.

УДК 786.2

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-2-127-138

Ван Циюэ

### ОСОБЕННОСТИ ФОРТЕПИАННОГО ЦИКЛА «ВОСПОМИНАНИЯ О РОДИНЕ» СОЧ. 49 СЯО ТАЙЖАНЯ

В статье рассматриваются особенности фортепианного цикла «Воспоминания о Родине» соч. 49 (1987 г.) Сяо Тайжяня. В процессе изучения сюиты применялись специальные методы музыковедческой науки: музыкальный анализ и музыкальная текстология. Новизна исследования заключается в формировании комплексного подхода к исследованию профессиональной музыкальной культуры Тайваня. Автор приходит к выводу, что Сяо Тайжянь соединил в цикле тайваньскую национальную культуру с западными композиторскими техниками, продемонстрировав полистилистику.

Ключевые слова: китайская музыкальная культура, фортепианная музыка Тайваня, творчество Сяо Тайжяня.

Актуальность темы исследования определяется значимостью фортепианного творчества одного из наиболее известных тайваньских композиторов XX – начала XXI века Сяо Тайжяня (1938–2015). Провинция Тайвань, будучи отдаленным, в определенном смысле обособленным регионом Китая, сформировала уникальную культуру, особое место в которой сегодня занимает академическое музыкальное искусство. Убедительным примером тому являются сочинения Сяо Тайжяня, объединившего в своем творчестве национальную тайваньскую и западноевропейскую музыкальные традиции.

Композитор родился на Тайване в период японского колониального правления, и его творческий путь совпал с периодом острых политических и социально-экономических