

Ирина Владимировна Копосова – музыковед,
кандидат искусствоведения, доцент, заведующий
кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской
государственной консерватории имени А. К. Глазунова
(Петрозаводск, Россия),
kopira@mail.ru

Дарья Сергеевна Колданова – музыковед,
преподаватель теоретических дисциплин
БПОУ ВО «Вологодский областной колледж искусств»
(Вологда, Россия),
darya.serkova@glazunovcons.ru

Irina V. Kuposova – musicologist, Ph.D. in History of Arts,
Associate Professor, Head of the Music Theory and
Composition Department of the Petrozavodsk
State Glazunov Conservatoire
(Petrozavodsk, Russian Federation),
kopira@mail.ru

Daria S. Koldanova – musicologist,
teacher of theoretical disciplines
of the Vologda Regional College of Arts
(Vologda, Russian Federation),
darya.serkova@glazunovcons.ru

УДК 786/789

DOI 10.61908/2413-0486.2022.31.3.66-84

ВЗГЛЯД НА ТЕМБР ТЕРМЕНВОКСА
В ЦИКЛЕ АЛЕКСАНДРА РАЙХЕЛЬСОНА
«ШЕСТЬ ПЕРЕВОДОВ ИЗ ВИЛЛИ МЕЛЬНИКОВА»

A TAKE AT THE TIMBRE OF THE THEREMIN
IN THE CYCLE *SIX TRANSLATIONS FROM WILLY MELNIKOV*
BY ALEXANDER REICHELSON

Аннотация

Статья посвящена анализу цикла Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова», написанного в технике криптофонии. На основании существующих источников в статье обобщены особенности данной техники, названы причины тяготения к ней А. Райхельсона, охарактеризована

манера В. Мельникова, наконец, перечислены особенности реализации криптофонического письма в «Шести переводах».

При анализе цикла также выявлены особенности трактовки тембра терменвокса и его участие в создании образного ряда сочинения. Криптофонические переводы интерпретируются как особая форма вокальной музыки, в которой текст не слышен, но заложенные в нём мотивы оказываются понятны благодаря избранным приёмам игры (в частности, разного рода глиссандированию), регистровым и иным особенностям партии терменвокса.

Abstract

The article is devoted to the analysis of the cycle *Six Translations from Willy Melnikov* by Alexander Reichelson written in the technique of cryptophony. The article summarizes the features of this technique on the basis of the available sources and identifies the reasons why A. Reichelson gravitated toward it; it defines the manner of W. Melnikov and specifies the implementation features of cryptography in the *Six Translations*.

During the analysis, the features of the theremin timbre and its participation in the development of the composition imagery are identified. Cryptophonic translations are construed as a distinctive variety of vocal music in which the text is not heard, however, the motives incorporated in it make sense due to the selected playing techniques (namely, various types of sliding), register and other features of the theremin part.

Ключевые слова: Александр Райхельсон, «Шесть переводов из Вилли Мельникова», криптофония, терменвокс, трактовка тембра

Keywords: Alexander Reichelson, *Six Translations from Willy Melnikov*, cryptophony, theremin, interpretation of timbre

Из всех электроакустических инструментов, возникших в первой половине XX века, терменвоксу была уготована самая счастливая судьба: он получил мировое признание, был неоднократно усовершенствован, но главное – сегодня он волнует исполнителей и композиторов не меньше, чем на момент своего появления. Одним из подтверждений тому является активное обращение к

инструменту современных композиторов разных поколений и эстетических установок.

Музыка, написанная для терменвокса в последние десятилетия, тем или иным образом связана с новейшими техниками композиции и индивидуальными способами работы с ними. Одним из сочинений, демонстрирующих изобретательность музыкального языка рубежа XX–XXI веков, стал цикл Александра Райхельсона «Шесть переводов (пьес) из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано (1996)¹.

Александр Владимирович Райхельсон (род. 1969) – выпускник Московской консерватории по классам фортепиано (1993) и композиции (1999). В 2002–2003 годах он стажировался в Парижской консерватории, где обучался компьютерной музыке. В период с 1995 по 2009 год был научным сотрудником Центра электроакустической музыки («Термен-центра») и в это же время работал на кафедре сочинения Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сегодня А. Райхельсон кроме композиции преподаёт музыкальную информатику в Академическом музыкальном колледже при Московской консерватории, а также является концертирующим сольным и камерным исполнителем [8].

Круг сочинений Райхельсона охватывает разные музыкальные направления². При этом своеобразной нитью, объединившей все творческие искания, стало трепетное отношение к литературному слову и его претворению в музыку. Начало творческого пути композитора было ознаменовано сотрудничеством с радио «Эхо Москвы». Литературные программы, которые он вёл здесь, отличались своей художественностью и музыкальностью. В это время

¹ Произведение возникло во время работы в «Термен-центре», в тот же период А. Райхельсон создал цикл пьес для терменвокса и органа, который посвятил Л. Кавиной, известной отечественной исполнительнице на инструменте.

² Среди них – стилизации под академическую музыку прошлого, например, сюита для скрипки, альты и струнного детского оркестра (2002); авангардные сочинения с применением электроники: сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники (2011), пьеса «Там нет земли...» для фортепиано и электроники (2021) и др.

возник ряд необычных сочинений («Эллипсис», «Вариации» и «Интермеццо»), которые хоть и были зафиксированы при помощи слов, являлись музыкальными в своей сути: они опирались на музыкальные формы и раскрывали свой смысл не в процессе чтения, а в момент непосредственного звучания. Автором был поставлен эксперимент – композиции предлагались к прослушиванию носителям разных языков, и их содержание оказалось понятным для каждого. Затем в творчестве Райхельсона возникла череда камерно-вокальных произведений на выразительные лирические тексты: цикл пьес на стихи К. Бальмонта и Г. Тракля для двух сопрано и баритона (баса); «Лунное» для высокого голоса на стихи Н. Тэффи; вокальный цикл для баса на стихи немецких поэтов; вокально-фортепианное сочинение «11» на слова Бонифация для двух сопрано, баритона и двух фортепиано; вокальный цикл для баритона «Псалмы Давида для пения». Некоторые сочинения были написаны на собственные литературные тексты («Там нет земли...» для фортепиано и электроники; пьеса № 3 из цикла «Три пьесы для флейты соло» и др.).

Одним из способов авторской «переработки» вербального текста в музыкальный для Райхельсона выступила техника *криптофонии*, к которой он обращался систематически: с нею связаны пьеса «Возвращение» для двух скрипок и электроники» (1999), Фуга из цикла «Шесть предпочтений» для органа соло (2001), сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники (2011) и др. Особняком в этом ряду стоят циклы *переводов* с указанием первоисточника – «Семь переводов из В. Хлебникова» для фортепиано и «Шесть переводов из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано – сами названия этих произведений говорят об использовании композитором техники, связанной с идеей межсемиотического перевода из одной знаковой системы (язык) в другую (музыка).

Криптофония³ зародилась в рамках отечественного концептуализма⁴ 1980-х. Для этого течения характерно усиление роли вербального начала, изобретение оригинальных творческих идей парамузыкального свойства, поэтому партитуры концептуальных сочинений нужно не только слышать, но и видеть – часто нотный текст приобретает специфические черты.

Как указывает в своих статьях И. Сниткова, криптофония – это техника музыкальной композиции, заключающаяся в последовательном перекодировании словесного текста в музыкальный на основе произвольно избранной автором системы алфавитно-тоновых или иных соответствий [10; 11]. Обоснование криптофонии и её характерные особенности также развёрнуто представлены в статье Р. Потапкиной [6]. По её мнению, в процессе создания криптофонического сочинения можно выделить три основных этапа; из них только последний связан с композиционной стадией, остальные являются прекомпозиционными по своей сути:

- 1) выбор *уртекста* (в его функции выступает тот или иной внемзыкальный источник);
- 2) выбор способа *кодировки* / *шифровки* уртекста в музыкальное звучание;
- 3) творческая переработка *уртекста* в конкретное сочинение, которое, согласно Потапкиной, представляет собой *шифротекст*.

Чаще всего в качестве *уртекста* избирается литературный источник. В зависимости от идейной установки композитора, он может быть поэтического (И. Юсупова «Откровения Эмили» на стихи Эмили Дикинсон; А. Райхельсон «Там нет земли...» для фортепиано и электроники) или прозаического свойства (И. Соколов «Волокос», «Письмо Кейджу» на собственные тексты). Нередко

³ Термин принадлежит композитору С. Невраеву, который впервые использовал его в своём комментарии к сочинению «Чувствительные оды» (1991).

⁴ По определению основоположника московского концептуализма Д. Пригова: «Концептуализм основным своим содержанием... объявил драматургию взаимоотношения предмета и языка описания, совокупление различных языков за спиной предметов, замещение, поглощение языком предмета и всю сумму проблем и эффектов, возникающих в пределах этой драматургии» [7].

текст обладает определённой жанровой природой (это письма, статьи, религиозные проповеди, псалмы, эпитафии, шарады и загадки и т. д.). Наконец, его могут отличать развёрнутые (С. Загний «Главная тема» на текст газетной статьи) или краткие масштабы (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова», № 5).

Обобщение аналитических наблюдений, выполненных разными авторами, позволяет заключать, что на этапе *кодировки* уртекста сложилось несколько способов создания криптофонического ряда. Чаще всего композиторы развивают существующую систему звуко-буквенных соответствий, которая позволяет «переводить» слова в нотный текст. При последовательной алфавитной шифровке могут использоваться такие принципы:

– *хроматический*, ему свойственно последовательное кодирование ряда по полутонам от исходной точки вверх и вниз или только в одном направлении (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова»);

– *диатонический* принцип подразумевает аналогичный алгоритм последовательной кодировки, только по диатоническим звукам лада (криптофонические сочинения С. Загния);

– *интервальной* кодировке свойственно деление алфавита пополам и соотнесение получившихся буквенных пар с их интервальными соответствиями (из возможных 12 полутонов получается 24 интервальных комбинации; если в алфавите букв больше, то некоторые звуки получают двойной код, Д. Смирнов «Семь Ангелов Уильяма Блейка»).

При этом используемые алфавиты могут принадлежать к разным языкам, шифроваться целиком (если в качестве уртекста выбраны развёрнутые тексты) или частично (если уртекст представлен отдельными словами). При кодировании всего алфавита возникает количественное несоответствие букв (например, 26 букв в латинице или 33 – в русском языке) числу звуков – хроматических или диатонических. В этом случае один и тот же звук получает двойную или тройную номинацию в полученном ряде тонов, поскольку диапазон используемого

звукоряда расширяется на необходимое число октав (А. Райхельсон «Семь переводов из В. Хлебникова», № 2)⁵.

Хотя в криптофонических сочинениях главенствует выведение из слова звуковысотного параметра, в отдельных случаях встречается кодирование тембров, ритма, приёмов звукоизвлечения на инструменте и др.⁶ Так, Д. Смирнов для «перевода» слов в ритмический параметр неоднократно использует в своей музыке принципы азбуки Морзе. Благодаря ей в ритмический рисунок его сочинений оказываются «встроены» имена Эдисона Денисова (в Элегии для виолончели соло), И. С. Баха (в миниатюре для фортепиано «Морзе Бах») или пианистки Шарон Андерсон (в пьесе «Метаплазм 1» для фортепиано)⁷.

Заключительный, третий этап криптофонической композиции, связанный с созданием собственно звучащей музыки, *шифротекста* по Потапкиной, всегда индивидуализирован и опирается на стилистические установки композитора, его жанровые, фактурные, мелодические, гармонические и иные предпочтения.

Сниткова предлагает классификацию криптофонии с позиций функций первоисточника-уртекста [11]:

- 1) *нарративная* криптофония, в которой «слово является инструментом сообщения, средством передачи конкретной информации». Иными словами, уртекст в ней выполняет *кларитивную* функцию, разъясняя внутренний смысл первоисточника (следовательно, уртекст близок «сюжетной программе»);
- 2) *номинативно-символическая* криптофония, «восходящая к архаической традиции сокрытия сакральных понятий в разветвлённой системе символики, а также к технике монограмм». В этом виде криптофонии

⁵ В отдельных случаях композиторы используют строгую регистровую закреплённость тонов, таким образом одной букве алфавита соответствует единственный неповторяющийся звук. Если композитор не соблюдает этой закономерности, то процесс дешифровки сочинения затрудняется, так как звуко-буквы оказываются в одной октаве и получают множественное значение.

⁶ Это свидетельствует о принадлежности техники постструктуралистскому этапу, когда утвердилось представление о полипараметровой организации звучания.

⁷ Все эти примеры Д. Смирнов обсуждает в своей статье (см.: [9]).

уртекст по-прежнему является вербальным, но уже не повествовательным и неразвёрнутым (он аналогичен «обобщённой программе»). Наиболее известные примеры – это темы-монограммы BACH, DSCH, которые соответствуют латинским буквенным обозначениям нот и образуют риторическую фигуру креста, а также монограммы А. Шнитке, Э. Денисова, Дж. Кейджа.

Авторы криптофонической музыки отмечают, что в ней происходит переосмысление и перевоплощение содержания исходного текста, нередко этот процесс овеян неким мистическим оттенком. Криптофоническая партитура становится коммуникацией – в неё помещён скрытый код («секретное сообщение»), который доступен к прочтению и интерпретации не каждому. И. Юсупова выражает своё понимание преимуществ криптофонической техники следующим образом: «Мысль, выраженная в одной системе знаков, будучи переведённой в другую знаковую систему, обретает объём и воздействие, которых не было, когда она существовала только в одной системе знаков» [2].

Вернёмся к циклу «Шести переводов» Райхельсона. В нём в качестве *уртекста* композитор выбрал стихотворения своего друга, поэта-эксперименталиста Вилли Мельникова (наст. имя Виталий Робертович Мельников, 1962–2016) – отечественного многоязычного⁸ писателя-мистификатора с феноменальной памятью.

Его литературный стиль специфичен – автор склонен к пронзительным афористическим высказываниям; особенно интересны его неологизмы, например, «слова-кентавры», которые неоднократно встречаются в избранных Райхельсоном стихотворениях: *жаборонок* (№ 4), *извненастье*, *металломглеет*, *синесерь* (№ 6). Использование изобретательной, красочной и несколько

⁸ Уже в школьные годы В. Мельников был полиглотом (или, как он называл себя сам, «языковым обжорой»). В 1985 году во время боевых действий в Афганистане В. Мельников чудом остался жив после тяжёлого ранения и контузии, а после клинической смерти у него открылись новые гениальные способности (не только в лингвистике, но и в других областях: энтомологии, вирусологии, астрофизике).

наивной лексики напоминает речь ребёнка, на ходу придумывающего слова для выражения и описания увиденного или услышанного, что роднит стиль В. Мельникова с поэтами-авангардистами первой половины XX века. О себе автор говорит следующее: «Я – словообразоварвар, неисправикинг, непредсказубр, неукротигр, в чём-то – изящерица. Социальное происхождение – творянин из разночтинцев. Род занятий – вездельник. Склад ума – мультименталист. Национальность – идеец. Профессия – болеглот» [3].

Причина возникновения такого специфического литературного языка связана с полиязычием автора – он утверждал, что писал стихи на 93 языках, свободно говорил на 153 наречиях и читал на 250 языках. В источниках указывается, что В. Мельников изобрёл особые стили написания текста – «муфтолингву», которую образуют авторские неологизмы-образы (примеры см. выше), и «интроксианалингву», где русские слова заменяются похожими по звучанию словами других языков [1].

Райхельсон выбрал для своего сочинения шесть разнохарактерных стихотворений, написанных Мельниковым в 1990-е годы; три из них (№ 1, 3 и 5) принадлежат к поэтическому циклу «Определезвия и оощуцпкки», имеющему электронную публикацию [4]; публикации остальных текстов найти в открытом доступе не удалось.

Объём номеров в цикле переводов оказывается разным и зависит от количества слов в уртексте. Стихотворения имеют разный склад (таблица № 1): однострочные верлибры (моностихи) – № 3, 4, 5; многострочные верлибры – краткий, из 3 строк (№ 1), и длинный, из 9 строк (№ 2). Лишь одно стихотворение представляет собой рифмованный амфибрахий, оно положено в основу финальной пьесы, является самым продолжительным в цикле (12 строк с заглавием) и содержит три вида рифмовки – кольцевой, смежный и перекрёстный.

Таблица № 1

Тексты стихотворений В. Мельникова, лежащие в основе
цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона

№ 1	Межоконный простенок – замкнутость, рождённая перемножением двух беспредельностей.
№ 2	В крошечном стеклянном осколке Отражается целое небо. А видел ли кто-нибудь, Чтобы небо Отражало осколок?.. Так зачем же считать Малое – ничтожным, А величественное – Неприменно великим?
№ 3	Пустое множество – это нуль, покончивший самоубийством.
№ 4	Из болота донеслось пение жаборонка.
№ 5	Любовь есть выздоровление от ненастоящего себя.
№ 6	>>> Извненастье <<<< Скольженье. Вперескользь – впроскользь Невнятных слов самосожженье. Неяви недоотраженье Вполуобнимку – вполуврозь. Пролужин матовая смальта Растёрта о наждак асфальта. И, затворив заката дверь, Металломглет синесерь. Многоязычье дня – солист, Лишённый кружевного банта Предночьем. И исписан лист На лунно-звёздном эсперанто.

В цикле Райхельсона применена система перевода алфавита в звуки, при которой каждой букве соответствует свой тон. Алфавит последовательно кодируется вверх и вниз по хроматическому принципу от исходной точки, обозначающей букву «А» (своеобразного финалиса системы); получившийся ряд из 66 тонов (33 буквы русского алфавита вверх и вниз от центра системы) имеет диапазон 6 октав. В нём каждый звук хроматической гаммы получает

неоднократное соотнесение с буквами алфавита. При этом точка отсчёта координат в каждой из пьес выбирается свободно. Так, в первом и третьем номерах цикла в качестве «финалиса» выступает c^1 (пример № 1), в четвёртом – fis^1 . Последовательное кодирование по двум направлениям (вверх и вниз) даёт вариабельность при межсемиотическом переводе, так как у каждой буквы появляется двойное звуковысотное обозначение.

Пример № 1⁹

Принцип хроматической «алфавитной» кодировки от звука c^1



Мелодии, образуемые буквенным составом стихотворений, оказываются угловатыми и диссонантными, похожими на серийные. К слову, не только характер звучания, но и сам способ организации музыкальной ткани роднит криптофоническое письмо подобного рода с серийной техникой.

Имея звуковую заготовку в виде широкого ряда тонов, Райхельсон осуществляет творческий перевод уртекста в музыкальный *шифротекст*. Каждое стихотворение рождает свою пьесу, однако в музыкальном цикле оказывается не шесть, а пять номеров – два последних стихотворения контрапунктически объединены в рамках одной заключительной пьесы. Номера цикла исполняются *attacca* и образуют некий калейдоскоп разных состояний поэта, чьи слова обрели музыкальный облик.

При создании шифротекста композитор старается сохранять исходную словесную структуру (1 слово = 1 такт¹⁰). Буквы-звуки могут появляться последовательно (пример № 2) или нет, тогда слова в такте складываются из «разбросанных» в фактуре единиц (пример № 3). Перевод слова в звуковую

⁹ Пример заимствован из статьи Р. Потапкиной о криптофонии [6].

¹⁰ Есть и исключения, например, в № 1 длинное слово «беспредельностей», завершающее пьесу, помещено в два такта.

плоскость может давать мелодии или аккорды, изложенные в одной из партий (№ 4), либо сразу в обеих, одновременно (№ 3) или с передачей между ними (№ 2). При этом композитор соблюдает регистровую закреплённость тонов, что позволяет идентифицировать разные буквы, соотнесённые с одним и тем же звуком.

Пример № 2

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 3, т. 1–2

(красным цветом обозначен уртекст, зелёным – фактурные дублировки)

♩ = 120

р п у с т о е м н о ж е с т в о

p

cresc.

ped.

Пример № 3

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 4

(красным цветом обозначен уртекст, зелёным – фактурные звуки)

Lento misterioso

p

rit.

и з т о н о б ь н и п о о p н и к а

pp

poco cresc.

pp

ped.

ped.

attacca

В финале цикла два стихотворения № 5 и № 6 соединяются друг с другом, образуя форму, подобную фуге: «перевод» стихотворения № 5, обозначенный автором как *тема*, после экспозиционного шеститактового изложения начинается

повторяться, передаваясь от партии терменвокса к фортепиано и наоборот. Поначалу материал «темы» контрапунктирует сам себе (в функции противосложения звуко состав темы имеет самостоятельное ритмическое оформление, см. пример № 4, т. 7). Затем с т. 15 его начинает сопровождать «перевод» стихотворения № 6. С этого момента, по указанию автора, музыка в двух партиях должна исполняться независимо друг от друга.

К шифровке текста № 5 Райхельсон подходит иначе, чем в предыдущих номерах – он использует не весь алфавит, а только 19 букв, входящих в состав этого стихотворения: а, б, в, г, д, е, з, и, л, н, о, р, с, т, щ, ы, ь, ю, я. Причём автор совмещает ряды с несколькими «финалисами», из-за чего количество звуков, используемых в «шифротексте», оказывается меньше ещё в несколько раз. Их всего шесть – *a, h, cis, e, fis, gis* – и каждому из них соответствует от трёх до пяти букв. Опора на диатонический по природе ряд делает звучание финала отличным от предшествующих номеров. За счёт количественной и ритмической акцентуации в теме тонов *a* и *cis* данная последовательность приобретает ладовый облик *ля мажора* (пример № 4), а семантика этой тональности коррелирует с ключевым словом переводимого стихотворения – «любовь».

Пример № 4

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 5; 6, т. 1–7

Moderato ♩ = 115
(T)

pp legato
Red.

legato
p
p

Изложение шифротекста связано с разными фактурными моделями. С одной стороны, можно увидеть опору на ансамблевые закономерности: в № 1 и № 3 обнаруживается подобие инструментального трио (зашифрованный текст с самого начала начинает передаваться из одного самостоятельного голоса в другой), в № 2 и № 5 – дуэтный склад; для фактуры подобного типа характерно мелодическое изложение криптофонического ряда одновременно в партиях фортепиано и терменвокса. Наконец, фактура № 4 представляет собой соло с сопровождением – в этом случае используется аккордовое изложение шифротекста. Выбор того или иного фактурного облика, вероятно, вызван содержанием отдельных номеров: замысел соединить стихотворения № 5 и № 6 потребовал контрапунктической «пары» в финале; образ «пения жаборонок» в № 4 вызвал обращение к типично песенно-романсовой фактуре, а № 3 стал переходным к ней.

Выбранный для цикла переводов инструментальный состав откликается на задачи, стоящие перед композитором. Тембр терменвокса, наделённый неким «мистическим» оттенком, оказался созвучен самой идее криптофонии («секретного сообщения») и образам, заложенным в избранном уртексте. Кроме этого, одно из преимуществ инструмента – диапазон в восемь октав, позволило целиком охватить объём алфавита, переведённого в звуковысотную систему. Если суммировать регистровые позиции, самым низким звуком, появляющимся в пьесах цикла в партии терменвокса, оказывается C , а самым высоким – fis^3 (таким образом, в сочинении задействован диапазон в 5 октав).

В целом, терменвоксу, «вокальному» по своей природе, не удаётся занять полноценного положения солиста в цикле. Так происходит из-за избранных в нём фактурных моделей, которые в основном ориентированы на ансамблевую игру. Также этому препятствует и несвойственная инструменту тесситура – в большем числе номеров (№ 1, 2 и 4) партия терменвокса излагается в басовом ключе и практически не покидает нижнего регистра, в котором несколько приглушается собственный голос электроакустического инструмента. Вероятно,

на такой подход повлияла поэзия Мельникова: непростая для понимания и близкая, по мнению исследователей, к зауми [5].

Ещё одной особенностью цикла становится вкрапление *нетемперированного* звучания терменвокса. Хотя в большем числе пьес его партия точно фиксирована, мало-помалу в ней появляется сонорный и алеаторный «привкус». Так, в № 3 мы видим экстремальные скачки (например, от c^2 до f^3), представляющие сложность для точного звукоизвлечения; в предыдущем, втором, номере возникают «гроздь» близко расположенных звуков, исполняемые в быстром темпе и низком регистре – они также дают сонорную звукоокраску (пример № 5). В № 3 есть и ещё один интересный нюанс, связанный с характером звучания – автор вводит особое обозначение острого *glissando*, которое нужно исполнять «рывком» вперёд к антенне терменвокса (пример № 6). При такой атаке перед каждым звуком образуется ультрахроматический «след».

Постепенная концентрация нетемперированного звучания приводит к эффектной акустической кульминации в № 4 – единственному «переводу», где партия терменвокса носит чисто импровизационный характер и записывается при помощи графических элементов – волнообразных линий (пример № 7). Сонорное звучание терменвокса здесь похоже на гул или вой и воспринимается как пение химерического персонажа, о котором идёт речь в уртексте.

Пример № 5

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 2, т. 1–3, партия терменвокса

Moderato ♩ = 60

staccato Più mosso ♩ = 69

The musical notation is written on a single bass staff. It begins with a 6/4 time signature and a tempo marking of Moderato with a quarter note equal to 60. The music starts with a whole rest, followed by a dotted quarter note. A *mf* dynamic marking is placed below the first note. The piece then changes to a 4/4 time signature and a tempo marking of Più mosso with a quarter note equal to 69. The notation includes staccato markings above several notes and a series of eighth notes with a slur over them.

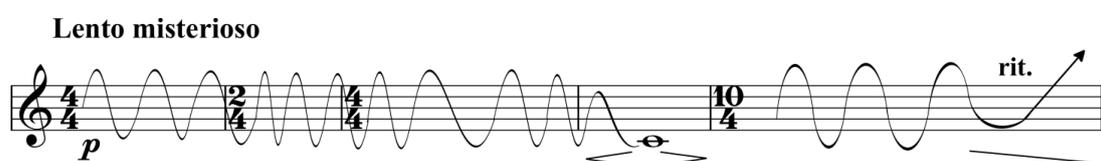
Пример № 6

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 3, т. 1–2, партия терменвокса



Пример № 7

А. Райхельсон. «Шесть переводов». № 4, партия терменвокса



Таким образом, криптофония, как современная техника композиции, открыла новые возможности для художественной реализации терменвокса, моделей его темперированного и сонорного поведения. В цикле Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова» нетемперированный потенциал инструмента раскрывается постепенно. Его сонорные качества выявляются за счёт особой техники исполнения, необычных авторских штрихов, мелодики, регистров, динамики, агогики. В четвёртом номере нетемперированная природа терменвокса прорывается сквозь строгие закономерности ряда, освобождаясь от его знаков, но при этом ярче всего демонстрирует смысл и причудливые образы уртекста средствами импровизационной игры.

В рассмотренном нами сочинении акустический облик тембра терменвокса оказался связан с уникальным родом творческой интерпретации текста. Криптофонические переводы можно назвать особой формой вокальной музыки, в которой текст не слышен, но заложенные в нём художественные образы в целом оказываются понятны благодаря избранному инструментальному составу, манере игры, звукоизобразительным штрихам, регистрам и иным особенностям. Об этом также говорит Сниткова, отмечая, что «криптофония решает задачи

художественно-риторические, коммуникативные, подчёркнуто нацеленные на выявление смысла через особые формы его артикуляции» [11].

Как мы указывали, Александр Райхельсон являет собой художника, творческие взгляды которого определило не только занятие музыкой – исполнением и композицией, но и серьёзное увлечение литературой. Как представляется, именно это повлияло не только на привлекательность техники криптофонии для автора, но и на особенности работы с тембром терменвокса в условиях криптофонического сочинения. Композитор поручил терменвоксу функцию посредника между литературным и музыкальным образными рядами, наделив его партию как привычными звучаниями, так и звучностями в низкой тесситуре, несвойственными для его «певучей» природы, и нетемперированным глиссандированием. Благодаря этому слушателю оказались открыты и образы художественного текста «Шести переводов» и богатые звуковые возможности терменвокса.

Литература

1. Жильцова С. Н. Вилли Мельников: исповедь полиглота. URL: <http://www.bibliotekar.ru/1villi.htm> (12.04.2022).
2. Интервью с композитором Ираидой Юсуповой. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (21.03.2022).
3. Мельников В. Р. О книге «От Лингводайвинга до Лингвocosмоса». URL: <https://clp.ru/kniga-v-melnikov-ot-lingvodajvinga-do-lingvocosmosa.html> (15.04.2022).
4. Мельников В. Р. Поэтический цикл «Определезвия и ошущепки». URL: <https://kzref.org/villi-r-melenikov-opredezviya-i-oshusheпки.html> (15.04.2022).
5. Никуличева Д. Психолингвистический феномен творчества поэта-полиглота Вилли Мельникова // Языковое бытие человека и этноса. 2011. № 18. М.: ИНИОН РАН, АСОУ, 2011. С. 161–165.
6. Потапкина Р. В. Криптофония: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 96–104.
7. Пригов Д. А. Что надо знать о концептуализме. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigovkontseptualizm> (18.02.2022).
8. Райхельсон А. В. Биография. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8964> (14.03.2022).
9. Смирнов Д. Н. Музыка и код Морзе / пер. с англ. С. В. Синцовой // Piano Duo X: альманах: материалы Международной научно-практической конференции... 24–25

- апреля 2012 года в рамках X Международного фестиваля Piano Duo / науч. ред., сост.: С. В. Синцова. Вып. 10. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2012. С. 160–174.
10. Сниткова И. И. Музыка идей и идея музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыкаведение к началу века: прошлое и настоящее. М., 2002. С. 158–168.
 11. Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (Очерки идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций. Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. Сб. 25. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. С. 98–109.

References

1. Zhil'cova S. N. *Villi Mel'nikov: ispoved' poliglota* [Willy Melnikov: Confessions of a Polyglot]. URL: <http://www.bibliotekar.ru/1villi.htm> (12.04.2022).
2. *Interv'ju s kompozitorom Iraidoj Jusupovoj* [An Interview with the Composer Iraida Yusupova]. URL: <http://www.forumklassika.ru/archive/index.php/t-29630.html> (21.03.2022).
3. Mel'nikov V. R. *O knige "Ot Lingvodajvinga do Lingvosmosa"* [About the Book *From Linguodiving to Linguocosmos*]. URL: <https://clp.ru/kniga-v-melnikov-ot-lingvodajvinga-do-lingvosmosa.html> (15.04.2022).
4. Mel'nikov V. R. *Pojeticheskij cikl "Opredelzviya i oshhushhepki"* [The Poetic Cycle *Definitions and Feelings*]. URL: <https://kzref.org/villi-r-melenikov-opredelzviya-i-oshushepki.html> (15.04.2022).
5. Nikulicheva D. *Psiholingvisticheskiy fenomen tvorchestva pojeta-poliglota Villi Mel'nikova* [The Psycholinguistic Phenomenon of the Work of the Polyglot Poet Willy Melnikov]. *Jazykovoje bytie cheloveka i jetnosa* [Linguistic Existence of Human Being and Ethnos]. 2011. No. 18. Moscow: INION RAN, ASOU, 2011, pp. 161–165.
6. Potapkina R. V. *Kriptofonija: istorija i sovremennost'* [Cryptophony: History and Modernity]. *Juzhno-Rossijskij muzykal'nyj al'manah* [South-Russian Musical Almanac]. 2018. No. 3, pp. 96–104.
7. Prigov D. A. *Chto nado znat' o konceptualizme* [What You Need to Know About Conceptualism]. URL: <http://azbuka.gif.ru/important/prigovkontseptualizm> (18.02.2022).
8. Rajhel'son A. V. *Biografija* [A Biography]. URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=8964> (14.03.2022).
9. Smirnov D. N. *Muzyka i kod Morze* [Music and Morse Code]. Translated from English by S. V. Sintsova. *Piano Duo X: al'manah: materialy Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj konferencii ... 24–25 aprelja 2012 goda v ramkah X Mezhdunarodnogo festivalja Piano Duo. Vyp. 10.* [Piano Duo X: An Anthology: Proceedings of the International Research-to-Practice Conference... April 24-25, 2012 as Part of the 10th International Piano Duo Festival]. Science ed., comp.: S. V. Sintsova. Petrozavodsk: Izd-vo PetrGU, 2012, pp. 160–174.
10. Snitkova I. I. *Muzyka idej i ideja muzyki v russkom muzykal'nom konceptualizme* [Music of Ideas and the Idea of Music in Russian Musical Conceptualism]. *Muzykovedenie k nachalu veka: proshloe i nastojashhee* [Musicology by the Beginning of the Century: The Past and the Present]. Moscow, 2002, pp. 158–168.

11. Snitkova I. I. “Nemoe” slovo i “govorjashhaja” muzyka (Ocherki idej moskovskih kriptofonistov) [*Mute Word and Talking Music (Essays on the Ideas of Moscow Cryptophonists)*]. *Muzyka XX veka. Moskovskij forum: Materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij. Nauchnye trudy MGK im. P. I. Chajkovckogo. Sb. 25* [Music of the 20th Century. Moscow Forum: Proceedings of International Scientific Conferences. Scholarly Works of the Moscow State Tchaikovsky Conservatory]. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 1999, pp. 98–109.