

Подпорінова К. Відбиття художнього діалогу в сюїті В. Птушкіна «Сторінками “Дитячого альбому” П. Чайковського». Вперше розглянуто композиційно-драматургічні особливості твору сучасного харківського композитора В. Птушкіна для фортепіано в чотири руки «Сторінками “Дитячого альбому” П. Чайковського». Виявлено механізм дії художнього діалогу в межах цілого. Аргументовано принцип ігрового діалогу. Крізь призму діалогічного розглянуто проблему взаємодії композиторських стилів транскриптора та автора.

Ключові слова: діалог, транскрипція, фортепіанний ансамбль, гра, сюїта, альбом, В. Птушкін.

Podporinova E. Interpretation of fiction dialogue in suite «Through "Child's album" of P. Chajkovskij» by V. Ptushkin. It is the first time when composition dramatic peculiarities of a musical composition written by a contemporary Kharkov composer Vladimir Ptushin “Through “Child's album of P. Chajkovskij” to be played a duet on the piano is considered. Mechanism of an action of a fiction dialogue is proved to be as a whole. Principle of a playing dialogue is grounded. The problem of the interplay of composer's transcription styles and the author is exposed in the light of dialogue.

Key words: dialogue, transcription, piano duet, play, suite, album, V. Ptushin.

УДК 78.071.1

Сердюк Я.О.

ДВЕ ГРАНИ МУЗЫКАЛЬНОГО ВИРТУАЛЬНОГО В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ С. РАЙХА (НА ПРИМЕРЕ «VERMONT COUNTERPOINT» И «EIGHT LINES»)

На примере произведений С. Райха в статье рассматриваются грани музыкального виртуального, связанные с практикой электронной музыки и областью формообразования. В проанализированных сочинениях присутствуют два плана формы – внешний, воспринимаемый непосредственно, и внутренний, скрытый, виртуальный. Таким образом, термин «виртуальный» может использоваться не только в связи с музыкой, основанной на сериальной технике, но и по отношению к сочинениям, представляющим другие направления второй половины XX века, опирающиеся на иные эстетические и технологические установки.

Ключевые слова: виртуальный, акустическое и электронное звучание, внешний и внутренний планы формы.

В контексте тотального распространения новых технологий, способных создавать виртуальные объекты и, как следствие, многочисленных попыток осмысления этого явления в различных областях научного знания в последние десятилетия, термин «*виртуальное*» получает всё более широкое распространение как в искусствоведении в целом, так и в музыковедении в частности.

Спектр областей применения концепта «виртуальное» очень велик, равно как и его общий содержательный объём. С областью виртуального связаны *компьютерные музыкальные практики*¹, где оно выступает в значении *симулякра* реальных акустических объектов. Музыкальное виртуальное в *онтологическом ракурсе* включает в себя как всё, что связано с психическим миром субъекта, индивидуальным сознанием, так и всё, что существует помимо последнего, в качестве возможности, реализуемой при определённых условиях, а также – в виде информации, создаваемой и фиксируемой техническими средствами или хранящейся в коллективной памяти. Так, форму существования музыкального сочинения, не зависящую от индивидуального сознания, в том числе и в виде аудио- или видеозаписи, Н. Корыхалова, а затем Д. Терентьев определяют как виртуальную². Е. Назайкинский в качестве виртуальной отмечает «*третью форму бытия музыкальных жанров*»³, также связанную с фиксацией музыки техническими средствами.

¹ *Подробнее см.* : Красноскулов А. Компьютерное моделирование музыкальной фактуры [Текст] / А. Красноскулов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 249–265; Розум Л. А., Чибирёв С. В. Моделирование музыкального творчества – новые горизонты: взгляд музыканта и программиста [Электронный ресурс] / Л. А. Розум, С. В. Чибирёв. – Режим доступа : <http://www.etheroneph.com/audiosophia/197-modelirovanie-muzykalnogo-tvorchestva.html>; Устинов А. Анализ и компьютерное моделирование музыкального звука и текста [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 199–228; Устинов А. Моделирование музыкального исполнения [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. — Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 228–249; Zelli B. Reale und virtuelle Räume in der Computermusik. Theorien, Systeme, Analysen [Текст] : zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Dissertation / B. Zelli ; Fachbereich 1 Kommunikations und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin. — Berlin, 2001. — 306 s.

² Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – С. 147–151; Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте [Текст] / Д. Терентьев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / Сост. : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – К. : Муз. Україна, 1988. – С. 24-25.

³ Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : [Учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений] / Е. В. Назайкинский. - М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – С. 128–134.

«Виртуальны» также свойства, приписываемые воспринимающим сознанием частично знакомым слуховым объектам: «виртуальная высота тона» при её фактической неопределённости¹; временная структура музыки, которая, согласно М. Аркадьеву, имеет только шанс на бытие и «впрямую зависит от степени и уровня интенционально-конструирующего усилия исполнителя»²; ассоциации, подкрепляющие собственно слуховые представления при исполнительском познании музыки, упоминаемые О. Бурской³; художественная информация, передаваемая кодами музыкального языка (по Г. Тараевой⁴).

Применительно к теории современного композиторского творчества к определению «виртуальный» обращается П. Булез⁵, его идею продолжает Т. Дубравская, предлагая термин «виртуальный слой композиции»⁶. В обоих случаях под виртуальным понимается некий *скрытый, внутренний слой в структуре музыкального сочинения*, не воспринимаемый непосредственно, но поддающийся аналитической реконструкции, как, например, серия в серийной музыке.

Однако, как представляется, концепт «виртуальное» в связи с техническим моделированием звука может применяться не только к электронной музыке в чистом виде, но и при описании разнообразных экспериментов по соединению «живого» и «неживого», акустического и электронного звучания, в то время как область применения виртуального в значении скрытого слоя композиции не может исчерпываться сферой додекафонной или серийной музыки. Так, наличие внешнего, непосредственно воспринимаемого, и внутреннего, виртуального, планов формы характерно и для произведений представителя совершенно иного направления в музыке XX–XXI веков, опирающегося на эстетические и технологические установки, во многом противоположные установкам П. Булеза и его единомышленников,

¹ Теория современной композиции [Текст]: [учеб. пособ.] / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.]; ред. В. С. Ценова; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. – М.: Музыка, 2007. – С. 520.

² Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа (антропология абсурда: новый стоицизм) [Текст] / М. Аркадьев. – М.: [б. и.], 2011. – С. 158.

³ Бурська О. П. Теоретико-методичні аспекти формування художньо-інтонаційних основ слухової свідомості у процесі виконавського пізнання музики [Текст] / О. П. Бурська // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – Житомир, 2007. – Вип. 35. – С. 75.

⁴ Тараева Г. Р. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации [Текст] / Г. Р. Тараева // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика: сб. ст. – Ростов н/Д.: РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 135.

⁵ Boulez P. Penser la musique aujourd'hui [Текст] / P. Boulez. – Mayence: Editions Gonthier © C. V. Schott's Söhne, 1963; Ouvrage reproduit par procédé photomécanique. Impression Bussière Camedan Imprimeries à Saind-Amand (Cher) le 1er juin 1999. – P. 50–51.

⁶ Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве: сб. ст. / РГК им. С. В. Рахманинова. — Ростов н/Д., 2005. – С. 240.

в частности, в том, что касается соотношения «слышимого и структурно мыслимого»¹ – американского минималиста Стива Райха.

Целью настоящей статьи является рассмотрение двух сфер музыкального виртуального в сочинениях «Vermont counterpoint» и «Eight lines» С. Райха. Первая из них соотносится с практикой *компьютерного моделирования звука*, вторая – с *областью формообразования*.

В «Vermont counterpoint» присутствуют обе названные грани. Так, из двенадцати мелодических линий, образующих музыкальную ткань пьесы, только одна исполняется «живым» инструментом. Остальные одиннадцать воспроизводятся в магнитофонной записи, а в настоящее время возможно их воспроизведение и в формате MIDI. В партитуре композитор указывает следующий состав инструментов: live flute, tape solo, tape piccolo, а также – три флейты пикколо, три флейты и три альтовых флейты tape. Благодаря тембровому единству и тематическому родству материала всех партий возникает эффект «растворения» партии живого солиста среди многочисленных электронных «отражений», своего рода «виртуальных двойников».

С точки зрения формы «Vermont counterpoint» представляет собой четырёхчастную структуру с ясно выраженными в нотной графике и отчётливо слышимыми гранями. Например, переход от второго раздела к третьему сопровождается **сменой темпа и метра**: в третьем разделе автор предписывает более медленный темп²; связка между вторым и третьим разделами написана в размерах 5/8 и 7/8 и ярко контрастирует со всем остальным материалом, изложенным в трёхдольном метре. Ясному членению формы способствует и **принцип сгущения – разрежения музыкальной ткани**. Так, между первым и вторым разделами происходит «выключение» большинства голосов (кроме трёх флейт tape, первой флейты пикколо tape, и «живой» флейты, ц. 30-32). Переход от второго к третьему разделу оттеняется звучанием «квинтета» трёх флейт, первой флейты пикколо и «живой» флейты (ц. 54-55), а затем – «квартета» трёх флейт и первой флейты пикколо (ц. 55-56). Четвёртый раздел начинается с соло флейты пикколо tape (ц. 71). Четырёхчастность подчёркивается благодаря достаточно ясно выраженному **тональному плану**, хотя, как отмечает И. Двужильная, «произведения Райха отличает модальная система мышления, лишённая яркого тяготения к тональному устою»³. Интонационное наполнение паттернов «Vermont counterpoint» свидетельствует, тем не менее, о присутствии единого устоя,

¹ Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника [Электронный ресурс] / П. Поспелов // Советская музыка, 1992. — Режим доступа : <http://fundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/>.

² Reich S. Writings on Music 1965–2000 [Текст] / S. Reich ; Edited by and introduction by Paul Hillier. — New York : Oxford University Press, 2002. — P. 119.

³ Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм [Текст] / И. Ф. Двужильная. — Минск : А. Н. Вараксин, 2010. — С. 78.

что напоминает о классической тональности. Так, в первом разделе, несмотря на отсутствие функциональных отношений между простейшими элементами звучащего целого, отчётливо слышна тоника натурального *d-moll*, во втором – *G-dur*, в третьем – *d-moll* и *F-dur*, в четвёртом – *D-dur*. Наличие в «Vermont counterpoint» именно тональной логики подтверждает и авторский комментарий, в котором прямо говорится о четырёх разделах в четырёх разных тональностях¹. Таким образом, применительно к этому сочинению уместно будет воспользоваться термином П. Поспелова: «рудинтарная» тональность².

Однако четырёхчастность – это только внешний, непосредственно воспринимаемый слой композиции. Более детальный анализ текста позволяет выявить ещё один, основной принцип организации формы. Это выведение всего музыкального материала из единого звукового комплекса, когда тематизм каждого из голосов представляет собой не что иное, как тот или иной вариант этого комплекса, составленный по комбинаторному принципу. В этом нетрудно убедиться, сравнив паттерны всех голосов в каждом из четырёх разделов.

В первом разделе все паттерны представляют собой модификации первоначального – краткой интонационно-ритмической формулы из звуков *d-a-e-g-f-c-b*, данной одногласно в т. 1 в партии первой флейты *tape*, с характерным мотивом из двух восходящих квинт.

Пример 1.

Flute 1 *tape*



Большинство модификаций строится на перестановке мотивов или их имитации со смещением во времени:

Пример 2.

А)

Live Flute, Flute 2 *tape*



Б)

Flute 2 *tape*

¹ Reich S. Writings on Music 1965–2000 [Текст] / S. Reich ; Edited by and introduction by Paul Hillier. – New York : Oxford University Press, 2002. – P. 119.

² Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника [Электронный ресурс] / П. Поспелов // Советская музыка, 1992. — С. 8. — Режим доступа : <http://foundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/>.



Некоторые являются производными, существенно изменившими свой интонационно-ритмический облик, хотя и в них проступают контуры первоначальной интервальной структуры. Укажем, в частности, на начальный квинтовый мотив, данный в ракоходном движении (см. пример 3, Б):

Пример 3.

А)

Piccolo 3 tape



Б)

Live Flute



В ц. 19 тон *e* в партии живого солиста периодически сменяется *es* в результате транспозиции исходного паттерна (ц. 1, партия первой флейты tape) на тон ниже (композитор меняет ключевые знаки *d-moll* на *B-dur*):

Пример 4.

Live Flute



Во втором разделе тематический материал всех голосов опирается на последовательность звуков *d-a-e-g-fis-c-h*, фактически представляющую собой вариант звукового комплекса первого раздела с альтерацией тонов *f* и *b*. Сохраняется принцип интонационного родства голосов (см. пример 5, А, Б).

Пример 5.

А)

Piccolo 2 tape



Б)
Flute 3 tape



Паттерны остальных голосов также строятся на свободной имитации мотива из двух восходящих квинт, составлявшего основу тематизма и в первом разделе. Отметим, что один из паттернов первого раздела без изменений переходит во второй:

Пример 6.
Piccolo 1 tape



По аналогии со звуковысотной основой первого раздела формируется звуковой облик третьего (опора на комплекс *d-a-e-g-f-c-b*).

Базовый звуковой комплекс четвертого раздела является вариантом такового из второго раздела (*d-a-e-g-fis-c-h*), где тон *c* заменен на *cis*. Тематический материал, производный от тематизма предыдущих разделов (обратим внимание на уже встречавшийся ранее интервал квинты в восходящем и нисходящем движении), тем не менее, отличается несомненной интонационной и ритмической самостоятельностью. При этом, как и в предыдущих разделах, полифоническая вертикаль основывается на одновременном звучании вариантов одного и того же паттерна (см. пример 7, А, Б).

Пример 7.

А)
Live Flute



Б)
Flute 1 (tape)



В)
Tape piccolo



Таким образом, тематизм всей пьесы представляет собой различные интонационно-ритмические модификации комплекса *d-a-e-g-f-fis-c-cis-b-h*, где *fis*, *cis* и *h* являются альтерированными вариантами тонов *f*, *c* и *b* исходного комплекса первого и третьего разделов – *d-a-e-g-f-c-b*.

В условиях аддитивной и комбинаторной техник, предполагающих постоянное обновление и варьирование материала, порой до неузнаваемости, аналитически реконструированный нами набор тонов выполняет функцию, сходную с функцией серии в серийной музыке. Растворённый среди многочисленных вариантов, он представляет собой *скрытый виртуальный* слой композиции, а в качестве виртуального принципа звуковысотной организации выступает модальность.

Большинство показанных нами паттернов даны в виде *ostinato* в средних голосах, выполняя функцию, сходную с функцией *cantus firmus* в старинной полифонической музыке. Практически неразличимые на слух в хитросплетении тематически родственных линий, они также являются *внутренней виртуальной структурой*.

Октет «Eight lines» рассчитан только на живых исполнителей (инструментальный состав – 2 фортепиано, 2 бас-кларнета или кларнет, флейта или флейта-пикколо, скрипка, альт, виолончель), однако в нём, как и в «Vermont counterpoint», виртуальное присутствует на уровне композиции. Речь идёт, в первую очередь, о едином звуковом комплексе, являющемся источником всего тематизма. Соотношение внешнего, непосредственно воспринимаемого, и внутреннего, виртуального, планов формы в октете по сравнению с «Vermont counterpoint» качественно иное. В «Vermont counterpoint» непосредственно воспринимаемым слоем композиции являлась ясно выраженная четырёхчастность, в то время как исходный звуковой комплекс и *ostinato* средних голосов, обеспечивавшие единство, оказались «ушедшими внутрь». Напротив, в «Eight lines» паттерн в партии фортепиано, содержащий исходный звуковой комплекс, на протяжении всего произведения остаётся отчётливо слышимым и легко узнаваемым, тогда как грани обозначенных композитором пяти разделов, из которых складывается композиционная структура октета, максимально завуалированы.

Базовый звуковысотный комплекс, сконцентрированный в паттернах партии фортепиано, выходит на первый план благодаря минимальному варьированию интервальной структуры последних, как по вертикали, так и по горизонтали. На протяжении первых двух разделов октета сохраняется *ostinato*, содержащее характерный восходящий ход по квинтам по горизонтали и квинтовый параллелизм по вертикали. Только в третьем разделе квинты, составляющие основу вертикали, сменяются секстами и децимами; в четвёртом – квартами, и в пятом – децимами, нонами и квартами. Квинтовые ходы по горизонтали в пятом разделе превращаются в секстовые и квартовые (см. пример 8). Ритмический рисунок при этом остается практически неизменным. Варьируется только звуковысотная позиция излагаемого ма-

териала: *ostinato* першого розділа починається со звуків *cis* і *gis*, другого – с *gis* і *dis*, третього – с *ges* і *es*, четвертого – с *des* і *ges*, п'ятого – с *b* і *des*. Паттерни третього, четвертого і п'ятого розділів почти полностью состоят из тонов, энгармонически равных входившим в базовые структуры первых двух разделов.

Пример 8.

А) I раздел

Pno. 1

Б) II раздел

Pno. 1

В) III раздел

Pno. 1

Г) IV раздел

Pno. 1

Д) V раздел

Pno. 1

Безошибочному узнаванию исходного звукового комплекса на протяжении всей пьесы способствует и инструментовка: тембр фортепиано ярко контрастирует с тембрами струнных и духовых инструментов. Переходы от раздела к разделу становятся незаметными, в первую очередь, благодаря **темповому единству и ритмической остинатности**. На протяжении всего октета выдерживается задаваемый метрономом темп – $1/4=176-184$ – и размер $5/4$. Флейты и кларнеты, альты и виолончели в том или ином виде повторяют ритмический рисунок фортепиано – различные комбинации восьмых; скрипки ведут собственные незначительно варьируемые *ostinato* из четвертей и половинных. Вуалированию границ между разделами способствует также **фактурная однородность**. Моменты сгущения и разрежения звуковой ткани выражены не так явственно, как в «Vermont counterpoint», и не связаны с гранями формы. Отсутствует контрастное противопоставление туттийных и сольных эпизодов. Наконец, немаловажную роль в создании эффекта непрерывного движения музыкальной материи играет и **звуквысотная организация**. В противовес отчётливо выраженным ладотональным контрастам «Vermont counterpoint», в «Eight lines» происходит незаметная для слуха модуляция из диезной сферы в бемольную, осуществляемая за счёт движения по отрезку кварто-квинтового круга и энгармонической замены тонов. В первом разделе композитор выставляет ключевые знаки *gis-moll'a*, во втором – *dis-moll'a*. Однако тоники обозначенных тональностей не выражены. В первом разделе основой гармонической вертикали является звук *cis*, постоянно приходящийся на сильную долю (IV ст.), во втором разделе – звук *gis* (IV ст.), в третьем, четвёртом и пятом разделах при ключевых знаках *b-moll'a* функцию устоев выполняют, соответственно, звуки *ges*, *des* и *b* на сильном времени. Паттерны каждого из пяти разделов опираются на звукоряды диатонических ладов, не поддающихся однозначному определению: в первых двух разделах ключевые знаки указывают на натуральные *gis-moll* и *dis-moll*, а звуки, выполняющие функцию устоев – на дорийский лад с основанием *cis* в первом разделе и *gis* во втором. Аналогичная ситуация складывается в трёх последующих разделах, в которых ладовая основа «колеблется» между натуральными *b-moll* и *es-moll* и дорийским с основанием *es*. Суммируя сказанное, представим ладовую структуру «Eight lines» в виде следующей схемы:

Диезная сфера	Знаки <i>gis-moll</i>	I раздел	<i>cis-gis-dis-ais</i> <i>e-h-fis</i> Устой <i>cis</i>	Натуральный <i>gis-moll</i> или дорийский от <i>cis</i>
---------------	-----------------------	----------	---	--

	Знаки <i>dis-moll</i>	II раздел	gis-dis-ais eis-h-fis Устой gis	Натуральный <i>dis-moll</i> или дорийский от gis
Бемольная сфера	Знаки <i>b-moll</i>	III раздел	ges-es-des- b-as-f Устой ges	Натуральный <i>b-moll</i> или натуральный <i>es-moll</i>
		IV раздел	des-ges-as es-f-b-c Устой des	Натуральный <i>b-moll</i> или дорийский
		V раздел	b-des-ges-as c-es-b-c Устой b	от es
Базовый звуковысотный комплекс октета: cis= des+ gis= as+ dis= es+ ais= b+ +h+ fis= ges+ c+ f= eis				

Таким образом, принципом звуковысотной организации октета, непосредственно воспринимаемым слушателем, является не тональность, а модальность, в то время как тональность присутствует в произведении в опосредованном, завуалированном виде.

Если варианты изменения остинатных паттернов позволяют выделить пять разделов, то анализ ладовой основы тематизма – три раздела, материал которых опирается на звукоряды натуральных *gis-moll* и *dis-moll* (или дорийских от *cis* и *gis*), затем - натурального *b-moll* (*es-moll*) или дорийского от *es*. Переход из сферы диэзов в сферу бемолей делит всю композиционную структуру на две неравные части (1-2 раздел – диэзная сфера, 3-5 – бемольная). Наконец, особенности инструментального изложения также позволяют усмотреть в сочинении двухчастность: с ц. 33 начинается своего рода тембровая реприза: инструментовка этого фрагмента почти полностью повторяет инструментовку первого раздела (ц. 1-16). Таким образом, в «Eight lines» в качестве виртуальных планов формы, помимо пятичастности, присутствуют также трёхчастность и двухчастность.

Как явствует из приведённых выше наблюдений, в «Vermont counterpoint» С. Райха внешний, ясно различимый план формы представлен четырёхчастностью, сопоставлением не контрастных, но всё же различных по характеру паттернов эпизодов, а внутренний, виртуальный – вариантным развитием исходного звукового комплекса и его остинатными модификациями. Непосредственно воспринимаемым принципом звуковысотной организации является свободно трактованный тональный, а скрытым – модальный. В «Eight lines» на первый план выходят свёрнутый в паттерн партии фортепиано остинатно повторяемый базовый звуковой комплекс, а также модаль-

ность как принцип звуковысотной организации, оттесняющая тональность на второй план. Непрерывность движения музыкальной материи преобладает над дискретным делением формы на пять, три и два.

Как видим, содержание, стоящее за термином «виртуальное», весьма вариативно и в каждом конкретном случае может быть распространено как на различные эксперименты по соединению акустического и электронного звучаний, так и на компоненты музыкальной фактуры, структурные уровни музыкального сочинения. Термин «виртуальный» применительно к скрытому слою музыкальной композиции может использоваться не только в связи с музыкой, основанной на сериальной технике, но и по отношению к сочинениям, представляющим другие направления второй половины XX в., опирающиеся на иные эстетические и технологические установки.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ИСТОЧНИКОВ

1. Аркадьев М. Лингвистическая катастрофа (антропология абсурда: новый стоицизм) [Текст] / М. Аркадьев. – М. : [б. и.], 2011. – 279 с.
2. Бурська О. П. Теоретико-методичні аспекти формування художньо-інтонаційних основ слухової свідомості у процесі виконавського пізнання музики [Текст] / О. П. Бурська // Вісник Житомир. держ. ун-ту ім. І. Франка. – Житомир, 2007. – Вип. 35. – С. 73–75.
3. Двужильная И. Ф. Американский музыкальный минимализм [Текст] / И. Ф. Двужильная. – Минск : А. Н. Вараксин, 2010. – 284 с.
4. Дубравская Т. Виртуальный слой композиции. Новое понятие в теории музыкальной формы [Текст] / Т. Дубравская // Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве : сб. ст. / РГК им. С. В. Рахманинова. – Ростов н/Д., 2005. – С. 239–255.
5. Корыхалова Н. П. Интерпретация музыки [Текст] / Н. П. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 208 с.
6. Красноскулов А. Компьютерное моделирование музыкальной фактуры [Текст] / А. Красноскулов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 249–265.
7. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке [Текст] : [Учеб. пособ. для студ. высш. учеб. заведений] / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.
8. Поспелов П. Минимализм и репетитивная техника [Электронный ресурс] / П. Поспелов // Советская музыка, 1992. – Режим доступа : <http://fundamental.net/2011/09/минимализм-и-репетитивная-техника/>.
9. Розум Л. А., Чибирёв С. В. Моделирование музыкального творчества – новые горизонты: взгляд музыканта и программиста [Электронный ресурс] / Л. А. Розум, С. В. Чибирёв. – Режим доступа : <http://www.etheroneph.com/audiosophia/197-modelirovanie-muzykalnogo-tvorchestva.html>.
10. Тараева Г. Р. Музыкальный язык в свете теоретических проблем музыкальной коммуникации [Текст] / Г. Р. Тараева // Музыка в информационном мире: Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 102–141.
11. Теория современной композиции [Текст] : [учеб. пособ.] / Г. В. Григорьева, М. Э. Дубов, Т. Н. Дубравская [и др.] ; ред. В. С. Ценова ; Гос. ин-т искусствознания, МГК им. П. И. Чайковского. – М. : Музыка, 2007. – 616, [7] с.

12. Терентьев Д. Музыкальное произведение в его историко-эволюционном аспекте [Текст] / Д. Терентьев // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа: сб. ст. / Сост. : И. А. Котляревский, Д. Г. Терентьев. – К. : Муз. Україна, 1988. – С. 18-27.
13. Устинов А. Анализ и компьютерное моделирование музыкального звука и текста [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 199–228.
14. Устинов А. Моделирование музыкального исполнения [Текст] / А. Устинов // Музыка в информационном мире. Наука. Творчество. Педагогика : сб. ст. – Ростов н/Д. : РГК им. С. В. Рахманинова, 2003. – С. 228–249.
15. Boulez P. *Penser la musique aujourd'hui* [Текст] / P. Boulez. – Mayence : Editions Gonthier © C. B. Schott's Söhne, 1963 ; *Ouvrage reproduit par procédé photomécanique. Impression Bussière Camedan Imprimeries à Saind-Amand (Cher) le 1er juin 1999.* – 179 p.
16. Reich S. *Writings on Music 1965–2000* [Текст] / S. Reich ; Edited by and introduction by Paul Hillier. – New York : Oxford University Press, 2002. – 245 p.
17. Zelli B. *Reale und virtuelle Räume in der Computermusik. Theorien, Systeme, Analysen* [Текст] : zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Dissertation / B. Zelli ; Fachbereich 1 Kommunikations- und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin. – Berlin, 2001. – 306 s.

REFERENCES

1. Arkadev M. *Lingvisticheskaya katastrofa (antropologiya absurda: novyyi stoi-tsizm)* [Linguistic catastrophe (anthropology of the absurd: a new stoicism) [Text]] / M. Arkadev. – M. : [b. i.], 2011. – 279 p.
2. Burska O. P. *Teoretyko-metodychni aspekty formuvannia khudozhno-intonatsiinykh osnov slukhovoї svidomosti u protsesi vykonavskoho piznannia muzyky* [Theoretical and methodical aspects of the formation of artistic-intonational bases of auditory consciousness in the process of performing cognition of music] [Tekst] / O. P. Burska // *Visnyk Zhytomyr. derzh. un-tu im. I. Franka.* – Zhytomyr, 2007. – Vyp. 35. – P. 73–75.
3. Dvuzhilnaya I. F. *Amerikanskiy muzykalnyi minimalizm* [American musical minimalism] [Tekst] / I. F. Dvuzhilnaya. – Minsk : A. N. Varaksin, 2010. – 284 p.
4. Dubravskaya T. *Virtualnyi sloy kompozitsii. Novoe ponyatie v teorii muzykalnoy formy* [Virtual composition layer. A new concept in the theory of musical form] [Tekst] / T. Dubravskaya // *Muzyka i muzykant v menyayushchemsya sotsiokulturnom prostranstve : sb. st.* / RГK im. S. V. Rahmaninova. – Rostov n/D., 2005. – P. 239–255.
5. Koryihalova N. P. *Interpretatsiya muzyki* [Interpretation of music] [Tekst] / N. P. Koryihalova. – L. : Muzyka, 1979. – 208 p.
6. Krasnoskulov A. *Kompyuternoe modelirovanie muzykalnoy faktury* [Computer modeling of musical texture] [Tekst] / A. Krasnoskulov // *Muzyka v informatsionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika* [Music in the information world. The science. Creation. Pedagogy]: sb. st. – Rostov n/D. : RГK im. S. V. Rahmaninova, 2003. – P. 249–265.
7. Nazaykinskiy E. V. *Stil i zhanr v muzyke* [Style and genre in music][Tekst] : [Ucheb. posobie dlya stud. vyssh. ucheb. zavedeniy] / E. V. Nazaykinskiy. – M. : Gumanit. izd. tsentr VLA-DOS, 2003. – 248 p.
8. Pospelov P. *Minimalizm i repetitivnaya tehnika* [Minimalism and rehearsal technique] [Elektronnyi resurs] / P. Pospelov // *Sovetskaya muzyka*, 1992. – Rezhim dostupa : <http://fundamental.net/2011/09/minimalizm-i-repetitivnaya-tehnika/>.
9. Rozum L. A., Chibiryov S. V. *Modelirovanie muzykalnogo tvorchestva – novye gorizonty: vzglyad muzykanta i programmista* [Modeling of musical creativity - new horizons: the

- view of a musician and a programmer] [Elektronnyiy resurs] / L. A. Rozum, S. V. Chibiryov. – Rezhim dostupa : <http://www.etheroneph.com/audiosophia/197-modelirovanie-muzykalnogo-tvorchestva.html>.
10. Taraeva G. R. Muzyikalnyi yazyk v svete teoreticheskikh problem muzyikalnoy komunikatsii [Musical language in the light of theoretical problems of musical communication] [Tekst] / G. R. Taraeva // Muzyika v informatsionnom mire [Music in the Information world]: Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika: sb. st. – Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova, 2003. – P. 102–141.
 11. Teoriya sovremennoy kompozitsii [The theory of modern composition] [Tekst] : [ucheb. posob.] / G. V. Grigoreva, M. E. Dubov, T. N. Dubravskaya [i dr.] ; red. V. S. Tsenova ; Gos. in t iskusstvoznaniya, MGK im. P. I. Chaykovskogo. – M. : Muzyika, 2007. – 616, [7] p.
 12. Terentev D. Muzyikalnoe proizvedenie v ego istoriko-evolyutsionnom aspekte [The musical work in its historical and evolutionary aspect] [Tekst] / D. Terentev // Muzyikalnoe proizvedenie: suschnost, aspekty analiza [Musical work: essence, aspects of analysis]: sb. st. / Sost. : I. A. Kotlyarevskiy, D. G. Terentev. – K. : Mus. UkraYina, 1988. – P. 18-27.
 13. Ustinov A. Analiz i kompyuternoe modelirovanie muzyikalnogo zvuka i teksta [Analysis and computer modeling of musical sound and text] [Tekst] / A. Ustinov // Muzyika v informatsionnom mire Muzyika v informatsionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the information world. The science. Creation. Pedagogy]: sb. st. – Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova, 2003. – P. 199–228.
 14. Ustinov A. Modelirovanie muzyikalnogo ispolneniya [Modeling of musical performance] [Tekst] / A. Ustinov // Muzyika v informatsionnom mire. Nauka. Tvorchestvo. Pedagogika [Music in the information world. The science. Creation. Pedagogy]: sb. st. – Rostov n/D. : RGK im. S. V. Rahmaninova, 2003. – P. 228–249.
 15. Boulez P. Penser la musique aujourd'hui [Текст] / P. Boulez. – Mayence : Editions Gonthier © C. B. Schott's Söhne, 1963 ; Ouvrage reproduit par procédé photomécanique. Impression Bussière Camedan Imprimeries à Saind-Amand (Cher) le 1er juin 1999. – 179 p.
 16. Reich S. Writings on Music 1965–2000 [Текст] / S. Reich ; Edited by and introduction by Paul Hillier. – New York : Oxford University Press, 2002. – 245 p.
 17. Zelli B. Reale und virtuelle Räume in der Computermusik. Theorien, Systeme, Analysen [Текст] : zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie (Dr. Phil.) genehmigte Dissertation / B. Zelli ; Fachbereich 1 Kommunikations und Geschichtswissenschaften der Technischen Universität Berlin. – Berlin, 2001. – 306 s.

Сердюк Я. Дві грані музичного віртуального у творах С. Райха (на прикладі «Vermont counterpoint» та «Eight lines»). На прикладі творів С. Райха у статті розглядаються грані музичного віртуального, пов'язані з практикою електронної музики та сферою формоутворення. В аналізованих творах присутніми є два плани форми – зовнішній, який сприймається безпосередньо, та внутрішній, прихований, віртуальний. Таким чином, термін «віртуальний» може використовуватися не лише у зв'язку із музикою, яка побудована на серіальній техніці, а й щодо творів, які представляють інші напрямки другої половини ХХ століття та спираються на інші естетичні та технологічні засади.

Ключові слова: віртуальний, акустичне та електронне звучання, зовнішній та внутрішній плани форми.

Serdyuk Y. Two facets of musical virtual in works by Steve Reich (on the example of “Vermont counterpoint” and “Eight lines”). The article examines facets of musical virtual connected with the practice of electronic music and the process of musical shaping on the example of S. Reich’s works. There are two planes of musical form in analyzed works: outer, which perceived directly and inner hidden – virtual. Thus, the term "virtual" can be used not only in connection with the music based on serial techniques, but also in relation to works, representing other musical directions of second half of twentieth century set on different aesthetic and technological fundamentals.

Key words: virtual, acoustic and electronic sounds, external and internal plans of musical form.

УДК 78.082.4+78.02 (510)

Су Юйчен

КИТАЙСКИЕ ОДНОЧАСТНЫЕ КОНЦЕРТЫ С ПРОГРАММНОСТЬЮ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНО-СЮЖЕТНОГО ТИПА: ИННОВАЦИОННЫЕ ЧЕРТЫ СТРОЕНИЯ

В статье рассматривается взаимодействие строения сюжетов китайских легенд и строения концертов, в которые претворяются эти легенды. С этой целью предлагается в виде схемы модель такого взаимодействия. В качестве примера анализируется Концерт Гу Гуанжэня «Хуа Мулан» для пипы с оркестром китайских традиционных инструментов.

Ключевые слова: Китайский одночастный концерт для солиста с оркестром, программность, композиция, драматургия, модель.

Для характеристики музыкальных процессов, происходящих в период Китайской Культурной революции, обычно используется термин «реновация». Латинское слово *renovatio* переводится как *обновление, возобновление, ремонт*. В принятом сейчас научном значении под «реновацией» понимается «экономический процесс обновления элементов основных фондов, которые выбывают вследствие физического и морального износа»¹.

Если под таким «обновлением» или «возобновлением» понимать приспособление ранее созданного музыкального произведения к новым условиям общественного восприятия, тогда процитированная трактовка «реновации» в общем плане соответствует Концерту для фортепиано с оркестром европейского типа «Желтая река». Этот Концерт был создан вовремя Ки-

¹ Економічна енциклопедія: у 3 т. – Т. 3. П-Я / Редкол.: С.В. Мочерний (відп. ред.) та ін. – Київ-Тернопіль: Видавничий центр "Академія, 2002. – С. 194–195. *Перевод с украинского мой – Юй Чен.*