

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ  
НАЦИОНАЛЬНЫЙ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ  
ТОМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**МУЗЫКАЛЬНЫЙ АЛЬМАНАХ  
ТОМСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО  
УНИВЕРСИТЕТА**

**Musical almanac of Tomsk State University**

*Научно-практический журнал*

---

**2025**

**№ 20**

**Учредитель – Национальный исследовательский Томский государственный университет  
РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ ЖУРНАЛА**

**ПРИХОДОВСКАЯ Екатерина Анатольевна**, доктор искусствоведения, композитор, член Союза композиторов России, член Российского Союза писателей, профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета – главный редактор, председатель редакционной коллегии.  
**КОТЫЛЕВ Дмитрий Евгеньевич**, композитор, член Союза композиторов России, артист Камерного симфонического оркестра Томского государственного университета – ответственный секретарь.

**БЛАЖЕВИЧ Мария Николаевна**, кандидат искусствоведения, органистка Томской областной государственной филармонии, старший преподаватель Тюменского государственного института культуры.  
**ВОЛКОВА Полина Станиславовна**, доктор искусствоведения, доктор философских наук, кандидат филологических наук, член Союза композиторов России, профессор Кубанского государственного аграрного университета.

**КРИВОПАЛОВА Вероника Алексеевна**, музыковед, доцент Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**ПОНОМАРЁВ Владимир Валентинович**, композитор, член Союза композиторов России, председатель Красноярской региональной организации Союза композиторов России, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского.

**ЧЕРНЯК Эдуард Исаакович**, доктор исторических наук, заведующий кафедрой музеологии, культурного и природного наследия Томского государственного университета, заслуженный работник Высшей школы РФ.

**РЕДАКЦИОННЫЙ СОВЕТ ЖУРНАЛА**

**КОЛЯДЕНКО Нина Павловна**, доктор искусствоведения, кандидат философских наук, профессор, заведующий кафедрой истории, философии и искусствознания Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

**БАЖАНОВ Николай Сергеевич**, доктор искусствоведения, профессор Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки.

**БУЛГАКОВА Людмила Викторовна**, кандидат искусствоведения, заведующий кафедрой инструментального исполнительства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**КУПРОВСКАЯ Екатерина Олеговна**, кандидат искусствоведения, доктор музыковедения университета Сорбонна (Париж).

**ЯРОШ Ольга Владимировна**, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского.

**AKHMETOV Andrey**, alumny of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing.

**JEWANSKY Jörg**, doctor of philosophy, Westphalian university of Wilhelm, Muenster.

**MOSELER Alexander**, Head of Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project «Offering of Memory named Musa Jalil».

**Адрес редакции и издателя:**

634050, РФ, г. Томск, пр. Ленина, 36, Томский государственный университет, редакция журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета».

**E-mail:** prihkatja@mail.ru

**Издательство:** Издательство ТГУ

Редактор А.А. Цыганкова, оригинал-макет А.А. Цыганкова, дизайн обложки Л.Д. Кривцовой, переводчик Д. Котылев.

Подписано в печать **NN.NN.2025 г.** Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Печ. л. 7,2. Усл.-печ. л. 6,7. Тираж 50 экз. Заказ № **NNNN**  
Дата выхода в свет **NN.NN.2025 г.** Цена свободная.

Журнал отпечатан на полиграфическом оборудовании Издательства ТГУ.

634050, пр. Ленина, 36. 634050, Ленина, 36, Томск, Россия. Тел. 8+(382-2)-52-98-49. Сайт: <http://publish.tsu.ru>. E-mail: [rio.tsu@mail.ru](mailto:rio.tsu@mail.ru)

Сведения о журнале можно найти на сайте <http://journals.tsu.ru/music/>

## EDITORIAL BOARD

**PRIHODOVSKAYA Ekaterina**, Advanced Doctor in Art Criticism, composer, member of the Union of composers of Russia, member of the Union of Russian writers, Professor of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University - chief editor, president of editorial Board.

**KOTYLEV Dmitry**, composer, member of the Union of composers of Russia, artist of the Chamber Symphony Orchestra of Tomsk State University – executive secretary.

**BLAZHEVICH Maria**, Ph.D. of Art Criticism, organist of the Tomsk Regional State Philharmonic, Senior lecturer of the Tyumen State Institute of Culture.

**VOLKOVA Polina**, Advanced Doctor in Art Criticism, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Ph.D. of Philosophical Sciences, member of the Union of Composers of Russia, Professor of Kuban State Agrarian University.

**KRIVOPALOVA Veronika**, music expert, Associate Professor of Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

**PONOMAREV Vladimir**, composer, member of the Union of composers of Russia, President of the Krasnoyarsk Regional Organization of the Union of Composers of Russia, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky.

**CHERNYAK Eduard**, Advanced Doctor in Historical Sciences, Head of the Department of Museology, Cultural and Natural Heritage, Honored Worker of the Higher School of the Russian Federation.

## EDITORIAL COUNCIL

**KOLYADENKO Nina**, Advanced Doctor in Art Criticism, Ph.D. of Philosophical Sciences, Professor, Head of the Department of History, Philosophy and Art Sciences of the Novosibirsk State Conservatory named after M. Glinka.

**BAZHANOV Nikolay**, Doctor of Art History, Professor of the Novosibirsk State Conservatory named after M.I. Glinka.

**BULGAKOVA Lyudmila**, Ph.D. of Art Criticism, Head of the Department of Instrumental Performing of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.

**KOPROWSKA Ekaterina**, Ph.D. of Art Criticism, Advanced Doctor in musicology of the Sorbonne University (Paris).

**YAROSH Olga**, Ph.D. of Art Criticism, Associate Professor of the Department of Music Theory and Composition at the Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hvorostovsky.

**AKHMETOV Andrey**, graduate of Cologne University of Music and Dance (Early Music Department), Master of Baroque Singing.

**JEWANSKY Jorg**, Advanced Doctor in Philosophical Sciences, Westphalian University of Wilhelm, Muenster.

**MOSELER Alexander**, Head of the Centre of Concert Programms of Classical Music of Fond of keeping the project "Offering of Memory named after Musa Jalil".

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>От редактора .....</b>	<b>6</b>
---------------------------	----------

### VITA BREVIS, ARS LONGA

<b>ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА ЗИНЧЕНКО (1947–2025): АРТИСТКА, УЧИТЕЛЬ, КОЛЛЕГА .....</b>	<b>8</b>
---	----------

<b>Екатерина Приходовская, Андрей Груздев ВАЛЕРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ КЛИМЕНКО: СОЛНЕЧНАЯ ЭСТАФЕТА ДОБРА И МУЗЫКИ .....</b>	<b>60</b>
--	-----------

### VERBUM DE MUSICA

<b>Никита Мирошников ГИПОТЕЗА О КОНТИНУАЛЬНО-ЭТЕРНАЛЬНОЙ СИНТЕТИЧНОСТИ АВТОРСТВА В МУЗЫКЕ .....</b>	<b>65</b>
---	-----------

### ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

<b>Елена Богатырёва, Елизавета Москалёва Л. А. ДЕСЯТНИКОВ «КАК СТАРЫЙ ШАРМАНЩИК» ДЛЯ СКРИПКИ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА .....</b>	<b>74</b>
---	-----------

### СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ

<b>Станислав Вавилов ДЖАЗОВЫЕ АЛЛЮЗИИ В ОПЕРЕ «ПЕНА ДНЕЙ» Э.В. ДЕНИСОВА .....</b>	<b>89</b>
<b>Полина Столбова НЕЙРОСЕТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ГЕНЕРАЦИИ СТИМПАНК-МУЗЫКИ .....</b>	<b>100</b>
<b>Сведения об авторах .....</b>	<b>116</b>

**CONTENTS****From the editor** ..... 7**VITA BREVIS, ARS LONGA**LYUDMILA ALEXANDROVNA ZINCHENKO (1947–2025):  
ARTIST, TEACHER, TO A COLLEAGUE ..... 8**Ekaterina Prikhodovskaya, Andrey Gruzdev**  
VALERY KONSTANTINOVICH KLIMENKO: A SOLAR RELAY OF GOODNESS  
AND MUSIC ..... 60**VERBUM DE MUSICA****Nikita Miroshnikov**  
HYPOTHESIS OF THE CONTINUOUS-ETERNAL SYNTHETICITY  
OF AUTHORSHIP IN MUSIC ..... 65**WORKS AND CHARACTERS****Elena Bogatyreva, Elizaveta Moskaleva**  
L. A. DESYATNIKOV "LIKE AN OLD ORGAN-GRINDER"  
FOR VIOLIN AND STRING ORCHESTRA ..... 74**STYLISTIC FACETS****Stanislav Vavilov**  
JAZZ ALLUSIONS IN E.V. DENISOV'S OPERA "FOAM OF THE DAYS" ..... 89**Polina Stolbova**  
NEURAL NETWORK AS A TOOL FOR GENERATING STEAMPUNK MUSIC ... 100**Information about authors** ..... 120

### *От редактора*

Выпуск посвящён единству прошлого и будущего, вневременному единству музыки. Исследования простираются от джаза до нейросети, при том что джаз – явление начала XX века, а нейросеть – явление начала века XXI. Немаловажно, что сочинение современного композитора Леонида Десятникова называется «Как старый шарманщик» и написано для струнного оркестра, что само по себе уже демонстрирует некоторую старинную стилистику. Подытоживающим наблюдением можно считать слова «Muzika aeterna» («Музыка бессмертна»), которые, хоть и не встречаются непосредственно в журнале, олицетворяют основную идею этого выпуска.

Начинается выпуск со статьи о недавно ушедшей от нас Людмиле Александровне Зинченко, бывшей одним из ведущих педагогов Института искусств и культуры ТГУ (**статья большого коллектива преподавателей, выпускников и студентов**). Следующая статья посвящена памяти настройщика фортепиано Валерия Константиновича Клименко (**статья Екатерины Приходовской и Андрея Груздева**).

Рубрика «Стилистические грани» содержит статьи: «Джазовые аллюзии в опере «Пена дней» Э.В. Денисова» (**статья Станислава Вавилова**) и «Нейросеть как инструмент генерации стимпанк-музыки» (**статья Полины Столбовой**), что и показывает путь музыки от джаза к нейросети, от прошлого к будущему.

В рубрике «Произведения и персонажи» содержится статья «Л.А. Десятников “Как старый шарманщик”» для скрипки и струнного оркестра» (**статья Елены Богатырёвой и Елизаветы Москалёвой**), где обобщаются идеи о вечности музыки, о вневременной природе этого вида искусства.

В рубрике «Verbum de musica» содержится статья «Гипотеза о континуально-этернальной синтетичности авторства в музыке» (**статья Никиты Мирошникова**), выводящая идею межвременной природы музыки на уровень общепhilософского обобщения.

Доброго пути по страницам Музыкального альманаха!

*Е.А. Приходовская,*  
главный редактор

### *From the chief editor*

This issue is dedicated to the unity of past and future, the timeless unity of music. Research spans from jazz to neural networks, despite the fact that jazz is a phenomenon of the early 20th century, while neural networks are a phenomenon of the early 21st century. Significantly, the piece by contemporary composer Leonid Desyatnikov is titled "Like an Old Organ Grinder" and written for string orchestra, which in itself already demonstrates a certain period style. A concluding observation can be found in the words "Muzika aeterna" ("Music is immortal"), which, although not directly mentioned in the magazine, embody the main idea of this issue.

The issue begins with article about the recently deceased Lyudmila Aleksandrovna Zinchenko, a former leading teacher at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University (**an article by a large group of teachers, graduates and students**). The following article is dedicated to the memory of piano tuner Valery Konstantinovich Klimenko (**article by Ekaterina Prikhodovskaya and Andrey Gruzdev**).

The "Stylistic Facets" section contains the articles "Jazz Allusions in E.V. Denisov's Opera 'Foam of the Days'" (**article by Stanislav Vavilov**) and "Neural Networks as a Tool for Generating Steampunk Music" (**article by Polina Stolbova**), which illustrate the music's journey from jazz to neural networks, from past to future.

The "Works and Characters" section contains the article "L.A. Desyatnikov's 'Like an Old Organ Grinder' for Violin and String Orchestra" (**article by Elena Bogatyreva and Elizaveta Moskaleva**), which summarizes ideas about the eternity of music and the timeless nature of this art form.

The section "Verbum de musica" contains the article "The Hypothesis of the Continuous-Eternal Synthetivity of Authorship in Music" (**article by Nikita Miroshnikov**), which takes the idea of the intertemporal nature of music to the level of a general philosophical generalization.

Have a nice journey through the pages of the Musical Almanac!

*E. Prikhodovskaya,*  
chief editor

## VITA BREVIS, ARS LONGA

УДК 78.071.2+78.071.4+378.124  
doi: 10.17223/26188929/20/3

### ЛЮДМИЛА АЛЕКСАНДРОВНА ЗИНЧЕНКО (1947–2025): Артистка, учитель, коллега

Статья посвящена доценту Томского государственного университета, солистке Хоровой капеллы ТГУ, другу, учителю-наставнику Людмиле Александровне Зинченко. Рассматривается её жизненный и творческий путь. В статью включены воспоминания друзей, коллег, выпускников ТГУ разных лет, студентов. Велика её роль в формировании вокальной школы высшего музыкального образования г. Томска и во внедрении методического опыта в образовательные учреждения города и России в целом.

*Ключевые слова:* Зинченко Людмила Александровна, солистка Хоровой капеллы ТГУ, оперная певица, вокальный педагог, вокальная подготовка, учитель-наставник



Слушая пение

*Женский голос, как ветер, несётся,  
Чёрным кажется, влажным, ночным,  
И чего на лету ни коснётся,  
Всё становится сразу иным.*

*Заливает алмазным сияньем,  
Где-то что-то на миг серебрит  
И загадочным одеяньем  
Небывалых шелков шелестит.*

*И такая могучая сила  
Зачарованный голос влечёт,  
Будто там впереди не могила,  
А таинственной лестницы взлёт.*

Анна Ахматова

Людмила Александровна Зинченко родилась в с. Горьковское (Шипуновский район, Алтайский край), в большой дружной семье, где было четверо детей. В семье любили петь, и с самого детства пение у Людмилы ассоциировалось с бескрайней широтой алтайских степей.

С начала 70-х гг. жизнь тесно связала Людмилу Александровну с городом Томском. По окончании средней школы (в 1971 г.) она поступила в Томское музыкальное училище (1971–1975 гг.) на вокальное отделение, в класс преподавателя Валентины Яковлевны Волчковой.



*Хор Томского музыкального училища  
(Л.А. Зинченко – в первом ряду, третья слева)*



*Л.А. Зинченко в годы учебы в музыкальном училище*

Именно в годы учебы в музыкальном училище сформировался её легкий, полётный, серебристый тембр сопрано. Её необычайной красоты голос выделялся среди других, и уже на третьем курсе ей доверили спеть сольную партию в кантате Дж. Перголези «Stabat Mater» (под управлением гл. дирижёра К. Царёва и камерного симфонического оркестра Томской филармонии). А уже в апреле 1976 г. она спела сольную партию в «Реквием» В.А. Моцарта (с симфоническим оркестром Томской филармонии под управлением гл. дирижёра Б. Бабенко). С этого же времени Людмила Зинченко, по приглашению Виталия Сотникова (руководителя Хоровой капеллы ТГУ), становится солисткой этого коллектива.



*На фото: профессор Н.И. Лубяновская (в правом нижнем углу) со студентками Новосибирской консерватории (Л.А. Зинченко — в центре)*



В 1977 г. Людмила Александровна поступила на заочное отделение Новосибирской консерватории им. М.И. Глинки, в класс профессора Нины Ивановны Лубяновской.

Параллельно с обучением в консерватории она преподавала постановку голоса в Томском педагогическом училище.

После окончания консерватории (1982 г.) основным направлением её работы стало концертное исполнительство и педагогическая деятельность. Судьба подарила ей возможность сотрудничать с такими дирижерами, как заслуженный артист России Марк Абрамов (Новосибирск), Линь Тао (Китай), Давид Багуслов (Польша), заслуженный деятель искусств, профессор В.В. Сотников (Томск), заслуженный артист России, профессор Виталий Максимов (Томск).

На протяжении 27-летней певческой деятельности Л.А. Зинченко исполняла сольные партии в лучших образцах зарубежной и отечественной музыки: «Кармина Бурана» К. Орфа, «Stabat mater» Дж. Перголези, «Торжественная месса» Дж. Россини, «Немецкий реквием» И. Брамса, «Глория» Ф. Пуленка, «Реквием» и «Коронационная месса» В.А. Моцарта, «Магнификат D-dur» И.С. Баха, «Глория» А. Вивальди, «Мизерере» ре-минор Г. Доницетти, «Реквием» Л. Уэббера, «Алеко» С. Рахманинова, «Кармен» Ж. Бизе; арии из опер итальянских, французских композиторов; камерные произведения; сольные хоровые партии в хоровой музыке П. Чеснокова, С. Рахманинова, Г. Свиридова, В. Гаврилина.



*Закрытие 27-го концертного сезона (июнь 1987). Органный зал Томской филармонии. После концертного исполнения оперы С. Рахманинова «Алеко» (слева направо: В.В. Сотников (худ. руководитель и дирижер Хоровой капеллы ТГУ), Л.А. Зинченко (Земфира), Э. Декало (старик), Л. Дзюбина (старая цыганка), Г. Валяев (Алеко), В. Акулов (молодой цыган))*

Людмила Александровна успешно солировала на многих всероссийских и международных фестивалях и конкурсах (Москва, Вильнюс, Чехословакия, Венгрия, Польша).

В 1990 г. в Томском государственном университете было открыто высшее музыкальное образование, и здесь Людмила Александровна стояла у истоков формирования вокальной школы. В её классе проходили вокальную подготовку студенты, дирижёры академического хора, а с 2003 г. Л.А. Зинченко (к тому времени уже доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства) возглавила отдел сольного пения и вокальной подготовки.

Сегодня на кафедре хорового дирижирования и вокального искусства работают её ученики: С.Н. Черепова (солистка Хоровой капеллы ТГУ, доцент), О.Б. Иванова (солистка Хоровой капеллы и Камерного оркестра ТГУ, доцент), О.Н. Ткаченко (артистка Хоровой капеллы ТГУ, доцент), Ю.В. Размахнина (старший преподаватель), О.Ю. Труш (концертмейстер), И.Ю. Костина (артистка Хоровой капеллы ТГУ, доцент кафедры инструментального исполнительства ИИК ТГУ).

Многие её студенты стали гордостью Томского университета, прославляя его своими победами на международных и всероссийских конкурсах, продолжая служить профессии в лучших музыкальных коллективах и образовательных учреждениях.

Неоценим вклад Людмилы Александровны в формировании первого набора на специальность «Академическое пение». За многолетнюю работу Людмила Александровна Зинченко награждена медалью «Почётный работник высшего профессионального образования», почётными грамотами и медалями за заслуги перед Томским государственным университетом.

В начале 90-х гг. в Томской Духовной семинарии были открыты регентские классы, где более 25 лет Людмила Александровна преподавала постановку голоса будущим руководителям церковных хоров. Её труд был отмечен архиерейской грамотой и памятной медалью «За труды на ниве духовного образования».

10 октября 2025 г. стал последним рабочим днём для Людмилы Александровны, а для её студентов – последним (у неё) уроком. В таких случаях говорят: «работала до последнего дня».

В сердцах и судьбах многих людей Людмила Александровна оставила яркий след. Воспоминания некоторых её коллег и учеников мы публикуем в этой статье.

*Вероника Кривопалова, Ольга Ткаченко,  
Екатерина Степанова*

### *Говорят коллеги*

*«Ты творчеством своим  
дарила людям счастье»*

Впервые я познакомилась с Людмилой Александровной в педагогическом колледже, где она некоторое время преподавала (перед тем как перейти работать в Томский государственный университет). Её уважали, ценили за знания и умения и любили многие в нашем коллективе. Тогда мы были молоды, и жизнь была наполнена творчеством и прекрасными открытиями.

Дальнейшая творческая жизнь Людмилы Александровны Зинченко была неразрывно связана с педагогической деятельностью Института искусств и культуры Национального исследовательского Томского государственного университета, в котором Людмила Александровна являлась доцентом кафедры хорового дирижирования и вокального искусства.

Людмила Александровна осталась в моей памяти очень яркой, талантливой, самобытной и неординарной личностью. Бывая на её занятиях, черпая там массу интересных и нужных знаний, я с большим интересом открывала для себя много нового и полезного в области постановки голоса.

Её творческую деятельность отличало глубокое понимание стратегии обучения студентов вокальному мастерству и вытекающее из него чёткое планирование, с разделением на важные этапы работы.

Хочется отметить тонкий музыкальный вкус и особое чутьё преподавателя, проявлявшееся в умении прогнозировать развитие певческого голоса, а также в тщательном подборе музыкального репертуара, который всегда был направлен на решение главных задач – всестороннее развитие музыкальной личности вокалиста.

Людмила Александровна была очень требовательным и строгим преподавателем. Щедро делилась знаниями и практическими навыками не только со студентами, но и занималась со мной в свободное время, за что я была ей очень благодарна. На этих занятиях она развивала мои слуховые представления и открывала для меня много нового и интересного.

Хотя жизненные приоритеты Людмилы Александровны были, безусловно, расставлены в пользу любимой работы, её жизнь одной работой не ограничивалась. Это была разносторонне развитая личность с широким кругом познавательных интересов.

Мне хочется отметить одно совершенно неожиданное увлечение Людмилы Александровны – футбол! Да-да, именно футбол! Кто бы мог подумать, что эта строгая утончённая женщина была яркой поклонницей такого вида спорта. Она не пропускала ни одного значимого матча, а потом мы с ней активно обсуждали победы или поражения наших любимых команд. Наши дискуссии на тему футбола всегда были очень весёлыми. Людмила Александровна умела создавать атмосферу теплоты, радости и уюта. Как теперь её не хватает!..

Также я вспоминаю и другие таланты моей подруги. Она обладала прекрасным вкусом, что находило отражение в её умении красиво одеваться, а также в оригинальном дизайне её квартиры. Её жилище всегда украшали прекрасные ухоженные цветы. Меня особенно восхищали яркие, оранжевые необычные цветы, семена которых сохранились у неё ещё от бабушки. Летом она высаживала их на балконе. Когда я приходила к ней в гости, мы вместе пили чай и любовались этим большим ярким букетом.

Ещё мне запомнились выдающиеся кулинарные способности Людмилы Александровны. Её салаты, вторые блюда и борщи с лёгкостью могли бы завоёвывать первые места на международных кулинарных конкурсах и выставках. Всё, что она готовила, неизменно вызывало у меня и многих её знакомых неподдельное восхищение.

Людмила Александровна оставила о себе самые яркие и светлые воспоминания... К сожалению, она так внезапно и трагично покинула этот мир!.. Мне очень больно и грустно, до сих пор не верится, что её теперь нет с нами...

Но такие люди не уходят бесследно – они навсегда остаются в нашей памяти и в наших сердцах тёплыми искрами света!

*Вечная память тебе, дорогая моя подруга.*



*Людмила Александровна на концертном выступлении  
в педагогическом колледже. Эта фотография осталась  
в моём альбоме*

*Эти стихи я посвятила Людмиле Александровне.*

*Ты родилась, когда земля  
Оделась снежным покрывалом.  
Никто тогда ещё не знал, и ты не знала,  
Каким искрящимся талантом  
Тебя природа одарит, и время быстро пролетит.  
Твой легендарный голос многих покорит.*

*Пройдя тернистый жизни путь,  
Наперекор всем бедам и ненастьям,  
Ты творчеством дарила людям счастье!  
Твой путь звездой удачи обозначен,  
И каждый день, и час, для нас,  
Кто окружал тебя когда-то, значим!  
Пройдёт немало лет, но в памяти останешься надолго.*

*Когда закружит вьюга в день ненастный,  
Согреют пусть, и к сердцу путь найдут  
Воспоминанья о твоей судьбе столь яркой и прекрасной!*

*Ирина Алексеевна Морозова*



В нашей жизни так бывает, что какая-то ситуация, сложившиеся обстоятельства, встреча с человеком влияют на дальнейшие события нашей жизни... Для меня событием, повлиявшим на всю мою дальнейшую жизнь, стала встреча с Зинченко Людмилой Александровной.

После школы, в 1982 г., я поступила в Томское педагогическое училище (музыкальное отделение). По предмету «постановка голоса» моим педагогом стала Зинченко Людмила Александровна. Она первая услышала, что у меня есть вокальные данные, развивала мой голос и однажды на уроке сказала: «Тебе нужно ехать поступать в консерваторию на вокальное отделение...». По распределению я должна была пойти на работу в детский сад, музыкальным руководителем. В 1985 г. я поступила в Новосибирскую государственную консерваторию и попала в класс профессора Лубяновской Нины Ивановны, у которой в своё время училась и Людмила Александровна.

В 1992 г. я вернулась в Томск. Благодарю судьбу за то, что Людмила Александровна пригласила меня работать (вместе с ней) в Томский государственный университет и познакомила с Виталием Вячеславовичем Сотниковым, который, в свою очередь, пригласил меня петь в Хоровой капелле ТГУ. Л.А. Зинченко на тот момент являлась солисткой капеллы (сопрано), и мне посчастливилось спеть с ней кантату Дж. Перголези «Stabat Mater», кантату Дж. Россини «Stabat Mater» и его же мессу «Solennelle», кантату А. Вивальди «Gloria», «Реквием» и «Коронационную мессу» В. Моцарта. Интересно было работать и над оперой Дж. Бизе «Кармен», где Людмила Александровна пела партию Микаэлы, а также над дуэтами из оперы

П. Чайковского «Пиковая дама», Л. Делиба «Лакме», Ж. Оффенбаха «Сказки Гофмана».



*Валентина Яковлевна Волчкова,  
преподаватель Томского музыкального училища*

Людмила Александровна очень серьёзно и ответственно относилась к своей работе. Много времени она уделяла певческому состоянию своего голоса, много распевалась, учила произведения, готовила программы. У неё был очень красивый, сильный голос – лирическое сопрано. Полный диапазон с блестящими верхними нотами. У неё было очень хорошее певческое дыхание, и она всегда за это благодарила своего первого педагога – Волчкову Валентину Яковлевну, у которой училась в Томском музыкальном училище.

Людмила Александровна прекрасно владела вокальной методикой и долго преподавала её студентам-вокалистам в ТГУ. Прекрасно знала музыкальную литературу.

Всю свою жизнь Людмила Александровна собирала нотную библиотеку, музыкальную литературу. Библиотека её очень обширна и разнообразна. Она считала её своим самым большим богатством. Много нот печатала, много покупала. Очень много нот раздавала и дарила своим студентам и коллегам.

Всю свою жизнь без остатка Людмила Александровна посвятила служению Музыке. Не имея своих детей, она имела большое количество студентов, которых любила и считала своими детьми... И, как настоящая мама, была строга и требовательна...

*Светлана Николаевна Черепова*



*Зинченко Л.А. и Черепова С.Н., солистки Хоровой капеллы ТГУ*



*Со своим педагогом, профессором Н.И. Лубянской*



*Солисты Хоровой капеллы ТГУ после исполнения «Реквиема» Моцарта  
в г. Кемерово*

---

С творчеством Людмилы Александровны Зинченко я знаком ещё со студенческой скамьи, с середины 80-х. Доводилось бывать на концертах хоровой капеллы ТГУ и слушать её сольные партии. Особенно меня восхищало исполнение ею музыки Свиридова. Это было потрясающе, красиво и талантливо! Тогда я и подумать не мог, что судьба сведёт меня на творческом пути с Людмилой Александровной.

И вот, в 1997 г. я стал солистом хоровой капеллы ТГУ. Вместе мы исполняли очень сложную, серьёзную музыку: «Реквием» Мо-

царта, «Stabat Mater» и «Маленькую торжественную мессу» Россини, «Кармину Бурану» Орфа, «Реквием» Уэббера, «Реквием» Верди и многое другое.

Особенно мне запомнилось исполнение оперы «Кармен» в 2004 г. Людмила Александровна сказала мне в дружеской беседе: «Андрей, вот мы исполним это произведение, и я уйду со сцены окончательно». Я был очень удивлён такому решению, ведь тогда она была в великолепной вокальной форме! Я сказал ей об этом, и она согласилась: «Да, я действительно в хорошей форме, но я и хочу, чтобы публика и запомнила меня такой». Больше она не участвовала в таких масштабных проектах, хотя мы обсуждали с ней планы на исполнение дуэта Фауста и Маргариты (из оперы Ш. Гуно «Фауст»). Но, к сожалению, не довелось больше с ней ничего исполнить. Наши дружеские отношения сохранялись до настоящего времени. Общение с Людмилой Александровной доставляло мне большую радость, приносило позитив, потому что она была замечательным, светлым человеком, великолепным музыкантом. Я всегда считал её своим наставником. Очень благодарен ей за всё. Светлая память Людмиле Зинченко!

*Андрей Леонидович Груздев*

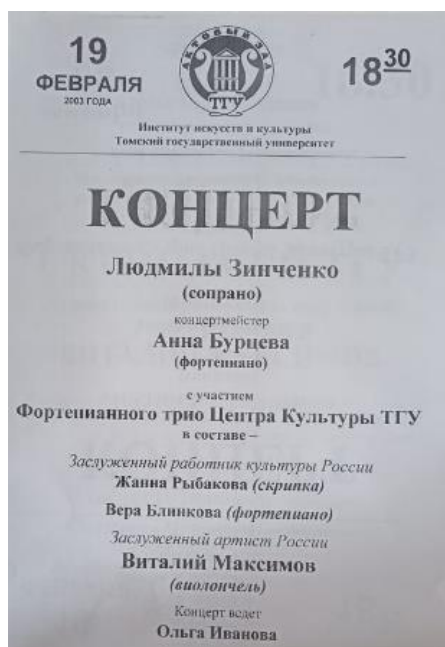


*Помним и храним...*

Людмила Александровна – последняя из тех, кто стоял у истоков и основания нашего музыкального факультета в ТГУ. Талантливый, красивый человек, глубоко верный своей профессии. Богатством и гордостью для Людмилы Александровны были её ученики, работающие теперь в разных городах и странах. Отношение её к ним было как к родным детям. Каждого любила и ценила, несмотря на критичное и очень требовательное отношение к учебному процессу. Был у Людмилы Александровны особый дар педагога – слышать! Слышать, каким будет тембр, окраска и сила звука голоса ученика в будущем, ведь порой в начале обучения ученик не владеет большим

количеством навыков, чтобы показать себя в полную силу. Людмила Александровна умела раскрыть способности учеников с помощью своей безудержной творческой энергии и кропотливого труда. Удивительно, что даже в столь уважительном возрасте интерес и, как говорят, огонёк к жизни и профессии у неё никогда не исчезал. Для нас всех было большой неожиданностью её «уход». Но, к сожалению, век человеческий не бесконечен, и мы теряем дорогих нам людей...

Хочется сказать об уникальном таланте Людмилы Александровны как вокалистки. Много раз капелла ТГУ (под управлением



В.В. Сотникова) исполняла сценическую кантату К. Орфа «Кармина Бурана», где сольную партию пела Людмила Александровна. Каждый раз, когда она брала высокую ноту, я замирала от «мурашек», которые бежали по телу. В её пении чувствовалась Душа, нечто такое проникновенное и вдохновляющее, что не могло никого оставить равнодушным. Мне довелось аккомпанировать ей в некоторых сольных концертах, и здесь – моя благодарность Людмиле Александровне как учителю, как человеку, который «открывал» меня и поддерживал в начале творческого пути. Многие

прекрасные годы я работала концертмейстером в классе Л.А. Зинченко. Как многообразно она работала над любым произведением, даже вокализмом, рождались целые спектакли с огромной палитрой чувств и эмоций, раскрывалась драматургия героя в ариях и романсах, наполнялись смыслом любые интонации и мелодии. Её уроки были очень интересными, нередко – с тонким чувством юмора. Блистательно парировала Людмила Александровна о футболе (который

она так любила), когда в класс входил Виталий Васильевич Максимов (ныне ушедший), и они обсуждали очередной футбольный матч.

Всё самое удивительное было в этом человеке! Она верила в добро и справедливость, несмотря ни на что, она не сдавалась в борьбе за светлое, хорошее и честное. Она была глубоко порядочным человеком. И была в ней Вера в Высший порядок, в то, что всё происходит не случайно и закономерно. Будем помнить и хранить память о великих.

*Анна Ивановна Бурцева*

### *Память о светлом человеке*

Мы познакомились в ту пору, когда ещё только строился Центр культуры нашего университета. В те далёкие теперь времена Хоровая капелла и Ансамбль скрипачей занимались по вечерам в учебных ауди-



*Людмила Зинченко и фортепианное трио ТГУ*

ториях, даже не мечтая о собственных студиях. Как-то раз мы встретились с руководителем капеллы Виталием Вячеславовичем Сотниковым, который восторженно произнёс: «Девчонки, хотите свою студию?» Мы, молча и непонимающе, воззрились на него. «Если хотите, то нужно помогать строителям, пойдёмте, покажу вам это место». Мы, конечно, хотели. Связались со строителями, те поручили нам носить кирпичи от места их складирования на улице к месту строительства будущей студии.

Мы, молча и непонимающе, воззрились на него. «Если хотите, то нужно помогать строителям, пойдёмте, покажу вам это место». Мы, конечно, хотели. Связались со строителями, те поручили нам носить кирпичи от места их складирования на улице к месту строительства будущей студии.

Были мы тогда молодыми – что нам кирпичи! И сейчас вспоминаем то время с удовольствием. Через некоторое время пошёл разговор об организации обучения сольному пению. Опять нас встретил В.В. Сотников и спросил: «В утреннее время, когда у вас нет репетиций, вокалистов к себе пустите? У нас кризис помещений».



Вот тогда и произошло наше знакомство с Людмилой Александровной Зинченко. Мы вместе с ней ходили в ректорат, убеждая ректора в том, что согласуем время использования нашей студии, так что место для занятий певцов будет. В эту студию мы ещё пригласили специалистов по акустике, которые помогли нам рассчитать глубину шкафов для инструментов с целью улучшения акустических характеристик помещения. Дальше за работу принялась Вера Георгиевна, наша пианистка. Она с пилой, молотком и другими инструментами обустроила шкафы (которыми мы пользуемся и сегодня). Акустика получилась очень хорошей. Впоследствии наш руководитель всегда советовал нам не рассчитывать на то, что такая хорошая акустика ждёт нас в местах выступлений. Одним словом, довольны были и мы, скрипачи, и Людмила Александровна. Возможно, такое совместное начало послужило тому, что Людмила Александровна нередко сама выступала с нашими коллективами («Ансамблем скрипачей» и «Трио») и готовила для таких выступлений своих учеников. С «Трио» Людмила Александровна пела песни Л. Бетховена – «Ах, плутовка, брось уловки!» (шотландская песня), «Мэри Морисон», «Его женой тебе не стать!» (ирландская песня), а также «Мой друг – известный всем стрелок», «Всё пела пташка меж ветвей» И. Гайдна. Помнится, Виталий Васильевич Максимов (наш руководитель) на репетиции с Людмилой Александровной всегда оставлял большое время: «Она де будет каждую фразу выверять», – так оно и было!

Позднее, когда Людмила Александровна приняла трудное для себя решение – не выступать на сцене из-за проблем с дыханием, она

приводила к нам своих учеников, они продолжали её дело! Они пели и с «Трио», и с «Ансамблем скрипачей». И вот уже нет нашего Виталия Васильевича (теперь партию виолончели играет В.И. Курбатский), но Людмила Александровна приготовила своего ученика, Никиту Мирошникова, к исполнению романса К.М. Лакина «Улетели листья с тополей» (в сопровождении «Трио»). Готовились к выступлению тщательно, как всегда и бывало при участии Л.А. Зинченко, и исполнение вышло очень ярким, да и было оно не один раз.

Трудно представить, что мы никогда не услышим больше «серебристое сопрано» и не увидим его обладательницу. Людмила Александровна была светлым и доброжелательным человеком. Своих учеников она не просто любила. Она постоянно думала и говорила о них, строила планы о том, как из людей с малым певческим опытом можно «вырастить» певцов. Мы всегда следили за их ростом. Благо, наши репетиции по времени были непосредственно после её занятий. Мы искренне удивлялись, как из такого материала ей удавалось «вылепить» настоящих вокалистов. А ещё Людмила Александровна любила, появившись на пороге нашей студии (после концертов или иных мероприятий), дослушать произведение, которое мы играли, и узнать что-либо о нём.

Людмила Александровна не только преподавала, но и написала большой труд по методике преподавания. Мы этот труд видели. Хочется думать, что он будет издан. Это — лучшая память о большом профессионале и светлом человеке, Людмиле Александровне Зинченко!

*Жанна Вениаминовна Рыбакова,  
Вера Георгиевна Блинкова*





*Зинченко Л.А. на занятиях в регентском классе  
Томской духовной семинарии*

Мне посчастливилось учиться у Людмилы Александровны Зинченко и работать вместе с ней немало лет не только в университете, но и в регентском классе Томской духовной семинарии.

Людмила Александровна оста-

нется в моей памяти невероятно светлым, добрым и мудрым человеком, с неповторимым чувством юмора. Помимо высокого профессионального исполнительского мастерства, она обладала неповторимой образностью мышления, в результате чего её уроки всегда были интересными и увлекательными.

У Людмилы Александровны было очень много учеников. В основном это были девочки (студентки), и каждую из них она по-матерински ласково называла – «доча». С большим искренним участием интересовалась делами своих студентов, давала мудрые советы.

Но самое главное, что останется в моей памяти, – это невероятный голос Людмилы Александровны – лёгкий, чистый, светлый, полётный, прозрачный, серебристый... Никогда не забуду, как этот голос звучал в арии «Pie Jesu» (ария сопрано из «Реквиема» Э.Л. Уэббера). Это был голос ангела...

*Ольга Юрьевна Труш*



*Людмила Александровна с выпускниками и коллегами  
в день своего юбилея*

как родник, голоса. Тогда, во времена моей учёбы в Институте искусств и культуры Людмила Александровна была моим иллюстратором по концертмейстерскому классу, и я одновременно проходила практику, аккомпанируя её студентам на уроках постановки голоса. После окончания учёбы я осталась работать на кафедре дирижирования концертмейстером. В классе вокала в ИИК я проработала с Людмилой Александровной более 20 лет, а также 14 лет в Томской духовной семинарии. За эти прекрасные годы работы с ней я получила колоссальный концертмейстерский опыт и огромную человеческую поддержку, за что я ей очень благодарна.

Людмила Александровна была человеком очень светлой души, красивой женщиной с удивительно лучезарной улыбкой, была ответственной и отзывчивой, она буквально жила музыкой и работой. Она очень любила своих студентов, всегда интересовалась их текущей жизнью, успехами, проблемами, дальнейшей судьбой; давала им свои мудрые житейские советы. На её уроках царил познавательная исследовательская атмосфера. Людмила Александровна была очень требовательна к студентам – под её руководством все работали с огромной самоотдачей. Также она очень любила пошутить – её меткие крылатые выражения пользовались популярностью у студентов.

Когда я впервые услышала выступление Людмилы Александровны Зинченко (в 1996 г.) на концерте в нашем Актовом зале ТГУ, я была поражена очарованием и красотой её льющегося и чистого,

Людмила Александровна подходила детально и тонко к разбору музыкальных произведений, у неё было свое уникальное видение и трактовка музыкального материала. Студенты с благодарностью впитывали всю информацию, технику и мастерство, которыми делилась Людмила Александровна. Мы вместе всегда активно участвовали в концертно-конкурсной деятельности. Студенты «росли», голоса их расцветали, они становились настоящими артистами. Многие ученики достигли значительных вершин в своей профессии!

Людмила Александровна была для меня наставником и Учителем с большой буквы, я всегда её ценила, уважала и любила. Я верю, что душа её сейчас обрела покой и умиротворение в лучшем мире...

*Оксана Владимировна Кожина*



Любители вокальной и хоровой классики, услышав это имя, вспомнят неповторимый голос, его небесный, серебряный тон, возвышающий душу, его драматическую волну, проникающую в сердце.

Людмила Александровна пришла в капеллу ТГУ в 1975-м. В 1977-м поступила в Новосибирскую консерваторию, которую окончила как преподаватель вокала. В 1980-х гг. вернулась в коллектив и подарила ему 19 плодотворных лет. В её репертуаре сольные партии в «Реквиеме» и «Мессе» Моцарта, «Стабат Матер» Перголези и «Стабат Матер» Россини, «Глория» Вивальди и «Глория» Доницетти, «Магнификат» Вивальди, «Реквием» Верди и сцены из его опер, «Реквием» Уэббера. Из русской музыки – «Всенощная» Рахманинова и сцены из его оперы «Алеко» в концертном исполнении, «Пушкинский венок» Свиридова. Артисты капеллы, выходявшие вместе с Зинченко на сцену, помнят о той уверенности в успешном выступлении, которую придавало им участие в концерте Людмилы Александровны.



*Артисты Хоровой капеллы разных лет, в нижнем ряду в центре – семья Сотниковых*

Студенты-вокалисты ИИК ТГУ слышали голос одновременно заботливый и требовательный, голос наставника, готового поделиться всеми тайнами мастерства (если ты готов к серьёзному труду). Она умела найти слово, объяснить просто и точно всё сложное и поддерживать желание двигаться дальше. Людмила Александровна всегда говорила своим студентам-вокалистам: «Развивайте профессиональную эрудицию, не теряйте творческого любопытства! Именно оно движет процессом развития, в том числе и развития человека в искусстве. Во всё надо вникать, всё узнавать, пробовать, ошибаться, исправлять, учиться на ошибках. Постигайте секреты мастерства, которыми с вами делятся – так складывается драгоценный творческий опыт». Эти слова сохранились в памяти и в сердце каждого её ученика.

*Елена Григорьевна Сотникова  
(жена (вдова) В.В. Сотникова)*

### *Говорят выпускники*

Для меня лично произошедшее явилось огромной потерей... Хотя мы редко общались в последние годы, голос моего дорогого Учителя всегда звучит в моей памяти!..

Наше знакомство с Людмилой Александровной Зинченко можно назвать счастливой случайностью. Она услышала во мне всего несколько красивых нот и большой потенциал, за что я ей очень благодарна! При поступлении в университет у меня совсем не было техники, но было огромное желание научиться, и Людмила Александровна с большим терпением и мудростью помогала мне преодолеть все мои психологические трудности и вокальные проблемы. Хотя я не стала “большой” певицей, я свято несу вокальные заветы, данные мне Людмилой Александровной Зинченко. До сих пор у меня хранятся ноты с пометками от Людмилы Александровны.

Живя и работая после окончания университета в Новосибирске, Ступино и Санкт-Петербурге, я регулярно выступала сольно и в составе камерных ансамблей. Коллеги и слушатели высоко оценивали моё исполнительское мастерство. Это, безусловно, заслуга моего дорогого учителя – Людмилы Александровны!

Она же предрекла мне успешную преподавательскую деятельность. Так сложилось, что зарабатываю я преподаванием. Работая с детьми от одного годика на общеразвивающих занятиях, я использую свой полный голос, без преуменьшения. Ко мне на занятия приходят мамочки с малышами и за тем, чтобы услышать качественное пение вживую. В мире информационных технологий дети сейчас почти не слышат качественного вокального звука. У них нет возможности естественным образом сформировать эталон академического звучания. И от этого у нынешнего поколения возникает много речевых проблем. Я уверена, что, работая с детьми с раннего возраста, приучая их к качественному, эталонному звучанию голоса, я помогаю им в будущем увереннее пользоваться своим голосом и комфортнее чувствовать себя в этой жизни. Также я занимаюсь с учениками самых разных возрастов, с самыми различными музыкальными предпочтениями. А для поддержания своей вокальной формы я самостоятельно распеваюсь.

В моменты исполнительских заблуждений я периодически возвращаюсь к записям и правилам техники, что надиктовала мне в

годы учёбы Людмила Александровна. Успехам в своей карьере я обязана Людмиле Александровне Зинченко.

*Люсия Александровна Литвин*



Как-то в одном из разговоров с Людмилой Александровной я ей сказал: «Я благодарю Бога, что Он мне послал такого преподавателя!».

Я поступил в Томскую духовную семинарию, и на первом курсе нам представили Людмилу Александровну как педагога по вокалу. Она была строгая, требовательная, но с первого дня было видно, что она очень любит своих учеников. Как бы она не ругала нас за невыученное задание или нашу неспособность и беспомощность выполнить её замечания, её глаза всегда были наполнены любовью к нам и заботой о нас. Она очень любила своих учеников, она ими жила. Даже спустя много лет, находясь на другом конце страны, мы созванивались с ней по телефону, и она, отвечая на вопрос «Как ваше здоровье?», как само собой разумеющееся, переходила на рассказ о своих учениках – делилась их успехами, трудностями.

– Людмила Александровна! Вам бы поехать в санаторий, отдохнуть!

– А на кого же я их оставляю? Кому они нужны? Нет, никак нельзя!

Мне посчастливилось быть одним из многих её учеников! Прошло много лет, и что-то из её уроков забылось, стёрлось из памяти, но любить своих учеников, как любила нас Людмила Александровна, я буду всегда!

*Евгений Владимирович Бенда*



Очень грустно, когда уходят Учителя Жизни...

Теперь это невосполнимо...

В октябре этого года ушла из жизни Людмила Александровна Зинченко – мой учитель, преподаватель вокала Института искусств и культуры ТГУ.

Людмила Александровна была редчайшим человеком с невероятным умением видеть нас изнутри, чувствовать и понимать нас намного лучше, чем даже мы сами себя в то время. Добрая, душевная, но в то же время строгая и требовательная, она всегда добивалась от нас настоящего результата, при этом умела поддержать, вдохновить, воодушевить.

Каждый раз, приходя на урок, я словно возвращался домой. В её классе царила особая атмосфера – тепло, доверие, материнская забота, понимание. Её уроки были не просто занятиями – это были откровенные разговоры о душе, о звуке, о том, как музыка становится частью человека, о Жизни.

Людмила Александровна верила, а может быть даже знала наверняка, кем мы можем стать в профессии и какими личностями сформируемся. Она направляла доброжелательно, трепетно, но в самом точном расчёте на лучший результат.

Меня она читала как раскрытую книгу, видела насквозь, видела далеко наперёд... И всё, чего я достиг сегодня в профессии, – это, безусловно, и Её заслуга.

Сейчас, когда я занимаю должность хормейстера Краснодарского государственного камерного хора, всё чаще ловлю себя на мысли, что реализую именно те навыки и умения, которыми обильно делилась со мной моя наставница в процессе обучения. Её слова, её интонации, её отношение к делу останутся во мне навсегда.

Мне посчастливилось побывать на её концерте, к сожалению, последнем (далее она только преподавала)...

Я был потрясен и очарован... Помню, как её превосходная вокальная техника, самобытная манера, тончайший музыкальный вкус собирались в единое целое и рождали на глазах у зрителя ярчайшие образы и персонажи! Малейший жест, мимика и даже взгляд говорили очень громко о себе!!! Зритель замирал...

Такая виртуозность вызывала у публики восторг и восхищение!!!

Я бесконечно благодарен Людмиле Александровне – за голос, за характер, за любовь к музыке, за то, что она верила... За то, что не раз выручала и оберегала от неприятностей меня, тогда далеко не примерного студента.

Она навсегда останется в моём сердце, в моей душе, в моём понимании Музыки и Жизни.

Низкий поклон Вам, Людмила Александровна – мой Учитель и Наставник.

Светлая память... Царствие Небесное...



С Людмилой Александровной Зинченко я познакомилась в 2012 г., когда поступала в Томский государственный университет, Институт искусств и культуры на кафедру хорового дирижирования и вокального искусства. Людмила Александровна была единственным педагогом, который меня заметил и взял в свой вокальный класс.

Прошло восемь лет с момента окончания университета, но в памяти только тёплые воспоминания. Людмила Александровна к каждому своему ученику находила свой особенный подход. Она была требовательна, внимательна, относилась к нам как к своим родным детям, пыталась приоткрыть для нас занавес к оперному искусству и научить нас владеть своим голосом. Зинченко Людмила Александровна – навсегда в нашей памяти.

*Полина Андреевна Филиппова (Сидельникова)*



Поступив в 2003 г. на пятилетний курс обучения хоровому дирижированию в Институт искусств и культуры ТГУ, я и помыслить не мог, какая удача мне улыбнется – стать учеником Людмилы Александровны Зинченко. А тем более разделить с ней сцену в составе хоровой капеллы ТГУ, исполняя произведения самых разных форм и жанров.

Её голос завораживал! Мастерство Людмилы Александровны было поистине бесподобным, вдохновляющим!

Я жаждал каждого урока вокала, проводимого с ней, хотя их, к сожалению, было не так много, как хотелось бы. Но каждый из них был уникален, неповторим. Людмила Александровна тонко чувствовала ученика, его настроение, и выстраивала урок так, что я покидал его окрылённым, воодушевлённым, с постоянным анализом проделанной работы.

Она часто повторяла: «Пение – это непрестанная работа ума... Даже если природа не наделила тебя выдающимися вокальными данными – постоянный, осознанный труд, даже с самым скромным голосом, обязательно принесёт свои плоды!».

Помимо педагогического таланта, в Людмиле Александровне поражала её человечность. Она жила жизнью своих учеников, искренне интересовалась их заботами! Это было удивительно! С ней можно было говорить обо всем на свете – о политике, культуре и всегда можно было услышать её особое, мудрое мнение. Её совет, если к нему прислушаться, был безошибочным.

Не знаю, как она относилась к другим ученикам, но за меня переживала как родная мать! Помню, перед концертом с моей сольной партией, Людмила Александровна распевала меня в кабинете № 16 и между упражнениями заботливо спрашивала: «Покушал? Что кушал? Голова не болит? Выспался?»

Сегодня мне так не хватает Людмилы Александровны. Её совета... Её внимания...

Она была поистине светлым человеком!

*Владимир Викторович Сухушин*



Людмила Александровна с большой нежностью и теплом всегда называла меня «дочей». Помню, как она спросила меня при поступлении: «Может всё же на дирижёрское пойдёшь?» – а я уверенно ответила – «Нет!».

С тех пор наша взаимная любовь и моё уважение к великому педагогу росли вместе со мной. Мы были с ней очень дружны и после окончания института созванивались и подолгу разговаривали, вспоминали годы обуче-

ния, рассказывали друг другу о своих студентах. Людмила Александровна не любила, когда я дарила ей какие-то презенты и ругала меня, а я оправдывалась – это такая малость, какую я хотела бы ей дать... И вот, 26 сентября этого года у меня получилось доставить для неё небольшой комплимент (подарок) через друга. После, 29 сентября мы созвонились в последний раз и очень долго разговаривали обо всём, она очень радовалась моим победам, за моих детей всегда переживала, спрашивала, что пою, и пообещала мне прислать ноты, которые она мне приготовила...

Всегда буду помнить её деликатное общение, уважение и веру в глазах, её наставления и незабываемый голос в моем сердце.

*Эльза Рафаэлевна Харченко (Латыпова)*

---

Выпускник класса доцента Томского государственного университета Зинченко Людмилы Александровны – это гордость и честь для меня навсегда.

Без доверия друг к другу я бы не одержал победу на международном вокальном конкурсе в Германии в 2011 г. Благодаря этой уникальной школе жизни, пения, изученному репертуару мне посчастливилось работать с прославленными дирижёрами, певцами и режиссерами (Г.П. Вишневская, В.Н. Минин, Уэйн Маршал, С.Б. Скигин, Б.Б. Тонких, Д.А. Бергман, Н.Б. Герасимова).

По сей день, давая мастер-класс или занимаясь с учеником, я всегда говорю: «У меня был замечательный педагог, однажды мне очень повезло». Как-то Л.А. Зинченко сказала мне: «Алёша, нас ждут великие дела». Бережно храню и благодарю за всё, что успел постичь на уроках выдающейся певицы, мастера и преподавателя, любимой Зинченко Людмилы Александровны!

В моём сердце и памяти навсегда...

*Алексей Николаевич Рэйтер*

---

Сегодня не стало моего педагога по вокалу – Зинченко Людмилы Александровны... Что значит это имя в моей судьбе?..

Удивительная женщина, уникальная! Педагог не просто по вокалу, а по жизни. Как же повезло быть с ней, учиться каждый день, слушать и слышать. Сколько она сделала для всех своих учеников, сколькому научила и будет учить всегда.

Дорогая Людмила Александровна, я всё помню.  
Гений. Спасибо...

*Наталья Дмитриевна Буганова (Нарчук)*



Людмила Александровна взяла меня в свой класс, когда я только начинал свой путь вокалиста, когда сам ещё полностью не понимал, что за этим стоит – какой труд, внимание и понимание данной профессии. Требовательный, внимательный педагог, с которым погружаешься в процесс с первой ноты. Так, постепенно она начала раскрывать мой голос. Она была чуткой. Когда прибалывал голос или я чувствовал себя не слишком хорошо, Людмила Александровна приносила чай, мёд, чтобы я скорее выздоравливал.

Я благодарен Людмиле Александровне за то, что она смогла помочь приоткрыть занавес моего голоса, моих способностей, и за то, что по сей день я также работаю и тружусь в этом направлении.

*Ильнур Юнусович Фаттахов*



Людмила Александровна была не только великолепным педагогом, но и наставником, чьё сердце всегда было открыто для учеников. Её поддержка и вера в нас помогали преодолевать любые трудности, а преданность искусству, искренняя любовь к вокалу и терпение вдохновляли многих из нас на новые достижения.

Теперь, когда Людмилы Александровны нет с нами, мы продолжаем ценить всё то тепло и знания, которые она нам дала. Её образ навсегда останется в наших сердцах как пример истинного служения искусству и добру.

*Екатерина Сергеевна Рыбалтовская*



«Звук – это личность»

*(Л.А. Зинченко)*

Справедливость – нечастая гостья в человеческих судьбах оттого, что в сущности своей она есть плод верности и случая. И если первое является вершиной определяющего бытие сознания, то второе есть суть бытия неподвластного и неумолимого...

Некролог – одна из самых изящных ловушек, уготованных человеку даром речи. Уже в самой морфемике этого слова сокрыта его крайняя несостоятельность применительно к личности. Призванный почтить память об усопшем через жизнеописание, признание и перечисление заслуг, выражение соболезнований и отдачу должного, некролог является не чем иным, как наивной человеческой попыткой поставить точку там, где ставить её совершенно неуместно. Неуместно уже лишь только потому, что память неразрывно связана с прошлым, тогда как личность живёт вечно и продолжает существовать в настоящем, то есть является настоящей. С уходом физического тела личность не уходит: она продолжает жить и созидать сознанием иных неразрывно связанных с ней и следующих её заветам личностей. Именно из этих соображений хочется избегать этого пустого подведения черты. Это то, чему учила Людмила Александровна Зинченко.

Наталья Буганова, все 5 лет проучившаяся в классе Зинченко, говорит о ней следующее: «Людмила Александровна Зинченко – это педагог, посланный мне самой судьбой, не иначе. Она определила правильно мой тип голоса, услышала уникальность тембра. Она всегда зрела в самый корень. Пророк. Она учила нас нести себя. Никогда не была равнодушна. Те, кто знал её, подтвердят, что она была просто фанатом своего дела. Людмила Александровна всю свою жизнь посвятила музыке и своим ученикам, вкладывая ежедневно титанический труд на их благо. Уникальный педагог и потрясающий музыкант. Её дело будет продолжать жить, будет в голосах её уче-

ников, в наставлениях, на которые она всегда была так щедра. Людмила Александровна всегда рядом с нами, несмотря ни на что. Она была, есть и будет нашей драгоценностью».

Вопрос о том, как научить человека петь, мучает людей с незапамятных времён. Лучшие маэстро бились над его решением, пытались представить миру некую универсальную формулу. Формулу, способную развеять миф о мистических и необъяснимых секретах вокального мастерства. С приходом науки в искусство обучения пению многие из ищущих ответ успокоились, наивно полагая, что главная проблема обучения пению состояла именно в том, что «инструмент» вокалиста не виден и скрыт внутри. Истинные же мастера отнеслись к такого рода открытиям довольно прохладно. Впрочем, так они относились и относятся ко всем попыткам систематизации и универсализации в обучении любому музыкальному исполнительству, поскольку сама возможность видеть инструмент и правильную игру на нём (в том числе вокальную фонацию) не значит ровным счётом ничего.

Резонным будет вопрос о том, каким же тогда образом обучаются певцы. Ответ же настолько удивителен, насколько и прост: певцы не учатся, их воспитывают. Зинченко всегда говорила, что звук есть личность, а счетоводов в музыке всегда будет больше, чем музыкантов. Эта истина непреклонна. Если обучить вокальной технологии можно любого (просто у каждого на это уйдёт разное количество лет), то обучить быть музыкантом нельзя: музыканта можно только воспитать. Воспитать как ребёнка, со всеми трудностями процесса становления личности: обидами, радостями, ошибками и бесконечной любовью; той жертвенной любовью, что научил нас Христос. Именно любовь есть то, что отделяет учителя по вокальной технологии и Учителя пения с большой буквы, отдающего как родитель частицу себя. Истинный Учитель всегда учится вместе с учеником и всегда жертвует собой в той же степени, в какой любящий родитель жертвует собой ради дитя.

Ноябрь, 2017. Никита Мирошников, воспитанник Людмилы Александровны, посвящает ей стихотворение к её 70-летию. Произведение было прочитано на кафедре хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского госу-

дарственного университета. В тот день Зинченко заявила, что Мирошников является одним из немногих, с кем она говорит на одном языке.

*Вокруг всё тихо увядает,  
Всё гибнет в дымке золотой:  
Природа верно засыпает,  
Чтоб вновь проснуться уж весной.  
Деревья гаснут безнадежно,  
Теряя звон своей листвы;  
Я сосчитать стремлюсь прилежно  
Их каждый вздох под лоном тьмы.  
Приходит зимняя пора  
И окружает пустота.*

*Но знаю я одно спасенье  
Для моей плачущей души.  
Оно, конечно, без сомненья  
Сорвет оковы лона тьмы;  
Оно пленит своим порывом,  
Подарит новый жаркий вдох;  
И я над ним как над обрывом  
Бездонных знаний ждать готов.  
Но что дарует счастье мне  
В грядущей вьюге, долгом сне?*

*О, Ель родная! Твоей лаской  
На долгий век я свой спасён!  
Твоим умением и сказкой,  
Которой я превознесён  
Над мрачной серости толпою,  
Готов я жизнь свою прожить!  
И вспомнить как-то на покое,  
Каким взялась меня учить;  
Как был я слеп, и глух, и нем;  
И как тонул во тьме проблем.*

*Вокруг всё тихо увядает,  
А ты стоишь, как будто лет*

Часы твои лишь не считают,  
И вьюг на жребий словно нет.  
Одна среди голых древ искришься,  
Одна во злате! Их оков  
Ты не бежишь: ты не боишься,  
Враги давно – лишь пыль из снов.  
Иголки мягкие твои  
Лишь тем, кто любит от любви.

Я преклоняюсь перед вами,  
О, ветви мудрости! Красой,  
Своим умением, словами  
Вы вразумили мой покой.  
Вы пробудили все начала  
Моей запутанной души  
И показали свет причала  
В ужасном шторме смертной тьмы.

Златая лира освящает  
Твой долгий, Ель, и тяжкий путь.  
Пусть о тебе весь мир узнает  
И сладким сном уж даст заснуть.  
Ушедших дней твои секреты,  
Твоя надежда и печаль...  
Ты сядешь в дивную карету  
И с тройкой белой сгинешь вдаль!  
Судьба не сводит просто так:  
Ей ведом свет и ведом мрак.

Поднимем чаши в день прекрасный!  
Восславим имя все твоё!  
Вино рекой прольётся красной  
И вспомним благостное всё;  
В потоке лет возвеселимся  
И Бога отблагодарим  
За то, что любим, чем гордимся!  
Он с нами вечно и мы с ним.  
Люблю тебя, родная Ель,  
Как вечно юную капель!

Мы все пришли к Зинченко «слепыми котятками», пусть и каждый и с разным уровнем вокальной подготовки и талантом, со своими достоинствами, недостатками, проблемами и преимуществами. Однако для неё это не имело никакого значения: она как мать любила и принимала всех своих детей такими, какие они есть, стремясь дать им лучшее из возможного. Безусловно, путь певца непрост – все мы за долгие годы успевали поплакать. Но время расставило всё на свои места и плач верных учеников навечно остался в классе. Нам, её воспитанникам, несказанно повезло оказаться в числе тех, кто выплакался тогда, а не проливает слёзы теперь.

«Каждый сверчок знай свой шесток», – повторяла она постоянно. Для певца одним из главных умений является умение трезво оценить себя как исполнителя, расставить приоритеты и распределить силы. Переоценка своих возможностей есть проблема ничуть не меньшая, чем недооценка, а даже большая. Ведь если в последнем случае всё оборачивается нереализованными партиями и страданиями самого певца, то второй уже вполне ведёт к страданию зрителей, вынужденных слушать несостоявшегося, но крайне уверенного в себе исполнителя. Этот чрезвычайно тонкий баланс между постоянным сомнением в себе и чрезмерно завышенной самооценкой зиждется лишь на умении певца адекватно себя оценивать.

Безусловно, отдельно стоит подчеркнуть способность Людмилы Александровны лаконично излагать суть дела. Её изречения всегда отличались выдающейся художественностью и выразительностью, а мы, её дети, всегда записывали за ней и храним свято эти записи по сей день, считая их вершиной музыкального гения. Гениальность же их заключается в высшей степени простоты, содержательности и доходчивости. Её слова передавались из уст в уста. Кто-то говорил о них с обидой, кто-то смеялся, кто-то старался изобразить равнодушные, но более чем попыткой это назвать трудно: изречённое ей никогда не уходило в пустоту.

Всем своим детям спустя некоторое время занятий она выносила краткий вердикт, определяющий перспективы в профессии и жизни. Сама она называла это диагнозом. Вместе с диагнозом она всегда давала и то, что именовалось лекарством, – один или чаще несколько советов, помогающих преодолевать трудности, с которыми ты будешь сталкиваться в связи со своим «диагнозом».

Разумеется, далеко не каждый воспитанник находил подобного рода методы имеющими место быть. Более того, участь воспитанника требовала той вовлеченности в материал, того уровня погружения в профессию и той верности делу, на которые не все находили в себе силы. Не каждый готов к этому столкновению с реальностью, к одновременному осознанию могущества своего дара и собственной ничтожности. Нас регулярно останавливали уже на первых мгновениях звучания музыки, когда до момента вступления вокалиста ещё оставалось значительное количество времени. Иной педагог и не подумает о такой изошрённой пытке. Для Зинченко же вокальная строчка всегда начиналась ещё из-за кулисы. «Нельзя стоять возле музыки; музыка – это борьба, либо ты её положишь на лопатки, либо она положит тебя», – все мы регулярно это слышали от неё. Обычно после этого следовали слова: «Нельзя выходить на сцену, словно извиняющийся перед публикой школьник, и стоять возле рояля, как карандаш в пенале. Никто не будет искать жемчужину в навозе. Себя надо нести и выходить на сцену так, чтобы все понимали сразу и надолго, что альтернативы не будет».

Она никогда не жалела ни нас, ни тем более себя. Мы редко укладывались в 45 минут урока, иной раз работая без перерыва по два часа. И вовлечённым нужно было быть ежесекундно, нужно было постоянно поддерживать эту сумасшедшую температуру. Она почти никогда не сидела спокойно, не опиралась на спинку стула, постоянно срывалась с места для объяснения и показов и ни на единое мгновение не останавливала процесс тонкой слуховой дифференциации. Забота о здоровье, разумные пределы человеческих возможностей – всё это были пустые слова, когда дело доходило до созидательного творческого процесса. Как мы ни старались её убедить не заниматься во время вынужденного карантина, попытки были тщетны – уроки мы проводили на квартире. Людмила Александровна и слышать ничего не хотела о риске: перед ней стояла задача и преград на пути к её выполнению она не принимала. Разумеется, в таком свете событий мы не могли даже помыслить о том, чтобы прийти на урок недостаточно подготовленными. Если в отношении себя она многое спускала нам с рук и прощала, то предательство музыки – никогда.

20 мая 2021 г. в томском зрелищном центре «Аэлита» Никита Мирошников (при поддержке Екатерины Приходовской и в сотрудничестве с томской ассоциацией родителей детей с расстройствами аутистического спектра «Аура») представляет свой «Концерт без афиши». Ведущей концерта любезно согласилась быть Екатерина Степанова, секретарь нашей родной кафедры. Оператором и режиссёром монтажа выступил Алексей Вакулов. Первое отделение составило прослушивание посвященной памяти Олега Соколова «Траурной симфонии», опубликованной 25 декабря 2020 г. в сотрудничестве с благотворительным фондом «Дом с маяком». Во втором отделении состоялся премьерный показ первой монооперы Мирошникова «Круги», один из номеров которой посвящён Людмиле Зинченко.

*Вы мне отдали много:  
Частицу сердца и души.  
Смотрели Вы порою строго,  
Но был бы я без Вас в глуши.*

*Звёздочкой Вы стали,  
Что в час безлунный и ночной  
Меня спасла, во тьме печали  
Мне указав мой путь земной.*

*Вы дали знания;  
Вы дали мне любовь.  
Как жаль, что благодарность  
Быть не может такой же дорогой.*

*Время минет, но с улыбкой,  
С теплом на сердце и с тоской  
В жизни мгле туманной, зыбкой  
Буду помнить подвиг Ваш.  
Буду помнить я...  
Буду, буду...*

*Знаний сила и величье,  
О, Воздух разума, – Ваш дар!  
День вспыхнет и в ином обличье*

*Как матери явлюсь я Вам.*

*Вы увидите Ваш труд,  
Раздумий ваших очертания.  
Часы торопятся и всё идут;  
И ближе это всё преданье!*

*Вы мне мою строптивость  
Простите!  
Простите...  
Спасибо Вам,  
Люблю...*

Однако верность Зинченко истине до тяжёлой досадности часто становилась причиной недопонимания, если не сказать более. В работе приоритетом для неё являлась музыка, а не забота о задетом самолюбии. Если выбор стоял между истиной и сиюминутными чувствами, то выбор не стоял. Разумеется, всегда найдутся те, кто бежит света истины так же, как тень убегает от Солнца; всегда найдутся люди, по тем или иным причинам желающие оставаться от правды как можно дальше. И так было часто. Очень часто. Достаточно, чтобы в определённый момент понять неразрывность бытия создателя с этим неприятным явлением. Людмила Александровна иногда приходила в класс после таких ситуаций крайне расстроенная. Она вставала у окна и тихо признавалась, что искренне не понимает, как человек может обижаться на правду. Она каждый раз зарекалась вступать в подобного рода разговоры и споры. И, естественно, как верный истине творец каждый раз вновь обжигалась.

Нас учили подчинять всю жизнь профессии, и начиналось это от строгого соблюдения режима и дисциплины. При этом понятия эти выходили далеко за рамки учебного процесса и неминуемо вторгались в личное пространство. Вторгались настолько сильно и молниеносно, что осознание всей трудности жизни певца приходило моментально и оттого всегда вместе с тяжким грузом разочарования. Но иначе быть не могло: стать музыкантом, не разочаровавшись в бытии творца, невозможно. Конечно, вместе с этим приходило и осознание собственного дара, однако, надо сказать, груз ответственности от этого осознания только добавлял горечи. Здесь, конечно же,

прослеживается очевидный мотив христианского смирения. В определённый миг учащийся в классе Людмилы Александровны оставался один на один с вопросом, ответа на который не могла подсказать даже она. Никто не мог, потому что это был вопрос о цели прихода в музыку. Служение или что-то иное? Вопрос до безумия простой по сути, но бесконечно тяжелый для честного пред собой ответа.

Те немногие, кто выбирал служение, с течением времени понимали, что артист выходит на сцену не ради славы, успеха, денег и даже не ради зрителей. Осознание этой сверхзадачи – невероятный труд и работа над собой. Как любой истинный творец, будь то писатель, композитор, поэт или художник, певец создаёт своё искусство ради иррационального на первый взгляд служения небу, великому свету и любви. Безусловно, это вопрос искренней и безукоризненной веры. Без веры творить невозможно. Только подлинное созидание никогда не имеет рациональных начал, однако имеет рационально описываемые инструменты. Подобно тому, как мы можем с помощью науки описать некоторые детали сотворения нашего мира, мы можем и описать вокальную технологию; но само начало и цели творческого созидания нам недоступны точно так же, как начало и цели мироздания и человеческой жизни. Истинное искусство всегда лежит вне плоскости бытия и является вершинным воплощением личностного сознания.

За свою жизнь Людмиле Александровне не раз приходилось сталкиваться с несправедливостью. Она терпела. Терпела многое. Терпела от чрезвычайной кротости и не знающего границ христианского смирения. Терпела несправедливо закрытые двери, козни завистников, подковёрные игры и предательства. Самым тяжёлым для неё было предательство учеников и коллег. Однако Людмила Александровна прощала. Прощала всегда и всегда была готова прийти на помощь. Была готова ради общего великого дела музыки отодвинуть всё на второй план: как и говорилось выше, первично для неё всегда было искусство. Умению прощать она учила и нас. Это, казалось бы, совершенно не имеет никакого отношения к творческому процессу, но на деле является следствием всеобъемлющей и безусловной любви, а творить без последней, как говорилось выше, просто невозможно. «Вот характер у неё скверный и музыка такая же» – выпа-

лила она однажды в сердцах очередную истину, заключённую в витиеватое и самобытное выражение, резонирующее с унисонной точностью с пушкинскими представлениями о несовместности гения и злодейства.

Однако, несмотря на все трудности и препятствия, которые чинили ей злопыхатели, среди гениальных музыкантов с неоспоримым именем и знаменитых деятелей искусств она всегда имела высокий и незабываемый авторитет. Элеонора Варенцова, основатель и бессменный художественный руководитель известной хоровой студии мальчиков и юношей «Глория» (заслуженный работник культуры РФ, кавалер ордена «Знак почёта», лауреат премии губернатора Томской области в сфере образования, обладатель звания «Человек года» 2006), при подготовке своего подопечного Мирошникова к поступлению в ТГУ в 2016 г. сказала ему о Зинченко: «Иди к ней, она научит». Екатерина Приходовская (профессор Института искусств и культуры Томского государственного университета, профессор Российской Академии Естествознания, доктор искусствоведения, заслуженный работник науки и образования, главный редактор журнала «Музыкальный альманах Томского государственного университета», член Союза композиторов России, член Сибирского международного центра современного музыкального искусства, член Российского союза писателей) всегда отзывалась о Зинченко как о профессионале высочайшего класса и неоднократно замечала, что вклад Людмилы Александровны в музыку как певицы и педагога трудно переоценить. Исполнительские способности её выпускников были отмечены лауреатством во многих международных конкурсах. О них также неоднократно в высшей степени комплементарно отзывались дирижёры и музыкальные режиссёры Москвы (в том числе Большого театра), Петербурга, Новосибирска, Екатеринбурга и других городов России. Разделяет это мнение и выдающийся юрист, музыкальный меценат и член правления амстердамского музыкального фонда Эрик Хаммерштейн.

На свете есть только одна вещь, что сильнее смерти и неподвластна ей, – это любовь. Великая любовь – вот та причина, по которой мы приняли служение. Прийти в эту жизнь с любовью или без человек выбрать не в силах, но он в силах прожить и уйти с любо-

вью, оставив себя в лице своих верных последователей. Только истинная любовь способна связать творца и небо, подарив этому миру его устами, пером или кистью частицу любви Бога.

Работа над следующим ниже стихотворением была начата Мирошниковым 12 октября 2025 г. в результате его с Наталией Бугановой ошибки, по необъяснимым причинам в личной переписке перепутавшим дату дня рождения Людмилы Александровны (предполагалось 14 октября вместо 14 ноября) и начавшим преждевременно в спешке готовить подарок и поздравления.

Заметка Мирошникова, сделанная им 12 октября 2025 г. в 13:56 (UTC+2), в момент ожидания поезда на ж/д станции Дриберген-Зейст (Нидерланды, Провинция Утрехт, община Утрехтсе-Хёвелрюг), включает в себя черновик первых четырёх стихов приведённого ниже стихотворения. Затем работа была прервана, поскольку Мирошников направился в Амстердам, где в кругу друзей им впервые за более чем полгода работы было организовано прослушивание первой части новой редакции «Траурной симфонии» от 2020 г. На следующий день, 13 октября, ему поступило известие о смерти Людмилы Александровны, которая наступила предыдущим днём. Днём, когда впервые прозвучала первая часть новой редакции и ошибочно была начата работа над поздравительным стихотворением.

Стихи были закончены и опубликованы 15 октября, за день до похорон Зинченко. Весь предыдущий месяц Людмила Александровна и её верный ученик пытались созвониться, однако это не удалось из-за проблем со связью.

*Одной безмолвной мирной ночью,  
Когда на небе ни звезды;  
И мирозданья многоточье  
Скрывает грустный лик луны;  
Ты тихо выдохнешь, чтоб боле  
Бесчестной жизни не вдыхать...  
Тогда я встану перед небом.*

*И вздохи, речи, и страданья,  
Пустые клятвы, слёзный вой –  
Ничто не станет оправданьем  
Толпы бездушной пред тобой.*

*Их тленный мир все эти годы  
Не трогал сердца твоего...  
Я улыбнусь великой бездне.*

*Когда судья тебе лишь небо,  
Единый Бог, Творец миров,  
Ты зришь пыль и крошек хлеба  
Бежишь как тягостных оков;  
Ты мигу вечности внимаешь  
И бесконечной мгле пространств...  
В ответ мне бездна улыбнётся.*

*Пронзив бессмысленное время  
И дней непрожитых туман,  
Ты победила это племя.  
И как отмищенье миру дан  
Устами сына и поэта  
Жестокой истины памфлет...  
Я прикоснусь губами к ветру.*

*Свободной птицей в вольном небе  
Твой гений в вечность воспарил  
И глас неверящий эфеба  
В звучанье истин претворил,  
Что ныне жжёт сердца глаголом  
И движет души силой струн...  
В уста мне ветер вложит имя.*

*Борьба как суть существования,  
Как выбор духа и Судьба,  
Как свыше дар и наказанье  
И жизнь как вечная борьба.  
Твоим наказом я страдаю,  
Но им же я навек спасён...  
Пора, природы час приходит.*

*Моя родная Ель, ты рядом.  
Ты здесь, со мною в тишине.  
Я чую запах твой. Я чадо.  
Я вечно твой, я весь в тебе.*

*Они не слышат эти звуки,  
Что слышим только ты и я...  
Как ветер тихо завывает.*

*Ветвями тёплыми твоими  
Согрет давно я навсегда.  
Они мне пух. Пусть меж иными,  
Кому суть истины чужда,  
Считают явь их слишком колкой,  
Но мне она всех снов милей...  
Какой волшебный шелест листьев.*

*Ты мне диктуешь эти строки  
И слышу я твой звонкий смех,  
И вспоминаю вновь уроки,  
Провалы, поиски, успех –  
Всё это ты – мой ангел верный;  
И наш с тобою общий Бог...  
Ты знаешь, что я не прощаюсь.*

*Я не боюсь теперь затмения:  
Мне осветит дорогу дар –  
Твое великое творенье –  
Священной музыки пожар.  
А тьма – лишь час перед рассветом,  
Лишь миг пред вспышкой Творца.  
Из мрака новый свет рождается.*

*И этой мирной темной ночью,  
Когда на небе ни звезды;  
И мироздания многоточье  
Скрывает грустный лик луны;  
Ты тихо выдохнешь, чтоб боле  
Бесчестной жизни не вдыхать.  
И я предстану перед небом*

*И светлый выдох твой вдохну.*

Справедливость действительно нечастая гостья в человеческих судьбах, порой так бесчестно и досадно гаснущих во тьме убогого

бытия. Но однажды всегда настаёт миг, когда это торжество людской ущербности оказывается бессильным перед тем количеством света, что породила за свою жизнь Личность. Именно тогда спохватившаяся толпа начинает судорожно искать утерянные могилы и ставить памятники при жизни никому не нужным гениям.

Личность есть сознание настолько сильное, что способно преодолеть бытие, минуя его притяжение и уходя в вечность. Истинный творец есть прежде всего личность, существующая независимо от данного бытия и создающая своё новое бытие. Созидание есть суть преодолевшего бытие сознания, а жизнь личности есть беспрестанная борьба с бесконечно превосходящим по массе, но настолько же ничтожным по своей сути бытием.

### **Благодарность Свету**

Хотелось бы сказать слова благодарности нашей родной кафедре, которая бесконечно чтит память о Людмиле Александровне, признавая её заслуги перед Университетом и отдавая должное её долгой верности томскому музыкальному сообществу. Эта ныне незабываемая традиция преклонения перед истинными талантами была заложена ещё Сотниковым Виталием Вячеславовичем, выдающимся руководителем Хоровой капеллы Томского государственного университета.

Наталья Буганова, воспитанница Людмилы Александровны, вместе с известной органисткой Марией Блажевич уже провели концерт памяти нашей великой Певицы и Учителя. Мероприятие состоялось при полном зале в стенах томской лютеранской церкви и имело чрезвычайно восторженные отзывы. В планах у Бугановой и Блажевич провести такой же концерт в родном и главном по значимости для Людмилы Александровны актовом зале ТГУ, где она в своё время блистала певицей и творила как учитель. Вне всяких сомнений, лучшего способа почтения и придумать нельзя.

Под чутким руководством Давыдова Михаила, нынешнего руководителя Хоровой капеллы ТГУ, сейчас готовится исполнение «Реквиема» Моцарта, посвящённое памяти Людмилы Зинченко. Партию альты исполнит меццо-сопрано Наталья Буганова: такова была воля Людмилы Александровны, высказанная ею незадолго до смерти. Помимо этого, сделанные учениками записи её мыслей и воззрений

на музыку лягут в основу нескольких научных работ и книг, а также художественных произведений. Сейчас кафедра работает над предоставлением авторам статьи личных записей Людмилы Александровны, за что коллегам выражается отдельная благодарность.

*Никита Мирошников, Наталия Буганова*

### *Говорят студенты*

Людмила Александровна была честным и справедливым наставником. Она отличалась крайней требовательностью к себе, своей работе и ученикам. Мне удалось поработать с Людмилой Александровной относительно небольшое количество времени, но за этот период она успела рассказать о многих тонкостях нашей профессии. При работе на уроках всегда было чувство, что она видит меня насквозь, чувствует мою внутреннюю работу и даже читает мысли. Людмила Александровна прививала внимательность при прочтении музыкального произведения, вдумчивость в работе над ним, умение видеть и чувствовать мельчайшие детали. Она проявляла интерес к успеваемости по всем предметам и даже к делам, не касающимся учёбы. Могла помочь мудрым советом, когда возникали какие-то трудности. Людмила Александровна искренне переживала за будущее каждого своего ученика. В этом всегда ощущалась поддержка и чувство, что ей не всё равно, что получится из нас.

*Фархат Раифович Абзалимов*



Вот так бывает: был человек и всё – его нет. Ты понимаешь, что больше не увидишь, не поздороваясь... Остались лишь воспоминания и тяжкий труд!..

Да, Людмила Александровна была строгим, но чутким преподавателем, она могла найти твоё слабое место и заставить тебя работать над ним. Она тот преподаватель, который создал, вернее сказать, воспитал сильных артистов и вокалистов. Она тот человек, который сильно переживал за каждого ученика, и если мы не могли понять её строгости, то потом, пройдя её школу, мы понимали, насколько теперь нам проще даётся то, что так тяжело давалось в самом начале пути, который вместе с нами проходила наша преподаватель вокала и вокальной подготовки (как у вокалистов, так и у дирижеров) – Зинченко Людмила Александровна.

Пусть Вам земля будет пухом, царствие Вам небесное! Мы очень Вам признательны! Светлая память!

*Юлиана Евгеньевна Толкач*



Мне посчастливилось быть знакомым с Людмилой Александровной и учиться у неё вокалу. Я был очень рад, когда узнал, что буду учиться у Людмилы Александровны, потому что, когда я поступал в университет, я попал на консультацию по вокалу к Людмиле Александровне. Мне очень понравился её подход к студентам, и сразу были заметны её очень высокий профессионализм и большой педагогический стаж! Мне очень нравилось заниматься вокалом с этим замечательным педагогом и не менее прекрасным человеком. Я с большим удовольствием ходил на уроки по вокалу. На уроках было очень интересно заниматься, я с каждым уроком узнавал что-то новое и полезное. Во время уроков с Людмилой Александровной, когда у меня получалось что-то сделать правильно, она меня хвалила и говорила: «Когда молодец – тогда молодец!!!» Если что-то не получалась, она сразу очень хорошо и доступно объясняла, как сделать правильно.

Я учился у Людмилы Александровны совсем немного, с начала учебного года до середины декабря 2024 г. Потом меня забрали в армию, я взял академический отпуск, чтобы потом вернуться и продолжать заниматься с моим любимым педагогом! Когда Людмила

Александровна меня провожала, в институте она меня обняла и сказала, что будет меня ждать и дожждётся! Ещё она говорила – писать письма и, если будет скучно, звонить ей. Я по возможности ей звонил, мы с ней долго разговаривали. Она говорила, что собирает певческую программу для меня, говорила, что «вернёшься и продолжим дальше заниматься». Но, к сожалению, судьба распорядилась по-другому... 13 октября мне сообщили, что Людмилы Александровны нет больше с нами. Я очень сильно расстроился и не знал, что дальше делать, не мог поверить, что я её больше никогда не увижу. Я сейчас понимаю, что Людмилы Александровны уже нет, но осталась о ней очень хорошая и тёплая память, и пока мы о ней будем помнить, она будет жить в наших сердцах!!!

*Евгений Юрьевич Дудин*



Я ехал на консультацию по вступительным испытаниям около суток, из похода. И когда встал перед заветной дверью, ощутил огромный трепет. Постепенно он, как ни странно, не стал страхом (я не думал, что поступлю). Я вошёл, и меня встретила комиссия, на которой я впервые увидел Людмилу Александровну. Вначале она меня расспрашивала, зачем я сюда пришёл, и я воспринял это как вызов (на основе своего опыта), но это был совершенно другой случай. Моя защита была отражена тем, что её не обнаружили (как я позднее понял, по причине того, что никто и не нападал).

За этот месяц (сентябрь 2025 г.) мы занимались мало (вначале я болел, потом заболела Людмила Александровна), но за такой короткий срок мы очень сблизились. Помимо того, что я получил новые навыки и знания, я получил также поддержку, образец дисциплинированного и жизнерадостного человека.

Она была требовательным и строгим педагогом. Людмила Александровна учила, но и сама не боялась признаться, если была не права. Она была доброй.

Людмила Александровна была глубоко верующим человеком. Однажды она мне сказала: «Вот тебе Бог дал голос, а ты его не развиваешь. А он ведь потом у тебя спросит: «А почему же ты не принёс ничего полезного, ведь Я столько тебе дал?». Меня это очень сильно вдохновило и дало новые силы к работе.

На занятиях невозможно было не улыбаться. На самом деле, даже если я приходил в плохом настроении Людмила Александровна излучала столько энергии, что можно потом ещё неделю ходить и источать радость.

Наши отношения были похожи вначале на отношения послушника (который пришёл учиться к мастеру) и мастера (который его проверял и не подпускал слишком близко). В общем, очень похоже на действительность. Я не говорю, что меня не учили, нет! Но только после того как Людмила Александровна убедилась в серьёзном моём намерении учиться, как бы пропал невидимый барьер между нами.

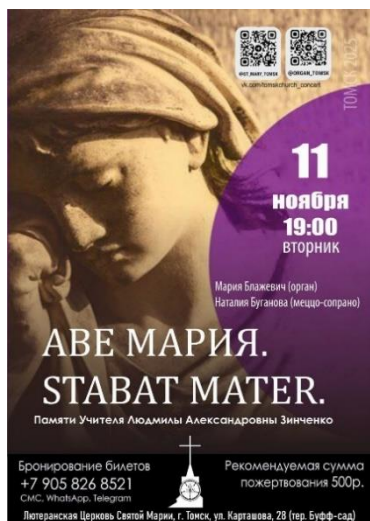
Вечная память и Царствие небесное новопреставленной Людмиле!

*Трофим Евгеньевич Чайкин*

## Фотографии



*24 декабря 2024 г. Новогодний концерт в ТГУ. Счастливейший день, когда она радовалась за меня (Наталья Буганова)*



*Коллектив Томского педагогического училища. Л.А. Зинченко – в первом ряду, третья справа*



*Преподаватели специальности  
«Музыкально-театральное искусство»,  
2015 г. Л.А. Зинченко  
сидит в центре*



*Хоровая капелла на конкурсе духовной музыки в г. Белосток (Польша, 2004 г.). Л.А. Зинченко стоит во втором ряду, шестая справа*



*Коллектив кафедры хорового дирижирования и вокального искусства, ИИК ТГУ, 2015 г. Л.А. Зинченко – в первом ряду, вторая справа*



*Государственная итоговая аттестация выпускников 2001 г. Л.А. Зинченко – крайняя справа, в первом ряду*



*Женский академический хор ИИК ТГУ на конкурсе в Ижевске, 2002 г.*



*С артистками Хоровой капеллы ТГУ. Л.А. Зинченко – крайняя справа*



*С артистками и художественным руководителем Хоровой капеллы ТГУ – В.В. Сотниковым. Л.А. Зинченко сидит, крайняя справа*



*С профессором Н.И. Лубянской в Новосибирской консерватории*



*С артистками Хоровой капеллы ТГУ С.Н. Череповой и Л.А. Дырковой*



*С коллегами после новогоднего концерта*



*Со Светланой Череповой после концерта*



*С директором ИИК Ю.В. Петровым и С.Н. Череповой*



*На уроке с Ольгой Старостиной*



*Л.А. Зинченко – член жюри конкурса Сибирского тура «Романсиады»*



*С Борисом Штоколовым после конкурса*



*После концерта*



*Во время выступления*



*С певицей Ириной Журиной*

**LYUDMILA ALEXANDROVNA ZINCHENKO (1947–2025): ARTIST, TEACHER, COLLEAGUE**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 8–59.*

doi: 10.17223/26188929/20/3

This article is dedicated to Lyudmila Aleksandrovna Zinchenko, an associate professor at Tomsk State University, soloist of the TSU Choir, friend, and mentor. It explores her life and career. The article includes recollections from friends, colleagues, TSU graduates of various years, and students. It explores her role in the development of the vocal school of higher music education in Tomsk and the introduction of her methodological experience to educational institutions in the city and throughout Russia.

*Keywords:* Lyudmila Aleksandrovna Zinchenko, soloist of the TSU Choir, opera singer, vocal teacher, vocal training, mentor

УДК 78.074  
doi: 10.17223/26188929/20/4

*Екатерина Приходовская, Андрей Груздев*

## **ВАЛЕРИЙ КОНСТАНТИНОВИЧ КЛИМЕНКО: СОЛНЕЧНАЯ ЭСТАФЕТА ДОБРА И МУЗЫКИ**

Не так давно, в начале декабря, ушёл из нашего мира Валерий Константинович Клименко. Он был известным в городе настройщиком фортепиано. Кроме всего прочего, что мы о нём знаем, он был удивительно хорошим человеком.

*Ключевые слова:* Новороссийск, Томск, настройщик фортепиано



В шумную и звёздную праздничную ночь с 31 декабря 1946 г. на 1 января года следующего, 1947, в одном из роддомов г. Новороссийска появился Валерий Клименко – вроде бы обычный, незаметный, ничем от других не отличающийся человек (но человек – это уже достаточно высокое звание). Вроде бы всё «шло своим чередом»: «мальчик-скрипач» окончил музыкальную школу и поступил в музыкальное училище. Ещё в музыкальной школе произошло запоминающееся событие: в музыкальную школу приезжал Дмитрий Дмитриевич Шостакович.



*Валерий – 4-й слева, возле Д.Д. Шостаковича*

За Валерием тогда закрепились имя «мальчик-скрипач» что, хоть и было напечатано во всесоюзной газете, на дальнейшую жизнь Валерия повлияло незначительно. Жили они бедно, и ничего нового ничто не предвещало. Валерий ходил в общеобразовательную



школу, как миллионы его советских сверстников. Став подростком, он поступил в военно-морское училище и стал моряком. Его морские путешествия протекали в основном за границей. Значит, жизнь он посмотрел во многих её обликах, что для молодого человека немаловажно.

Со времён, связанных с морем, осталась тяга к романтике дороги. Валерий Константинович очень любил дорогу. Он с удовольствием ездил по самым отдалённым районам Томской области, даже в большей мере не для того, чтобы осуществить свою профессиональную деятельность (это было второстепенно), – ему нужно было общение с новыми людьми. Он обретал новых друзей, получал большую радость от общения с ними, по-настоящему любил людей, что дано далеко не каждому. Это Божий дар, который Валерий Константинович умел ценить, как никто. Нет такого человека, кто сказал бы о нём дурное слово.



Вернувшись в Краснодар, он экстерном закончил музыкальное училище. Чуть позже он встретил свою невесту и женился на ней. Она была коренной сибирячкой, и вскоре, узнав о серьёзной болезни матери, вместе с Валерием поехала в Томск. В музыке он остался, но не скрипачом, а настройщиком фортепиано. Тоже, в принципе, работа со струнами, но другого порядка.

Вернувшись в Краснодар, он экстерном закончил музыкальное училище. Чуть позже он встретил свою невесту и женился на ней. Она была коренной сибирячкой, и вскоре, узнав о серьёзной болезни матери, вместе с Валерием поехала в Томск. В музыке он

Может быть, другой человек назвал бы свой путь «чередой упущенных возможностей»: любил стоять у штурвала – а капитаном больших кораблей никогда не был; был «мальчиком-скрипачом» – а взрослым концертирующим скрипачом никогда не был; имел хороший голос – а певцом никогда не был. Видимо, наличие такого потенциала не предполагало его конкретной реализации. Он пришёл к другим заслугам: как все говорили, был хорошим человеком. В свободное от основной работы время он настраивал инструменты везде, где его просили, не требуя никакой оплаты. Кроме того, что он был хорошим человеком – был добрым мужем и с 1990 г., когда родился сын, – добрым отцом. Здесь и можно увидеть ту самую эстафету добра и музыки, о которой шла речь в названии статьи. Голос у его сына тот же, что у отца, – лирический баритон (даже когда звонили из музыкальной школы, часто не могли понять, кто взял трубку). Отец пел «День Победы» в Геленджике в 1960-е годы, а сын – в глубине Сибири, уже будучи профессиональным певцом и солистом Томской филармонии, в наше время. У них был схожий репертуар, но тогда это были современные песни, а сейчас – уже историческое достояние.

Кроме эстафеты музыки, к сыну перешла и «эстафета характера», поэтому и можно говорить о солнечной эстафете добра и музыки. Быть хорошим человеком – это в принципе ничем не зарабатываемое и никем не подтверждённое мнение. Как говорилось уже в поэзии XVII века, «король... не может никого назначить честным малым». Валерий Константинович был тем самым «честным малым», которому и посвящены все стихи и песни человечества.

*Святят людям наследники Солнца,  
Даже если имён их не вечных не знать.  
В этом мире живут, как живётся,  
И не смеют себя «не такими» считать.  
Им неважно название профессии,  
Все профессии в мире важны!  
Просто души у них чудесные,  
Не имеющие цены!  
Многих званий добиться можем,  
Только в них ли добро и свет?  
Быть человеком хорошим –  
Выше этого званий нет.*

*Ekaterina Prikhodovskaya, Andrey Gruzdev*

**VALERIY KONSTANTINOVICH KLIMENKO: A SOLAR RELAY OF GOODNESS AND MUSIC**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 60–64.*

doi: 10.17223/26188929/20/4

Not long ago, in early December, Valery Konstantinovich Klimenko passed away. He was a renowned piano tuner in the city. Besides everything else we know about him, he was an amazingly good person.

*Keywords:* Novorossiysk, Tomsk, piano tuner

## VERBUM DE MUSICA

УДК 78.01+7.01

doi: 10.17223/26188929/20/5

*Никита Мирошников*

### ГИПОТЕЗА О КОНТИНУАЛЬНО-ЭТЕРНАЛЬНОЙ СИНТЕТИЧНОСТИ АВТОРСТВА В МУЗЫКЕ

Современное изучение формы и содержания музыкального произведения строится преимущественно на анализе статичных неаудиальных источников. Однако музыка есть искусство, континуально разворачивающееся через аудиальную перцепцию в рамках пространства-времени. Указанный выше подход исследования противоречит самой природе музыкального созидания и восприятия. Исходя из этого, в статье формируется гипотеза о несостоятельности облигатно-инвариантной авторской интерпретации и о несуществовании чётких границ между автором и слушателем. Данная гипотеза служит основой для дальнейшего более глубокого исследования.

*Ключевые слова:* авторство в музыке, музыкальная форма и содержание, музыкальная перцепция, интерпретация в музыке, диалектика в музыке

Человечество познало искусство фиксации звука значительно позже, чем им была изобретена письменность. Старейшая из ныне известных фонограмм датируется 9 апреля 1860 г., она была записана Эдуаром-Леонам Скоттом де Мартинвилем; тогда как первые письменные источники стары настолько, что вписать их даже в рамки точного столетия не представляется возможным: мы лишь говорим о шумерской клинописи (3200 год до н. э. [5] или 3000 год до н. э. [4]) и египетских иероглифах (3200 год до н. э. [5]) как о старейших письменностях.

Этот факт стал причиной того, что человечество формировало все системы фиксации звука, исходя из зрительной составляющей чувственной сферы восприятия мира, тогда как музыка воспринимается через звуковую. Помимо прочего, музыка есть искусство, раз-

ворачивающееся в рамках пространства-времени, тогда как письменная фиксация звука существует в виде статичного графического источника.

Вышеуказанные факты дают основание предположить непреодолимую визуальность и статичность партитуры в любом её графическом виде факторами, значительно искажившими всю суть не только анализа музыкальной формы, но и даже композиции. Ни аудиальность, ни континуальность музыки при её письменной фиксации не сохраняются. Из этого следует, что наблюдаемые при рассмотрении графического источника математическая стройность или иные закономерности музыки не могут быть однозначно с той же точностью восприняты на слух. Аналогичная ситуация складывается, когда партитуры исследуются в рамках анализа музыкальных форм: некоторые музыковедческие труды начинаются именно с обсуждения этого момента крайнего когнитивного диссонанса, который разрешается через оправдание его игнорирования.

Однако данный подход не имеет высокой валидности, поскольку строится на не доказываемых научно суждениях. Теории, выдвигаемые авторами как причины не столь высокой значимости аудиальной и континуальной составляющих музыки, лежат вне рамок научного мышления. Вообще, даже само объяснение данного факта в некоторых из этих работ не имеет никаких очертаний хотя бы единой и непротиворечивой концепции, не говоря уже о гипотезе или, того больше, теории.

Тем не менее труды эти нужно мыслить как в высшей степени гениальные с практической точки зрения – не даром их дальнейшее воплощение на деле и в науке принесло столько плодов. Помимо прочего, гипотеза, изложенная в данном труде, никогда не явилась бы возможной без предшествовавших ей выдающихся исследований, построенных в вышеуказанной парадигме, поскольку форма немыслима без содержания, предположение о природе которых излагается в нижеследующей гипотезе.

Исходим из того научного факта, что и форма, и содержание музыки способны существовать в сознании человека без графического закрепления. Это ярко демонстрируется на примере народных песен. Сознание, как нам известно, есть сама суть континуальности, по-

сколькx существует оно только в рамках времени-пространства. Соответственно, существующие в рамках сознания содержание и форма находятся в континуальном пространстве.

При этом мы имеем и манускрипты древних цивилизаций; другой вопрос в том, что толкования их различны и существуют они также в рамках сознаний. Однако тот факт, что форма и содержание способны сосуществовать самодостаточно в рамках сознания отдельного индивида, даёт нам поле для анализа. Данная работа исследует именно такие форму и содержание, а также их взаимоотношение с таковыми в другом сознании, поскольку лишь их существование неоспоримо научными методами.

Из вышесказанного следует, что в сознании **автора** всегда есть и форма, и содержание его произведения. Безусловно, не в точном виде. Какие-то детали могут с течением времени забываться, а какие-то искажаться частично или полностью под воздействием экзогенных и эндогенных факторов (в том числе в процессе сочинения). Это свидетельствует о континуальности данного процесса, что созвучно природе самого сознания.

Прослушивая музыкальное произведение (даже внутренне), **слушатель** воспринимает форму и содержание. Это также происходит континуально (в том числе при первом ознакомлении). Таким образом, появляется вопрос о соотношении формосодержательного восприятия автора и слушателя. Самая простая и интуитивная схема, изначально приходящая на ум, когда возникает нужда разграничить автора и слушателя, следующая (рис. 1):



*Рис. 1. Схема континуальной связи автора и слушателя*

Исходя из того, что формосодержательные восприятия автора и слушателя тождественными являться не могут ввиду своей континуальной экзо- и эндогенно вызванной изменчивости, делаем вывод, что они противопоставляются в неизвестной степени. При этом между собой форма и содержание как понятия могут находиться в состоянии **абсолютного** или **частичного** противопоставления, допускающего некое их сродство. Тем не менее это не отрицает и не

подтверждает их возможной взаимозависимости, как и предыдущие рассуждения не отрицают и не подтверждают взаимозависимости формосодержательных восприятий в сознании слушателя и автора.

А ведь в схему выше почти всегда вторгаются иные индивиды, становясь как бы посредниками: интерпретаторы и исполнители (вплоть до целого оркестра, где каждый музыкант есть отдельный индивид). При этом, например, взаимодействия автора и интерпретатора чрезвычайно различны: их отношения могут строиться на едином обрывке черновика, сквозь пространство-время объединившего их; или это может быть один и тот же человек. Это также может быть и несколько человек, и несколько разных, зачастую противоречивых источников. Аналогичная проблема возникает при попытке сопоставления формосодержательного восприятия каждого из схемы *автор – посредник(-и) – слушатель*.

Современная наука однозначно доказала, что процесс восприятия аудиальной (в том числе вербальной и музыкальной) информации возможен внутри мозга самого человека. Доктор Томас Эндрю Дьюэл в 2017 г. представил миру новый музыкальный инструмент и устройство биологической обратной связи, использующее заднедоминантный ритм (ЗДР) электроэнцефалограммы (ЭЭГ) или мю-ритм для управления синтезированным фортепиано, который был назван энцефалофоном. Мощность сигнала альфа-частоты (8–12 Гц) от ЗДР в зрительной коре или мю-ритма в двигательной коре использовалась для создания шкалы мощности, которая затем преобразовывалась в музыкальную гамму, которой пользователь мог управлять в режиме реального времени [2].

Гипотеза данного исследования заключается в том, что музыкальное содержание и форма есть континуальный результат этернального синтеза [1] аудиальной информации внутри сознания индивида с самим его сознанием с задействованием экзогенных и эндогенных факторов (таких как, например, визуальный). Проникающая в сознание (*C*) звуковая информация в любом её виде (будь то в момент новой идеи в голове у автора или первого физического ознакомления слушателем) в данной гипотезе является аудиальным восприятием материи в сознании индивида (*M*). Восприятие это каждый миг вступает в диалектическое противостояние с сознанием и рождает в синтезе (*S*) содержание, в свою очередь в результате континуального снятия по «Науке логики» Гегеля оказывающегося на месте

аудиального восприятия материи в новой диалектической триаде [3]. Форма является вечно увеличивающимися границами, в которых континуально расширяется содержание как результат непрерывного синтеза сознания и аудиального восприятия материи.

Изложенное выше порождает **парадокс авторства**, заключающийся в невозможности разделения автора и слушателя. Согласно гипотезе, каждое новое прослушивание (в любом его виде, даже в форме идеи в голове композитора) есть процесс континуального синтезирования сознания и аудиального восприятия материи с взаимодействием внешних и внутренних факторов в содержании.

Для демонстрации процесса обратимся к схеме (рис. 2):

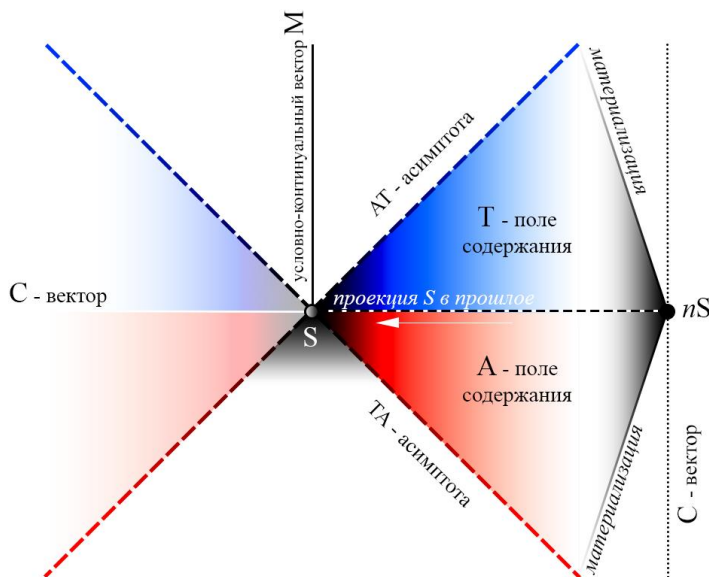


Рис. 2. Схема процесса содержательного синтеза:  $S$  – точка синтеза,  $C$  – сознание,  $M$  – аудиальное восприятия материи под воздействием внутренних и внешних факторов,  $T$  – тезисная часть содержания,  $A$  – антитезисная часть содержания,  $nS$  – точка нового синтеза и материализации содержания

Вектор сознания в данной схеме является всенаправленным (нулевым). Однако, поскольку одновременная континуальность двух процессов в двумерном пространстве отображена быть не может,

нулевой вектор аудиального восприятия материи здесь на самом деле должен быть отображён точкой (к которой он, собственно, и сжимается в процессе материализации, приходя к точке нового синтеза). Для схематичной континуальности процесса эта точка в случае условно изначального синтеза была построена до нулевого вектора (линия, делящая I и II квадранты), а между III и IV квадрантами схематично изображён предшествующий процесс содержательной материализации в точку входа в сознание и начала синтеза.

Две образующиеся в ходе этого процесса асимптоты являют собой форму, континуально заполняющуюся содержанием в диалектической его сущности. Поля этого содержания (тезисное и антитезисное, лежащие противоположно относительно вектора сознания) беспрерывно вступают друг с другом в синтетическое взаимодействие во всех точках сознательного нулевого вектора. Схематично замкнуть этот континуальный процесс в двухмерном пространстве можно с помощью построения лемнискаты Бернулли внутри образовавшихся асимптот. График в таком случае приобретает вид (рис. 3):

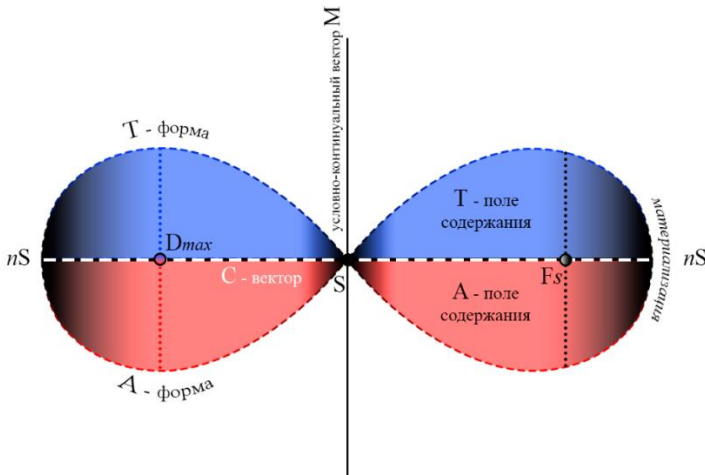


Рис. 3. Содержательный синтез, замкнутый в лемнискату Бернулли

В нулевом векторе сознания континуально происходит столкновение проекций на него равноудалённых точек тезиса и антитезиса,

лежащих на соответствующих формообразующих кривых. Это бесконечное проецирование вызывает континуальное заполнение формы содержанием. Результат столкновения проекций максимально удалённых друг от друга тезисной и антитезисной точек есть точка *Dmax* – точка наиболее явно выраженного в сознании диалектического противостояния. Точка фокуса лемнискаты есть точка фокуса синтеза *Fs*, отображающая начало материализации содержания, наступающее, как видно из схемы, через некоторое время после прохождения точки максимального диалектического противопоставления *Dmax*. Это соответствует логическому ходу мышления, когда начало материализации наступает уже после разрешения наиболее диссонантного диалектического противопоставления.

Е.А. Приходовская в своей докторской диссертации [6] открывает само звено подобной конструкции. В работе приводится схема (рис. 4):



Рис. 4. Письменная нотно-вербальная фиксация текста – точка равновесия интенций сознаний продуцирующих и репродуцирующих

В рамках вышеизложенной гипотезы множественная вариативность замысла есть континуальный процесс синтезирования сознания и аудиального восприятия материи с задействованием экзо- и эндогенных факторов в содержание, которое, материализуясь, становится письменно-вербальной фиксацией. Процесс синтеза уже внутри сознания автора продолжается даже тогда, когда на носитель перестаёт вестись запись. При этом сам носитель, лишённый сознания, в рамках которого происходит синтез, исходя из гипотезы, ни

формы, ни содержания не имеет. Множественная вариативность замыслов или трактовок вновь возникает, когда к материальному источнику обращается сознание, способное его континуально воспринимать и обрабатывать. Однако теперь источник будет восприниматься с учётом континуально происходящего расширения сознания. Данный факт будет более глубоко разобран в дальнейшем исследовании.

Разработка данной гипотезы есть поле для большого исследования с применением высоковалидных научных методов. С учётом анализа новых схем, в том числе разворачивающихся в трёхмерном пространстве, видится возможным формирование теории, в дальнейшем могущей быть подвергнутой повторяющимся проверкам в рамках научных экспериментов.

#### Использованные источники

1. Chalibaeus, H., *Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant bis Hegel*. Barth, 1837.

2. Deuel T.A., Pampin J., Sundstrom J., Darvas F. The Encephalophone: A Novel Musical Biofeedback Device Using Conscious Control of Electroencephalogram (EEG) // *Frontiers in Human Neuroscience*. 2017. Vol. 11.

3. Hegel G.W.F. *Science of Logic, 1812–1816*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.

4. Renfrew C. *Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins*. London: Pimlico, 1998.

5. Woolf D. (ed.). *The Oxford History of Historical Writing*. Vol. 1: To AD 600. Oxford University Press, 2011.

6. Приходовская Е.А. *Смысловой и выразительный потенциал монооперы / науч. ред. Н.П. Коляденко*. Томск: Издательский Дом Томского государственного университета, 2017. 422 с.

*Nikita Miroshnikov*

#### THE HYPOTHESIS OF CONTINUAL–ETERNAL SYNTHETIC AUTHORSHIP IN MUSIC

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 65–73.*

doi: 10.17223/26188929/20/5

The modern study of the form and content of a piece of music is based primarily on the analysis of static non-audial sources. However, music is an art that continuously unfolds through auditory perception within the framework of space-time. The above-mentioned research approach contradicts the very nature of musical creation and perception. Based on this, the article forms a hypothesis about the inconsistency of the

obligate-invariant interpretation of the author and the non-existence of clear boundaries between the author and the listener. This hypothesis serves as the basis for further in-depth research.

*Keywords:* authorship in music; musical form and content; musical perception; interpretation in music; dialectics in music

#### **The used sources**

1. Chalibaeus, H., *Historische Entwicklung der speculativen Philosophie von Kant bis Hegel*, 1837, Barth.
2. Deuel, T. A.; Pampin, J.; Sundstrom, J.; Darvas, F., *The Encephalophone: A Novel Musical Biofeedback Device Using Conscious Control of Electroencephalogram (EEG)*, *Frontiers in Human Neuroscience*, Vol. 11, 2017.
3. Hegel, G. W. F., *Science of Logic*, 1812–1816, Cambridge University Press.
4. Renfrew, C., *Archaeology and Language: The Puzzle of Indo-European Origins*, 1998, Pimlico.
5. Woolf, D. (ed.), *The Oxford History of Historical Writing. Vol. 1: To AD 600*, 2011, Oxford University Press.
6. Prikhodovskaya E.A. *Semantic and expressive potential of monoopera / scientific ed. N.P. Kolyadenko*. - Tomsk: Publishing House of Tomsk State University, 2017. - 422 p. ISBN 978-5-94621-657-9.

## ПРОИЗВЕДЕНИЯ И ПЕРСОНАЖИ

УДК 786, 787

doi: 10.17223/26188929/20/6

*Елена Богатырева, Елизавета Москалева*

### Л.А. ДЕСЯТНИКОВ «КАК СТАРЫЙ ШАРМАНЩИК» ДЛЯ СКРИПКИ И СТРУННОГО ОРКЕСТРА

В статье представлен анализ произведения Леонида Десятникова «Как старый шарманщик» для скрипки и струнного оркестра с позиции идей постмодернизма. Выявляется характерный для Л. Десятникова стилевой диалог и способы его реализации на уровне замысла, музыкального содержания и его воплощения через стиль автора в комплексе элементов музыкального языка.

*Ключевые слова:* Л.А. Десятников, Ф. Шуберт, постмодернизм, интертекстуальность, романтическая дуальность, вариации

Творчество Л.А. Десятникова (16 октября 1955 г. – н. д.), яркого и неоднозначного российского композитора-постмодерниста, отличается присутствующий в ряде его произведений творческий и стилевой диалог с композиторами предшествующих эпох и стилей. Это качество наиболее полно проявилось в камерно-инструментальных произведениях 1990-х гг.<sup>1</sup>, названия которых адресуют к авторам, их сочинениям и, соответственно, идеям и музыкальным темам из произведений. Одним из таких произведений является «Как старый

---

<sup>1</sup> «Вариации на обретение жилища» для виолончели и фортепиано (1990), два танго «Hommage á Piazzolla» («Счастье моё» и «Утомленное солнце»), «Du côté de chez Swan» (1995), «Эскизы к закату» (1996), «Wie der alte Leiermann...» (1997), «По канве Астора для фортепианного квартета» (1999).

шарманщик» для скрипки и фортепиано, творческим источником которого стала песня «Шарманщик», завершающая второй вокальный цикл Ф. Шуберта.

«Зимний путь» (1827 г.) – вокальный цикл Ф. Шуберта на стихи В. Мюллера, в наибольшей степени воплотил тему трагического одиночества романтического героя. Песня «Шарманщик» образует коду-эпilog и смысловой итог произведения, где тема одиночества и безнадёжности более не дополняется светлой лирикой. По наблюдению музыковеда Ю.Н. Хохлова, «Шарманщик» – единственная песня, в которой минор ни разу не оттеняется мажором [2, с. 200], что создает трагический безысходный характер.

По содержанию шарманщик, который беден, стар и сед, стоит за селом и играет на своей шарманке, но никто не обращает на него внимания. Лирический герой видит в старце своего двойника (зеркало), сочувствует этому несчастному и предлагает разделить с ним его долю:

*«Хочешь, будем вместе горе мы терпеть? Хочешь, буду песни под шарманку петь?»*

Эти слова дали основание исследователям предполагать, что в песне «Шарманщик» повествование ведётся от лица лирического героя, который сравнивает себя со старым шарманщиком, его измученной и уставшей душой [2, с. 122].

Вся песня выдержана в скорбном характере, что сближает её с жанром трагического монолога. Форма песни куплетная: состоит из двух куплетов и коды, вариантный приём развития способствует фиксации внимания на одном состоянии. Этому также способствует органичный пункт тонической квинты на протяжении всей песни, что придаёт звучанию ощущение опустошённости и одиночества.

Краткое вступление представляют собой варианты одной темы – проигрыша шарманки. Тема шарманки (*пример 1*) основана на терцовых мотивах, образующих опевания в пределах ум.4 на VII#. Второе предложение с квинтовым скачком и диапазоном м.6 звучит с большей эмоциональностью. Вариантность развития «наигрыша» даёт ощущение отстранённости и зацикленности в пределах одного состояния. Интонации восходящей терции с «усталым» падением на неустойчивые ступени доминантовой гармонии в синкопированном ритме в 4-5 и 7-8 тактах могут ассоциироваться с горестными вздо-

хами или всхлипыванием. В дальнейшем тематический материал будет «прославлять» вокальную партию, приобретая преимущественно изобразительный смысл.



Пример 1. Тема проигрыша «шарманки», 1-е и 2-е предложение

Песенная по стилю вокальная партия опирается на автентические обороты из вступления. Куплет песни состоит из пяти фраз: *aa bb c*, где фразы *b* и *c* производны от *a*. Фразы *a* и *b* (пример 2) опираются на тоническую и доминантовую гармонии, но фразу *b* отличает большая эмоциональная экспрессия из-за восходящего квинтового скачка от I ступени с поступенным нисходящим движением. Фраза *c* (пример 2) является резюмирующей, опирается только на тоническую гармонию, основана на волновом восходяще-нисходящем движении с окончанием на тонике.



Пример 2. Фразы *a*, *b*, *c* вокальной партии

Кульминационная точка песни достигается в коде («Хочешь, буду песни под шарманку петь?»): диапазон фразы расширяется до малой ноты, впервые появляются октавные возгласы в ритме короткого

пунктира как итог драматизации образа. Краткая постлюдия – наигрыш – также имеет кульминационную точку с резким динамическим спадом, после чего тонический аккорд с фермой создает эффект смыслового многоточия.

«Как старый шарманщик» для скрипки и фортепиано был написан Л. А. Десятниковым в 1997 г. (к 200-летию Ф. Шуберта) для своего друга, скрипача, дирижёра Гидона Кремера. Композитор в интервью комментировал историю создания «Как старый шарманщик» следующим образом: *«Мне было интересно представить Гидона в образе деклассированного музыканта, что напомнило героя Шуберта»* [3]. Концепция автора – контраст изначального замысла с контекстом первого исполнения этого произведения на престижном Кштатдском фестивале того же года. Подобное сочетание отражает идею различия артистических судеб преуспевающих музыкантов, которые были представлены выступающими на фестивале, и тех, «кому не повезло».

Впоследствии, по просьбе Г. Кремера Леонид Аркадьевич сделал переложение для скрипки и струнного оркестра<sup>2</sup>.

Трагическая концепция «Шарманщика» была сохранена композитором, при этом трактовка образа Шарманщика в произведении Л. Десятникова несколько отличается от воплощения в песне Ф. Шуберта. У австрийского романтика всё произведение выдержано в аффектно-скорбном характере; а у Л. Десятникова присутствует драматургия контрастов между разделами. В трагедийное содержание привнесена драматическая острота переживания, вплоть до экспрессионистической накалённости эмоций.

Форма определена самим автором как трехчастная с темповым контрастом частей: медленно – быстро – медленно. Тема, написанная Шубертом, подвергается свободному варьированию, поэтому произведение может быть рассмотрено с позиции формы свободных вариаций [1]. Л. Десятников признает в этом приёме развития веяния американского минимализма, точнее, Филиппа Гласса, которого он «не очень любит», но, по словам автора, материал сам требовал подобного развития: *«Я стоял и терпеливо ждал, пока материал разовьёт себя сам»* [3].

---

<sup>2</sup> В аналитической работе анализ будет осуществляться по данной версии автора.

В основе произведения лежит контраст сопоставления партии скрипки соло и оркестра: солист воплощает личное начало (субъективное), а ансамбль – начало объективное. Подобное сочетание может отражать романтическую дуальность смыслов.

Скрипка считается одним из самых экспрессивных инструментов, ассоциируется с человеческими чувствами и переживаниями. Но в воплощении замысла её звучание композитором изменено: создается ощущение «испорченности» скрипки и фальши, что вызывает чувство жалости и даёт трагический ракурс восприятия.

1-й раздел трехчастной формы основан на двух эпизодах, из которых начальный выступает как изложение темы, используемой при варьировании; а второй – первой вариацией на эту тему.

Тема практически полностью повторяет куплет из «Шарманщика» Шуберта, но в ней повторяется фраза *c* вместо *b*. Таким образом, тему в произведении Л. Десятникова можно представить как

тема «шарманки» + *aa* + *b* + *cc*.

Тема излагается диалогом «расстроенной» скрипки в тональности *d-moll* и струнного ансамбля *divisi a-moll*. Трактовка роли солиста и ансамбля специфична: автор меняет первоначальные функции соло и аккомпанемента между собой, излагая в партии скрипки тему «шарманки» Шуберта, в то время как у ансамбля (фортепиано) звучат изначально вокальные реплики.

Первый период темы вариаций проводится у солиста и основан на 8-тактовом вступлении темы «шарманки» в тональности *d-moll* (пример 3). Драматическая заострённость привносится благодаря добавлению диссонантных трений (септимы, ноны, секунды) в сочетании с открытыми струнами *d*, *a*, и использованием приема *tire* (движение смычком вниз). Характер партии солиста соответствует заявленному автором темповому обозначению *triste*, которое переводится с французского как «грустный, жалкий».



Пример 3. Тема «шарманки» в изложении темы вариаций

«Ответ» струнного состава контрастен солисту, основан на фразе *a* вокальной партии «Шарманщика», изложение темы синкопировано, дано в ритмическом увеличении, метроритмические границы нарочито «размыты». Хоральность «разреженной» фактуры струнного ансамбля *divisi* придаёт отрешённый, возвышенный характер. Появление хроматических звуков в партиях виолончелей и альтов создаёт ощущение постепенного погружения в драматическую сущность переживания героя. В конце фразы Л. Десятников, в отличие от Шуберта, не использует нисходящий квинтовый скачок, мелодия остаётся на звуке *h* – II ступени лада, что даёт ощущение смысловой открытости, недосказанности. Партия солиста вливается в «хор» струнных, прерывая его, но обрывается, не завершаясь, на терцовом вздохе. Проведение мелодии шарманки/скрипки не меняется, но в сочетании с педалью «*h*» даёт ощущение политональности, создающее внутреннюю «диссонантность».

Во фразе *b* в партии ансамбля исчезает начальный скачок на квинту, проведение начинается с ум.8 между солистом и первой скрипкой, усиливаются диссонантные сочетания с партией «шарманщика».

В зоне кульминации фразы *b* солист вступает, излагая вокальную фразу *c* в отличной от оригинала тональности – E-dur, что создает с партией ансамбля полиладовое сочетание, основанное на одноименном мажоро-миноре, и включает риторическую фигуру переченья – *parhessia* (пример 4). Фраза *c* излагается с сильными ритмическими изменениями: используется постепенное ритмическое замедление к более высоким, кульминационным звукам и ритмическое ускорение на звуковисотном ниспадании мелодии. В этом изложении есть большая доля изобразительности и символики: стремление лирического героя «выбраться» из своего жалкого положения (медленный подъём) и повторяющиеся неудачи (падение вниз). В процессе развития темы солиста и ансамбля сближаются: изначально диатоническая партия ансамбля хроматизируется и эмоционально накаляется, что делает её схожей с партией солиста.



Пример 4. Контрапункт *b* и *c*

Проведение фразы *c* у виолончелей, первой скрипки и солиста, 5 раз с различными вариантами ритма отражает идею песни Шуберта – слияние лирического героя и шарманщика в коде произведения. Повторяющиеся проведения фразы *c* с постепенным динамическим спадом создают ощущение смыслового многоточия, некоторой фрустрации.

Второй эпизод раздела, или 1-я вариация, *meno mosso, sempre rallentare*, омрачает первоначальный характер темы, делает его более затемнённым за счет использования бемольных минорных тональностей: *f-moll*, *c-moll*. Эта вариация состоит из двух частей, в первой из которых тема дана на оstinатном фоне партии ансамбля, а вторая представляет развёрнутый предыкт к середине всего произведения.

Первоначальный образ претерпевает изменения в характере, уходит в сферу сумрачной драматичности, психологического напряжения, что выражается через механистическую полиостинатность в партии ансамбля в сопоставлении с болезненно-отчаянной партией солиста. Оstinатные пласты представлены во всех партиях ансамбля.

Партию контрабаса отличает использование редкого пунктирного ритма четверть с тремя точками и акцентированная шестнадцатая на тоническом органном пункте (пример 5). На протяжении всей вариации «хромающий» ритм баса однороден, но в зоне кульминации (91–93 такты) изложение меняется. В партии виолончели – мотивы с терцовым покачиванием на V и VII ступени и опеванием VI ступени (пример 5). Использование неустойчивых и относительно устойчивых ступеней придает нестабильность звучанию. Вторые скрипки излагают тему синкопой (пример 5) и в кульминационной зоне объединяется с первыми.



Пример 5. Оstinато контрабаса, виолончели, второй скрипки

Постепенно вся фактура уплотняется контрапунктирующими голосами, что значительно усиливает ощущение тревоги из-за давящего шума неоднородной полиостинатной фактуры.

Параллельно ансамблю в партии солиста продолжается драматизация к экспрессионистски-обострённому состоянию: в процессе развития фразы мелодически варьируются, комбинируются. Развитие темы «шарманки» становится всё более импровизационным, добавляется новый элемент – глиссандо в пределах малой секунды (скрип). Подобное сочетание уплотнения фактуры и комбинирования мотивов приводит к драматической кульминации в конце первой вариации. Она выделена термином *allungare* – растягивая звук. Партия солиста достигает пика экспрессионистического накала на *«f»* третьей октавы и предельно быстро возвращается в первоначальный сосредоточенно-сумрачный характер (пример 6).



Пример 6. Кульминация 1-й вариации

Во второй части вариации – преддыкте к среднему разделу – преобладают доминантовые гармонии, изложение всех голосов основывается на остинатных пластах, постепенно затухает динамика и замедляется темп. В партии солиста изложение основывается на ритмическом рисунке «вздоха» из вступления. Общий характер наро-

чито «несобранный», создается ощущение помутнённости состояния, сильной усталости. Раздел завершается на терции доминантового трезвучия и размыкается к середине, что можно расценивать как переходное состояние сознания.

Таким образом, первый раздел представляет собой экспозицию тяжёлого настоящего героя, в котором он вынужден ежедневно бороться с постигшими его несчастьями. Его жизнь безрадостна, полна лишений; героя преследуют навязчивые мысли о собственной ущербности.

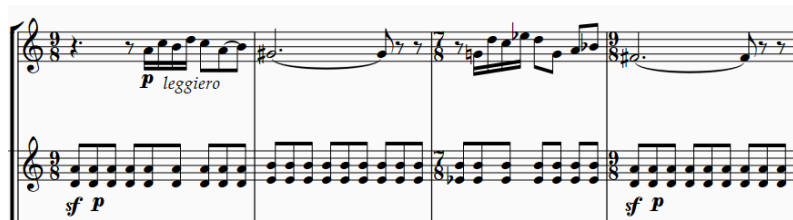
Средний раздел всего произведения в содержательном плане – переключение в мир грёз, дающий для лирического героя возможность отрешиться от тяжелой реальности, что согласуется с идеями романтизма. В трёхчастной композиции сочинения масштабна вторая вариация; сильный образный контраст в ней подкрепляется смелой лада (на мажорный) и темпа (с умеренного – на быстрый). Если в первом разделе солист ведёт прямой диалог с ансамблем, то в среднем – его роль возрастает, ансамбль становится «аккомпанементом». Работа с остигнутыми фактурно-ритмическими элементами даёт композиционную аналогию с техникой репетитивного минимализма. В связи с достаточно подвижным тональным планом в преобладающий вариантно-вариационный принцип привносятся черты разработочности. При этом в развитии можно выделить две волны динамического нарастания, из которых вторая – более сжатая и более экспрессивная. Структуру вариации можно представить следующим образом:

Т. «шарманки» + c + т. «шарманка» + c + aa + bb + cc / слом / bb + c

Волна 1

Размер 9/8 при остигнутых пульсациях восьмыми в партии солирующей первой скрипки привносит импульсивность и моторику. Краткие реплики проигрыша «шарманки» у солиста, благодаря общей мажорности и подвижному темпу, перестают звучать тоскливо, трансформируются в игриво-скерцозные. Из темы «шарманки» исчезают заключительные интонации «вздоха» (м.3), остановки на неустойчивых звуках придают звучанию бурную устремлённость (пример 7). Дополнительное проведение одного мотива «шарманки» является импровизацией с квартовой интонацией из фразы *a*. Фраза *c*

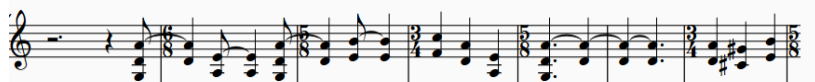
отличается от своего исходного варианта восходящей импульсной квартой в конце.



Пример 7. Тема «шарманки» во второй вариации

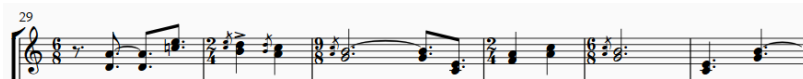
Второе проведение темы «шарманки» обладает большей экспрессивностью, оно предельно «колкое» и насыщенное, излагается на октаву выше; в нём используются приёмы глissандо, создающие эффект «залихватского клича», начинаются стремительные тональные сдвиги.

Фраза *a* первично излагается в своём полном варианте созвучиями, что придаёт её звучанию народность (пример 8); во втором проведении используется ритмический вариант фразы.



Пример 8. Фраза *a*

Фраза *b* излагается дважды в терцию с использованием большого количества форшлагов (пример 9). Начальная интонация восходящей квинты и пометка автора *cantabile alla rustica* указывают на аллюзию русской песни.



Пример 9. Фраза *b*

Фраза *c* также проводится дважды в размере 6/8 с использованием форшлаггов (пример 10), после каждого проведения даётся небольшой «проигрыш» на повторяющемся квинтовом аккорде. Смена ритмической пульсации в партии ансамбля на более неоднородную и судорожную способствует динамизации: в момент кульминации полиритмия триольной пульсации в размере 9/8 сочетается с дуолями в партиях вторых скрипок и виолончелей, что даёт максимально экзальтированную экспрессию. В партии солиста данное построение также является кульминацией: возникает эффект темпового замедления, тема проводится в ритмическом увеличении, динамика предельная – *ff*.



Пример 10. Фраза *c*

Двухтактовый слом выделен резким торможением темпа, контрастом динамики партий солиста (*ff*) и ансамбля (*pp*), после которого происходит возвращение к исходному состоянию эмоционального подъёма, но уже на более высоком уровне экспрессии. Во второй волне продолжают свое развитие фразы *b* и *c*. Последнее проведение фразы *c* является кульминацией и резюме данного этапа драматургического развития, давая явную смысловую параллель с оригинальным текстом шарманщика:

*«Не прервётся песня и на краткий миг».*

Поскольку средний раздел представляет героя в другой грани реальности, то в этом случае экзальтация может быть связана с упоением творчеством, идеей служения искусству. Это возможно обнаружить и в строках: старик терпит все унижения жизни, но в тот же самый момент он не прекращает творить. Такая же идея могла быть у Десятникова: успешны музыканты или нет, их объединяет сама музыка и в каком-то смысле делает равными.

Репризный раздел всего произведения – третья вариация – вступает *subito meno mosso* по типу монтажного «сдвига», словно «вытаскивает» героя в другой эмоционально-временной план. В целом драматургия вариации основана на смысловом диалоге по принципу

полярного контраста: сопоставляются образы одинокого героя (лирическая сфера) и чуждого ему окружающего мира (драматическая) по типу романтической дуальности. Мелодия шарманки взята из первой вариации, которая отличается большей сумрачностью и напряжённостью. Тоскливый характер изложения единожды прерывается пульсацией из середины, что подобно шоку после внезапного пробуждения и моменту осознания: флажолеты солиста на интонациях вздохов усиливают скорбное звучание, ощущение безысходности. Тема «шарманки» проводится ещё дважды, но имеет тенденцию к «омрачению» через понижение тесситуры начала каждого проведения на м.2. Между этими проведениями многократно проводится тема «вздохов», воплощая фрустрацию и душевную усталость конца первой вариации.

В момент звучания «вздохов» в партии ансамбля напоминает изложение фразы *b* с форшлагами из второй вариации. Но, в отличие от середины, в этом проведении форшлагги лишь усиливают эмоциональный надрыв и общее трагическое содержание.

Дважды проводится фраза *c* дуэтом в терцию у солиста и первой виолончели на фоне выдержанной пустотной квинты в партии контрабаса и второй виолончели. Ритм фразы *c* во втором проведении более «изломан», преобладают пунктир, синкопы. Всё последующее развитие будет прославляться мелодией темы «шарманки», как в первом разделе произведения. В изложении последующих двух вариантов фразы *c* композитор использует своеобразный канон: проведение начинается в партии ансамбля на втором элементе из темы «вздохов» у солиста, из-за чего тема солирующей скрипки с её ритмической неустойчивостью напоминает попытку «догнать» остальные голоса (пример 11). Её мелодия уже не является точным проведением *c*, скорее напоминает её по мелодическому рисунку.

314 30

*f. sub.* *mp* *p* *pizz.*

*non div.* *pp* *div.*

Пример 11.

Началом коды можно считать внезапное появление абсолютно нового инструмента – литавр на органном пункте *g* в басу (*пример 12*). Интонации темы «вздохов» в партии солирующей скрипки трижды проводятся с арпеджированными восходящими мотивами на динамике *f*, что звучит как отчаяние и надрыв. А тихое тремоло литавр лишь усиливает мрачный характер. Следующие за этим три проведения фразы *c* при динамике *pp* приводят состояние героя к трагической опустошенности. Варианты *c* отличны друг от друга лишь окончанием фраз: при первом проведении последний звук падает на квинту, во втором, напротив, делает восходящий скачок на кварту, а третье проведение излагается на октаву выше и вопросительно «повисает» на квинте лада. Итогом всего произведения является проведение абсолютно ясной, ничем не измененной темы «шарманки» *a capella* у скрипки соло, с пометкой *esitante quasi inabile* (нерешительный, почти недееспособный), завершая произведение в состоянии глубокого трагического опустошения.



Пример 12. Начало коды

Неоднозначность коды произведения можно расценивать как авторское резюме – в момент драматической кульминации трагический герой-скрипач словно раскрывает свою душу, которая выражает себя чисто, ясно и одновременно просто. И в этот момент в жалком старике внезапно становится виден в первую очередь великолепный музыкант, душа которого осталась незапятнанной, несмотря на сложность внешних обстоятельств.

Л. Десятников в пьесе «Как старый шарманщик» претворяет все элементы из авторского первоисточника, но трактует их индивидуально. На протяжении произведения автор делает музыкально-смысловой акцент на различных фразах и мотивах, выявляет в них идеи для трансформации. Первая вариация усиливает драматические

черты вплоть до трагической статики, сохраняя изначальную замкнутость и аффектность мелодических оборотов песни Шуберта. Вторая вариация развивает импульсность кварто-квинтовых скачков в мелодиях фраз, что позволяет создать динамичную токкатную вариацию. А третья выполняет роль репризы с трагическим угасанием к концу.

В плане эмоционального воплощения лирический герой Десятникова предстаёт более драматически-заострённым: ему не чужды состояния предельной экзальтации, что было только эскизно намечено в коде песни Шуберта, которая выдержана в едином трагически-статичном образе. Различные стороны романтической дуальности мира Десятников раскрывает в крупных разделах трёхчастной формы: в экспозиции (тема и первая вариация) перед нами появляется герой, измождённый и усталый; в середине (вторая вариация) отображается мир его творчества, упоение музыкой и искреннее восхищение вплоть до экзальтации. Но резкий слом – внезапное «пробуждение» героя (третья репризная вариация) – настолько сильно травмирует его, что он не может вернуться в первоначальное состояние, ещё сильнее погружается в апатию, тоску.

В пьесе «Как старый шарманщик» Л. Десятникова нашла отражение идея интертекстуальности, которая характерна для постмодерна. Интертекстуальность проявилась в диалоге с содержанием песни Шуберта, дополнении исходного образа трагического одиночества романтической идеей полярного контраста лирического героя и реальности, а также темой личности художника-творца. Образ Шарманщика для Десятникова становится своеобразной «почвой», понятной для слушателя опорой, готовящей восприятие основной идеи автора. Таким образом, интертекст в данном случае делает содержание более многоаспектным, углубляя смысл произведения, дополняя его.

Произведение представляет собой крупное размышление над тем, каким предстаёт положение музыканта в мире, для которого не открылись двери лучших концертных залов, который остался незамеченным среди других, возможно, более ярких или одарённых музыкантов... Лирический герой, созданный Л. Десятниковым, раскрывает образ непринятого обществом человека, для которого идеалом становится процесс творчества. Обращаясь к хрестоматийному

романтическому шедевру Шуберта, композитор раскрывает одновременно и вневременную ситуацию, и отражающую реалии современности.

#### **Использованные источники**

1. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. СПб.: Издательство «Лань», 2001. 496 с.
2. Хохлов Ю. «Зимний путь» Франца Шуберта. М.: Музыка, 1967. 462 с.
3. Leonid Desyatnikov interview about "Wie der Alte Leiermann". URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ckbXYHSo-6E/> (дата обращения: 14.11.2024).

*Elena Bogatyreva, Elizaveta Moskaleva*

#### **L. A. DESYATNIKOV "LIKE AN OLD ORGAN GRINDER" FOR VIOLIN AND STRING ORCHESTRA**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 74–88.*

doi: 10.17223/26188929/20/6

This article presents an analysis of Leonid Desyatnikov's work "Like an Old Organ Grinder" for violin and string orchestra from a postmodernist perspective. It identifies the stylistic dialogue characteristic of Desyatnikov's style and the ways in which it is realized at the level of concept, musical content, and its embodiment through the composer's style within a complex set of musical language elements.

*Keywords:* L.A. Desyatnikov, F. Schubert, postmodernism, intertextuality, romantic duality, variations

#### **The used sources**

1. Kholopova V. N. Forms of musical compositions // Textbook. St. Petersburg: Lan Publishing House, 2001. 496 p.
2. Khokhlov Yu. "The Winter Way" by Franz Schubert [Text]. Moscow: Muzyka Publ., 1967. 462 p.
3. Leonid Desyatnikov interview about "Wie der Alte Leiermann" // [Electronic resource]. – Access mode: <https://www.youtube.com/watch?v=ckbXYHSo-6E/> (Accessed 11/14/2024).

## СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ГРАНИ

УДК 782.1+78.078

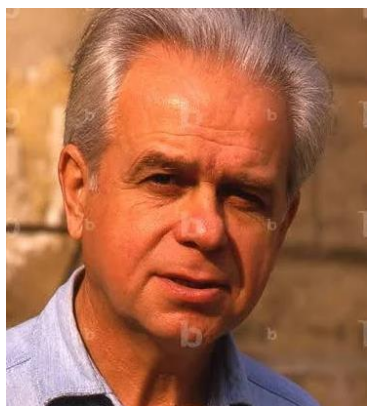
doi: 10.17223/26188929/20/7

*Станислав Вавилов*

### ДЖАЗОВЫЕ АЛЛЮЗИИ В ОПЕРЕ «ПЕНА ДНЕЙ» Э.В. ДЕНИСОВА

В статье рассмотрены особенности использования джазовых мотивов и элементов в опере «Пена дней», одном из наиболее крупных и известных произведений композитора. Опера написана на сюжет знаменитого романа французского писателя и музыканта Б. Виана, в творчестве которого аллюзия и «чёрный юмор» представлены очень широко. В работе подчёркивается, что и для Э.В. Денисова одним из основных художественных приёмов композитора является аллюзия. Проанализированы блюзовые темы, составившие музыкальное ядро оперы.

*Ключевые слова:* Эдисон Денисов, Борис Виан, Дюк Эллингтон, аллюзия, джаз, блюз, тема, опера



Анализ творческого наследия Эдисона Денисова (рис. 1) позволяет говорить о значительной роли такого художественного приёма, как аллюзия. При этом, безусловно, степень и значение аллюзии выходят за рамки использования её как шутки, намёка, вскользь брошенной реплики. Даже беглый перечень произведений композитора позволяет говорить о своеобразном постоянном внимании его к этому художественному приёму.

*Рис. 1. Эдисон Васильевич Денисов*

Аллюзии, если угодно, присутствуют даже в выборе музыкальных идей и замыслов композитора. Все произведения музыкального театра Денисова – это аллюзии, вызванные творчеством: писателя и музыканта Бориса Виана (опера «Пена дней»), писателя Альфреда Мюссе (балет «Исповедь»), художника Пабло Пикассо (опера «Четыре девушки»). А камерные произведения на темы Баха, Генделя, Шуберта, Моцарта? Перечень композиторов, поэтов, художников, чьи имена и творения питали мысль Эдисона Васильевича, может быть продолжен.

Джазовые аллюзии Э. Денисова привлекали внимание исследователей и в основном были посвящены музыке оперы «Пена дней» [1–3, 6–8].

Опера «Пена дней» написана в 1981 г. на сюжет романа популярного французского писателя, композитора, музыканта и певца Бориса Виана (1920–1959) (рис. 2). Впервые опера была поставлена в Париже (1986), а затем – в России, в Перми (1989). Состоялись также постановки в музыкальных театрах Штутгарта и Гельзенкирхена (Германия), а также в Лилле (2025 г., Франция).



*Рис. 2. Борис Виан*

Композитор написал собственное либретто на французском языке, так как прочёл роман в подлиннике, ещё до перевода на русский язык в 1983 г.

Денисов в опере обращается к самым различным пластам не только классического джаза, но и околоджазовой-музыки. Это и бытовые песни, и песни французских шансонье, и военные маршевые мелодии. В опере «Пена дней» Э. Денисов использует и надлежащий инструментарий для этих музыкальных пластов.

Первое знакомство Денисова (выпускника Томского университета) с джазом пришлось на годы обучения его в Московской консерватории. Именно в эти годы вышла печально знаменитая сейчас книга музыковеда В. Городинского «Музыка духовной нищеты», в которой джаз отрицается как художественное явление. Впоследствии в одной из бесед с автором статьи Эдисон Васильевич назовёт Городинского «музыкальным проходимцем». А тогда, в 1950-е знакомство любителей музыки с джазом в нашей стране задержалось ещё лет на пятнадцать.

И джаз, и новые веяния в музыке были «причесаны» под одну гребёнку подобными новаторами-критиками: «Когда радио доносит до нашего слуха нестройный шум и грохот, звон битой посуды, гортанное завыванье какого-то верблюжьего голоса, произносящего бессмысленные слова, речитативы, перемежаемые не то всхлипыванием, не то пьяной икотой, звуки неведомых инструментов, играющих аккорды, от которых мороз подирает по коже, – мы слышим музыку одичалых людей, музыку неслыханной умственной скудости, независимо от того, как она называется...» [5].

Вот так некоторые музыковеды оценивали современную им мировую музыку и джаз. Где они теперь, «городинские» и иже с ними? А джаз и Эдисон Денисов остались!

Прежде чем перейти к обсуждению предмета статьи, будет уместно сделать одно замечание терминологического характера. Практически во всех работах, посвящённых обсуждению оперы «Пена дней», основная музыкальная тема «Хлоя» называется песней Д. Эллингтона. При этом вольно или невольно произошло смещение и смешение понятий: песня, мелодия, тема и т.д. Дело в том, что в джазовой музыке используют понятия «тема», «мелодия», но нет термина «песня», и Д. Эллингтон не писал песен, а если для его мелодий и существуют тексты, то они написаны другими авторами.

Во французском варианте романа Б. Виана нет слов о «песне» Д. Эллингтона. Это подтверждается и первым переводом романа,

выполненным Л. Лунгиной [4]. Читаем в главе VI: «...ну, что-нибудь, типа “Хлоя” в аранжировке Эллингтона». В главе XI Колен спрашивает Хлою: «Вы в аранжировке Эллингтона?». То есть во всех случаях говорится лишь об аранжировках Эллингтона.

В романе упоминается несколько авторских произведений Д. Эллингтона, среди которых есть известные и сравнительно малоизвестные. Когда Денисов прочёл роман Виана и решил написать оперу, возможностей прослушать необходимые записи музыки Эллингтона у него не было ввиду не только малого объёма виниловых грампластинок, имевших хождение в нашей стране, но и из-за полного отсутствия джазовой нотной литературы. Известен даже факт обращения Денисова к коллегам и знакомым с просьбой помочь достать аудиозаписи нужных песен Эллингтона.

Не все мелодии Эллингтона, на которые есть отсылки в романе Виана, были использованы Денисовым. Самыми главными темами, на которых построен джазовый «скелет» темы, стали два блюза: «Хлоя» и «Одиночество».

Тема «Хлоя», аранжированная Д. Эллингтоном, основана на мелодии песни известного в те годы американского композитора Чарльза Н. Дэниелса (1878–1943) (рис. 3), имевшего несколько псевдонимов и часто использовавшего имя Нил Море (Neil Moret). Песня «Хлоя» (рис. 4) была написана им в 1927 г., автором слов был Г. Кан.



Рис. 3. Ч. Дэниелс (Нил Море)

**CHLO-E**  
(Song of the Swamp)

*Tune Like*  
G C E A

Lyric by GUS KAHN Music by NEIL MORÉT

**In a tragic manner**

The image shows a musical score for the song 'Chlo-E'. It includes a piano accompaniment with dynamic markings like *ff* (Thunder), *mf* (Mourning wind), and *dim.* (diminuendo). There are also performance instructions like *tenuto*. The vocal line consists of the lyrics 'Chlo - e!' repeated three times. Chords are indicated above the vocal line: Am, Dm7, E7, Am, dim., E7.

Рис. 4. Песня «Хлоя» (Песня болота)

Песня быстро завоевала популярность и попала в поле зрения джазовых музыкантов. На рис. 5 воспроизведена обложка песни «Хлоя», которую исполняла знаменитая джазовая певица Этель Уотерс.

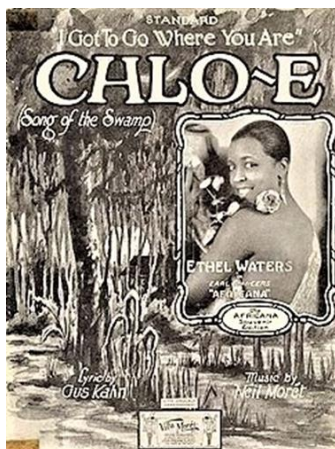


Рис. 5. Обложка песни «Хлоя»

Ещё одним аргументом в пользу того, что песня «Хлоя» не принадлежит авторству Эллингтона, служит этикетка (рис. 6) виниловой пластинки с записью песни «Хлоя» в исполнении оркестра под управлением Д. Эллингтона.



Рис. 6. Обложка виниловой грампластинки «Хлоя»

Текст на этикетке содержит фамилии авторов произведения, а также перечислен весь состав оркестра, который исполняет это произведение. Эллингтон использовал тему Н. Море, переработав её для джазового оркестра и усилив блюзовую основу мелодии. В одном из первых исполнений «Хлоя» участвовали (в числе других) звёзды джаза XX в.: саксофонист Джонни Ходжес, трубач Рекс Стьюарт, тромбонист Лес Браун.

В качестве аллюзии, возникшей у автора статьи, приведём рисунок обложки танца кек-уок «Hiawatha» (рис. 7), музыка которого принадлежит также Н. Море и изданному в 1903 г. российским нотным издательством А. Зейвангу. Можно предположить, что в круг музыкальных впечатлений юного Эдисона Денисова входили произведения, подобные кек-уокам и песням Н. Море. Эти ноты могли бытовать в среде томской вузовской интеллигенции, окружавшей юного композитора Денисова.



Рис. 7. Обложка произведения Н. Море

Тема песни «Хлоя» была введена в роман Б. Вианом как очень точно определяющая имя героини романа. «Хлоя», в переводе с греческого означает «цветущая», «зеленеющая». И в то же время слово означает болотную кувшинку, цветок нимфею. Героиня романа Хлоя умирает от того, что цветок проникает в сердце. В романе цветку приданы даже одушевлённые черты.

Большое значение для структуры романа Виана и для оперы Денисова играет вторая джазовая тема оперы. Это мелодия Эллингтона «In solitude» (рис. 8), чаще переводимая как «Одиночество», хотя английский смысл названия более обращён на некоторую ситуацию: «в одиночестве», «в уединении».

G. ♯ IN MY SOLITUDE Ellington/DeLange/Mills 1934

The image shows a musical score for the song "In My Solitude" by Duke Ellington. It consists of three staves of music with lyrics underneath. The first staff starts with a box labeled 'A' and contains the first line of lyrics: "In my sol-i-tude you haunt me, with re-ver-ies". The second staff continues the lyrics: "In my sol-i-tude you taunt me, with mem-or-ies" and "In my sol-i-tude I'm pray-ing, Dear Lord a-bove". The third staff contains the final lines: "of days gone by In my I sit in my chair, I'm filled with ties-pair, there's that nev-er die. send back my love. no one could be so sad. With gloom ev-'ry-where, I sit and I stare, I know that I'll soon go mad. In my". Above the notes, various chords are indicated, such as Eb7, F-6, G-7, C-7, F-7 (F7 2ndX), Bb7, Bb7, Eb7, Bb7, Eb7, Bb7, A, A, Eb/Bb, Bb7, Bb-7, Eb7, Ab7, A7, Eb/Bb, Gb7, F-7, Bb7. There are also performance markings like "1.", "2.", "Fine", and "D.C. at 2nd End (Fine)".

Рис. 8. Блюз «Одиночество» Д. Эллингтона

Денисов критически относился к своим «джазовым аллюзиям». В своих интервью, например, он говорил: «Джаз очень люблю, это настоящее искусство. Луи Армстронг, Майлз Девис – настоящие большие музыканты. Майлз Девис – самый любимый музыкант, его гармоническое мышление так же изысканно, как у Дебюсси». Еще: «Джаз высокого класса применяет все средства современной музыки. Разница лишь в материале и в принципе использования. А техника та же – коллаж, двенадцати-тоновость».

Свою главную фортепианную импровизацию в опере «Пена дней» Денисов оценивал как не совсем удачную.

Рамки данной статьи не позволяют обратиться к другим произведениям композитора, в которых Денисов пользуется элементами джазовой музыки. Эти сочинения поражают смелостью не только музыкального языка, но и необычностью форм. Достаточно в качестве примера назвать «Concerto piccolo», где один исполнитель играет на четырёх саксофонах, от сопрано до баритона. Или «Жизнь в красном свете», где к джазовой структуре вокального материала подключаются песни Б. Виана, который также известен как популярный французский шансонье.

Интересно отметить, что Денисов практически не был знаком с российскими джазовыми музыкантами. Франция же подарила Денисову общение и дружбу с двумя выдающимися саксофонистами – виртуозами классического направления.

Первым из них стал Жан-Мари Лондейкс (1932–2025), по заказу которого в 1970 г. Денисов написал «Сонату для саксофона и фортепиано». Лондейкс стал первым исполнителем произведения, посвящённого композитором саксофонисту. Позднее Денисов познакомился и подружился ещё с одним выдающимся исполнителем классического направления на саксофоне – Клодом Деланглем (рис. 9).



*Рис. 9. Э. Денисов и К. Делангль*

К. Делангль записал на лазерный диск «Концерт для саксофона с оркестром» Э. Денисова, в котором он выступил солистом, и вместе с своей женой, пианисткой Одилией, исполнил «Сонату для саксофона и фортепиано». Клод Делангль (рис. 10) уже после смерти композитора посетил родной город Денисова – Томск. Музыкант выступил в концерте Томского академического симфонического оркестра и провёл мастер-класс, а также встретился с ведущими городскими саксофонистами, в числе которых были солисты оркестра «ТГУ-62» Влад Сухих и Игорь Новицкий.



*Рис. 10. К. Делангль в Томске*

Изучение джазовых элементов одного из знаменитых представителей музыки XX в. позволит глубже понять особенности творчества Э. Денисова и его последователей, наиболее полно осознать сущность музыкальной культуры во всём её разнообразии.

Музыка Э. Денисова осталась в джазовом пространстве XX в., равно как и музыка его великих предшественников: К. Дебюсси, М. Равеля, И. Стравинского, Д. Мийо.

#### **Использованные источники**

1. Вавилов С. Одичалые люди? // Томский зритель. 1989. № 4 (июнь). С. 28–32.
2. Вавилов С. Джаз в «Пене дней» Э.В. Денисова // Материалы Всероссийской научно-практической конференции с международным участием (Томск, 22–23 апреля 2011 г.) «Современное музыкальное искусство: традиции и новаторство, методы исследования, перспективы развития». Томск, 2013. С. 96–99.
3. Вавилов С.П. DVD: Джаз – Виа – Денисов // Современное музыкальное искусство: из века XX в век XXI: материалы Межрегиональной научно-практической конференции, 9–10 апреля 2004 г. Томск, 2004. С. 94–96.
4. Виа Б. Пена дней. М.: Худож. лит., 1983. 319 с.
5. Городинский В. Музыка духовной нищеты. М.: Музгиз, 1950. 136 с.
6. Купровская Е.О. Мой муж Эдисон Денисов. М.: Музыка, 2014. 224 с.

7. Словохотова В.Ю. «Пена дней»: От романа – к оперному либретто // Музыкальная академия. 2020. Вып. 2 (70). С. 154–178.

8. Холопов Ю., Ценова В. Эдисон Денисов. М.: Композитор, 1993. 312 с.

*Stanislav Vavilov*

**JAZZ ALLUSIONS IN E.V. DENISOV'S OPERA "FOAM OF THE DAYS"**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 89–99.*

doi: 10.17223/26188929/20/7

This article examines the use of jazz motifs and elements in the opera "Foam of the Days," one of the composer's most extensive and well-known works. The opera is based on the famous novel by the French writer and musician B. Vian, whose work prominently features allusion and "black humor." The article emphasizes that allusion is also one of Denisov's key artistic techniques. The blues themes that form the musical core of the opera are analyzed.

*Keywords:* Edison Denisov, Boris Vian, Duke Ellington, allusion, jazz, blues, theme, opera

**The used sources:**

1. Vavilov S. Wild People? Tomsk Spectator. Tomsk: B.I. 1989. No. 4 (June). Pp. 28-32.

2. Vavilov S. Jazz in E.V. Denisov's "Foam of the Days". Proceedings of the All-Russian Scientific and Practical Conference with International Participation (Tomsk, April 22-23, 2011) "Contemporary Musical Art: Traditions and Innovations, Research Methods, Development Prospects". Tomsk, 2013, Pp. 96-99.

3. Vavilov, Stanislav Platonovich. DVD: Jazz - Vian - Denisov. Contemporary Musical Art: from the 20th Century to the 21st Century: Proceedings of the Interregional Scientific and Practical Conference, April 9-10, 2004. Tomsk, 2004. - Pp. 94-96.

4. Vian B. Foam of the Days. Moscow, Art Literature, 1983. 319 p.

5. Gorodinsky V. Music of Spiritual Poverty. Moscow, Muzgiz. 1950. 136 p.

6. Kuprovskaya E.O. My Husband Edison Denisov. Moscow: Muzyka, 2014. 224 p. music and ill.

7. Slovkhotova V.Yu. "Foam of the Days": an extract from the novel and an opera libretto. Music Academy. Moscow, 2020. Issue 2 (70). Pp. 154-178.

8. Kholopov Yu., Tsenova V. Edison Denisov. Moscow, Composer. 1993. 312 p.

УДК 004.032.26  
doi: 10.17223/26188929/20/8

*Полина Столбова*

## НЕЙРОСЕТЬ КАК ИНСТРУМЕНТ ГЕНЕРАЦИИ СТИМПАНК-МУЗЫКИ

В статье рассматривается разработка нейросетевого инструмента для генерации музыки в стиле стимпанк – жанра с ретрофутуристической эстетикой викторианской Англии XIX в. Анализируется специфика стимпанка как культурного феномена и его музыкальной составляющей, включающей индустриальные звуки, театрализованный вокал и нарративность. Обсуждаются возможности и вызовы применения искусственного интеллекта для создания оригинальных композиций в этом стиле. Особое внимание уделяется формированию качественного датасета и особенностям обучения моделей, способных воспроизводить стилистически узнаваемые образы. Предлагаемая система может быть использована в геймдизайне, театре и кино, открывая перспективы для научных изысканий и творческих практик.

*Ключевые слова:* стимпанк, звуковая эстетика, музыка, искусственный интеллект, нейросеть, алгоритмическая композиция, генерация аудио, саунд-дизайн, ретрофутуризм, цифровое искусство

**Введение.** Стимпанк – поджанр научной фантастики, представляющий альтернативную историю индустриальной эпохи, где паровые технологии становятся основой прогресса. Он объединяет викторианскую культуру с футуристическим воображением, используя язык механизмов, индустриальной архитектуры и сложных инженерных форм.

Ю.С. Скороходько выделяет ключевые произведения жанра: «Ночь морлоков» К.У. Джетера, «Врата Анубиса» Т. Пауэрса, «Машина различий» Б. Стерлинга и У. Гибсона, авторы которых первыми классифицировали характер своего творчества [3, с. 223]. Дж. Манн в «Энциклопедии научной фантастики» отмечает, что термин «стимпанк» произошёл от «киберпанка» и отражает альтернативный мир Великобритании XIX в. [16, с. 608]. Исследователи подчёркивают выраженный урбанистический характер жанра: элементы

природы в нём практически отсутствуют, а пространство формируется трубами, кирпичной застройкой, булыжными мостовыми и копотью фабричных дымоходов [1, с. 18].

С.Н. Волков выделяет характерные черты стиля: ретроградный пессимизм; тоску по невозможному, романтизм викторианской эпохи; контраст изящных нарядов и грубой механики; философию инженерного безумства; обилие медных и кирпичных труб, шестерёнок и сложных механизмов, которые формируют эстетическую основу [2, с. 106].

Стимпанк остаётся одним из популярных направлений в современном искусстве. Обилие фильмов, мультфильмов, игр в стимпанк-сеттинге, а также многочисленные статьи и монографии подтверждают интерес к жанру. При этом большинство исследований сосредоточено на визуальной стороне: картинах, костюмах, интерьерях и оформлении экранных искусств. Это позволяет подробно изучить стимпанк через вещи, атмосферу и персонажей. Однако звуковое оформление в синтетических искусствах играет не менее важную роль в построении сюжета.

В музыке стимпанк часто воплощается через индустриальные звуки, паровые механизмы, металлические скрипы и характерные мелодии, сочетая викторианскую эстетику с ретрофутуристическим настроением. Современные инструменты позволяют создавать оригинальные композиции и расширять границы музыкального творчества в играх, театре и цифровых медиа.

Аудитория таких средств разнообразна: от новичков, ищущих новые музыкальные впечатления, до профессиональных композиторов и исполнителей, желающих обогатить свои выступления. Студенты, любители и специалисты находят ценность в функционале современных программных решений для музыки.

Компьютерная аудиоинженерия изучает свойства звука и его акустические артефакты, чтобы повысить качество обработки с помощью программ и оборудования. Она тесно связана с аудиоинформатикой, где звук рассматривается в более широком контексте [4, с. 137].

Развитие цифровых технологий существенно изменило способы создания и обработки музыкального материала. Программные средства становятся полноценными участниками творческого процесса, расширяя возможности композиторов и предлагая новые подходы к формированию музыкальной структуры.

Современные технологические решения оптимизируют работу со звуком и повышают эффективность производственных процессов. На фоне устойчивого интереса к стимпанку как визуальному направлению возрастает необходимость анализа звукового измерения этого стиля.

В рамках работы звуковая картина стимпанка рассматривается как самостоятельный феномен, обладающий собственными выразительными средствами, принципами построения и методами генерации шумов и эффектов. Такой подход позволяет выявить особенности звукового проектирования и уточнить место жанра в современном саунд-дизайне.

Цель – разработка проекта, ориентированного на создание звуковых образов в стиле стимпанк. Полученные результаты могут быть использованы в практике звукорежиссуры, композиции, разработки видеоигр и кинопроизводства.

**Программные подходы.** Создание отечественных программных решений могло бы существенно снизить затраты по сравнению с зарубежными аналогами. Кроме того, творческий подход к синтезу и обработке звука позволяет создавать новые эффекты и тембры, опираясь на интерпретацию алгоритмов зарубежных разработчиков.

Таким образом, изучение методов обработки и генерации цифровых звуковых сигналов, разработка программного обеспечения для работы со звуком и внедрение этих знаний в конечные продукты остаются ключевыми задачами при проектировании современных аудиoprogramмных комплексов.

В.В. Таран предлагает систему, где музыкант после выбора инструментов составляет список нот с указанием времени начала, длительности и параметров синтеза для каждого звука [4, с. 141].

Вилар и Грау изучали влияние звука фортепиано в сочетании с голосом и его влияние на итоговую композицию [13]. Ли с коллегами разработали алгоритм автоматического извлечения мелодий из полифонических аудиофайлов с помощью глубокого обучения: частотный диапазон преобразовывается в изображения, которые обрабатываются сверхточной нейросетью [11].

Чжу с соавторами предложили непрерывную систему генерации и аранжировки мелодий с несколькими инструментами. Модель

обеспечивает согласованность с аккордовыми прогрессиями и позволяет удерживать стиль. Эксперименты показали высокую эффективность подхода [19].

Неджах и коллеги представили аппаратное решение для генерации гармонической музыки. Музыка формируется мелодическими интервалами, определяемыми клеточными автоматами, и передаётся через *MIDI*. Система реализована на программируемой вентильной матрице (*FPGA*), что делает её автономным инструментом для обучения и экспериментов, с многообещающими результатами [12].

Несмотря на ограниченное количество исследований, посвящённых непосредственно стимпанк-музыке, существует обширная база работ о самом стиле. Это открывает перспективы для изучения аудиальной стороны жанра. Значимую роль играют исследования генерации музыки с использованием современных программных решений. Изученные подходы и успешные эксперименты создают надёжную основу для самостоятельных проектов в этой области.

**Стимпанк в музыке.** Стимпанк (*steampunk*) давно сформировался как культурный стиль и обрёл множество поклонников. В кратком определении это «творческое общественное движение, которое черпает вдохновение из викторианской и довоенной истории в анахроничном сочетании научной фантастики, современных ценностей и чувства юмора» [15, с. 7].

Однако стимпанк как отдельное музыкальное направление почти не представлен в научной литературе: отсутствуют монографии, посвящённые его особенностям, характерным чертам и ключевым представителям.

В более широком контексте звукового оформления существуют отдельные статьи, рассматривающие аудиальные особенности жанра в кино [8], мультфильмах [6].

Заинтересованный слушатель может найти в Интернете новости и материалы с примерами выступлений стимпанк-групп или обсуждения их принадлежности к жанру. Это подчёркивает актуальность темы при почти полном отсутствии академических исследований.

Стимпанк остаётся популярным направлением современной культуры. Он востребован в киноиндустрии, анимации и музыкальной сфере. Главные способы создания стимпанк-атмосферы через звук – это эффекты и музыка, которые усиливают визуальный стиль,

делая изображение «звучащим» и придавая ему дополнительные реалистические свойства [7, 18, 23].

Жанр стимпанк в музыке пока находится на стадии формирования. Существуют группы, позиционирующие себя как «стимпанковские» [17], чаще всего в жанрах арт-рок, дарк-кабаре, дарквейв и индастриал [14]. При этом стимпанк воспринимается скорее как эстетический стиль, чем самостоятельное музыкальное течение, и нередко описывается иронично, как сочетание готической эстетики с викторианским антуражем.

«Стимпанковость» проявляется через атмосферу, тематические тексты и использование музыкальных приёмов конца XIX в. Например, группа *Abney Park* сочетает индастриал, дарк-кабаре, элементы электроники и народной музыки разных стран. В её композициях доминирует низкий хриплый вокал с подпевками, эмоциональные выкрики и многократные повторения музыкальных паттернов.

Инструментальная палитра эклектична: скрипка плавно сменяется трубой, искусственно смоделированный бит сочетается с медно-духовыми партиями, встречаются элементы хард-рока. Часто используются двухголосие, симфоническое звучание и шумовые эффекты. Некоторые композиции напоминают легенду или балладу с аккомпанементом переборов струнных, при этом большинство произведений динамичны и ритмически насыщены.

Группа *Vernian Process* исполняет дарквейв и обращается к мрачным сторонам стимпанка, изображая тёмные города и мощь машин. Музыка сочетает современные и классические стили, включая прогрессив-рок, неоклассику, трип-хоп и рэгтайм. Основу репертуара составляют инструментальные композиции, подходящие для саундтреков стимпанк-фильмов. Используются немелодические звуки и шумы (стук по металлу, звон колоколов, гудение паровоза), которые накладываются на плотное гитарное звучание и ритм барабанов. Ритмика часто синкопирована, а вокал намеренно стилизован, создавая лёгкую иронию на фоне объёмного сопровождения.

Музыка *Dr. Steel* характеризуется повторяющимися мотивами, создающими впечатление механической шарманки. Музыка динамична и танцевальна: звучание одновременно лёгкое и приземлённое, формирует атмосферу небольшой таверны. Звуковая палитра включает бой колоколов и удары по металлу, что усиливает стимпанковский колорит.

Группа *The Cog is Dead* сочетает музыку разных стилей и эпох. Лидер коллектива – часовщик Джонотан Спрокетт, якобы живущий в альтернативном 1893 г., вместе с другом-механиком создал машину времени [5]. В композициях преобладают повторяющиеся паттерны, солист с низким голосом и мужской ансамбль исполняют динамичные треки. Музыка развивается от сольного исполнения к многоголосию, иногда напоминающая вариации джаза в викторианском стиле. Тематика песен связана с автоматами, дирижаблями, субмаринами и изобретателями.

*Humanwine* выделяется активным использованием трубы и тромбона. Вокал сочетает грубый мужской голос с плотным женским, ритм остаётся простым, но мелодия остаётся подвижной.

*Steam Powered Giraffe* исполняет композиции в танцевальном стиле, напоминающем фокстрот. Синкопированный ритм, духовые инструменты, фортепиано и барабаны создают джазовую атмосферу. Многоголосие формируется сочетанием голоса солиста и мужского ансамбля.

Метал-группа *Valentine Wolfe* соединяет эмбиент, соло-бас, электронику и оперные партии XVIII в. Звучание насыщено диссонансами, неустойчивыми аккордами и вокализмом. Вокальная линия включает высокий женский голос с присоединением других голосов в припеве. Часто используются немusыкальные звуки, которые формируют характерный звуковой портрет стимпанк-стиля. Инструментальная партия может исполняться на клавишине, а многоголосие создаёт ощущение естественного совместного исполнения.

Стимпанк вдохновляет музыкантов создавать композиции, выходящие за рамки традиционных жанров, при этом активно используя современные технологии. Литературные и визуальные источники формируют содержание произведений, а новые инструменты и приёмы расширяют возможности звукового воплощения.

Ключевые объединяющие черты стимпанк-музыки можно определить так: создание камерной, «таверенной» атмосферы; доминирование грубого мужского вокала; использование одно- и многоголосия; песня, построенная как рассказ или баллада; синкопированный ритм, придающий лёгкую ритмическую нестабильность.

Стимпанк не ориентирован на единое звучание. Стиль реализует инновации через сочетание старых и новых технологий, а подход музыкантов к композиции определяет степень новаторства.

**Музыкальная аранжировка и нейросети.** С развитием компьютерных технологий композиторы стали искать новые методы создания музыки, включая шаблонные и алгоритмические подходы. В результате компьютер превратился в инструмент, позволяющий завершать музыкальные произведения и автоматизировать процессы аранжировки.

По словам В.В. Тарана, создание аранжировок требует точного алгоритмического расчёта, характерного для классических языков программирования, например, *Music N*, *Cmusic* или *pcmusic*. Композитор задаёт инструкции, определяющие взаимосвязи генераторов блоков, формы сигналов осцилляторов, огибающие кривые и другие контроллеры [4, с. 141].

Компьютерная автоматическая композиция объединяет музыкальную теорию с алгоритмами, позволяя создавать произведения автоматически или полуавтоматически. Этот подход имитирует и перерабатывает существующие музыкальные материалы с минимальным вмешательством человека, что отражает изменение роли традиционных инструментов, например фортепиано, в современном творческом процессе.

При использовании рекуррентных нейронных сетей генерируемые мелодии иногда теряют глобальную музыкальную связность. Применение генетических алгоритмов для формирования мелодий и гармоний сталкивается с проблемой поиска релевантных областей, что может приводить к остановке в локальных оптимальных вариантах.

Сегодня основная сложность компьютерной автоматической композиции заключается в неспособности полностью воспроизводить человеческие эмоции и творческое мышление. Алгоритмы успешно обрабатывают комбинации и перестановки музыкальных элементов, но для полноценной художественной выразительности требуется поддержка технологий искусственного интеллекта.

Автоматическая генерация мелодий становится одной из ключевых областей исследований ИИ в музыкальном искусстве. Учёные изучают смежные аспекты, включая роль фортепиано в сочетании с текстовыми и вокальными партиями.

Современные нейросети позволяют создавать аудиозаписи с нуля на основе текстовых описаний, дополнять готовые мелодии и формировать новые композиции на их основе. Качественное звуковое сопровождение востребовано как в творчестве, так и в повседневной

жизни, где человек постоянно сталкивается с аудиоконтентом. Появление ИИ, способного создавать видео по тексту, увеличило потребность в нейросетях, генерирующих оригинальные музыкальные композиции.

Далее рассматриваются различные музыкальные системы ИИ с разным функционалом, преимуществами и ограничениями. В зависимости от задач пользователи могут выбирать подходящие инструменты для создания собственных мелодий онлайн.

Нейросеть *Suno* [21] создаёт треки по тексту, генерирует вокал, выполняет сложные технические задания и работает в разных стилях, включая возможность изменения жанров и использования русского языка. *Soundraw* [22] позволяет настраивать продолжительность, темп, жанр, настроение, тему и инструменты композиции, обеспечивая широкий простор для творчества как профессионалам, так и любителям. *Mubert* [20] генерирует трек по любому англоязычному запросу или музыкальному референсу, который можно доработать с помощью различных настроек: продолжительности, жанра, настроения композиции и даже активности под трек – например, для физической нагрузки, сна или медитации.

Кроме того, нейросеть *Soundful* [24] предназначена для создания музыкального оформления для контент-мейкеров. Пользователю достаточно выбрать жанр, поджанр, скорость и тональность, при этом последние две настройки необязательны.

Искусственный интеллект непрерывно обучается, анализируя мелодию, гармонию, ритм и структуру, многократно обновляя параметры на основе ошибок до тех пор, пока результат не станет удовлетворительным. Благодаря этому ИИ способен имитировать стиль известных композиторов или адаптироваться под предпочтения пользователя.

Таким образом, нейросети помогают создавать оригинальный музыкальный контент, который не нарушает авторских прав, точно передавая желаемое настроение и стиль. Всё, что остаётся пользователю, – выбрать инструмент, оптимальный по функционалу и бюджету.

**Разработка программы.** Нейронная сеть представляет собой попытку имитировать работу человеческого мозга. Прежде чем она сможет предсказывать жанр песни, требуется «понять», что такое жанр. Проще говоря, сеть должна научиться различать, что делает

поп-песню поп-песней и чем она отличается от метал-композиции. Так, нужно изучить множество примеров.

Подобную задачу рассматривал Чжу с соавторами [19], разработав многостильную модель совместной аранжировки нескольких инструментов, которая изучает музыкальный стиль посредством составительного обучения. Маркированные данные предполагают, что аудиофайл сопровождается дополнительной информацией – жанром, темпом, настроением и другими характеристиками. В данном случае интерес представляют только метки жанра.

Хотя существует множество открытых источников с такой информацией, например *Spotify*, сбор корректных данных порой оказывается сложной задачей, особенно когда речь идёт о субъективных характеристиках, таких как настроение песни. В таких случаях эффективным, но затратным методом может стать проведение опросов, в которых слушателей спрашивают о впечатлениях и эмоциях, вызываемых конкретной композицией.

Крайне важно иметь качественные и значимые данные, поскольку точность прогнозов нейронной сети напрямую зависит от качества обучающих материалов. Поэтому данные сегодня рассматриваются как один из самых ценных ресурсов в разработке систем музыкальной генерации.

Существуют разные способы работы с аудиоданными в музыкальных нейронных сетях, но один из самых распространённых подходов заключается в преобразовании аудио в визуальные представления – спектрограммы.

Спектрограмма показывает, как изменяется спектр частот во времени, и становится графическим отображением аудиосигнала. Получение спектрограммы для песни часто является самым ресурсоёмким этапом обработки, но результат оправдывает затраты, поскольку позволяет анализировать частотные характеристики звука в динамике.

За последнее десятилетие область компьютерного зрения достигла значительных успехов благодаря методам искусственного интеллекта и машинного обучения, и эти достижения можно применять к анализу звука, преобразуя аудиосигналы в изображения. Такой подход позволяет нейронной сети «видеть» звук, выявлять закономерности и использовать проверенные методы компьютерного зрения для решения задач музыкальной генерации.

После преобразования песен из базы данных в спектрограммы наступает этап обучения нейронной сети различать музыкальные жанры. Для этого исходный набор данных делится на обучающий и тестовый. Сеть обучается только на выборке, тест используется для оценки её производительности.

Для анализа спектрограмм обычно применяются свёрточные нейронные сети (*CNN*). В исследовании Ли, Джэнга и Юна [11] описывается использование *CNN* для классификации высоты тона коротких аудиосегментов. Их алгоритм отличается простой структурой и не использует сложные методы обработки сигналов для извлечения мелодии, позволяя сети самостоятельно находить мелодические паттерны в аудиоаккордах. Хотя по точности этот метод уступает современным алгоритмам, результаты остаются сопоставимыми и могут быть улучшены с помощью более подходящих обучающих данных.

Обучение сети – итеративный процесс, который повторяется многократно, поэтому изначально требуется большой объём данных. Этот процесс называют контролируемым обучением, поскольку у сети есть чёткая цель: научиться выявлять характерные для каждого жанра особенности спектрограмм. Оценка производительности нейронной сети происходит на новых данных.

На заключительном этапе оценивается, насколько хорошо нейронная сеть справляется с задачей на данных, которые она ранее не видела. Для этого можно опереться на исследование Неджаха с коллегами [12], где приведены характеристики аппаратного обеспечения – площадь чипа, рабочая частота, энергопотребление, а также показатели генерации мелодий.

Для объективной оценки сеть выполняет задачу классификации жанров на тестовом наборе, который не использовался во время обучения. Этот этап особенно важен, так как демонстрирует способность сети к обобщению – насколько точно она распознаёт жанры на «новой» музыке.

Современные исследования показывают, что точность классификации жанров с помощью свёрточных нейронных сетей (*CNN*) может достигать 82%, что превышает средний показатель человека в 70%. В зависимости от задачи и качества обучающих данных, точность моделей может быть ещё выше. Таким образом, всё, что человеческое ухо способно различить в музыке, в принципе доступно и

для машинного распознавания, при условии высокого качества исходных данных.

**Этапы производства.** Композиция строится на основе заданной мелодии, при этом анализируются её гармонические тенденции и характеристики аккордов, которые затем используются для создания звуков аккомпанемента, соответствующих мелодии [9].

Гармония представляет собой сочетание аккордов и гармонических прогрессий – одновременное звучание нескольких звуков согласно определённым правилам, что обеспечивает организационную форму многоголосной музыки. База данных звуковых шаблонов содержит всю необходимую информацию для работы системы.

В процессе создания аккомпанемента на вход подаётся композиция с одной мелодией, из которой извлекаются основные параметры. На основе этих данных вычисляется последовательность элементов для разделения состояний, после чего сравнивается наблюдаемая последовательность с аккордами через полученный ритм. Алгоритм определяет оптимальную скрытую последовательность состояний двух составляющих, что позволяет сформировать фортепианный аккомпанемент.

Процесс композиции включает получение базовой информации о музыке – такта, темпа, тональности и других параметров. Такт используется для определения фонетической структуры, которая помогает выбрать элементы из базы данных звуковых шаблонов, а тональность задаёт музыкальный масштаб. Затем мелодия делится на сегменты, по которым вычисляется распределение ритма. Сравнение ритмических данных соседних тактов с соответствующими структурами в базе позволяет объединять совпадающие элементы и разделять различающиеся. На основе полученной последовательности аккордов и структуры звуковой формы формируется фортепианный аккомпанемент к исходной мелодии.

Результатом становится композиция, которая напрямую соотносится с учебными образцами с точки зрения гармонического движения, ритмического контраста и приёмов имитации. Для тестирования производительности системы автоматического аккомпанемента, основанной на базе данных звуковых образцов, её эффективность сравнивается с традиционной системой. В качестве объектов использовались десять произведений, по которым фиксировалось время генерации аккомпанемента.

Таким образом, алгоритмическая композиция представляет собой сложную область исследований в сфере искусственного интеллекта с важными теоретическими последствиями. Работа позволяет глубже понять мыслительный (творческий) процесс. В ходе исследования создаётся база метаструктур звуковых образцов на основе концепции «метаструктуры фортепианного аккомпанемента», проводится сравнение ритмических и гармонических характеристик, после чего алгоритм применяется к композиции.

**Заключение.** Нейросети находятся на пересечении технологий и творчества, выступая мощным инструментом как для начинающих музыкантов, так и для опытных композиторов. Эти системы включают множество функций, упрощающих процесс сочинения и исполнения музыки, позволяя быстро создавать полноценные аранжировки.

Существует два основных подхода к генерации музыки с помощью нейросетей: создание нот или аудиосигналов. В первом случае формируется последовательность аккордов, нот и звуков, которая затем воспроизводится как музыкальное произведение. Однако этот метод ограничен, поскольку не позволяет передать нюансы человеческого голоса и тембровое разнообразие звучания. Второй подход – генерация аудиосигналов – таких ограничений не имеет, но требует значительно большей вычислительной мощности.

Стили и пресеты играют важную роль в творческом процессе. Разнообразные стили имитируют разные музыкальные жанры, расширяя возможности исполнения и стимулируя импровизацию. Для обучения искусственного интеллекта необходимо «скормить» ему огромное количество музыкальных треков: алгоритмы должны «понимать» и «запоминать» каждый из них. Чем больше мелодий изучит нейросеть, тем более качественные и оригинальные композиции она сможет создавать.

Так, процесс генерации музыки похож на создание картин. Например, если обучить алгоритмы на альбомах стимпанк-групп, на выходе появятся аудиозаписи, стилистически близкие к исходному материалу. Каждый новый трек пополняет память нейросети новым шаблоном, который позволяет либо воссоздать похожее звучание, либо смешать его с другими стилями.

Подобный подход обеспечивает эффективное воспроизведение разных жанров и открывает новые возможности, особенно в нишевых направлениях, таких как стимпанк.

### Использованные источники

1. Выгонская Н.С., Алексеева Е.Н. Основные элементы стиля стимпанк в декоративно-прикладном искусстве // *Международный журнал гуманитарных и естественных наук*. 2019. № 12 (1). С. 18–20.
2. Волков С.Н. Субкультурные тенденции в эпоху информационных технологий (на примере стимпанка) // *Российский гуманитарный журнал*. 2020. № 2. С. 104–114.
3. Скороходько Ю.С. Стимпанк как явление современной литературы // *Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского*. 2015. № 2 (2). С. 223–229.
4. Таран В.В. Язык программирования Nyquist: настоящее время и перспективы его развития в области компьютерной аудиотехники и аудиотехники // *Современная наука: актуальные проблемы теории и практики*. Серия: Естественные и технические науки. 2020. № 4. С. 135–153. URL: <http://www.nauteh-journal.ru/files/e0bc0905-4047-41d3-809e-78f120ba7098>
5. Беленкова Д. Стимпанк музыка: главные группы. URL: <https://www.mirf.ru/fun/music/top-5-steampunk-bands> (дата обращения: 31.10.2024).
6. Столбова П.А. Звуковое оформление мультфильмов в стиле стимпанк // *Вестник Исык-Кульского университета*. 2025. № 61. С. 296–304. doi: 10.69722/1694-8211-2025-61-296-304
7. Столбова П.А. Стимпанк в музыке: от викторианской эстетики к звуковому эксперименту // *Музыкальный альманах Томского государственного университета*. 2025. № 19. С. 68–75. doi: 10.17223/26188929/19/8
8. Столбова П.А. Стимпанк как звуковое явление в фильмах // *Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение*. 2025. № 58. С. 110–121. doi: 10.17223/22220836/58/10
9. Choudhury A., Pytlarz J., Daly S. HDR and WCG image quality assessment using color difference metrics // *SMPTE Motion Imaging Journal*. 2020. Vol. 129, Is. 9. P. 38–49. <https://doi.org/10.5594/jmi.2020.3010390>
10. Kim M.-K. Brain recognition and sensibility response according to the shape of eyes and eyeshadow tone // *Asian Journal of Beauty and Cosmetology*. 2017. Vol. 15 (4). P. 421–434. <https://doi.org/10.20402/ajbc.2017.0147>
11. Lee J., Jang D., Yoon K. Automatic melody extraction algorithm using a convolutional neural network // *Ksii Transactions on Internet & Information Systems*. 2017. Vol. 11, no. 12. P. 6038–6053. [https://doi.org/10.3837/tiis.2017.12.019\\_2-s2.0-85041021488](https://doi.org/10.3837/tiis.2017.12.019_2-s2.0-85041021488)

12. Nedjah N., Bezerra H. D., Mourelle L.M. Automatic generation of harmonious music using cellular automata based hardware design // *Integration*. 2018. Vol. 62, jun. P. 205–223. <https://doi.org/10.1016/j.vlsi.2018.03.002>, 2-s2.0-85043366068
13. Vilar J. Maria Peñalver and Valles Grau L., Vocal piano accompaniment: a constant research towards emancipation // *English Language, Literature & Culture*. 2020. Vol. 5, Is. 1. P. 25–35. <https://doi.org/10.11648/j.ellc.20200501.13>
14. Price S. Album: The Men That Will Not Be Blamed for Nothing, This May Be the Reason (Leather Apron). URL: <https://web.archive.org/web/20171208003511/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-the-men-that-will-not-be-blamed-for-nothing-this-may-be-the-reason-leather-apron-7554544.html> (Accessed: 31.10.2024).
15. Skoki A., Ljubic S., Lerga J., Štajduhar I. Sopele music dataset // *Data in Brief*. 2020. Vol. 28. <https://doi.org/10.1016/j.dib.2019.104840>
16. Steampunk // *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction* / G. Mann. London: Constable & Robinson, 2001. 608 p.
17. Sullivan C. Tonight I'm gonna party like it's 1899. URL: <https://web.archive.org/web/20081020100508/http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/17/popandrock2> (Accessed: 31.10.2024).
18. Tinker Thaddeus. The Steampunk Gazette. Publication date 2012. URL: <https://archive.org/details/steampunkgazette0000tink> (Accessed: 31.10.2024).
19. Zhu H., Liu Q., Yuan N.J., Zhang K., Zhou G., Chen E. Pop music generation: from melody to multi-style arrangement // *ACM Transactions on Knowledge Discovery from Data*. 2020. Vol. 14, № 5. P. 1–31. <https://doi.org/10.1145/3374915>
20. Defining and Defying Genre: The Dilemma of Steampunk Music. URL: <https://reactormag.com/defining-and-defying-genre-the-dilemma-of-steampunk-music/> (Accessed: 31.10.2024).
21. Suno. URL: <https://suno.com/> (Accessed: 31.10.2024).
22. Soundraw. URL: <https://soundraw.io/> (Accessed: 31.10.2024).
23. Mubert. URL: <https://mubert.com/> (Accessed: 31.10.2024).
24. Soundful. URL: <https://my.soundful.com> (Accessed: 31.10.2024).

**Polina Stolbova**

**NEURAL NETWORK AS A TOOL FOR GENERATING STEAMPUNK MUSIC**

*Musical almanac of Tomsk State University, 2025, no. 20, pp. 100–115.*

doi: 10.17223/26188929/20/8

The article discusses the development of a neural network tool for generating music in the steampunk genre with retrofuturistic aesthetics of 19th century Victorian England. The article analyzes the specifics of steampunk as a cultural phenomenon and its musical component, including industrial sounds, theatrical vocals and narrative. The possibilities and challenges of using artificial intelligence to create original compositions in this style are discussed. Special attention is paid to the formation of a

high-quality dataset and the features of training models capable of reproducing stylistically recognizable images. The proposed system can be used in game design, theater and cinema, opening up prospects for scientific and creative practices.

*Keywords:* steampunk, sound aesthetics, music, artificial intelligence, neural network, algorithmic composition, audio generation, sound design, retrofuturism, digital art

### The used sources

1. Vygonskaya N.S., Alekseeva E.N. The Main Elements of the Steampunk Style in Decorative and Applied Arts // *International Journal of Humanities and Natural Sciences*. 2019. No. 12 (1). – P. 18-20.

2. Volkov S.N. Subcultural Trends in the Age of Information Technology (using Steampunk as an Example) // *Russian Journal of the Humanities*. 2020. No. 2. – P. 104–114.

3. Skorokhodko Yu.S. Steampunk as a Phenomenon of Modern Literature // *Bulletin of UNN*. 2015. No. 2 (2). – P. 223–229.

4. Taran V.V. The Nyquist Programming Language: Present Time and Prospects of Its Development in Computer Audio Engineering and Audioinformatics / V.V. Taran // *Modern Science: Current Problems of Theory and Practice. Series: Natural and Technical Sciences*. – 2020. – No. 4. – Pp. 135-153. <http://www.nauteh-journal.ru/files/e0bc0905-4047-41d3-809e-78f120ba7098>

5. Belenkova D. Steampunk Music: Main Bands <https://www.mirf.ru/fun/music/top-5-steampunk-bands> (Accessed: 31 October 2024).

6. Stolbova P. A. Sound Design for Steampunk Cartoons / P. A. Stolbova // *Bulletin of Issyk-Kul University*. – 2025. – No. 61. – Pp. 296-304. – DOI 10.69722/1694-8211-2025-61-296-304. – EDN ZHAYUO.

7. Stolbova P. A. Steampunk in music: from Victorian aesthetics to sound experiment / P. A. Stolbova // *Musical almanac of Tomsk State University*. – 2025. – No. 19. – P. 68-75. – DOI 10.17223/26188929/19/8. – EDN PVAMED.

8. Stolbova, P. A. Steampunk as a sound phenomenon in films / P. A. Stolbova // *Bulletin of Tomsk State University. Cultural Studies and Art Criticism*. – 2025. – No. 58. – P. 110-121. – DOI 10.17223/22220836/58/10. – EDN UXBQNK.

9. Choudhury A., Pytlarz J., and Daly S., HDR and WCG image quality assessment using color difference metrics, *SMPTE Motion Imaging Journal*. (2020) 129, no. 9, 38–49, <https://doi.org/10.5594/jmi.2020.3010390> (Accessed: 31 October 2024).

10. Kim M.-K., Brain recognition and sensibility response according to the shape of eyes and eyeshadow tone, *Asian Journal of Beauty and Cosmetology*. (2017) 15, no. 4, 421–434, <https://doi.org/10.20402/ajbc.2017.0147>(Accessed: 31 October 2024).

11. Lee J., Jang D., and Yoon K., Automatic melody extraction algorithm using a convolutional neural network, *Ksii Transactions on Internet & Information Systems*.

(2017) 11, no. 12, 6038–6053, <https://doi.org/10.3837/tiis.2017.12.019>, 2-s2.0-85041021488 (Accessed: 31 October 2024).

12. Nedjah N., Bezerra H. D., and Mourelle L. M., Automatic generation of harmonious music using cellular automata based hardware design, *Integration*. (2018) 62, no. jun, 205–223, <https://doi.org/10.1016/j.vlsi.2018.03.002>, 2-s2.0-85043366068 (Accessed: 31 October 2024).

13. Vilar J. Maria Peñalver and Valles Grau L., Vocal piano accompaniment: a constant research towards emancipation (2), *English Language, Literature & Culture*. (2020) 5, no. 1, 25–35, <https://doi.org/10.11648/j.ellc.20200501.13> (Accessed: 31 October 2024).

14. Price S., Album: The Men That Will Not Be Blamed for Nothing, This May Be the Reason (Leather Apron). <https://web.archive.org/web/20171208003511/https://www.independent.co.uk/arts-entertainment/music/reviews/album-the-men-that-will-not-be-blamed-for-nothing-this-may-be-the-reason-leather-apron-7554544.html> (Accessed: 31 October 2024).

15. Skoki A., Ljubic S., Lerga J., and Štajduhar I., Sopele music dataset, *Data in Brief*. (2020) 28, 104840, <https://doi.org/10.1016/j.dib.2019.104840> (Accessed: 31 October 2024).

16. Steampunk [Electronic Resource] // *The Mammoth Encyclopedia of Science Fiction* / G. Mann. London: Constable & Robinson, 2001. – 608 p.

17. Sullivan C. (2008-10-17). Tonight I'm gonna party like it's 1899. *London: Guardian*. <https://web.archive.org/web/20081020100508/http://www.guardian.co.uk/music/2008/oct/17/popandrock2> (Accessed: 31 October 2024).

18. Tinker Thaddeus. The Steampunk Gazette. Publication date 2012 <https://archive.org/details/steampunkgazette0000tink> (Accessed: 31 October 2024).

19. Zhu H., Liu Q., Yuan N. J., Zhang K., Zhou G., and Chen E., Pop music generation: from melody to multi-style arrangement, *ACM Transactions on Knowledge Discovery from Data*. (2020) 14, no. 5, 1–31, <https://doi.org/10.1145/3374915> (Accessed: 31 October 2024).

20. Defining and Defying Genre: The Dilemma of Steampunk Music <https://reactormag.com/defining-and-defying-genre-the-dilemma-of-steampunk-music/> (Accessed: October 31, 2024).

21. <https://suno.com/> (Accessed: 31 October 2024).

22. <https://soundraw.io/> (Accessed: 31 October 2024).

23. <https://mubert.com/> (Accessed: 31 October 2024).

24. <https://my.soundful.com> (Accessed: 31 October 2024).

### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

**Абзалимов Фархат Раифович** – студент Института искусств и культуры Томского государственного университета (сольное пение).

**Аншиц Антон Владимирович** – дирижёр (хормейстер), выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, хормейстер Краснодарского государственного камерного хора.

**Бенда Евгений Владимирович** – дирижёр (хормейстер), выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель вокально-хоровых дисциплин (п. Ключи, Камчатский край).

**Блинкова Вера Георгиевна** – пианистка, концертмейстер, кандидат физико-математических наук, заслуженный работник культуры РФ, старший преподаватель общей и экспериментальной физики ФФ ТГУ (г. Томск).

**Богатырёва Елена Анатольевна** – музыковед, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова».

**Буганова Наталия Дмитриевна** – певица (меццо-сопрано), выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, солистка Северского музыкального театра.

**Бурцева Анна Ивановна** – пианистка, концертмейстер, артистка Камерного симфонического оркестра Института искусств и культуры Томского государственного университета, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

**Вавилов Станислав Платонович** – физик (кандидат технических наук), краевед, историк музыкальной культуры г. Томска, библиофил, джазмен, бывший ведущий передачи томского телевидения «Старые мелодии», член редколлегии журнала «Сибирская старина», доцент Томского политехнического университета.

**Груздев Андрей Леонидович** – певец (тенор), солист Хоровой капеллы Томского государственного университета (1997–2014), композитор, заслуженный работник культуры РФ, преподаватель вокально-хоровых дисциплин детской школы искусств (с. Кривошеино).

**Дудин Евгений Юрьевич** – студент Института искусств и культуры Томского государственного университета (сольное пение).

**Кожина Оксана Владимировна** – концертмейстер, преподаватель ДШИ № 3 г. Томска.

**Кривопалова Вероника Алексеевна** – музыковед, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель музыкально-теоретических дисциплин ОГАПОУ «Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова».

**Литвин Люсия Александровна** – певица (сопрано), выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель музыки и раннего развития (г. Санкт-Петербург).

**Мирошников Никита Николаевич** – певец (тенор), выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, композитор, поэт, писатель (Нидерланды, г. Амстердам).

**Морозова Ирина Алексеевна** – педагог высшей квалификационной категории Томского педагогического колледжа, ветеран труда.

**Москалёва Елизавета Сергеевна** – студентка Сибирского государственного института искусств им. Дмитрия Хворостовского по специальности «Музыковедение» (г. Красноярск).

**Приходовская Екатерина Анатольевна** – композитор (член Союза композиторов России), музыковед (доктор искусствоведения), писатель (член Российского союза писателей), профессор кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета (псевдоним Нота Капри).

**Рыбакова Жанна Вениаминовна** – скрипачка, артистка Камерного симфонического оркестра Института искусств и культуры Томского государственного университета, кандидат географических наук, заслуженный работник культуры РФ, доцент кафедры метеорологии и климатологии ГГФ ТГУ.

**Рыбалтовская Екатерина Сергеевна** – певица (сопрано), выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель ДШИ № 4 г. Томска.

**Рэйтер Алексей Николаевич** – певец (баритон), выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель вокала, артист Берлинского хора Пасхи, победитель Международного конкурса вокалистов в г. Вассеркупе (Германия).

**Сотникова Елена Григорьевна** – жена (вдова) художественного руководителя Хоровой капеллы Томского государственного университета (В.В. Сотникова), преподаватель ОГ АПОУ «Томский музыкальный колледж им. Э.В. Денисова».

**Степанова Екатерина Игоревна** – старший лаборант, старший преподаватель кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска.

**Столбова Полина Алексеевна** – саунд-дизайнер, звукорежиссёр, преподаватель факультета аудиовизуальных искусств Российского государственного института сценических искусств (г. Санкт-Петербург).

**Сухушин Владимир Викторович** – выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, артист Хоровой капеллы Томского государственного университета.

**Ткаченко Ольга Николаевна** – дирижёр (хормейстер), артистка Хоровой капеллы Томского государственного университета, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, учитель МАОУ Лицей № 51 г. Томска, учитель МБОУДО ДШИ № 5 г. Томска.

**Толкач Юлиана Евгеньевна** – студентка Института искусств и культуры Томского государственного университета (хоровое дирижирование).

**Труш Ольга Юрьевна** – пианистка, концертмейстер кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета, концертмейстер Хоровой студии мальчиков и юношей «Глория» (г. Томск).

**Фаттахов Ильнур Юнусович** – певец (баритон), выпускник Института искусств и культуры Томского государственного университета, основатель и руководитель музыкальной студии «Музыкалка» г. Томска.

**Филиппова (Сидельникова) Полина Андреевна** – певица (меццо-сопрано), выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, музыкальный руководитель школы № 1251 им. генерала Шарля де Голля (г. Москва).

**Харченко (Латыпова) Эльза Рафаэлевна** – певица (сопрано), выпускница Института искусств и культуры Томского государственного университета, преподаватель Нижневарттовского социально-гуманитарного колледжа.

**Чайкин Трофим Евгеньевич** – студент Института искусств и культуры Томского государственного университета (сольное пение).

**Черепова Светлана Николаевна** – певица (меццо-сопрано), солистка Хоровой капеллы Томского государственного университета, доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства Института искусств и культуры Томского государственного университета.

### INFORMATION ABOUT AUTHORS

**Farkhat Abzalimov** – student at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (solo singing).

**Anton Anshits** – conductor (choirmaster), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, choirmaster of the Krasnodar State Chamber Choir.

**Yevgeny Benda** – conductor (choirmaster), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, teacher of vocal and choral disciplines (Klyuchi, Kamchatka Krai).

**Vera Blinkova** – pianist, accompanist, PhD in Physics and Mathematics, "Honored Worker of Culture of the Russian Federation," senior lecturer in General and Experimental Physics at the Faculty of Physics and Mathematics of Tomsk State University (Tomsk).

**Elena Bogatyreva** – musicologist, teacher of music theory at the Tomsk State Professional Educational Institution "Tomsk College of Music named after E.V. Denisov."

**Natalia Buganova** - singer (mezzo-soprano), a graduate of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, and a soloist with the Seversky Musical Theater.

**Anna Burtseva** - pianist, accompanist and member of the Chamber Symphony Orchestra of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University. She is also an associate professor in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University.

**Stanislav Vavilov** - physicist (PhD in Engineering), local historian, and historian of Tomsk's musical culture. He is also a bibliophile, jazz musician, former host of the Tomsk television program "Old Melodies," a member of the editorial board of the journal "Sibirskaya Starina," and an associate professor at Tomsk Polytechnic University.

**Andrey Gruzdev** – singer (tenor), soloist of the Tomsk State University Choir (1997-2014), composer, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, and teacher of vocal and choral disciplines at the Children's Art School (Krivosheino).

**Yevgeny Dudin** – student of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (solo singing).

**Oksana Kozhinova** – accompanist and teacher at Children's Art School No. 3 in Tomsk.

**Veronika Krivopalova** – musicologist, associate professor in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, and teacher of music theory at the Tomsk College of Music named after E.V. Denisov.

**Lyusiya Litvin** – singer (soprano), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, music and early development teacher (St. Petersburg).

**Nikita Miroshnikov** – singer (tenor), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, composer, poet, and writer (Amsterdam, Netherlands).

**Irina Morozova** – teacher of the highest qualification category at the Tomsk Pedagogical College, veteran of labor.

**Elizaveta Moskaleva** - student in Musicology at the Dmitri Hvorostovsky Siberian State Institute of Arts (Krasnoyarsk).

**Ekaterina Prikhodovskaya** - composer (member of the Union of Composers of Russia), musicologist (Doctor of Arts), writer (member of the Russian Union of Writers), and professor in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University (pseudonym: Nota Capri).

**Zhanna Rybakova** - violinist, member of the Chamber Symphony Orchestra of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, PhD in Geography, Honored Worker of Culture of the Russian Federation, and associate professor in the Department of Meteorology and Climatology at Tomsk State University's Faculty of Geography.

**Ekaterina Rybaltovskaya** - singer (soprano), a graduate of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, and a teacher at Children's Art School No. 4 in Tomsk.

**Alexey Reiter** - singer (baritone), a graduate of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, a vocal teacher, a member of the Berlin Easter Choir, and winner of the International Vocal Competition in Wasserkuppe, Germany.

**Elena Sotnikova** - the wife (widow) of the artistic director of the Tomsk State University Choir (V.V. Sotnikova) and a lecturer at the Tomsk College of Music named after E.V. Denisov.

**Ekaterina Stepanova** - senior laboratory assistant and senior lecturer in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, and a teacher at Lyceum No. 51 in Tomsk.

**Polina Stolbova** - sound designer, sound engineer, and lecturer in the Faculty of Audiovisual Arts at the Russian State Institute of Performing Arts (St. Petersburg).

**Vladimir Sukhushin** - graduate of the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University and a member of the Tomsk State University Choir.

**Olga Tkachenko** - conductor (choirmaster), a member of the Tomsk State University Choir, an associate professor in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture at Tomsk, a teacher at Lyceum No. 51 in Tomsk, and a teacher at Children's Art School No. 5 in Tomsk.

**Yuliana Tolkach** - student at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University (choral conducting).

**Olga Trush** - pianist, accompanist in the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture at Tomsk State University, and accompanist of the Gloria Boys' and Young Men's Choral Studio (Tomsk).

**Inur Fattakhov** – singer (baritone), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, founder and director of the music studio "Muzykalka" in Tomsk.

**Polina Filippova (Sidelnikova)** – singer (mezzo-soprano), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, music director of School No. 1251 named after General Charles de Gaulle (Moscow).

**Elza Kharchenko (Latypova)** – singer (soprano), graduate of the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University, lecturer at the Nizhnevartovsk Social and Humanitarian College.

**Trofim Chaikin** – student at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University (solo singing).

**Svetlana Cherepova** - singer (mezzo-soprano), soloist of the Tomsk State University Choir, and associate professor of the Department of Choral Conducting and Vocal Arts at the Institute of Arts and Culture of Tomsk State University.