

Svetlana ZAYTSEVA
Musical notation
in Sergey Slonimsky's
chamber works

The main research subject of the article is musical notation in chamber works by Sergey Slonimsky. The introduction is devoted to the questions of terminology and historical evolution of meaning of the musical notation signs. This part of the article contains also a short description of Slonimsky's music works and points out the special role of notation in the 20th-century music and particularly in Slonimsky's chamber works. The aim of the research is to elicit some characteristic features of Slonimsky's musical notation as one of the indicators of the composer's individual thinking.

Key words: Sergey Slonimsky, musical notation, chamber music.

Светлана ЗАЙЦЕВА
Нотация
в камерных произведениях
С. М. Слонимского

В статье исследуется музыкальная нотация в камерных произведениях С. М. Слонимского: затрагиваются вопросы терминологии и эволюции значения нотации в историческом процессе, отмечается особая роль нотации в музыке XX века и в камерных произведениях Слонимского в частности. Некоторые особенности нотации Слонимского рассматриваются как неотъемлемая часть самобытного творческого почерка композитора.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, нотация, камерная музыка.

Нотация подобна тени, которую отбрасывает музыка — временное искусство — на пространство нотного листа.
Н. Ю. Афонина [4, с. 29]

В последние годы исследователи все чаще обращаются к проблемам нотации, уделяя наибольшее внимание нотной графике музыкальных произведений XX–XXI веков. В связи с этим особую значимость приобретает вопрос терминологии — в музыковедческих трудах можно встретить как различные термины, при помощи которых происходит аналитическое освоение нотации, так и разночтения в их определении. Представляется необходимым указать, что именно подразумевается в настоящей работе под терминами «нотация» и «нотная графика», раскрыть значение данных терминов.

В области теории музыки термин «нотация» обычно определяют как систему условных письменных обозначений, «запись музыки (музыкальных звуков или целых музыкальных произведений) с помощью специальных

графических знаков» [11, стлб. 1021]. «Графику» представляется возможным определять как совокупность всех средств нотописа, а также как визуальный образ нотного текста и его материальное оформление. С двумя указанными терминами по смыслу можно соотнести еще один — «нотное письмо», который находится ближе к сути такого явления, как творческий процесс, и теснее взаимодействует со сферой индивидуального авторского стиля, нежели термины «графика» и «нотация».

В музыкальном искусстве наступление XX века активизировало поиски нового звукового пространства и способов его организации. Всеобщее стремление к обновлению затронуло и систему нотной записи: арсенал ее средств заметно расширился, так как с помощью привычных средств классической системы нотного письма некоторые явления современной музыки не могли получить нотно-графическое выражение, адекватное содержанию. «Графическое изображение звука в XX веке стало еще одной сферой новаторства, не менее репрезентативной, чем сам предмет изображения» [18, с. 64].

Именно в это время проблема нотации начинает проявлять себя с особой силой.

Нотация с момента ее возникновения являлась отражением музыкального мышления определенной эпохи, «важнейшим историческим документом культуры» [1, с. 3]. Нотолинейная система, формировавшаяся на протяжении нескольких столетий, постепенно стала общепринятой благодаря своей универсальности. Все это время нотация функционировала как способ фиксации творческих замыслов в материальном пространстве. А. С. Александрова-Старухина замечает, что «специфика творческих решений, связанных с особенностями нотации как таковой, проявляется именно в визуальных формах музыкального текста: использование тех или иных знаков или их начертаний, графическом расположении музыкального текста, индивидуальной манере записи каких-либо звуко сочетаний и т. д.» [1, с. 33]. Однако именно с XX века можно в полной мере говорить о нотации как сфере выражения авторской индивидуальности. В современной музыке нотное письмо призвано не только зафиксировать музыкальное произведение, но и во многом отразить особенности композиторского мышления, его индивидуальные проявления.

Разумеется, музыкальная эволюция не определяется новшествами в сфере музыкальной графики; более важным и значительным представляется открытие новых прежде музыкальных горизонтов с точки зрения концепции произведения и необходимости передачи его звучания; это, несомненно, повлекло за собой трансформацию графического выражения музыкальной мысли. Поиск новых способов фиксации музыкальных идей актуален и сегодня; он свойствен не только радикальным авангардистам, но и композиторам, которые в значительной степени опираются на классические традиции. Одним из таких мастеров является Сергей Михайлович Слонимский — выдающийся композитор Петербургской школы второй половины XX — начала XXI веков, обладающий ярчайшим музыкальным стилем. Творчество Слонимского стало уникальным явлением в современной музыкальной культуре, для метода композитора характерны универсализм, открытость стилям, мастерское владение различными композиторскими техниками, многоаспектность творческих устремлений. По словам Ю. Н. Холопова, музыка Слонимского — «не просто многообразие, но скрещение пространств нашего искусства, занятие расстояний между широко раскиданными полярностями» [10].

Разнообразными являются и нотно-графические «тени» его музыкальных концепций. Слонимский обращался к современным приемам звукоизвлечения (следовательно, и современной нотации) в разные годы — как в середине XX века, так и в сочинениях начала XXI столетия. Чаще всего таких приемов в каждом конкретном произведении немного, но в некоторых сочинениях их роль становится преобладающей. Примерами в этом отношении могут служить, например, «Антифоны», «Колористическая фантазия», «Лирические строфы», «Концерт-

буфф», «Драматическая песнь», «Симфонический мотет», «Петербургские видения» и др. Здесь можно говорить о новом звуковом пространстве, воплощенном в новом графическом облике нотного текста.

Отчасти количественный показатель «новшеств» зависит от конкретного замысла, программы произведения. Также можно связывать его с избираемым инструментальным составом: большая частота употребления нетрадиционных приемов игры на протяжении всего произведения характерна в первую очередь для камерных сочинений. При небольшом исполнительском составе все приемы современной музыки фиксируются слухом легче, чем при насыщенном оркестровом звучании. Кроме того, именно камерные жанры служат своего рода творческой лабораторией композитора для музыкальных экспериментов со звучностью, формой, стилем.

Нестандартные обозначения и способы записи, которые использует Слонимский в нотном тексте своих произведений, чаще всего широко применяются и другими композиторами, но среди них можно обнаружить и авторские, присущие только его сочинениям. Существуют определенные группы приемов, которые проходят сквозь все творчество Слонимского и становятся характерными для его нотного письма; случаи употребления некоторых приемов единичны.

Необходимо пояснить, что для исследования представляют интерес не просто особенности нотации в музыке Слонимского, а *проблемы нотации* некоторых произведений, обусловленные особым творческим замыслом (замысел этот выражен в звучности и образном наполнении), вследствие чего музыкальные приемы становятся одним из показателей индивидуального мышления композитора. Этим обусловлен выбор произведений для подробного рассмотрения. В центре аналитического раздела настоящей работы находятся такие сочинения, как «Лирические строфы», «Концерт-буфф», «Антифоны» и «Колористическая фантазия»; все они отличаются яркостью замысла и воплощения, во всех различен инструментальный состав. Привлекает внимание и их нотно-графическое решение, в котором раскрываются индивидуальные свойства стиля Слонимского.

«**Лирические строфы**», вокальный цикл для голоса и фортепиано на стихи Евгения Рейна в 5 частях (1964). В издании 1970 года [17] содержатся пояснения, которые даны как в виде сносок внутри музыкального текста, так и после него; в конце приведена расшифровка авторских обозначений — указания исполнителю. Слонимский разделил их на четыре группы: «О способах звукоизвлечения», «Обозначение звуковысотности», «Обозначения длительностей», «Линии между нотами». Особые указания касаются только партии фортепиано либо являются общими для партий вокала и фортепиано: специфические приемы пения обозначены в самом тексте или в сносках под ним (например, *quasi recit.* в первой части, «легкое глиссандирующее скольжение» — в пятой).

Несмотря на то, что в «Лирических строфах» Слонимский придерживается традиционной пятилиней-

ной нотации, музыкальный текст фиксирует богатство разнообразных приемов. Здесь предусмотрена игра на клавишах (среди прочего — *glissando* и игра кластерами), игра на струнах (ударом или щипком, а также *glissando*). Некоторые части цикла отличаются очень свободной ритмической организацией, особенно Третья строфа, представляющая собой фортепианную каденцию, и Пятая строфа. Относительные длительности без штилей — «ритмонеумы» [18, с. 115] — являются изобретением композитора.

Пример 1: 17, с. 24

○ (△ , ◇) — долгая нота

◐ (▲ , ◆) — полудолгая нота

● (▲ , ◆) — короткая нота (обычно — порядка восьмой)

Что характерно, в этих двух частях автор оставляет исполнителю возможность для импровизации, допуская введение дополнительных тонов и созвучий на струнах.

Третья строфа («Хоровод теней») почти целиком записана нотами приблизительной протяженности, и только в последних шести тактах все длительности нотируются точно. Возможно, такова композиторская интерпретация поэтического текста Е. Рейна: призрачные тени хаотично блуждают, приближаясь и отдаляясь, и лишь затем появляется относительная упорядоченность (при этом все же некоторая свобода ритма остается до конца).

В пятой части («Рассвет») Слонимский использовал средства, раскрывающие поэтический образ, — это спокойный темп, особая фактура (парящие аккорды целыми нотами у фортепиано в высоком регистре, на фоне которых звенят пассажи *glissando* и отдельные звуки, извлекаемые на струнах). Неспешно разворачивается распевная вокальная мелодия, постепенно захватывая новое пространство, то спускаясь в малую октаву, то поднимаясь все выше — вплоть до верхних нот второй октавы. Мелодическая линия голоса состоит из скачков на различные интервалы, иногда на расстояния более октавы. Из особых приемов в «Рассвете» задействованы *glissandi* на клавишах и струнах, щипки и удары по струнам в разных регистрах, почти беззвучные клавишные кластеры (на *ppp*), кластеры на струнах и легкое вокальное *glissando*. Все это создает прозрачное необъятное звуковое пространство, ощущение простора и воздуха. Еще одна немаловажная особенность — в Пятой строфе преобладает диатоничность: музыка записана без использования бемолей и диезов (за исключением одного *glissando* по черным клавишам и последней ноты *cis* в партиях вокала и фортепиано в качестве финальной точки пятой части, а также всего цикла). «Белоклавишность» как основополагающий принцип строения зву-

ковой ткани создает впечатление первозданной чистоты, ничем не замутненного света.

«Лирические строфы» — одно из первых сочинений, в которых выразились искания Слонимского в области нотной графики, они же стали одним из кульминационных проявлений этих исканий. Нотация в данном произведении не просто фиксирует музыкальный текст, но и активно участвует в создании художественных образов.

Концерт-буфф для камерного оркестра (1964). Данное произведение синтезирует в себе два начала — концертное и театральное. Первое проявляется здесь в принципе соревнования инструментальных партий, выделении главенствующих линий и сопоставлении их с оркестровыми туттийными эпизодами. Оригинальным композиторским решением является привнесение в жанр инструментального концерта ярко выраженных театральных черт. Название рождает ассоциации с итальянской оперой-*buffa*, однако данную связь можно обнаружить и в характере музыки концерта: она полна энергии, задора и бурного веселья, воплощающего остроумие автора и его изобретательность в применении музыкальных средств. Таким образом, название данного произведения указывает на жанровую принадлежность и в то же время отражает эмоциональный и образно-содержательный строй музыки.

Концерт-буфф написан для оркестра, но это не традиционный оркестровый состав, а его камерный вариант. Группа струнных трактована как ансамбль из четырнадцати солистов, дополненный флейтой (либо флейтой-пикколо), трубой, фортепиано и многочисленными ударными. Группа ударных стала областью для композиторских экспериментов: в партитуру введены экзотические инструменты и необычные тембры — кубинская *Cabaza* (полая тыква), *Tartaruga* (панцирь черепахи), *Reco-reco* (терка), маримбафон, разновысотные томтомы, деревянные барабанчики, *Temple blocks*, звонные тембры вибратона и т.д.

Важную роль в драматургии Концерта выполняют полифонические формы и приемы письма. Первая часть («Каноническая fuga») является тройной фугой, в которой ведущими становятся партии четырнадцати струнных и трубы. После небольшого вступления каждая тема экспонируется в основном виде, обращении, противодвижении, в обращенном противодвижении и с некоторыми ритмическими изменениями. Для этой части характерны напластования множества линий с различными тембрами, ритмическим рисунком и артикуляцией. Разнообразны и используемые приемы игры: *glissandi*, флажолеты и четвертитоновые интервалы у струнных, *glissando* (иногда вместе с *frullato*) у трубы. Также в последних тактах введена строчка с указанием *piano colla bacchetta*: «Удары или тремоло палочками от вибратона или от литавр по струнам фортепиано в различных регистрах (в зависимости от ключа). Партия исполняется одним из ударников или выписана на однолинейных нотонаосцах» [16, с. 29].

В конце фуги проходят четырнадцатиголосные стретты. Завершается часть последовательными вступлениями выдержанных тонов на разной высоте — эта «ступенчатость» выполнена очень графично.

Вторая часть («Импровизации») привлекает внимание необычным сочетанием типов тематизма: латиноамериканские танцевальные ритмы здесь развиваются наряду с попевками и ритмами русских плясовых наигрышей; открывается часть певучей свирельной каденцией флейты, которую сменяют плясовые каденции фортепиано, трубы и ударных. В одном из разделов появляются темы из первой части, и на основе тематизма обеих частей возникают различные полифонические соединения.

В данной части Слонимский задействовал множество необычных приемов звукоизвлечения и инструментовки. Среди них игра на струнах фортепиано (пальцевым щипком, *glissando*, удар кистью или произвольные аккорды), удары локтями по клавишам рояля, четвертитоновые интервалы у флейты, трубы и струнных, *glissando* и *frullato* у духовых, стук клапанов у флейты, игра «самых высоких звуков» у струнных, произвольные аккорды у вибратона с быстрым коротким *glissando* и др.

В «Импровизациях» композитор применил метод ограниченной (или фактурной) алеаторики, проявляющийся прежде всего в мобильности фактуры. В соответствии с названием части введены фрагменты, музыкальный материал которых при исполнении может существенно варьироваться в зависимости от желания исполнителей и дирижера. Сольные каденции отдельных инструментов в них обведены квадратами. Кроме того, в партитуре примечательны некоторые особенности нотирования. Начиная с цифры 33, остается всего одна мелодическая линия без фактуры и других голосов (одна из основных тем концерта), но она разбита на длительности, которые разнесены по строчкам партий. Чтобы подчеркнуть единство этой линии, автор соединил ноты прямыми чертами, образующими своего рода график высот (Пример 2).

Далее ритм существенно усложняется (ц. 35), и с этого момента для упрощения задачи дирижера Слонимский добавляет специальную строку с выписанной ритмической структурой, которая становится нижней строкой партитуры. Интересен и фрагмент нотного текста, в котором аккорды с едиными штилями, идущими через все строки партий струнных, сочетаются с ударами смычком по подставке или по деке контрабаса (его партия записана на однолинейном стане) (Пример 3).

Пример 2

Концерт-буфф. 2 часть, «Импровизации», ц. 33

Пример 3

Концерт-буфф. 2 часть, «Импровизации», ц. 38

* удары смычком по подставке или по деке контрабаса (записаны на однолинейном стане)

Этим, вероятно, Слонимский хотел подчеркнуть внезапно возникшую синхронность звучания струнных.

Богатство приемов звукоизвлечения и изобретательность при работе с тембрами и ритмами делают Концерт-буфф одним из наиболее оригинальных произведений как в музыкальном плане, так и в нотно-графическом. Важнейшая особенность данного сочинения — постоянное участие игрового элемента: игры с жанрово-стилевыми компонентами, с музыкальным материалом и тематизмом (полифонические приемы, чередование контрастных фрагментов), с тембрами и красками. Конечно же, свобода игрового начала отразилась и в нотном письме Слонимского, где в полной мере воплощено разнообразие авторской фантазии.

Квартет № 1: «Антифоны» для двух скрипок, альтя и виолончели (1968). Сочинение имеет совершенно особый сюжет. Слово «антифоны» в переводе с греческого языка означает «противозвучия», «звучащие в ответ», «откликающиеся», «вторящие». В православной литургии термином «антифон» обозначают особый род песнопений, попеременно исполняемых двумя хорами. В полном соответствии с названием квартета, как пишет автор в предисловии, «это сочинение предполагает неоднократные перемещения исполнителей во время исполнения по различным местам сцены. Перемещения указаны в партитуре. (Правая и левая части сцены определяются со стороны зала.) Перемещения требуются для создания антифонных звучаний и диалогов инструментов» [14, с. 2].

Произведение Слонимского — не просто ансамбль; здесь на первый план выдвигается именно самостоятельность инструментальных партий, представленных в звуковом целом как отдельные звуковые пласты, «пространство общения и разобщенности» [18, с. 456]. Таким образом, основная идея «Антифонов» — движение и взаимодействие пластов в атмосфере сцены: исполнители во время игры перемещаются по заданной схеме, а к заключительному разделу объединяются и играют вместе, находясь в центре. Слонимский и здесь предусматривает определенную свободу интерпретации: «Темп, динамика и штрихи устанавливаются самими исполнителями, исходя из характера и фактуры соответствующих фрагментов сочинения, а также из исполнительского замысла. В партитуре основные штрихи и оттенки намечены лишь местами».

Композитор использует в основном длительности без определенной протяженности, традиционные же длительности в малом количестве можно встретить во фрагменте, начинающемся со своеобразной небольшой каденции у первой скрипки (ц. 28). Впрочем, все обозначения импровизационного ритма уже были использованы в «Лирических строфах» и многих других сочинениях Слонимского. Здесь (помимо четвертитоновых интервалов) задействованы специфические приемы игры на струнных смычковых инструментах: вибрирующие тоны, перемещающиеся не только на разную высоту, но и передающиеся от одного инструмента к другому; тремоло на подставке, за подставкой, на подгрифнике;

удары винтом смычка по подгрифнику, а также *glissando* и *pizzicato* на неопределенной высоте («в наивысшем регистре»). Все это дает возможность разнообразить акустические эффекты, имеющие основополагающее значение. Как уже было сказано, в «Антифонах» подразумевается пространственно-звуковая игра: первые цифры исполняются за сценой всеми, кроме виолончелиста, затем на сцене происходят различные перемещения; с цифры 68 все играют в центре сцены — и с этого момента, наконец, длительности становятся синхронными во всех партиях. По указанию автора, здесь исполнители могут сесть, а в последних двух тактах, где происходит мощное нарастание динамики и общий подъем наверх (ц. 76), — встать. Таким образом, все движения на сцене соответствуют тому, что мы видим в нотном тексте.

Не отказываясь по-прежнему от пятилинейных нотных рисунков и тактовых черт, Слонимский создает нотный рисунок, местами более всего напоминающий схему или диаграмму, что усложняет исполнительскую задачу.

Пример 4

Антифоны, ц. 67

В «Антифонах» преобладает мобильное состояние фактуры (в плане звуковысотности и ритма). Также Слонимский сочетает разные типы темперации: стандартную двенадцатитоновую, четвертитоновую и нетемперированный строй. Фрагменты музыкального текста без темперации композитор обозначает сплошными волнистыми линиями, свободно передвигающимися по нотным осям и указывающими лишь на приблизительную высоту звука.

«Колористическая фантазия» для фортепиано (1972). Эта пьеса занимает особое место в фортепианном наследии Слонимского. «Колористическая фантазия» — игра тембров, регистров, красок, звуков и призывков в широком динамическом диапазоне. Александрова-Старухина называет данное сочинение «энциклопедией приемов игры за пределами клавиатуры» [1, с. 38]. Композитор стремился максимально раскрыть все возможности фортепиано, создав чрезвычайно сложно организованное, многогранное звуковое пространство, в котором важное место отведено исполнительской импровизации.

Указания к исполнению начинаются руководством к подготовке инструмента для исполнения. Далее

даются подробные разъяснения о приемах игры. Для «Колористической фантазии» характерна внетаковая система отсчета, сочетание пятилинейной нотации с безлинейной (игра на струнах), обилие примечаний, почти полное отсутствие привычных нотных знаков и штрихи, «повисшие» в пространстве без привычных глазу нотноносцев. При игре на струнах звуковысотность отображается с помощью условных ключей — скрипичного, альтового и басового. Но регистр здесь «может импровизационно изменяться при исполнении» [15, с. 60].

Кроме игры на клавишах и струнах, использованы такие приемы, как беззвучное прижатие струны, тремоло на струнах одной ноты, удар сжатыми пальцами по комплексу струн, удар нажатой и отпущенной пружины замка крышки клавиатуры и др. Также введен обширный перечень способов варьирования и импровизации: приблизительные, неточные повторения предыдущего пассажа, импровизация в духе предыдущей фактуры, свободная импровизация, импровизационная каденция, произвольные тона на клавишах в указанном регистре и приблизительном темпе и т.д.

Импровизирование на основе заданных звуковых комплексов, в приблизительном ритме и в примерно обозначенном регистре лишь условно можно отнести к области ограниченной алеаторики: хотя контуры формы «Колористической фантазии» в общих чертах обозначены, здесь предполагается большая свобода внутри разделов. Это может привести к существенным различиям в реализации музыки: исполнение «Колористической фантазии» даже в близком соответствии с нотным текстом невозможно ввиду сложности замысла и огромного значения воли исполнителя, что часто предполагает современная музыка.

По замечанию автора, «желательно введение исполнителем дополнительной импровизации (в особенности на струнах), усиливающей индивидуальную окраску каждого данного исполнения при сохранении общей формы и фактуры сочинения» [15, с. 60]. Поскольку для воспроизведения пьесы требуется всего один исполнитель, объем импровизационного материала может быть значительным. В тексте указаны лишь те моменты, в которых должна звучать импровизация (Пример 5).

При помощи сложнейшей системы обозначений Слонимский создал особый облик нотного текста, кажу-

Пример 5

щийся на первый взгляд хаотичным и пестрым, но при этом весьма схематичным. В «Колористической фантазии» рамки традиционной нотной системы явно оказались тесными для Слонимского.

Подводя итоги, вновь обратимся к эпиграфу настоящей работы: «Нотация подобна тени, которую отбрасывает музыка — временное искусство — на пространство нотного листа» [4, с. 29]. В произведениях современного музыкального искусства эта «тень» порой оказывается весьма причудливой, в ней не всегда узнается привычная система музыкальных знаков — такова специфика музыкального языка.

Нотация в произведениях Слонимского, несомненно, является средством для материального воплощения музыки, будучи ее отражением на нотном листе. Но в этой области удастся зафиксировать уникальные творческие решения, не только выражающие особенности композиторского мышления и помогающие создать целостный музыкальный образ, но и делающие саму нотацию в определенной степени художественным объектом. Безусловно, в соотношении «музыка — музыкальная нотация» у Слонимского первоосновой является именно музыка, звучащая материя. В то же время трудно не согласиться с размышлением Томаса Манна из романа «Доктор Фаустус»: «Музыка обращена не только к слуху, но и к зрению... Композиторы всех времен тайно вписывали в свои строки то, что предназначалось для читающего глаза, а вовсе не для уха». И на настоящий момент нотное письмо остается неотъемлемой составляющей музыкального искусства, призванной не только быть «тенью» музыки, но и выражать авторскую индивидуальность, характер эпохи и даже художественный смысл музыкального произведения.

Литература

1. Александрова-Старухина А. Нотация: вопросы истории и практики / Дипломная работа. СПб.: Санкт-Петербургская государственная консерватория, 2003. 119 с.
2. Аркадьев М. О величии нотного письма и европейской ритмике // Израиль XXI: Музыкальный интернет-журнал на рус. яз. URL: <http://www.21israel-music.com/Zapis2.htm> (дата обращения: 15.11.2012).
3. Аронова Е. Графические образы музыки. Новосибирск: Сибирское университетское издательство, 2001. 232 с.
4. Афонина Н. «Тень времени» на двумерном пространстве (временные свойства нотации) // Художественный текст: скрытое и явное: Сборник научных материалов. Петрозаводск: Издательство ПетрГУ, 2007. С. 26–30.
5. Иоффе Б. О вреде нотного письма // Израиль XXI: Музыкальный интернет-журнал на рус. яз. URL: <http://www.21israel-music.com/Gramota.htm> (дата обращения: 15.11.2012).

6. Карцев А., Оленев Ю., Павчинский С. Руководство по графическому оформлению нотного текста. 3-е изд., испр. СПб.: Композитор, 2004. 180 с.
7. Кокжаев М. Топология музыкального пространства. М.: Композитор, 2004. 88 с.
8. Корыхалова Н. Увидеть в нотном тексте...: О некоторых проблемах, с которыми сталкиваются пианисты (и не только они). СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2008. 256 с.
9. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. М.: Музыка, 1991. 166 с.
10. Авторский вечер композитора Сергея Слонимского // Официальный сайт Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова. URL: <http://www.conservatory.ru/node/2564> (дата обращения: 26.11.2012).
11. Нотация // Музыкальная энциклопедия в 6 тт. М.: Сов. энциклопедия, 1976. Т.3. Стлб. 1021.
12. Нюрнберг М. Нотная графика. Графическое оформление нотного текста. Л.: Гос. муз. изд-во, 1953. 255 с.
13. Сергей Слонимский. Фестиваль музыки. К 70-летию со дня рождения // сост. Р.Н. Слонимская. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2002. 180 с.
14. Слонимский С. Квартет №1: «Антифоны» для двух скрипок, альты и виолончели. Л.: Сов. композитор, 1983.
15. Слонимский С. «Колористическая фантазия» // Концертные произведения советских композиторов для фортепиано. Вып. 4. Л.; М.: Сов. композитор, 1976.
16. Слонимский С. Концерт-буфф для камерного оркестра. Л.: Музыка, 1967.
17. Слонимский С. «Лирические строфы» для голоса и фортепиано. Л.; М.: Сов. композитор, 1970.
18. Теория современной композиции: учебное пособие // Отв. ред. В.С. Ценова. М.: Музыка, 2007. 624 с.
19. Умнова И. Поэтика Сергея Слонимского: к проблеме взаимосвязи музыкального и литературного творчества / Автореферат диссертации на соискание ученой степени доктора искусствоведения. СПб., 2012. 39 с.

Viacheslav KALATSEY, Konstantin REMISHEVSKY

To the question of morphology of the Belarusian Duda (the video footage of the first half of the 20th century)

The author analyzes the morphology of the traditional musical instrument of Belarusians — Duda (Belarusian bagpipe) on the basis of video materials of the first half of the 20th century, applying the methods of audio-visual anthropology, comparative art analysis, as well as the basic methods of typology and historicism. As a result of studying the archival newsreel shots taken on the territory of Belarus in the summer of 1939, the video episodes of playing the Belarusian Duda were put into research use for the first time; this allowed to elucidate some morphological and organological peculiarities of the instrument, as well as characteristic features of performance practice of Duda duets.
Key words: Belarusian traditional musical instruments, Duda, organology, morphology, performance practice.

Вячеслав КАЛАЦЕЙ, КОНСТАНТИН РЕМИШЕВСКИЙ

К вопросу о морфологии белорусской дуды (по видеоматериалам первой половины XX в.)

С использованием методов аудиовизуальной антропологии, компаративного искусствоведческого анализа, а также методов типологического и исторического изучения проведено исследование морфологии традиционного музыкального инструмента белорусов — дуды (белорусской волынки) — первой половины XX века. В результате исследования кадров архивной кинохроники, снятых на территории Беларуси летом 1939 года, удалось впервые ввести в научный обиход видеозапись исполнительства на белорусской дуде, проанализировать особенности морфологии и органологии дуды белорусов, исполнительскую практику дударских дуэтов.
Ключевые слова: белорусские традиционные инструменты, дуда, органология, морфология, исполнительская практика.

Дуда или белорусская волынка — язычковый аэрофон с резервуаром для воздуха с одинарной тростью и бурдоном (басовой трубкой) — в свое время широко распространенный в Центральной и Северной

Беларуси музыкальный инструмент (рис. 1) для аккомпанемента танцам и обрядам. Для белорусской волынки характерны плагальный строй (с субквартой) и так называемая закрытая аппликатура, которые обеспечивают