

Научная статья
УДК 781.41
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>
EDN: JFHSQV



Взгляд на криптофонию в цикле Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано

Ирина Владимировна Копосова

*Петрозаводская государственная консерватория имени А. К. Глазунова,
г. Петрозаводск, Российская Федерация,
irina.koposova@glazunovcons.ru, <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>*

Аннотация. Техника криптофонии, сформировавшаяся в 1990-х, является редким примером отечественного ноу-хау в области новейших методов сочинения музыки. Её суть связана с последовательным перекодированием словесного текста в музыкальный на основе избираемой автором системы звукобуквенных соответствий. Особенности данной техники в общих чертах уже описаны, однако анализ связанных с ней сочинений не утрачивает своей актуальности, поскольку позволяет расширять представление о криптофонии и её потенциале. Объектом изучения в статье стал цикл для фортепиано и терменвокса «Шесть переводов из Вилли Мельникова» (1996), один из первых криптофонических опусов Александра Райхельсона. В статье отмечены особенности поэзии Мельникова, проанализированы принципы работы композитора с ней и установлено, что его подход определяется содержанием и объёмом стихов. Краткие тексты, фиксирующие один образ (№ 1, 3, 4, 5), превращены в инструментальные миниатюры при помощи более простого шифра (хроматического или диатонического звукоряда, расходящегося от определённого тона), в них соблюден синтаксис текста, используется гомофонная фактура. Номера, производные от протяжённых стихов (№ 2 и 6), имеют полимелодическую фактуру, линии которой порывают связь со словом; в них применено по два шифра, имеющих индивидуальное устройство. В ходе изучения цикла также выявлены элементы звукоизобразительности, возникающие в «Шести переводах» на разных уровнях — от особенностей организации шифра, фактурных закономерностей до передачи голоса поэта средствами тембра терменвокса. Предпринятый анализ раскрывает богатство возможностей, заложенных в технике криптофонии, и убеждает, что действие принципа перекодировки, лежащего в её основе, не ограничивается нахождением системы звукобуквенных соответствий, а, охватывая разные слои, устанавливает многочисленные связи между музыкой и породившим её текстом.

Ключевые слова: криптофония, современные техники композиции, Александр Райхельсон, Вилли Мельников, терменвокс

Для цитирования: Копосова И. В. Взгляд на криптофонию в цикле Александра Райхельсона «Шесть переводов из Вилли Мельникова» для терменвокса и фортепиано // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 1. С. 91–104.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>

Theory of Music

Original article

A Glance at Cryptophony in Alexander Raikhelson's *Six Translations from Willi Melnikov* for Theremin and Piano

Irina V. Koposova

Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russian Federation,
irina.koposova@glazunovcons.ru[✉], <https://orcid.org/0000-0001-9436-5171>

Abstract. The technique of cryptophony, which was developed in the 1990s, presents a rare example of skill and knowledge formed in this country in the sphere of the newest methods of composing music. Its essence is connected with a consistent recoding of a verbal text into a musical text on the basis of correlations between letters and pitches chosen by the composer. The peculiarities of this technique have already been described in their general features, however analysis of the compositions connected with it has not lost its topicality, since it makes it possible to expand our perception of cryptophony and its potential. The object of study in the article is Alexander Raikhelson's cycle *Six Translations from Willi Melnikov* for piano and theremin (1996), one of the composer's first cryptophonic works. The article highlights the peculiarities of Melnikov's poem, analyzes the principles of the composer's work, and establishes that the latter's approach is determined by the content and the capacity of the poems. The short texts that fixate one image each (Nos. 1, 3, 4, 5) are transformed into instrumental miniatures with the help of a simpler cipher (a chromatic or diatonic pitch set stemming from one definite pitch), and in them the syntax of the text is observed and a homophonic texture is used. The movements created from extended poems (Nos. 2 and 6) possess a polymelodic texture the lines of which sever the connection with the words; they make use of two ciphers each that possess individual structures. During the course of study of the cycle, elements of sound-figurativeness have been revealed, which appear in the *Six Translations* on various levels — from the peculiarities of the organization of the cipher and the textural regularities to the transmission of the poet's voice by means of the timbre of the theremin. The undertaken analysis discloses the wealth of the possibilities present in the technique of cryptophony and convinces us that the action of the principle of recoding lying at its basis does not limit itself to the identification of the system of correlation between the letters and the pitches, but, spanning various strata, establishes numerous connections between the music and the text that generated it.

Keywords: cryptophony, contemporary composition techniques, Alexander Raikhelson, Willi Melnikov, theremin

For citation: Koposova I. V. A Glance at Cryptophony in Alexander Raikhelson's *Six Translations from Willi Melnikov* for Theremin and Piano. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 1, pp. 91–104. (In Russ.) <https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.1.091-104>

Техника криптофонии, сутью которой стал последовательный перевод словесного текста в музыкальный на основе избираемой автором системы звукобуквенных соответствий¹, зародилась в начале 1990-х среди отечественных авторов круга «Альтернативы» — Сергея Невраева (предложившего её название), Ираиды Юсуповой, Ивана Соколова². Она являет редкий пример отечественного ноу-хау в области новейших методов сочинения музыки. Хотя данная композиционная стратегия и уходит корнями в известные европейскому искусству идеи (например, технику монограммирования), но развивает их абсолютно самобытно. Показательно в этой связи понимание криптофонии как специфически русского ответа на вызовы европейского музыкального сериализма, давшего возможность преодоления комплекса эстетической неполноценности и отста-

вания от Запада в области новых средств композиции (об этом пишет И. Сниткова с опорой на высказывания С. Невраева³).

К настоящему моменту криптофония уже довольно полно охарактеризована: её эстетическая платформа соотносена с концептуализмом и особой ролью слова в музыкальном сочинении [1]⁴, а этапы композиционного процесса получили осмысление и описание⁵. Первый из них связан с *выбором первоисточника*⁶; чаще всего это литературный текст поэтического или прозаического свойства, нередко определённой жанровой природы (письма, статьи, религиозные проповеди, псалмы, эпиграфы, шарады и загадки и т. д.). Вторым этапом становится *нахождение шифра* (ключа или кода), который позволяет перевести «уртекст» в музыкальное звучание. В исследовательских текстах, как и в данной статье, термины «шифр», «ключ» и «код» используются как

¹ Все варианты определения, даваемого криптофонии, акцентируют этот аспект, поскольку отталкиваются от первого описания техники, выполненного И. Снитковой. См.: Сниткова И. И. «Немое» слово и «говорящая» музыка (очерк идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы междунар. науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 1999. Сб. 25. С. 98–109; Сниткова И. И. Музыка идей и идеи музыки в русском музыкальном концептуализме // Музыковедение к началу века: прошлое и настоящее. М.: РАМ имени Гнесиных, 2002. С. 158–168.

² Также к ней обращались Виктор Екимовский, Дмитрий Смирнов, Александр Райхельсон, Максим Бабинцев и др.

³ Сниткова И. И. Музыка идей... С. 164–165.

⁴ Среди более ранних публикаций по этому поводу наиболее важны статьи И. Снитковой, упоминаемые в сноске 1.

⁵ Подробнее всего это сделано в статье Р. Потапкиной. См.: Потапкина Р. В. Криптофония: история и современность // Южно-Российский музыкальный альманах. 2018. № 3. С. 96–103. <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2018-13015>

⁶ Р. Потапкина предлагает обозначать литературный первоисточник как *уртекст*.

синонимы, хотя есть попытка отделить их друг от друга (см.: [2]).

Обобщение аналитических наблюдений, выполненных разными авторами, позволяет заключать, что на этапе кодировки сложилось несколько способов создания криптофонического ряда. Чаще всего композиторы развивают существующую систему звукобуквенных соответствий⁷. При последовательной алфавитной шифровке могут использоваться следующие принципы:

– *хроматический* — ему свойственно последовательное кодирование ряда по полутонам от исходной точки вверх и вниз или только в одном направлении;

– *диатонический* — подразумевает аналогичный алгоритм последовательной кодировки только по диатоническим звукам;

– *интервальной кодировки* — при нём алфавит делится пополам, получившиеся буквенные пары соотносятся с определёнными интервалами.

Используемые при кодировке алфавиты могут шифроваться целиком (в случае развёрнутых текстов) или частично (при опоре на отдельные слова). При кодировании всего алфавита из-за несоответствия количества букв числу хроматических или диатонических звуков диапазон используемого звукоряда расширяется на необходимое число октав, отчего один и тот же звук получает многократную буквенную номинацию.

Композиторами нахождение шифра трактуется не только как сугубо логиче-

ский этап. Например, Ираида Юсупова говорит: «При всей кажущейся простоте и очевидности научить этому методу невозможно, момент композиторской работы заключается в нахождении шифра, ключа и самой системы знаков. И рациональному анализу этот момент не поддаётся вообще»⁸.

Финальным этапом работы над криптофоническим опусом становится *переработка* внемузыкального первоисточника в конкретную звуковую форму⁹. Несмотря на кажущийся автоматизм данного процесса — ведь каждый звук нотного текста определяется шифром — на поверку данный этап оказывается тесно связан с действием творческой интуиции: превращение набора, россыпи отдельных звуков, полученных в процессе звукобуквенного перевода, в живую музыкальную ткань всегда индивидуально. Кроме того, переработка не ограничивается лишь воспроизведением буквосостава текста, в музыке в той или иной степени находят отражение и иные его слои. Поэтому вполне закономерно, что существующие аналитические описания конкретных криптофонических опытов далеко не всегда характеризуют все обозначенные этапы и особенно третий из них (см., например: [3; 4; 5]), что побуждает вновь и вновь обращаться к изучению криптофонических опусов и запечатлённой в них самобытной форме диалога текста и музыки.

Объектом изучения в настоящей статье стал цикл для фортепиано и терменвокса

⁷ В криптофонических сочинениях главенствует выведение из слова звуковысотного параметра, иногда встречается кодирование тембров, ритма, приёмов звукоизвлечения и др.

⁸ Заднепровская Г. В. Ираида Юсупова: «Я типичный концептуалист...» // Музыка и время. 2008. № 1. С. 16.

⁹ Р. Потапкина называет выведенную при помощи звукобуквенного кода музыку *шифротекстом*.

«Шесть переводов из Вилли Мельникова» (1996), один из первых криптофонических опусов Александра Райхельсона¹⁰. К технике криптофонии композитор обращался с середины 1990-х¹¹: его первым сочинением, связанным с ней, стал № 3 из цикла «Три пьесы для флейты соло» (1995), в числе последних — «Там нет земли...» для фортепиано и электроники (2021)¹². Особняком среди криптофонических опытов автора стоят циклы переводов с указанием первоисточника — «Шесть переводов из В. Мельникова» и «Семь переводов из В. Хлебникова». Их названия говорят о трактовке криптофонической идеи в духе межсемиотического перевода, а обращение к циклу позволяет предполагать многообразие претворения криптофонических средств.

В качестве первоисточника в анализируемом цикле Райхельсон выбрал стихо-

творения своего друга, поэта-эксперименталиста Вилли Мельникова (настоящее имя Виталий Робертович Мельников, 1962–2016), написанные в 1990-е годы.

Литературный стиль Мельникова весьма оригинален и определяется феноменальным полиязычием: поэт утверждал, что писал стихи на 93 языках, свободно говорил на 153 наречиях и читал на 250 языках¹³. Жанром, концентрированно выразившим специфику его творчества, стали так называемые *лингвогобелены* — стихотворения, составленные из фрагментов, принадлежащих разным, преимущественно редким или исчезающим, языкам. Декламируемые автором, лингвогобелены превращались в своеобразные вокальные композиции, соединяющие текстуры с различными сонорными характеристиками¹⁴. Более привычная по своей форме поэзия, принадлежащая Мельникову,

¹⁰ Александр Владимирович Райхельсон (род. 1969) — выпускник Московской консерватории по классам фортепиано (1993) и композиции (1999). В 2002–2003 годах 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. См.: URL: <https://www.mosconsrv.ru/ru/person.aspx?id=8964> (дата обращения: 01.02.2024).

¹¹ Выход к криптофонии оказался для композитора закономерным итогом творческих исканий. В начале 1990-х им был создан ряд сочинений («Эллипсис», «Вариации» и «Интермеццо»), зафиксированных при помощи слов, но являющихся по своей сути музыкальными: их художественная выразительность и смысл раскрывались именно при чтении вслух, декламировании. Затем 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».

¹² Среди других сочинений: «Возвращение» для двух скрипок и электроники (1999), Фуга из цикла «Шесть предпочтений» для органа соло (2001), сюита «Море» для флейты, гобоя и электроники (2011). Часть из них опирается на собственные тексты автора.

¹³ Федин С. Легко ли выучить сотню языков // Наука и жизнь. 1999. № 4. С. 58–60.

¹⁴ В сети Интернет есть несколько видео, позволяющих услышать авторскую интерпретацию лингвогобеленов.

также имеет своё «лицо»: её отличает тяготение к афористичности, ёмкости высказывания и использование «слов-кентавров», неологизмов, полученных путём слияния корней нескольких слов, обладающих вследствие этого широкой семантикой. Они концентрированы представлены в следующей автохарактеристике: «Я — словообразоварвар, неисправикинг, непредсказубр, неукротигр, в чём-то — изящерица. Социальное происхождение — творянин из разночтинцев. Род занятий — вездельник. Склад ума — мультименталист. Национальность — идеец. Профессия — болеглот»¹⁵. Встречаются подобные неологизмы и в стихотворениях, избранных А. Райхельсоном: *жаборонок* (№ 4), *извненастье*, *металломглеет*, *синесерь* (№ 6). Все перечисленные особенности делают поэзию Мельникова, в которой слово преодолело свои границы, идеальным объектом для криптофонического перевода.

Композитором отобрано шесть стихотворений Мельникова, отличающихся по протяжённости и складу. Преимущественно это верлибры: однострочные (№ 3–5) и многострочные: краткий (№ 1, из трёх строк) и длинный (№ 2, из девяти строк). Лишь последнее стихотворение представляет собой четырёхстопный ямб из трёх четверостиший, каждое со своей рифмовкой: кольцевой, парной

и перекрёстной; кроме того, это стихотворение единственное имеет заглавие (см. таблицу 1).

Таблица 1. Текстовая основа цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона¹⁶

Table 1. The Textual Basis of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

| | |
|-------|--|
| № 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 — Непременно великим? |
| № 3 | Пустое множество — это нуль, покончивший самоубийством. |
| № 4 | Из болота донеслось пение жаборонка. |
| № 5–6 | Любовь есть выздоровление от ненастоящего себя. >>> Извненастье <<<< Скольженье. Вперескользь — впроскользь Невнятных слов самосожженье. Неяви недоотраженье Вполуобнимку — вполуврозь. Пролужин матовая смальта Растёрта о наждак асфальта. И, затворив заката дверь, Металломглеет синесерь. Многоязычье дня — солист, Лишённый кружевного банта Предночьем. И исписан лист На лунно-звёздном эсперанто. |

¹⁵ Вилли Мельников. Определезвия и оощущепки // Четырёхлистник. Ежесезонный литературно-художественный журнал. 2023. 15 ноября. URL: https://cloveromsk.blogspot.com/2023/11/blog-post_26.html (дата обращения: 01.02.2024).

¹⁶ Стихотворения приводятся по изданию цикла. См.: Райхельсон А. Шесть переводов из Вилли Мельникова: для терменвокса и фортепиано // *Theremin: композиции для терменвокса и сопровождающих инструментов*. Москва: Композитор, 2009. С. 46–52.

Из шести стихов образовано 5 пьес: финал цикла произведен от двух текстов, о чём говорит его сдвоенный номер (5–6). Распределение стихов в сочинении задаёт его контуры — краткие номера (№ 1, 3 и 4) в нём чередуются с протяжёнными (№ 2 и 5–6). Композитором не оставлено никаких указаний по поводу принципов перекодировки текста в музыку, хотя идея их взаимобратимости указана им очень ясно. Во-первых, об этом свидетельствует название сочинения, во-вторых, в существующем варианте публикации цикла следом за нотным текстом расположены поэтические тексты.

В номерах, имеющих разный масштаб, композитором использованы отличающиеся друг от друга принципы «перевода» текста в звуковую форму. Краткие по размеру стихи (№ 1, 3, 4), запечатлевающие один образ-состояние, превращены в инструментальные миниатюры с помощью более простого алгоритма. В качестве «ключа» или «шифра» здесь выступил хроматический звукоряд, выстроенный вверх и вниз от центрального тона: в № 1 и 3 — это звук c^1 , в № 4 —

звук fis^1 . Центральный тон соответствует первой букве алфавита («а»), от которой он последовательно кодирован вверх и вниз, образуя ряд из 65 звуков в диапазоне шести октав. Каждая буква в пределах такого звукоряда получила соотнесение с двумя звуками (одним из верхней, условно «обертоновой», вторым — из нижней, условно «унтертоновой», части). Исключение составили четыре буквы — «а», «ё», «с» и «э» — звуки, соответствующие им в «обертоновом» и «унтертоновом» рядах, совпадают (это центр ряда и звук, отстоящий от него на тритон, являющийся общим при соотнесении прямой и инверсионной форм хроматической гаммы, см. таблицу 2). В целом шифры, использованные при переводе кратких стихов, можно считать родственными, поскольку их «каркас» образуют одни и те же звуки — c и fis в № 1 и № 3 и fis и c в № 4.

Преобладающая двойная номинация даёт композитору возможность выбора конкретного звукобуквенного соответствия, что отражается на облике каждого слова в «музыкальном измерении» [1]¹⁷. Отметим, что, определяя тон,

Таблица 2. Шифр, используемый в № 1 и № 3 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона

Table 2. The Cipher Used in the 1st and 3rd Movements of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

| | | | | | | | | | | | | | |
|----------|---------|-------|---------|-------|-------|---------|-------|---------|-------|-------|-------|----------|------------------------------|
| c^1 | cis^1 | d^1 | dis^1 | e^1 | f^1 | fis^1 | g^1 | gis^1 | a^1 | b^1 | h^1 | $c^2...$ | «обертоновая» часть ряда |
| | h | b | a | gis | g | fis | f | e | dis | d | cis | $c...$ | «унтертоновая» часть ряда |
| а | б | в | г | д | е | ё | ж | з | и | й | к | л | первая октава / малая октава |
| | м | н | о | п | р | с | т | у | ф | х | ц | ч | вторая / большая октава |
| | ш | щ | ъ | ы | ь | э | ю | я | | | | | третья / контроктава |

¹⁷ В исследовательской литературе утвердилось мнение, что в криптофонических опусах «развёртывание музыкальной формы диктуется фонетической природой вербального текста, его буквенно-частотным составом» [1, с. 31]. При общей справедливости этого положения его действие условно, поскольку в большинстве своём используемые коды предполагают соотнесение каждой буквы с несколькими музыкальными звуками (в кодах «Шести переводов» это соотношение колеблется от 1:2 до 1:4). Следовательно, у композитора всегда есть выбор, какому из соответствий отдать предпочтение.

соответствующий каждой букве, композитор воспроизводит его абсолютную высоту, включая регистр («обертоновая» часть ряда охватывает диапазон от первой до третьей октавы, «унтертоновая» часть располагается в диапазоне от малой до субконтроктавы, поэтому в данных номерах выводимые тоны располагаются в диапазоне шести октав).

Во всех номерах, выведенных из кратких текстов, границы слов вполне осязаемы, поскольку каждое из них равно такту. Это правило не соблюдено лишь единожды, в отношении слова «беспредельностей», последнего в № 1: словно подтверждая свой смысл, оно не «вписалось» в обозначенные рамки и «растеклось» на два заключительных такта пьесы. Способ же «произнесения слов» здесь варьируется. Если их границы сохраняются, то образуются мотивы равные такту (пример № 1); при разбиении на синтагмы или слоги слова превращаются в более краткие мотивы (пример № 2). В случае побуквенного разделения они предстают как пуантилистическая россыпь либо как интервальный или аккордовый комплекс. В отличие от более целостного подхода, ориентированного на слово или слог, «буквенный» подход приводит к тому, что буквы-звуки появляются в такте не в своей исходной последовательности, а в произвольном порядке, вследствие чего предопределённость звучащей материи вуалируется (пример № 3).

Важным моментом в процессе «перевода» текста в музыку становится выбор фактурного облика пьес. Его поиск во многом определяется содержанием текста. Идея противопоставления замкнутости и беспредельности, обозначенная в первом стихотворении, находит выражение в трёхголосной фактуре, в которой партия терменвокса, нотированная в малой

и большой октавах, окружена звучанием фортепиано. Разреженная, сходная с пуантилистической фактура, используемая в № 3 (пример № 2), коррелирует с феноменом пустого множества, описанным в стихотворении-первоисточнике. Связаны с ним его регистровка и агогические особенности: звучание терменвокса здесь впервые поднимается в верхний регистр, а в его партии используются атака звука с глиссандированием и стаккато, приёмы игры, усиливающие пронзительность звучания тембра в этом диапазоне и становящиеся неким эквивалентом «звонящей пустоты». Характерны изменения, происходящие в двух последних тактах

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

Example No. 1 Alexander Raikhelson. *Six Translations*. No. 3, mm. 1–2

Пример № 2 «Шесть переводов». № 1, т. 1–2

Example No. 2 *Six Translations*. No. 1, mm. 1–2

Пример № 3 «Шесть переводов». № 4

Example No. 3 *Six Translations*. No. 4

пьесы, — разрастание фактуры, приводящее к экспрессивным аккордовым ударам, в которых можно видеть реакцию на финальные слова стиха: «покончивший самоубийством».

Изобретательно и с юмором решён № 4. В нём партия терменвокса опирается на графическую нотацию и изображает доносящееся из болота «пение» мифического жаборонка, которое в композиторской интерпретации больше похоже на завывание. Ему аккомпанируют колкие аккорды фортепиано, собранные из звуков стиха (пример № 3). Перечисленные элементы звукоизобразительности лишней раз убеждают в том, что криптофонические сочинения можно трактовать как особый род вокальной музыки, в которой слово, перестав быть слышимым, незримо присутствует в нотном тексте не только структурно, но и семантически.

Одним из моментов, повлиявших на звучание цикла и его фактурный облик, по-видимому, также стало подражание голосу поэта. «Шесть переводов» удивляют необычной трактовкой партии терменвокса. Диапазон этого инструмента широк и может охватывать до восьми октав, при этом наибольшую характерность тембр инструмента имеет в среднем и высоком регистрах. В данном же цикле партия терменвокса в трёх номерах (первом, втором

и четвёртом) нотирована в басовом ключе¹⁸ и связана с большой октавой, где инструмент звучит приглушённо и вполне сравним по тембру с мужским голосом.

Строение номеров, производных от протяжённых стихов (№ 2 и 5–6), более сложно. В них композитор выбирает полимелодическую фактуру, линии которой самостоятельны в метrorитмическом, звуковысотном и регистровом планах. Причина этого кроется в обращении к средствам двух разных кодов. В № 2 они применены к одному и тому же тексту (что позволяет, как мы увидим впоследствии, раскрыть образную оппозицию, заложенную в стихе), в финале — к двум разным, дополняющим друг друга по смыслу стихам.

Принципы построения этих кодов выглядят изоощрённее, чем в номерах, «выведенных» их кратких стихов. Во второй пьесе партия терменвокса, как уже было сказано, звучит преимущественно в нижнем регистре и получена при помощи шифра, охватившего почти полную восходящую хроматическую гамму из 11 тонов от *c* до *b*. Число звуков в ней объясняется кратностью количеству букв русского алфавита. Он разбит на 3 сегмента, соответствующих большой, малой и первой октавам, — в итоге каждый звук в данном случае связан с тремя буквами (таблица 3).

Таблица 3. Шифр, используемый в партии терменвокса в № 2 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона
Table 3. The Cipher Used in the Theremin Part in the 2nd Movement of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

| | | | | | | | | | | | |
|----------|------------|----------|-----------|----------|----------|------------|----------|------------|----------|-------------|----------------|
| <i>c</i> | <i>cis</i> | <i>d</i> | <i>es</i> | <i>e</i> | <i>f</i> | <i>fis</i> | <i>g</i> | <i>gis</i> | <i>a</i> | <i>b...</i> | |
| а | б | в | г | д | е | ё | ж | з | и | й | большая октава |
| к | л | м | н | о | п | р | с | т | у | ф | малая октава |
| х | ц | ч | ш | щ | ъ | ы | ь | э | ю | я | первая октава |

¹⁸ В целом же в сочинении задействован диапазон в 5 октав: самым низким звуком, появляющимся в партии терменвокса, оказывается *C*, а самым высоким — *fis*³.

Фортепианная партия здесь получена посредством симметрично организованного шифра: в нём русский алфавит «сложен пополам» вокруг буквы «п», являющейся центральной в алфавите из 33 букв. Получившийся буквенный ряд соотнесён с 17 звуками нисходящей хроматической гаммы в диапазоне децимы — от as^3 до e^2 . В итоге четыре звука (as , g , fis , f) связаны с четырьмя, один (e) — с тремя, оставшиеся семь — с двумя буквами (таблица 4). Симметричность построения второго шифра, как и соотношение между собой двух шифров, действующих в пьесе (один из них основан на восходящей, а второй — на нисходяще-восходящей хроматической гамме), можно связать с мотивом отражения, который по-разному обыгран в тексте второго стихотворения (осколок, отражающий небо / небо, отражающее осколок).

Фактура второй пьесы построена по законам контрастной полифонии, партии которой вступают одновременно и регистрово противопоставлены друг другу. Их шифры контрастны по диапазону, поэтому партия фортепиано здесь связана с хрустальным звуком второй и третьей октав, а терменвокса — с тусклым низким регистром. Кроме того, с такта 8 звучание инструментов автономизируется (согласно авторской ремарке, отсюда партии можно исполнять независимо друг от друга). Причина такого жеста кроется

в изменении текстовой основы партии терменвокса: её звуко-состав с этого момента «сворачивается» до одного слова «осколок», оно внятно и членораздельно «декламируется» в первой октаве *ff*.

Метроритмическое строение ансамблевых партий в этой пьесе поначалу отличается от окружающих номеров. В ней композитор практически отказался от синтаксиса поэтического текста. Пластика линий здесь такова, что, несмотря на следование буквосоставу стиха, соответствие слово=такт не выдерживается, музыкальные цезуры довольно произвольно «рассекают» текст, поэтому контуры слова как композиционной единицы оказываются поглощены развёртыванием музыкальной мысли (пример № 4). Ситуация меняется начиная с такта 8, в котором текстовая основа партий разделяется: фортепианная продолжает ориентироваться на заданный с начала принцип «звукового потока», а в партии

Пример № 4

«Шесть переводов». № 4, т. 1–4

Example No. 4

Six Translations. No. 4, mm. 1–4

Таблица 4.

Шифр, используемый в партии фортепиано в № 2 цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона

Table 4.

The Cipher Used in the Piano Part in the 2nd Movement of Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

| as^3 | g^3 | fis^3 | f^2 | e^3 | es^3 | d^3 | cis^3 | c^3 | h^2 | b^2 | a^2 | as^2 | g^2 | fis^2 | f^2 | e^2 |
|--------|-------|---------|-------|-------|--------|-------|---------|-------|-------|-------|-------|--------|-------|---------|-------|-------|
| а | б | в | г | д | е | ё | ж | з | и | й | к | л | м | н | о | п |
| я | ю | э | ь | ы | ъ | щ | ш | ч | ц | х | ф | у | т | с | р | |

терменвокса вновь выявляются границы слова как единицы текста. Все описанные особенности материализуют, облачают в звуковую форму по-разному обыгранный в поэтическом тексте мотив сопоставления противоположностей: крошечный осколок / целое небо; малое / величественное; ничтожное / великое.

Финальная пьеса «Шести переводов» по строению оригинальна. Она имеет сдвоенный номер, что говорит о производности её звуковысотной структуры от двух стихотворений¹⁹. Поскольку их природа отлична (пятое стихотворение — однострочный верлибр, шестое — 12-строчный четырёхстопный хорей), к кодировке композитор подошёл по-разному, учтя закономерности, сложившиеся в сочинении. При переводе пятого стихотворения, как и иных кратких верлибров, он составил шифр на основе звукоряда, расходящегося от центрального тона (таблица 5). Но в отличие от других номеров данный звукоряд не хроматический, а диатонический. Количество звуков в нём (их шесть: *fis*, *gis*, *a*, *h*, *cis*, *e*) задано числом букв в слове «любовь», главном для финальной пьесы. В отношении второго текста, развёрнутого по масштабу, применён симметричный 17-звучный хроматический шифр,

который был найден при выведении фортепианной партии во второй пьесе (таблица 4). В обоих шифрах центральным являются энгармонически равные звуки — *gis/as*.

Номер организован так, что контрапункт стихов и выведенных из них инструментальных партий возникает не сразу. Часть открывает выразительная мелодия, построенная на «декламации» пятого стихотворения (т. 1–6). Непрерывно повторяясь²⁰ на протяжении всей композиции, она становится в ней своего рода *cantus firmus*. С такта 7 его сопровождает голос, образованный из тех же звуков, а с рубежа тактов 15–16 — звуков, продуцируемых новым стихотворением. Отсюда партии интонационно обособляются и исполняются независимо друг от друга (аналогично тому, как это происходило в № 2).

Мелодия *cantus* — инструментальная, опирается на размеренное движение (четвертные, половинные), чередует ходы на широкие интервалы с поступенным движением (пример № 5, верхний голос). Многократная номинация каждой буквы в звуковом ряду обеспечила возможность выбора соответствующего ей тона. Делая его, композитор остановился на высотах, сообщающих мелодии краску натураль-

Таблица 5. Шифр, используемый в пятом стихотворении цикла «Шесть переводов» А. Райхельсона
Table 5. The Cipher Used in the Fifth Poem in Alexander Raikhelson's Cycle *Six Translations*

| | | | | | | | | | | | | |
|--------|---|---|-----|---|-----|-----|---|---|-----|---|-----|--------|
| ...gis | a | h | cis | e | fis | gis | a | h | cis | e | fis | gis... |
| ...ë | е | д | Г | в | б | а | б | в | г | д | е | ë... |

¹⁹ Являясь лирическими по своей сути, стихотворения дополняют друг друга и объединяются темой любви.

²⁰ Количество повторов темы — пять — совпадает с номером стиха и номером пьесы.

Пример № 5

«Шесть переводов», № 5–6, т. 19–22

Example No. 5

Six Translations. No. 5–6, mm. 19–22

ного минора: в структуре линии преобладает трезвучие *fis–a–cis* (из 37 звуков мелодии 23 приходятся на этот аккорд).

В противоположность *cantus* линия, производная от второго стиха, имеет хроматическую природу и организована при помощи мелких длительностей (восьмых, шестнадцатых, снабжена большим количеством форшлагов). Поскольку её шифр связан с высоким регистром, звучание обретает характерный колорит — оно близко птичьему пению. В целом благодаря своим особенностям новый контрапункт оттеняет, но не затмевает *cantus*, диатоническое звучание которого является доминирующим в финале. Даже в последних четырёх тактах пьесы, где *cantus* отключается, его присутствие продолжает ощущаться. Так происходит не только из-за слуховой инерции, возникшей вследствие многократного повтора, но и ввиду сохранения до конца финала переменной метрической основы первой темы: 8/4, 6/4, 14/14, 4/4, 13/4. С позиций звукоизобразительности такая особенность структуры — выключение упрямо возвращающейся темы — резонирует со словами стиха «освобождение от ненастоящего себя» и выражает их смысл.

Таким образом, среди других пьес цикла финал выделяется и по своей

структуре, и по звуковому колориту. Вместе с тем последний номер сочинения выступает как обобщающий основные технологические идеи сочинения. Причина этого кроется в обращении к стихам разной протяжённости, что в рамках «Шести переводов» означает два отличных подхода к первоисточнику и отражается на выборе типа шифра, общих принципов организации фактуры, а главное — особенностей синтаксиса. Как можно было увидеть, при переводе кратких стихов (№ 1, 3, 4) композитор сохранил в музыкальном высказывании пластику текста, а при работе с развёрнутым стихом (№ 2) преодолел структурирующую силу слова. Эти принципы соблюдены и в финале, где мотивы диатонической мелодии *cantus* ориентированы на контуры слов и зачастую выполнены так, что соблюдают свойственное вокальной музыке правило удлинения ударных слогов. Структура же хроматической темы достаточно автономна от породившего её стиха (деление на мотивы выполнено произвольно, слово в ней не равно такту).

Детали скрупулёзной работы со стихом, которые мы постарались охватить при анализе «Шести переводов», убеждают, что лежащий в основе криптофонии принцип звукобуквенного перевода, несмотря на его внешнюю простоту, весьма вариателен и может приводить к несхожим звуковым результатам. Они зависят от различных факторов: свойств переводимых текстов (их объёмов, лексики и семантики); особенностей построения шифра, его регистровой закреплённости и центра (в данном случае использованы по-разному организованные диатонический и хроматические ряды разного диапазона); избираемого типа синтаксиса (словесного, когда границы слова учитываются в мотивике, размерах тактов; либо

музыкального, в случае если слово растворяется в инструментальном звучании). А главное — от способности композитора творчески интерпретировать интенции, излучаемые словесным текстом, поскольку его перекодировка оказывается гораздо шире нахождения соответствий между буквами и музыкальными звуками.

Цикл «Шесть переводов», являясь одним из первых криптофоническихopusов А. Райхельсона, удивляет мастерским владением возможностями криптофонии и глубиной проникновения в особенности поэзии Вилли Мельникова²¹. Отобрав стихи с разным содержанием — лирические, философские, фантазмагорические, — композитор раскрыл их образы через нюансы фактурной организации, жанровый облик пьес, а также через особенности звуковой структуры: меняя шифры, их исходный тон, диапазон, он сумел достичь в каждом случае индивидуального звучания, по-разному связанного со стихом.

Отдельно отметим авторское попадание в тембр: на наш взгляд, причудливое звучание терменвокса как нельзя точно соответствует духу мельниковской поэзии, а сам инструмент благодаря его использованию в первой половине цикла в не слишком характерном для него низ-

ком регистре даже оказался способен донести до слушателя голос поэта. Продолжая аналогию, можно уподобить «Шесть переводов», номера которых контрастны между собой и перетекают друг в друга *attacca*, звучанию одного из лингвогобеленов Вилли Мельникова.

Эстетический смысл криптофонии работающие в ней авторы и исследователи понимают схоже. И. Юсупова считает: «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...»²². По мнению И. Снитковой, «...криптофония олицетворяет особую идею музыки: она понимается как инобытие Слова — носителя высшего смысла и высшей ценности»²³. Райхельсон же в своём произведении придал этим высказываниям довольно конкретный смысл. Назвав свои пьесы «переводами», он указал их первоисточники и насытил музыку связями с ними. Это заставляет исполнителя, слушателя, исследователя искать и находить многочисленные соответствия между текстом и музыкой, вновь и вновь восхищаясь их способностью по-разному говорить об одном и том же.

Список источников

1. Мельникова Е. В. Слово, музыка и жест в фортепианном опусе «Волокос» Ивана Соколова // Opera musicologica. 2020. Т. 12, № 2. С. 25–41.
<https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.2.002>

²¹ В этом сказался опыт автора в области синтеза музыки и слова: работа на радио, литературные опыты, создание концертов, в которых он выступал в качестве пианиста и чтеца, и т. д.

²² Заднепровская Г. В. Указ. соч. С. 15.

²³ Сниткова И. И. Музыка идей... С. 165.

2. Юферова О. А. Феномен кода и механизмы его музыкального воплощения // Вестник музыкальной науки. 2022. Т. 10, № 3. С. 16–25. <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-16-25>
3. Пантелеева Ю. Н. «Магия повтора» в музыке Ираиды Юсуповой // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2021. № 4. С. 25–33. <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.025-033>
4. Петров В. О. Триптих «О Кейдже» Ивана Соколова: к проблеме синтеза музыки и слова // PHILHARMONICA. International Music Journal. 2019. № 6. С. 17–21. <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.6.31458>
5. Заднепровская Г. В. Эстетика концептуализма в творчестве Ираиды Юсуповой // Художественное образование и наука. 2023. № 3. С. 36–47. <https://doi.org/10.36871/hon.202303036>

References

1. Melnikova E. V. Word, Music and Gesture in Piano Opus *Volokos* by Ivan Sokolov. *Opera musicologica*. 2020. Vol. 12, No. 2, pp. 25–41. (In Russ.) <https://doi.org/10.26156/OM.2020.12.2.002>
2. Yuferova O. A. The Phenomenon of Code and its Mechanisms of Musical Incarnation. *Journal of Musical Science*. 2022. Vol. 10, No. 3, pp. 16–25. (In Russ.) <https://doi.org/10.24412/2308-1031-2022-3-16-25>
3. Panteleeva Yu. N. “The Magic of Repetition” in Iraida Yusupova’s Music. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2021. No. 4, pp. 25–33. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2782-3598.2021.4.025-033>
4. Petrov V. O. Ivan Sokolov’s Triptych *About Cage*: on the Problem of Synthesis of Music and Text. *PHILHARMONICA. International Music Journal*. 2019. No. 6, pp. 17–21. (In Russ.) <https://doi.org/10.7256/2453-613X.2019.6.31458>
5. Zadneprovskaya G. V. Aesthetics of Conceptualism in the Works of Iraida Yusupova. *Art Education and Science*. 2023. No. 3, pp. 36–47. (In Russ.) <https://doi.org/10.36871/hon.202303036>

Информация об авторе:

И. В. Копосова — кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции.

Information about the author:

Irina V. Koposova — Cand.Sci. (Arts), Associate Professor, Head of Department of the Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 27.02.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 11.03.2024

Принята к публикации / Accepted: 13.03.2024