



УДК 781.6

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-135-144

МАКРОТЕМАТИЗМ И МИКРОТЕМАТИЗМ В СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ДРАМАТУРГИИ И ФОРМООБРАЗОВАНИЯ

Тихомирова Алла Анатольевна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры теории музыки, Белорусская государственная академия музыки (г. Минск, Республика Беларусь). E-mail: allatikhomirova@bk.ru

Объектом исследования настоящей статьи является тематизм в современной музыкальной композиции. В существующих научных трудах представлены отдельные аспекты его изучения в различных ракурсах (В. и Ю. Холоповы, В. Валькова, Н. Рыжкова, Т. Кюрегян, В. Задерацкий, Г. Григорьева, Е. Ершова, С. Гончаренко и др.). В то же время, целый ряд дискуссионных вопросов, связанных как с использованием самого понятия, так и с комплексным рассмотрением тематизма как явления в новейшей музыке в зеркале музыкальной семантики, синтаксиса и формы, требует дальнейшего изучения, что подчеркивает актуальность представленного материала. Цель настоящей статьи – рассмотреть аспекты взаимодействия музыкального тематизма и техник композиции в двух основных разномасштабных видах структурно-синтаксической организации: макротематизме и микротематизме. Методология исследования основана, прежде всего, на методе функционального анализа в отношении музыкального тематизма и музыкального синтаксиса. Также значимыми для настоящего исследования представляются музыкально-теоретические труды, посвященные проблемам авторского стиля, формы и техник композиции в современной музыке, а также теоретические работы самих композиторов по проблемам композиционной техники. Научная новизна заключается в комплексном изучении макро- и микротематизма на уровне как музыкальной драматургии, так и формообразования в тесной взаимосвязи с техниками композиции, а также в их рассмотрении на примере сочинений современных белорусских композиторов. Аналитическая работа с музыкальным материалом позволяет сделать вывод о схожих способах проявления микро-и макротематизма в условиях различных техник с точки зрения структурно-синтаксической организации при индивидуальности содержательного континуума сочинений.

Ключевые слова: музыкальный тематизм, музыкальный синтаксис, макротематизм, микротематизм, техники композиции.

MACROTHEMATISM AND MICROTHEMATISM IN CONTEMPORARY MUSICAL COMPOSITION: SOME FEATURES OF DRAMATURGY AND FORM CREATION

Tikhomirova Alla Anatolyevna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music Theory, Belarusian State Academy of Music (Minsk, Republic of Belarus). E-mail: alla-tikhomirova@bk.ru

The object of research of this article is thematism in modern musical composition. The existing scientific works present some aspects of its study in various perspectives (V. and Y. Kholopova, V. Valkova, N. Ryzhkova, T. Kyuregyan, V. Zaderatsky, G. Grigorieva, E. Ershova, S. Goncharenko, etc.). At the same time, a number of debatable issues related both to the use of the concept itself and to the complex consideration of thematism as a phenomenon in New Music in the mirror of musical semantics, syntax and form require further study, which emphasizes the relevance of the presented material. The aim of the study is to examine aspects of the interaction between musical thematism and compositional techniques in two main different-scale types of structural and syntactic organization: macrothematism and microthematism. The methodology of the study is based primarily on the method of functional analysis in relation to musical thematism and musical syntax. Also significant for the present study are musical theoretical works devoted to the problems of author's style, form and techniques of composition in modern music, as well as theoretical works of composers themselves on the problems of compositional technique. The scientific novelty consists in the complex study of macro- and microthematism at the level of both musical dramaturgy and form in connection with compositional techniques, as well as their consideration on the example of works by modern Belarusian composers. Analytical work with the musical material allows us to draw a conclusion about similar ways of demonstration of micro- and macrothematism in the conditions of different techniques in terms of structural and syntactic organization with individuality of the content continuum of compositions.

Keywords: musical thematism, musical syntax, macrothematism, microthematism, composition techniques.

Как известно, в классико-романтической музыке сложился мелодико-гармонико-ритмический тип тематизма, который имеет целый ряд отличительных признаков в области семантики, синтаксиса, формы. В новейшей музыке модифицируется и, подчас, разрушается традиционный классико-романтический тематизм, возникают принципиально новые тематические явления. Новые же их виды оказываются настолько далеки от традиционного мелодического, что подчас возникает вопрос о правомерности использования самого понятия. В современном музыковедении по этому поводу не сложилось единой точки зрения. Так, на одном полюсе исследовательских взглядов – идея отказа от понятия, на другом – поиск новых терминологических эквивалентов, которые должны заменить традиционные понятия «тематизм» и «тема».

В этой связи, приведем высказывание Т. Бершадской, согласно мнению которой, универсальные для музыкального искусства категории могут

и должны функционировать и в отношении современной музыки. «Если подняться над уровнем частных, конкретных форм и выйти на уровень категориальный, то станет ясным, что ни лад, ни тональность, ни гармония не исчезли, хотя и предстают порой в совершенно новых, к тому же постоянно трансформирующихся формах и новых функциональных “сплетениях”», – акцентирует исследователь [3, с. 178]. Данное высказывание музыковеда, на наш взгляд, можно спроецировать и на понятие «музыкальный тематизм».

Показательна в этом плане и «композиторская мысль». Так, например, Э. Артемьев пишет: «Такие фундаментальные музыкальные понятия, как Тема, Интонация, Фактура, Ритм и другие сходные в макроструктурном понимании остались неизбылемыми, но современная электронная техника дает возможность идти вглубь этих понятий» [2].

Автор настоящей статьи опирается на научно-исследовательскую позицию, согласно кото-

рой понятие «музыкальный тематизм» представляется наиболее универсальным, обладающим необходимой смысловой емкостью в сравнении с другими, предлагаемыми при анализе современной музыкальной композиции. Использовать понятие «тематизм» при анализе современной музыки и, шире, музыки второй половины XX века позволяет как функциональная теория тематизма, так и этимология самого понятия: от греческого «τέμα»: «то (предмет, вещь), что кладут, что положено». Исходя из такого понимания тематизма, в основу музыкального сочинения, обладающего статусом художественного произведения как такового, должна быть положена какая-либо мысль, то есть тема, которая реализуется в самых различных «звуковых обликах». Специфику новых принципов тематической организации предлагается определять через целый ряд видовых понятий в аспекте семантики, синтаксиса, формы, техники композиции.

Возникновение в музыкознании понятий относительно тематизма как категории письма подчеркивает важнейшие изменения, произошедшие в самой тематической организации современной музыкальной композиции. В ряду исследований начала XXI века, в которых подробно представлен вышеуказанный ракурс изучения, капитальный труд «Теория современной композиции» [16], в котором затрагиваются вопросы соотношения музыкального тематизма и музыкального материала, обосновывается понятие «тема-сюжет»¹, подробно рассматриваются различные техники композиции и вопросы изучения музыкальной формы второй половины XX века. Упомянем также среди последних работ исследование Т. Цареградской [21], в котором центральное для автора понятие «жест» рассматривается в зеркале различных композиционных техник и авторских стилей. Исследователь также обращается и к вопросу корреляции понятий тематизма и жеста, отмечая их общность как носителей музыкальной образности, а также комплементарность каждого из понятий (соотношение тематического и нетематиче-

ского материала, жеста и движения как антиподов статике) и др. Концепционно важным в свете заявленной проблематики представляется и изучение «композиторского слова» о музыке второй половины XX века, представленное в ряде изданий последнего времени, как касательно зарубежных композиторов [10], так и российских [1] и др.

Одной из важнейших сфер, в которой происходят различные изменения в музыкальном тематизме, становится его структурно-синтаксическая организация. Синтаксические единицы, в которых реализуется тематизм новейшей музыки, подчиняются не определенной векторной направленности во времени и причинно-следственной логике, а пространственным категориям. Таким образом, исчезает иерархическая субординация синтаксических единиц (мотив – фраза – предложение) как общедейственная система связи внутри темы. На смену принципу регулярности в метроритмической организации темы приходит нерегулярность (времяизмерительность), в которой образование масштабно-тематических структур, подобных классико-романтическим, становится невозможным. Трансформируются факторы членения синтаксических структур темы. В современной музыке часто неспецифические средства выразительности (артикуляция, динамика, регистр, тембр, фактура) становятся средствами разделения синтаксических структур. Однако по сравнению с классической цезурой и кадансом они не обладают свойством обозначать четкие структурные грани. В результате нарушается классическое равновесие непрерывности звучания и одновременно четкого разделения синтаксических единиц. На одном полюсе находятся сонорная композиция, электронная и компьютерная музыки, в которых преобладает слитность в структуре темы, а на другом – серийная и сериальная, где доминирует расчлененность тематических единиц. Отсутствие иерархии в соотношении синтаксических единиц приводит в свою очередь к тождественности синтаксического и композиционного уровней в процессе структурирования темы. В этом смысле показательны размышления Д. Лигети, который говорит о «воображаемом музыкальном синтаксисе», создающем ощущение кажущейся причинно-следственной связи между «событиями и изменениями состояний» [11, с. 194].

¹ «Тему-сюжет» в XX веке и классико-романтическую «тему-тезис» сближает «то, что обе они несут в себе, хоть и по-разному, главный смысл музыки», а отличает «то, что “сюжет” вбирает в себя широко понятое развитие, а не противопоставляет развитию как чему-то противоположному» [16, с. 274].

В итоге можно говорить о двух разномасштабных видах тематической организации – микротематизме и макротематизме, которые появляются наряду с традиционной темой, организованной в иерархически соподчиненных синтаксических единицах (мотив, фраза, предложение). Макротематизм и микротематизм фигурируют в работах В. Вальковой как система уровней тематической организации, в которой макротематический находится на самом верхнем уровне иерархии, а микротематический, связанный с отдельной ролью интервалов, мотивов, отдельных звуков и т. д., – на самом нижнем [5]. В. Холопова обозначает сложившуюся разноуровневую систему как «всемасштабность тематизма» [18].

Трактовка **макротематизма** в отношении музыки XX века может быть различной. С одной стороны, возможно понимание макротематизма как относящегося к образно-драматургическому уровню, как понимали его В. Бобровский и В. Валькова. Так, понятие макротематизм В. Бобровский трактует в образно-драматургическом плане, когда «ряд тем объединяется в определенную тематическую сферу, противопоставляемую другой, ей контрастной» [4, с. 25]. В таком понимании оно имеет отношение к музыке различных эпохальных стилей. В том же русле рассуждает и В. Валькова, определяя самый обобщенный уровень тематизма как музыкально-концепционный, или макротематический [5].

В то же время, понятие макротематизма относительно музыки второй половины XX века уместно использовать не только в расширительном значении, на уровне музыкальной драматургии, а как относящееся к масштабно-синтаксической организации целого. Так, В. Холопова в различных своих работах в ряду основных признаков макротематизма указывает на сонорный материал, особенности синтаксической организации, возможность охвата темы произведения как целого (см. подробнее [18; 19; 20]).

Микротематизм как явление существовал и ранее, в классико-романтической музыке, что находило отражение в самостоятельной роли мотивов, интервалов, отдельных звуков как тематически значимых. Вспомним, например, о роли лейтмотивов в оперных произведениях, об интонационных связях в циклических формах и т. д. Однако в XX веке можно говорить о новом его

статусе как «эмансипированного тематического атома», по выражению Е. Ручьевской [15, с. 134]. В. Валькова отмечает, что термин «микротематизм» относительно музыки XX века акцентирует «новую роль кратких мотивных ячеек в построении формы, что, в свою очередь, свидетельствует об особом внимании композиторов к микропроцессам в музыке» [6, с. 215]. Другие авторы, используя понятие «микротематизм», указывают на различные формы его проявления, в ряду которых сонорный комплекс, характерная ритмоформула, тематическая роль отдельных интервалов (например, у Д. Шостаковича или в серийной технике), особая роль тематических микрообразований у К. Дебюсси, А. Веберна, Р. Леденева (см. [8; 15; 18]). По нашему мнению, понятие «микротематизм» может быть использовано и при анализе сочинений, написанных в репетитивной технике, а также однозвучных композиций, которые являются предметом специального изучения в работах А. Молчанова² [12].

В самом общем плане последовательно рассмотрим макротематизм и микротематизм на уровне драматургии и формообразования сквозь призму различных техник композиции.

На **драматургическом** уровне в XX веке в качестве одной из констант выступает принцип наличия *двух макротем*, олицетворяющих две контрастные образно-смысловые сферы, две образно-драматургические линии развития музыкального материала. Так, В. Валькова в отношении музыки XX века обращает внимание на формирование макротем через сопоставление статики и динамики, разностилистических элементов и др. В качестве примера упоминается Второй концерт для виолончели Б. Тищенко, 3-я часть Второго фортепианного концерта Р. Щедрина [5].

В. Холопова в рассуждениях о присутствии двух макротем углубляет именно линию средств музыкальной выразительности и анализирует музыку Софии Губайдулиной с позиции присутствия в ней двух контрастных макротем, в каждой из которых имеется определенный комплекс

² Здесь идет речь о подходе к музыкальному тону, трактуя последний как определенный спектр, охватывающий множество градаций. Еще один аспект, характерный для однозвучных композиций, по мнению автора, связан с особой ролью повторности, акцентирующей неизменное пребывание в границах установленной высоты или возвращение к данным границам.

средств музыкальной выразительности – «параметр экспрессии» (по определению автора), а именно: «консонанс экспрессии» и «диссонанс экспрессии»³. Кроме того, В. Холопова рассматривает такого рода драматургическую организацию на еще более высоком уровне. Так, в отношении творчества Софии Губайдулиной речь идет о неких смысловых константах музыкального мышления композитора, которые можно выявить на протяжении всей эволюции ее творчества [17]. В другой работе музыковед упоминаются и сочинения других композиторов, где присутствуют несколько макротем (как, например, в финале сонаты для альта и фортепиано Д. Шостаковича или в первой части «Книги для оркестра» В. Лютославского) [18].

Две макротемы как две образно-драматургические линии развития присутствуют в сочинениях современных белорусских композиторов с различным содержательно-смысловым замыслом. Так, например, в произведении «Триумфальное аго и нетриумфальное *pizzicato*» для контрабаса В. Курьяна это определяется двумя различными принципами звукоизвлечения. В «Соловей. Сяо-ляо-вей. Глобализационное предчувствие для цимбал» молодого белорусского композитора Вяч. Петько индивидуальный облик первой макротемы определяется опорой на интонации белорусских народных песен, а второй – на пентатонический звукоряд китайской музыки, используемый в синтезе с современными исполнительскими приемами звукоизвлечения на цимбалах.

Еще один вид драматургической организации – присутствие *одной макротемы*, одного типа выразительности (монодраматургия, по В. Бобровскому). В. Валькова как пример такого рода сочинений рассматривает «Пианиссимо» А. Шнитке [5]. Вспомним в этой связи выражение В. Холоповой в отношении сонорных композиций, когда «тема тянется от начала до конца произведения, хотя и с возможными перерывами» [18, с. 155]. Часто одна макротема присутствует в репетитивных или, шире, минималистических композициях, в сонорных, с отсутствующи-

ми контрастными сопоставлениями материала в процессе формообразования. Примеры из белорусской музыки – сонорная композиция Stron-tium-90 С. Бельтюкова, репетитивный цикл для струнного оркестра «Сказки волшебного дерева» А. Литвиновского, сонорно-репетитивно-серийная композиция «Вино из одуванчиков» для цимбал Вяч. Кузнецова и др.

При изучении особенностей функционирования как макро-, так и микротематизма на уровне **формообразования** проакцентуем, что в музыке второй половины XX века порой полностью утрачивается классическое понятие темы, иерархии ее внутреннего строения (мотив, фраза и т. д.). Возникает тождественность синтаксического и композиционного уровней. Принципиальное равенство синтаксических единиц в теме проявляет себя как в микротематизме, микроструктуры которого не объединяются в иерархически более крупные синтаксические построения, так и в макротематизме, синтаксические структуры которого не складываются в макроструктуру по суммирующему принципу, а образуют в каждый данный момент объемное представление о целом. Кроме того, в синтаксической организации тематизма современных музыкальных композиций возможен и более традиционный синтаксис с разделением на мотивы, фразы и предложения, который, однако, в процессе восприятия не создает ощущения их иерархического соподчинения благодаря целому ряду условий (прежде всего, в связи с новыми видами фактуры).

В случае с наличием двух макротем как двух типов выразительности структурно-композиционные особенности фокусируются через определение *«альтернативная форма»* (от лат. alter – другой, понятие, введенное В. Холоповой) – композиция, основанная на неоднократном чередовании двух типов музыкального материала, с принципиальной схемой $a\ b^1\ b^1\ a^2\ b^2\ \dots$. Эта форма связана с явлением макротематизма, поскольку сами разделы $a\ a^1\ a^2$ составляют одну макросистему – А, разделы $b\ b^1\ b^2$ – другую макросистему, В. Как хрестоматийный пример можно упомянуть первую часть Серенады для кларнета, скрипки, контрабаса и ударных А. Шнитке, «Коллаж на тему ВАСН» А. Пярта, сочинения С. Губайдулиной и др.

В качестве примера из произведений молодых белорусских композиторов обратимся к со-

³ Американский исследователь Ф. Юэлл в публикации 2021 года в Вестнике Московской консерватории акцентирует эту идею В. Холоповой о двух параметрах экспрессии как макротемах в контексте ее важности для исполнительской интерпретации произведений С. Губайдулиной [22].

чинению *И. Комара*⁴. Две постлюдии *Ойкоз* («Дом») для струнного квартета связаны с экологической тематикой. В каждой из них представлены две образно-тематические сферы, две макротемы, последовательное развитие которых образует альтернативную форму. В самом общем плане они отражают состояние некоей созерцательной статики и противоположной ей наступательной активной динамики. Учитывая заданную автором экологическую тематику, воплощенную через столь значимую для Беларуси чернобыльскую трагедию, эти две макротемы можно трактовать как соотношение образа чего-то близкого, родного, того, что необходимо сохранить – дома (исходя из программного названия сочинения), и некоего агрессивного-наступательного, злого начала. Тематическая мелодическая ячейка первой макротемы с опорой на квинтовую интонацию как бы вырисовывается из «размытой» глissандирующей линии. Она звучит в начале и в конце трехчастной структуры первой постлюдии. Эта же тематическая ячейка появляется и во второй постлюдии. Наряду с ярко выраженным диатоническим началом этой темы-мелодии ее характеризует медленный темп, штрих легато, ритмическая размеренность (см. Приложение, пример 1).

Вторая тема звучит в темпе аллегро, для нее характерны пуантилистическая фактура, чередование одно- и двузвучий, различных способов звукоизвлечения у струнных, резкие смены динамических нюансов (см. Приложение, пример 2).

Идея столкновения двух образов, двух макротем представлена и во второй постлюдии.

Относительно микротематизма и принципах его развития речь идет о различного рода *остинатных* и широко трактуемых *вариационно-ва-*

⁴ Игорь Комар (род. 1997) закончил с отличием Белорусскую государственную академию музыки по специальности «Композиция» (2021), магистратуру (2022), стипендиат Специального фонда Президента Республики Беларусь по социальной поддержке одаренных учащихся, лауреат более 20 республиканских и международных конкурсов по композиции. Произведения молодого композитора исполнялись на престижных фестивалях современной музыки и на различных концертных площадках. Молодой композитор ведет активную педагогическую работу, проводит мастер-классы по композиции в учреждениях образования Республики Беларусь и Российской Федерации.

*риантных*⁵ формах. Наиболее яркий пример воплощения первых – репетитивные композиции. Разнообразные принципы воплощения вторых – например, блок-секции в сонорной композиции (термин К. Мелик-Пашаевой), обладающие теми или иными схожими темброкрасочными характеристиками; секции момент-формы, в которой каждый из ее фрагментов представляет от формы в сериальной композиции, свободно импровизируемые «алеаторические квадраты» и т. п. Сюда же можно отнести и однозвучные композиции, рассматриваемые А. Молчановым [12]⁶.

В ряду примеров – творческий замысел сонорно-минималистической композиции *Е. Гутиной*⁷ – «*Майолика*»⁸ для колокольчиков, маримбы и кельтской арфы связан с воплощением визуального начала. Краткая тематическая структура открывает собой каждую фазу развития формы, образуя общую композицию по принципу вари-

⁵ Что касается внутристикатного (вариационного) принципа тематического развития, то в условиях современной музыки требуется уточнение таких понятий, как вариационность и вариантность. В частности, Е. Ручьевская называет три основных отличия между вариационностью и вариантностью: «отличие в средствах изменения материала, отличие в масштабах варьируемого материала, отличие в количестве изменяемого материала» [14, с. 224–225]. Однако в современной музыкальной композиции точная дефиниция данных понятий не представляется возможной. Ведущим признаком тематического развития в современной музыке становится широко понимаемые вариационно-вариантные принципы, которые имеют индивидуальный вариант реализации в условиях различных техник композиции.

⁶ В ряду анализируемой автором музыки – сочинения А. Берга, Кш. Пендеревского, Д. Лигети, И. Вышнеградского, С. Губайдулиной, А. Кнайфеля и др.

⁷ Е. Гутина (род. 1987) – выпускница Белорусской государственной академии музыки по классу специального фортепиано и композиции. В 2017 году окончила Фрайбургскую Высшую школу музыки (Германия). Является лауреатом международных конкурсов (фортепиано и композиция), обладателем премии Франко-белорусской ассоциации La vie en musique – LVEM (2012). Работает в различных жанрах вокальной и инструментальной музыки, автор музыки к фильмам. Участник цикла концертов современной музыки «Трамонтана».

⁸ Как известно, майолика – это разновидность керамики с использованием расписной глазури.

антной формы: A1A2A3A4A5 (см. Приложение, пример 3).

В аспекте же собственно музыкально-языковом эта визуальная идея переплетения линий и узоров воплощена на различных уровнях. На звуковысотном уровне эта идея выражена в аспекте взаимодействия тоново дифференцированного музыкального материала, который присутствует в партиях всех инструментов в виде основной мелодической темы, как бы «размытого» ее звучания у колокольчиков, звучание которых сопровождается педальным глиссандо у литавр, и глиссандирующих пассажей у арфы. На фактурном уровне возникает своего рода «переплетение» вертикали и горизонтали. Так, в каждом из разделов присутствует определенная логика фактурного движения от горизонтали полимелодического сочетания голосов при их имитационном вступлении к вертикали, когда звуки основной тематической ладозвукорядной ячейки собираются в гармонические аккордовые комплексы. В процессе развития суммарное присутствие гармонического фактора усиливается. Наконец, в аспекте метроритмическом в сочинении присутствует принцип диминуирования: от половинных длительностей с фермой на каждом звуке при изложении основной темы у колокольчиков к четвертям и восьмым в прихотливом синкопированном ритме ее продолжения у маримбы и арфы. Таким образом, с одной стороны, в основу «Майолики» положена микротематическая ячейка, но, в то же время, благодаря вариантности развития и выдержанности единого образно-эмоционального состояния, возникает единая макротема на протяжении всего произведения.

В заключение подведем некоторые итоги. Наблюдая многообразие самих музыкальных яв-

лений в русле микро- и макротематизма в современной музыке в зеркале различных техник композиции, подчеркнем, что при кажущейся их полярности они имеют явные точки соприкосновения, есть некая диалектика их взаимоотношений, акцентирующая столь актуальную для XX века ситуацию видимого в нотной записи и слышимого в процессе звучания. Вспомним слова Д. Лигети о том, что «музыкальные типы – как ни парадоксально – стремятся к тому, чтобы исторически закрепиться: вместо самих систем, создающих связь, “учреждаются” возникшие на основе различных систем одинаковые типы» [11, с. 200].

Взаимодействие микро- и макротематизма по-разному проявляет себя в различных техниках композиции. Так, например, их взаимодействие в сонорных композициях происходит, когда речь идет о двух или нескольких макротемах в отношении линий образно-драматургического развития, а процесс изменений в процессе формообразования происходит часто на микроуровне и находит отражение в изменениях темброкрасочных характеристик основного тематического импульса, его фактурных преобразованиях⁹. В репетитивной и, шире, минималистской композиции, где в основе тематизма краткая интонационная ячейка, повторяющаяся на протяжении всей композиции, возникает некое общее единое статичное состояние, присутствие одной макротемы. В целом же данное взаимодействие двух, на первый взгляд, противоположных масштабных структурно-синтаксических принципов организации тематизма обнаруживает их тесную взаимосвязь в условиях различных техник композиции как в аспекте драматургии и формообразования, так и в аспекте специфики музыкального восприятия.

Литература

1. Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. – М.: Композитор, 2017. – 304 с.
2. Артемьев Э. Н. От технологий Конкретной музыки к Музыке компьютерной [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12> (дата обращения: 02.09.2023).
3. Бершадская Т. С. Гармония как элемент музыкальной системы. – СПб.: Ut, 1997. – 192 с.
4. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления. – М.: Музыка, 1989. – Вып. 1. – 268 с.

⁹ О схожих принципах формообразования говорит и Л. Птушко, рассуждая о пространственно-временном развертывании сонорного макротематизма в симфониях А. Тертеряна [13].

5. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука: сборник статей. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 168–190.
6. Валькова В. Б. Микротематизм: метаморфозы и научные ресурсы музыковедческого понятия // Музыкальная академия. – 2019. – № 3. – С. 198–218.
7. Валькова В. Б. «Рассредоточенная тема»: пути отечественного музыкознания в зеркале одного понятия // Проблемы музыкальной науки. – 2015. – № 2. – С. 16–21.
8. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – 541 с.
9. Задерацкий В. В. Музыкальная форма. – М.: Музыка, 2008. – Вып. 2. – 528 с.
10. Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. Кюрегян, В. Ценова. – М.: Науч.-изд. центр «Московская консерватория», 2009. – 356 с.
11. Лигети Д. Форма в новой музыке // Д. Лигети: Личность и творчество: сборник статей / сост. Ю. Крейнина. – М.: Рос. ин-т искусствознания, 1993. – С. 190–207.
12. Молчанов А. С. Феномен однозвучных композиций в музыке XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2016. – № 4. – С. 30–36.
13. Птушко Л. А. Стиль симфоний Авета Тетеряна: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Нижегородская гос. консерватория имени М. И. Глинки. – Нижний Новгород, 1994. – 18 с.
14. Ручьевская Е. А. Классическая музыкальная форма. – СПб.: Композитор, 1998. – 267 с.
15. Ручьевская Е. А. Функции музыкальной темы. – Л.: Музыка, 1977. – 160 с.
16. Теория современной композиции: учебное пособие. – М.: Музыка, 2005. – 624 с.
17. Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. – 2021. – № 3. – С. 58–73.
18. Холопова В. Н. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. – СПб.: Лань, 2002. – 368 с.
19. Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза: сборник трудов / РАМ имени Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 46–69.
20. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. – СПб.: Лань, 2013. – 496 с.
21. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. – М.: Композитор, 2018. – 364 с.
22. Юэлл Ф. Комплекс параметров в музыке Софии Губайдулиной / пер. с англ. Р. А. Насонова // Научный вестник Московской консерватории. – 2021. – № 4. – С. 34–47.

References

1. Amrakhova A.A. *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya [Contemporary musical culture. In search of self-determination]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2017. 304 p. (In Russ.).
2. Artem'ev E.N. *Ot tekhnologiy Konkretnoy muzyki k Muzyke komp'yuternoy [From Concrete Music Technologies to Computer Music]*. (In Russ.). Available at: <http://www.e-music.ru/content/view/35/12> (accessed 17.09.2023).
3. Bershadskaya T.S. *Garmoniya kak element muzykal'noy sistemy [Harmony as an element of the musical system]*. St. Petersburg, UT Publ., 1997. 192 p. (In Russ.).
4. Bobrovskiy V.P. *Tematizm kak faktor muzykal'nogo myshleniya [Thematism as a factor of musical thinking]*. Moscow, Muzyka Publ., 1989. 268 p. (In Russ.).
5. Valkova V.B. K voprosu o ponyatii "muzykal'naya tema" [To the question about the concept of "theme song"]. *Muzykal'noe iskusstvo i nauka [Music art and science]*, Moscow, Muzyka Publ., 1978, vol. 3, pp. 168-190. (In Russ.).
6. Valkova V.B. Mikrotematizm: metamorfozy i nauchnye resursy muzykovedcheskogo ponyatiya [Microthematism: metamorphoses and scientific resources of the musicological concept]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 2019, no. 3, pp. 198-218. (In Russ.).
7. Valkova V.B. "Rassredotochennaya tema": puti otechestvennogo muzykoznaneya v zerkale odnogo ponyatiya ["Dispersed theme": the paths of domestic musicology in the mirror of one concept]. *Problemy muzykal'noy nauki [Problems of musical science]*, 2015, no. 2, pp. 16-21. (In Russ.).
8. Zaderatskiy V.V. *Muzykal'naya forma [Musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 1995, vol. 1. 541 p. (In Russ.).
9. Zaderatskiy V.V. *Muzykal'naya forma [Musical form]*. Moscow, Muzyka Publ., 2008, vol. 2, 528 p. (In Russ.).
10. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya [Composers on modern composition. Chrestomathy]*. Moscow, Moscow Conservatory Publ., 2009. 356 p. (In Russ.).
11. Ligeti D. Forma v novoy muzyke [Form in new music]. *D. Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo: sbornik statey [Personality and creativity. Collection of articles]*. Moscow, State Institute for Art Studies Publ., 1993, pp. 190-207. (In Russ.).

12. Molchanov A.S. Fenomen odnozvukovykh kompozitsiy v muzyke XX veka [The phenomenon of single-sound compositions in the music of the 20th century]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh [South Russian Musical Almanac]*, 2016, no. 4, pp. 30-36. (In Russ.).
13. Ptushko L.A. *Stil' simfoniy Aveta Teteryana: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya: 17.00.02 [Style of Avet Teteryan's symphonies. Author's abstract of diss. PhD in Art History: 17.00.02]*. Nizhniy Novgorod, 1994. 18 p. (in Russ.).
14. Ruchyevskaya E.A. *Klassicheskaya muzykal'naya forma [Classical musical form]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 1998. 267 p. (In Russ.).
15. Ruchyevskaya E.A. *Funktsii muzykal'noy temy [Functions of a musical theme]*. Leningrad, Muzyka Publ., 1977. 160 p. (In Russ.).
16. *Teoriya sovremennoy kompozitsii: uchebnoe posobie [The theory of modern composition: textbook]*. Moscow, Muzyka Publ., 2005. 624 p. (In Russ.).
17. Kholopova V.N. Kontrastnost' miropredstavleniya kak printsip muzykal'no-filosofskogo myshleniya Sofii Gubaydulinoi [Contrast of worldview as a principle of musical and philosophical thinking of Sofia Gubaidulina]. *Muzykal'naya akademiya [Musical Academy]*, 2021, no. 3, pp. 58-73. (In Russ.).
18. Kholopova V.N. *Teoriya muzyki: melodika, ritmika, faktura, tematizm [Music theory: melody, rhythm, texture, thematism]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 2002. 368 p. (In Russ.).
19. Kholopova V.N. Tipologiya muzykal'nykh form vtoroy poloviny XX veka (50-e – 80-e gody) [Typology of musical forms of the second half of the twentieth century (50s-80s)]. *Problemy muzykal'noy formy v teoreticheskikh kursakh vuzov: sbornik trudov [Problems of musical form in theoretical university courses: collection of works]*. Moscow, Gnesins Russian Academy of Music Publ., 1994, pp. 46-69. (In Russ.).
20. Kholopova V.N. *Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]*. St. Petersburg, Lan' Publ., 1999. 496 p. (In Russ.).
21. Tsaregradskaya T.V. *Muzykal'nyy zhest v prostranstve sovremennoy kompozitsii [Musical gesture in the space of modern composition]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2018. 364 p. (In Russ.).
22. Yuell F. Kompleks parametrov v muzyke Sofii Gubaydulinoi [Complex of parameters in the music of Sofia Gubaidulina]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2022, no. 4, pp. 34-47. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Largo

The image shows a musical score for four instruments: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'Largo'. The score is written in 4/4 time. The Violin I and II parts feature a melodic line with a tremolo effect. The Viola and Cello parts provide harmonic support. Dynamic markings include 'pp' (pianissimo) and 'mp' (mezzo-piano). Performance instructions include 'tremolo' and 'ped' (pedal). A section marked 'A' is indicated by a bracket above the Violin I staff.

Пример 2

C Allegro

Пример 3

Elena Gutina
2018

♩ = 60
tempo rubato

Cowbells

p

Marimba

tempo giusto

p

♩ = 60
d, c, h / eis, f, gis, a

Celtic harp

tempo giusto

p

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-66-144-155

ЖАНР КОЛЫБЕЛЬНОЙ ПЕСНИ В НИЖЕГОРОДСКОМ ФОЛЬКЛОРЕ

Харлов Андрей Владимирович, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки, Нижегородская государственная консерватория имени М. И. Глинки (г. Нижний Новгород, РФ). E-mail: artandy79@yandex.ru

В статье рассмотрены факты бытования традиционного жанра колыбельной песни в Нижегородской области на рубеже XX–XXI веков на основании многолетних наблюдений автора в рамках экспедиционной деятельности. Актуальность работы обусловлена малой степенью публикаций, посвященных