

Е. В. Мельникова, А. Г. Коробова

Новые формы композиторской работы со словом в хоровом цикле “Homo cantans” Ольги Викторовой

Аннотация

Статья посвящена одной из актуальных тенденций в современной музыке, связанной с областью взаимодействия вербального и музыкального начал. В центре рассмотрения — ярко отражающее данную тенденцию произведение: хоровой цикл Ольги Викторовой “Homo cantans” (2002), который демонстрирует новые формы синтеза слова и музыки на основе нетрадиционных решений. Опираясь на подлинные фольклорные источники разных жанров и регионов России, композитор возводит в своём цикле их напевы и тексты к оригинальному художественному обобщению, разработав метод «лингвистических фантазий». В статье приведены также другие примеры творческого исследования композитором возможностей музыкально-словесного синтеза.

Ключевые слова: Ольга Викторова, слово и музыка, “Homo cantans”, фольклорный прообраз, «лингвистические фантазии», хоровая композиция.

E. V. Melnikova, A. G. Korobova

New forms of composer’s work with the text in the choral cycle «Homo cantans» by Olga Viktorova

Summary

The interaction of verbal and musical principles is one of the fundamentals of vocal art. Projected onto the field of music science, it defines the most important research directions relevant to the musical culture of various historical epochs. This issue is gaining new aspects in the recent period, when new approaches and solutions are emerging in this area. Original examples of this trend are shown by Olga Viktorova’s work. The focus is on her choral cycle «Homo cantans» (2002) and the new forms of synthesis of text and music based on nontraditional methods of modern composition that are found in this cycle. Her work is also interesting for the study of this phenomenon, because the cycle is based on authentic folklore sources of different genres and regions of Russia. The composer developed her method of «linguistic fantasies», which is used in this opus. The article also touches on later compositions by O. Viktorova: “Lux Aeterna” for symphony orchestra (2012) and oratorio “Exodus” (2017), which demonstrate other creative solutions in the field of interaction of text and music.

Keywords: Olga Viktorova, text and music, “Homo cantans”, folklore prototype, “linguistic fantasies”, choral composition.

Статья поступила: 30.06.2020.

Вокальная музыка и связанная с ней проблема «слова и музыки» являются объектом пристального внимания современных композиторов¹ и остаются одной из притягательных областей исследовательского интереса музыковедов². Однако в данной статье речь пойдёт не о тех принципах работы со словом, которые сложились в традиционной вокальной композиции, а об иных видах взаимодействия вербального и музыкального начал, определяющих значимые тенденции современного искусства: о новых формах синтеза слова и музыки — на примере сочинения Ольги Викторовой “Homo cantans” (2002). Являясь показательным в плане новаторского подхода к созданию вокального опуса, данное произведение демонстрирует один из возможных вариантов нетрадиционного решения вопроса о взаимодействии слова и музыки³.

XX век, заметно обновивший акустический и интонационный строй, особенно во второй половине столетия, затронул также и само отношение к звучанию голоса и к слову. Композиторы исследуют возможности языка с новых позиций. Когда слово, например, уже не рассматривается как смысловая данность и превращается в объект звукового эксперимента, обнаруживая способность к различной трансформации. Порой, при этом, слово обретает качество некой объёмной субстанции, которая не поддаётся обозрению лишь с одной точки зрения. Это может происходить на нескольких уровнях: внутри слова (озвучивание его фонической микроструктуры), иногда при одновременном сочетании двух и более слов в разных голосах полифонического многоголосия и при сопоставлении сразу нескольких текстов (политекстовость). Традиционное отношение к слову как носителю известного значения отходит в таких сочинениях на второй план. Композитор может рассредоточивать части слова по вертикали и горизонтали, разбивая на слоги и фонемы. Может применять одновременное звучание текстов на разных языках (по-

лилингвизм). Всё это призвано реализовать некие авторские интенции, выявить в тексте не только и не столько его прямые смысловые значения, сколько передать с помощью новых форм взаимодействия музыкальных и вербальных компонентов различные слои содержания слова в композиторском их видении. Абстрагированный от своего предметного значения, словесный материал приобретает тогда, помимо прочего, самостоятельную фоническую выразительность, предстающую как самодостаточная ценность. Данные тенденции современной музыки нашли яркое отражение и в творчестве композитора Ольги Викторовой⁴.

В своём опусе для тенора, баритона и мужского хора а cappella “Homo cantans”⁵ композитор начинает с сотворения самого словесного текста (о чём пойдёт речь далее), а её подход в обозначенной сфере «слово и музыка» можно считать одним из самых оригинальных. Творчество Ольги Викторовой вообще отличает стремление к поискам новых форм, к постоянным экспериментам. Свободно работая в разных техниках и стилях, она ориентирована также на использование всё новых комбинаций в исполнительских составах с их неповторимыми звуко-тембровыми «сюжетами» и на создание каждый раз индивидуальной художественной концепции произведения.

Интерес к эксперименту является следствием активного погружения О. Викторовой в современный контекст российского и зарубежного композиторского творчества. Большее значение она придаёт окружающей её среде. «Попав в 1995 году в Екатеринбург, — отмечает сама композитор, — я почувствовала, что в этом городе есть много людей, способных объединиться в созидании новых форм творчества и общения и признающих право на совместное существование в концертной практике идеального и реального, классических шедевров и живой практики современных композиторских исканий и экспериментирования» [Цит. по: 10. С. 305].

На протяжении многих лет Ольга Викторова является координатором проектов, связанных с современной музыкой, которые сочетают визуальное искусство, звук и новые технологии.

В 1998 году она стала одним из инициаторов создания нового молодёжного объединения при Уральском отделении Союза композиторов Российской Федерации — Клуба современной музыки. Среди задач Клуба было исполнение музыки современных композиторов, и не только уральских. Так, на открытии новой организации звучали произведения Арво Пярта и Лючано Берно. Через три года Клуб был реорганизован в Мастерскую новой музыки “Autograph”. При активном участии О. Викторовой были инициированы и реализованы самые разнообразные проекты. Среди них — создание в сезоне 2003/04 года филармонического абонемента «Прямые сигналы: вечера для нестандартного слушателя». Он включал концерты, посвящённые произведениям крупнейших композиторов XX века, повлиявших на развитие современной музыки: Джона Кейджа, Антона Веберна, Игоря Стравинского. В аннотации, которая сопровождала данный цикл, Викторова, в частности, подчёркивала: «В диалог континентов, национальных традиций и новейших композиторских техник будут включены имена „законодателей музыкальных мод“ прошлого столетия, имена молодых современных композиторов, а также музыка классиков XIX века, предвосхитившая идеи периода постмодерна. Задача абонемента — удовлетворить потребность современных слушателей в освоении генеральных идей музыки конца XX начала XXI столетия» [8. С. 2]. В рамках данного проекта впервые прозвучала и кантата самой О. Викторовой “Номо cantans”.

Текстовая основа этого вокально-хорового цикла охватывает широкий круг песен различных жанров из разных регионов России: духовный стих, былина, протяжная, колыбельная и другие. Музыкальная сторона народных песен осталась практически неизменной. Основная работа, как указывала автор в буклете к первому исполнению сочинения, «была связана с рождением слова: слова универсального, про-

диктованного чувством общего генетического родства» [15. С. 3]. Замысел цикла был подсказан тезисом А. Д. Столяра, который композитор обнаружила в его книге «Происхождение изобразительного искусства»: «Сопоставление художественных произведений из разных концов Евразии вскрывает их коренную близость, которая могла быть прежде всего следствием закономерной общности. Сравнительный анализ этих памятников показывает, что они при всей сложности творческой эволюции, её многообразии и известной неравномерности в конечном счете воплощали одни и те же идеи» [14. С. 39]. Столяр приводит пример находящейся в Башкирии Каповой пещеры, на стенах которой были найдены особые знаки, изображения. До последнего времени они считались специфической чертой только западной культуры. Данный факт стал весьма убедительным аргументом для учёного в пользу гипотезы о «принципиальном единстве творческого сознания» палеолитических аборигенов Пиренеев и Приуралья, поскольку на археологическом уровне обнаружили основания, объединяющие разные культуры. Идентичность тех и других символов, как считает автор, указывает на «духовную монолитность» целых исторических пластов.

Показательно, что в своей кантате Викторова ищет «общий творческий знаменатель» не столько в музыкальных культурах народов мира, сколько именно в языках этих народов. При этом композитор не использует языки в «готовом виде». Ей не важны сами слова и их смысловая нагрузка (как такового связного словесного текста в цикле нет!) — ей важен фонизм слов на разных языках, их звучание, что достигается благодаря использованию особого сочетания слогов, которые были подобраны ею таким образом, чтобы выйти на некие «слуховые модели» избранных языков. Индексами этих моделей становятся отдельные ключевые слова, которые встроены композитором в общий фонетико-слоговой поток.

Вместе с тем «универсальным началом» в цикле оказывается не только словесная, но и музыкальная составляющая русских народ-

ных песен. Не меняя характера напева, не внося значительных изменений в звуковысотный строй, оставляя практически без изменений ритмическую сторону, но модифицируя лишь «подтекстовку» и создавая новый контекст многоголосной фактуры, композитор размыкает конкретно-жанровые границы песен.

Таков был изначальный замысел произведения, его «базовая идея», особое значение которой в своём творчестве подчёркивает сама Викторова: «Идея, как правило, рождается в зерне (своеобразный генетический код, способный к развитию). Я логик и часто выстраиваю конструкции, но потом обязательно проверяю ухом, и тогда „забываю“ все логические ходы и изгоняю всё лишнее и тяжеловесное, пусть оно будет трижды оправдано схемой» [Цит. по: 10. С. 308].

Если подходить с точки зрения первоисточника, то кантата «Номо cantans» представляет собой оригинальную обработку подлинных народных песен, взятых из сборников уральских, псковских и южнорусских песен: «Великорусские песни в народной гармонизации» Е. Э. Линева (1904, 1909), «Народные песни Псковской области» Н. Л. Котиковой (1966), «Традиционный русский музыкальный календарь Среднего Урала» Т. И. Калужниковой (1997). По признанию Викторовой, фольклор вообще занимает важное место в её творчестве. Как и многие современные композиторы, в нём она находит идеи для своих авангардных экспериментов, что даёт неожиданные художественные результаты. Ольга знакома с фольклором разных регионов: с южной народно-песенной традицией она близко соприкасалась на Украине (где родилась и обучалась в Харьковской музыкальной школе-десятилетке), с фольклором северных областей России она встретила в годы обучения в Ленинградской консерватории (участвовала в фольклорном ансамбле). Ольга старается не пропускать новые музыкально-этнографические сборники, их материалы становятся предметом интересных языковых исканий и источником для собственных её опусов. При этом, как отмечает Викторова, «сфера народной музыки,

с одной стороны, открыта и доступна всем, но, с другой, не все профессионалы понимают, насколько глубок первоисточник, и часто проходят мимо него» [Цит. по: 10. С. 311]. Кантата «Номо cantans» стала замечательным примером нового, оригинального использования фольклорных прообразов.

Что касается отмеченной выше «базовой идеи» произведения, определившей особенности работы со словом и напевом первоисточника, то важную роль сыграли здесь привходящие обстоятельства, повлиявшие на само формирование замысла. Кантата создавалась для конкретных исполнителей — мужского хора из норвежского города Берген. Далее предоставим слово самому автору⁶: «Побывав в Норвегии и познакомившись с коллективом, исполнявшим норвежские народные песни, — рассказывает автор, — я пообещала создать новый цикл специально для этого хора. Вернувшись в Екатеринбург, отобрала десять народных песен из разных регионов. И тогда поняла, что, во-первых, не всякий русский сможет понять, о чём поют вроде бы на его родном языке в другом регионе (поскольку его диалектные формы таковы, что на слух можно воспринять не точно), а во-вторых, существует проблема фонетики: норвежцы никогда не смогут произнести текст русских народных песен, даже если выписать слова латиницей. Появилась идея написать „как-будто бы тексты“, вслушиваясь в звучание языков, сформировать эти языки с помощью свободного сочетания слогов. Так получился цикл песен народов мира без традиционного текста».

В результате Викторова создаёт «лингвистические фантазии» (это её авторское определение), которые состоят из отобранных «на слух» и записанных латиницей неких комбинаций слогов и слов, более удобных для европейских исполнителей. Именно они заменяют исходные тексты русских народных песен с их диалектными особенностями. Словесный текст «Номо cantans» Викторова называет «сонористическим». Однако в нём есть ориентир — композитор апеллирует к лингвистическим ассоциациям на основе обобщающего «образа» латыни

и ряда европейских языков: итальянского, норвежского, эстонского, а также русского. Таким образом, в сочинении предстают скорее звуковые эскизы языков. «Первый хор, например, — поясняет Викторова, — ориентирован на латынь без знания латыни. Я позвонила специалисту, который изучает этот язык, и уточнила, возможны ли такие сочетания. Как-будто случайно звучащие иногда знакомые слова (на русском «лада», например) создают иллюзию узнавания остальных слов данного языка». Поэтому, считает Викторова, в её опусе «песни одинаково понятны и одинаково непонятны для русского и для нерусского в равной степени. Ведь русский человек может русскую песню не прочувствовать, не понять, а итальянец поймёт, потому что существует внутренняя семантика слова». Так идея, подсказанная книгой о наскальных рисунках, найденных на Пиренеях, которые переключаются с рисунками приуральских пещер, гипотеза о существовании общих базовых форм коммуникации оригинальным образом претворилась в хоровом цикле современного автора.

Кантата “Homo cantans” впервые прозвучала в Екатеринбурге в концерте «Царь Игорь», посвящённом Игорю Стравинскому. Для музыкантов данный факт создаёт дополнительную параллель, поскольку Стравинский в своей опере-оратории обращается к латинскому языку, знание которого он не предписывал слушателям.

С «Эдипом» цикл Викторовой сближает и сакральное начало. После замены подлинных фольклорных текстов на «лингвистические фантазии» и унификации музыкальной стороны песен многие из них зазвучали словно церковные песнопения. Это относится прежде всего к первой части цикла — «Parabole / Притча», которая наделяется особой композиционной функцией, будучи трижды повторена в произведении: в начале, середине и конце (оба последних раза ей предшествует “Verbum”). В основе «Притчи» — напев уральского старообрядческого духовного стиха «Седя Адам прямо рая». У баса соло и с «латинизированным» текстом он звучит подобно старинной грегорианке (см. пример 1).

Всего в цикле тринадцать частей, и все они имеют латинские названия:

- I. Parabole / Притча
- II. Dormitio / Сон
- III. Congressio / Встреча
- IV. Verbum / Слово
- V. Parabole / Притча
- VI. Alleluia / Аллилуйя
- VII. Motus / Движение
- VIII. Ludus / Игра
- IX. Narratio / Сказание
- X. Praecautio / Предупреждение
- XI. Ritus / Обряд
- XII. Verbum / Слово
- XIII. Parabole / Притча

Заложенная в “Parabole” аллюзия на жанры богослужебной музыки, что достигается благодаря изначальному содержанию духовного стиха и его усилению созданными текстовыми ассоциациями с различными псалмами, последовательно воспроизводится в последующих частях цикла, таких как третья (“Congressio”), шестая (“Alleluia”), десятая (“Praecautio”), также опирающихся на духовный стих. Новый фактурный облик песенных первоисточников тоже способствует преобразованию исходно русских мелодий в песнопения обобщённого (с точки зрения национальных культур) характера. Мы слышим в первой части (“Parabole”) ре-спонсорий солиста и хора, оstinатно звучащее ключевое слово — имя Adam, которое, передаваясь, повторяется на всём протяжении части разными голосами хора и солирующим басом.

В третьей части (“Congressio”) слова «Христос воскрес, сын божий!» духовного стиха «Святой Ягорий, где был-прибывал?» заменяются на фразу “Jesus Christe. Ei!”, повторение которой поручено тенорам. Варьируемый запев у басов шестикратно продолжается данным рефреном теноров, в котором акцентно выделяется слово “Christe”, поддерживаемое *crescendo* и *sforzando* басов на протянутом звуке «ми». В седьмой раз имя Христа звучит в унисоне всего хора, завершая часть. Символическое значение этой семикратности вполне очевидно.

Знаменательно, что именно четвёртая часть цикла с названием “Verbum” написана без вербального текста, композитор не указывает исполнителям даже звука или слога для распевания. Звучание вокализирующего голоса воспринимается здесь как некая изначальная данность, а вследствие общей духовной ориентированности цикла возникает ассоциация с тем Словом, которое «было вначале» — единым для всего человечества, для людей, говорящих на разных языках, но пребывающих над этими языками. Ни с одним из них автор не связывает данное «универсальное слово». Линеарное троестроичие, выдержанное тихое звучание (*pianissimo*) в течение всех трёх, вариантно разворачивающихся, строф, медленный темп — всё это способствует созданию вневременного, символического образа “Verbum”.

Пятая часть (“Parabole”) — это неточное повторение первого номера цикла. Напев теперь звучит в контрапункте с хоралом из предыдущего номера “Verbum”, что служит объединению данных частей, как в композиционном, так и в содержательном плане, усиливая духовный подтекст и ассоциации с культовыми песнопениями. Завершается часть заключительным молитвенным словом *Amen*.

Шестая часть “Alleluia” основана на старобрядческом духовном стихе «Сходила владычица с небесного круга» и выстроена как антифонное чередование дуэта солистов и всего хора, обрамлённое сольным запевом баса и заключительным туттийным звучанием слова *Alleluia*. Эта часть, которая находится в центральной зоне цикла, воспринимается как его светлая кульминация.

Кульминацией «в тёмных тонах» становится десятый номер “Praescautio” (в основе — напев духовного стиха «На море на Йордани»). Музыкальную фактуру составляют шесть басовых партий (без теноров и солистов), вступающих одна за другой в канонической имитации. Характер задан экспрессивной темповой ремаркой *Allegro affannato* (= ит. тревожный, задыхающийся). На всём протяжении части

стремительное движение голосов моноритмично: восьмыми длительностями, в последней строке — шестнадцатыми. Но при этом нет единой меры такта, в результате чего метрические акценты голосов не совпадают (см. пример 2), их слияние происходит только в заключении, когда все басы несколько раз скандируют на *crescendo* одну фразу, псалмодируя на звуке «ля», а после ферматы на *fortissimo* и в два раза быстрее «выкрикивают» ту же фразу в зоне высокого «ре», без фиксированной высоты (использована нотация в духе *Sprechstimme*). Смысл «предупреждения» заключён в пятой строке текста, которая завершает пропосту: “Idolo erbode diablos”, где последним является ключевое слово номера — *diablos*, каждый раз выделенное резким *crescendo* и *sforzando*.

Второй (“Dormitio”), седьмой (“Motus”), восьмой (“Ludus”), девятый (“Narratio”) и одиннадцатый (“Ritus”) номера цикла содержат лингвистические аллюзии не столько на латынь (как при «транскрипции» духовных стихов), сколько на другие европейские языки, в том числе славянские. В целом, Викторова и здесь сохраняет основную жанровую семантику исходных песен (колыбельная, протяжная, игровая, былина, обрядовая), но при этом жанровые ассоциации расширяются, распространяясь на сходные виды песен других народов. Среди наиболее русских по фонизму «лингвистических фантазий» цикла — “Narratio” (см. пример 3). Предшествуя истовой десятой части, «Сказание» составляет ей яркий контраст своей неспешной кантиленой, камерностью дуэта солирующих голосов (единственная часть цикла, где не звучит хор!), мягкостью мелодической линии.

Завершают кантату уже «зарифмованная» ранее пара частей: “Verbum” и “Parabole” — главные «духовные» песнопения цикла. Вокализируемое хором «Слово» повторяется практически без изменений, лишь звучит на тон ниже. «Притча» вновь разворачивается на фоне хора предыдущего раздела, но напев поручается теперь не басу, а тенору, что воспринимается как молитвенное возвышение.

“Homo cantans” Ольги Викторовой — яркое и оригинальное произведение, которое уже привлекло внимание исполнителей. Помимо прочего, это сочинение, можно сказать, даже «идеологически» отвечает актуальным тенденциям времени: этнографизм в нём парадоксальным образом сочетается с общекультурной глобализацией. Благодаря фонетическому чутью и тонкости композиторского слуха достигается универсализация текста, которая способствует интуитивному восприятию слушателем чужого языка. Свообразным эсперанто, обобщённым языком становится и преобразованный композитором напев, заимствованный из сокровищницы конкретной музыкальной культуры.

С точки зрения интересующей нас исследовательской проблемы новых форм взаимодействия слова и музыки данная кантата даёт богатый материал. Но для самого композитора обозначенная тема, как можно убедиться, тоже представляет большой интерес и не закрыта по сей день. Но исследуется она, конечно, своими — творческими — методами.

Совершенно иной, нежели в хоровой кантате, вариант работы со «словом», нетрадиционного соотношения вербального и музыкального начал представила Ольга Викторова в опере “Lux Aeterna” для симфонического оркестра (2012). В процессе его исполнения музыканты оркестра играют не только по нотам, но и по буквам: на протяжении всего исполнения дирижёр в воздухе одну за другой выписывает латинские буквы, составляющие название сочинения — L-U-X-A-E-T-E-R-N-A, а оркестр озвучивает каждую из букв, интерпретируя её в том или ином эмоциональном модусе. В сочинение внесены и элементы инструментального театра. Из авторского комментария к исполнению: «Во время игры ударники медленно перемещаются по кругу, уподобляясь движению стрелок часов. Они проводят свою линию независимо от дирижёра, ни на секунду не прерывая заданного в самом начале движения. ПеркуSSIONИСТЫ начинают и заканчивают пьесу, символизируя собой универсальную константу, основу, на которой держится изменчивый мир

символических манифестаций. Остальной оркестр, напротив, гибко реагирует на пластику рук дирижёра, чередуя плотные и разрежённые звучания, громоподобную и чуть слышную динамику, хаотичные и организованные фактуры» [Цит. по: 4. С. 3]. Таким образом, происходит визуализация заглавных слов через жесты дирижёра, трактуемые музыкантами оркестра как указание к игре (явное влияние направления так называемой интуитивной музыки).

Упомянем также произведение 2017 года — ораторию «Исход» для двух чтецов, смешанного хора и симфонического оркестра, либретто которой создано на основе текстов Ветхого завета (Пятикнижие Моисея, гл. 1–15). Викторова и здесь использует нетрадиционные способы работы с вербальным материалом, акцентируя своё внимание, прежде всего, на фонической стороне. Словесный текст преподносят чтецы, а хор наделён функцией эмоционального комментатора, на первый план при этом выдвигается тембровая краска слова, музыкальное звучание фонем, характер их произнесения.

Методы и приёмы работы современных композиторов со словом, использование различных техник звучания человеческого голоса, включение в партитуры незвучащего текста и другие нетрадиционные формы взаимодействия вербального и музыкального начал приобретают различные формы выражения. С одной стороны, они сугубо индивидуальны, не являются «шаблонами» даже в творчестве одного композитора, как можно убедиться на примере творчества Ольги Викторовой. С другой стороны, через эти формы проявляет себя некая общая тенденция музыкального искусства второй половины XX — начала XXI века, которая уже не ограничивается собственно вокальными операми. Панорама новых и непрерывно обновляющихся форм взаимодействия «слова и музыки», эксперименты и поиски в данной области, влияние других искусств и науки на современные композиторские техники, обнаружение параллелей в музыке прошлых веков представляют большой интерес для современного музыковедения.

1

8 *p*

Basso solo

E - i - ro - ma A - dam a - i - des, a - i - en so - na re - spon - da -

Tenori

A - dam,

Bassi

(m...) A - dam,

14

Basso solo

e vol - si - me, den so - la mo - ra - i - tis, men ul - ti

Tenori

A - dam, A - dam. A - dam,

Bassi

A dam. A - dam,

2

p sub. cresc. poco a poco

1.

ri - go re - no is - tos! Da - i ne - ri - go re - no is - tos!

2.

o res - to - re. 9.I - di mor - to e - xe - cu - to - re 10.I -

3.

lo er - bo - de diab - los. 6.E - tis - so - ne da - mi - no

4.

ve - ga ca - jo. 3.Ra - i - no re - no is - tos. 4.Ra - i - no ce - sa - ri -

5.

1.Ri - nad - roe a - ne ro - ma. 2.Ri - ga ra - jo ve - ga

6.

1.Ri - nad - roe a - ne

3

Andante
mf cantabile

Basso solo
1. O-li - ja - li la - di re - ce - ja - ni li - co. Ze - lo ra -

5

Tenore sole
mf cantabile
i - co - na - (a) Qui - ja - le vi - da - na - (a) - (a), da,

Basso solo
ti - na i - co - na - (a) Qui - ja - le vi - da - na - (a) - (a), da,

9

Tenore sole
e - ni da - li la... oj - i, da - li la - (a) - (ai) - ja - da.

Basso solo
e - ni da - li la... oj - i, da - li la - (a) - (ai) - ja - da.

Примечания

- ¹ Показательно, что свои творческие искания в данной области композиторы отражают также в статьях и теоретических работах, примером чему: «Язык и музыка» К. Штокхаузена [20], «Музыка и поэзия: один опыт» Л. Берно [16], «Текст — музыка — мелодия» Л. Ноно [19].
- ² Наряду со ставшими уже классическими работами (В. А. Васиной-Гроссман, Е. А. Ручьевской, И. В. Лаврентьевой и др.) это целый ряд публикаций, где затрагиваются также новые аспекты проблемы [См.: 13; 11; 12; 9; 3; 7; 21; 17; 18].
- ³ Своя систематизация новых видов взаимодействия «слова и музыки» в творчестве композиторов второй половины XX — начала XXI века была предложена ранее в работах Е. В. Мельниковой [5, 6].
- ⁴ Викторова Ольга Владимировна (род. 1961 г.) — композитор, педагог, общественный деятель, более четверти века живёт и работает в Екатеринбурге. Окон-

чила Ленинградскую государственную консерваторию имени Н.А. Римского-Корсакова (1984) и ассистентуру-стажировку (1986) по специальности «Композиция» (класс проф. Б.А. Арапова). Член Союза композиторов России с 1996 года. Работает в разных жанрах вокальной и инструментальной музыки. Сочинения композитора звучат в России и за рубежом, вызывая неизменный интерес у исполнителей и слушателей. Викторова и её ученики — участники многих российских и международных музыкальных фестивалей и конкурсов.

- ⁵ Данная статья опирается на следующее издание: Викторова О.В. «Homo cantans» для мужского хора и солирующих тенора и баса: Хоровая партитура. — Екатеринбург, 2002. — 46 с.

- ⁶ Здесь и далее использованы материалы личной беседы с композитором.

Список литературы

References

1. Бекирова Г. И. "Homo cantans" екатеринбургского композитора О. Викторовой (обработки фольклорных мелодий в современном композиторском творчестве) // Музыковедение. — 2012. — № 1. — С. 23–30 [Bekirova G. I. "Homo cantans" eкатеринбургского kompozitora O. Viktorovoj (obrabotki fol'klornyh melodij v sovremennom kompozitorskom tvorchestve) // Muzykovedenie. — 2012. — № 1. — S. 23–30].
2. Викторова О. В. Растить крылья. Беседовала О. Бугрова // «Играем с начала. Da capo al fine». — 2012. — № 12 (105). — С. 7 [Viktorova O. V. Rastit' kryl'ja. Besedovala O. Bugrova // «Igraem s nachala. Da capo al fine». — 2012. — № 12 (105). — S. 7].
3. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие. — 2-е изд., испр., доп. — М.: НИЦ «Московская консерватория», 2014. — 440 с. [Vysockaja M. S., Grigor'eva G. V. Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu: uchebnoe posobie. — 2-e izd., ispr., dop. — M.: NIC «Moskovskaja konservatorija», 2014. — 440 s.].
4. Заборцева И. Вечный свет Ольги Викторовой // Уральский рабочий. — 2012. — № 9. — С. 3 [Zaborceva I. Vechnyj svet Ol'gi Viktorovoj // Ural'skij rabochij. — 2012. — № 9. — S. 3].
5. Мельникова Е. В. Нетрадиционные формы синтеза слова и музыки в композиции XX века // Наука об искусстве: XXI век: материалы научно-практической конференции. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М.П. Мусоргского, 2004. — С. 73–80 [Mel'nikova E. V. Netradicionnye formy sinteza slova i muzyki v kompozicii XX veka // Nauka ob iskusstve: XXI vek: materialy nauchno-prakticheskoj konferencii. — Ekaterinburg: Ural'skaja gos. konservatorija im. M.P. Musorgskogo, 2004. — S. 73–80].
6. Мельникова Е. В. «Слово и музыка»: к проблеме нетрадиционных форм взаимодействия в творчестве композиторов второй половины XX — начала XXI века // По материалам защит дипломных работ студентов историко-теоретического отделения Уральской государственной консерватории имени М.П. Мусоргского: Выпуск 2011–2015 годов. — Екатеринбург: УГК им. М.П. Мусоргского, 2015. — С. 214–222 [Mel'nikova E. V. «Slovo i muzyka»: k probleme netradicionnyh form vzaimodejstvija v tvorchestve kompozitorov vtoroj poloviny XX — nachala XXI vekov // Po materialam zashhit diplomnyh rabot studentov istoriko-teoreticheskogo otdelenija Ural'skoj gosudarstvennoj konservatorii imeni M.P. Musorgskogo: Vypusk 2011–2015 godov. — Ekaterinburg: UGK im. M. P. Musorgskogo, 2015. — S. 214–222].
7. Петров В. О. Фонемы и фонемные ряды в современной инструментальной музыке // Musicus (Музыкальный). Вестник Санкт-Петербургской гос. консерватории им. Н.А. Римского-Корсакова. — 2013. — № 2 (34). — С. 15–20 [Petrov V. O. Fonemy i fonemnye rjady v sovremennoj instrumental'noj muzyke // Musicus (Muzykal'nyj). Vestnik Sankt-Peterburgskoj gos. konservatorii im. N. A. Rimskogo-Korsakova. — 2013. — № 2 (34). — S. 15–20].
8. Прямые сигналы: вечера для нестандартного слушателя. [Буклет Свердловской гос. акад. филармонии абонемента № 21 сезона 2003/04 г.]. — Екатеринбург, 2003. — 6 с. [Prjamyje signaly: vechera dlja nestandartnogo slushatelja. [Buklet Sverdlovskoj gos. akad. filarmonii abonementa № 21 sezona 2003/04 g.]. — Ekaterinburg, 2003. — 6 s.].
9. Рыжинский А. С. Л. Нono, Б. Мадерна, Л. Берно: пути развития итальянской хоровой музыки во второй половине XX века: Дис. ... д-ра иск. — М., 2016. — 387 с. [Ryzhinskij A. S. L. Nono, B. Maderna, L. Berio: puti razvitija ital'janskoj horovoj muzyki vo vtoroj polovine XX veka: Dis. ... d-ra isk. — M., 2016. — 387 s.].
10. Серебрякова Л. А. О. В. Викторова // Серебрякова Л. А. Музыка уральских композиторов: учебник для музыкальных вузов. — Екатеринбург: Уральская гос. консерватория им. М. П. Мусоргского, 2011. — С. 303–319 [Serebrjakova L. A. O. V. Viktorova // Serebrjakova L. A. Muzyka ural'skih kompozitorov: uchebnik dlja muzykal'nyh vuzov. — Ekaterinburg: Ural'skaja gos. konservatorija im. M. P. Musorgskogo, 2011. — S. 303–319].
11. Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: материалы научной конференции. — М.: Моск. гос. консерватория, 2002. — 358 с.

- [Slovo i muzyka. Pamjati A. V. Mihajlova: materialy nauchnoj konferencii. — M.: Mosk. gos. konservatorija, 2002. — 358 s.]
12. *Сниткова И. И.* «Немое» слово и «говорящая» музыка (Очерки идей московских криптофонистов) // Музыка XX века. Московский форум: материалы международных научных конференций / Научные труды МГК: Сб. 25. — М., 1999. — С. 99–109 [Snitkova I. I. «Nemoe» slovo i «govorjashhaja» muzyka (Oчерki idej moskovskih kriptofonistov) // Muzyka NN veka. Moskovskij forum: materialy mezhdunarodnyh nauchnyh konferencij / Nauchnye trudy MGK: Sb. 25. — M., 1999. — S. 99–109].
 13. *Степанова И. В.* Слово и музыка: Дialeктика семантических связей. — М.: Кн. и бизнес, 2002. — 288 с. [Stepanova I. V. Slovo i muzyka: Dialektika semanticheskikh svjazej. — M.: Kn. i biznes, 2002. — 288 s.].
 14. *Столяр А. Д.* Происхождение изобразительного искусства. — М.: Искусство, 1985. — 300 с. [Stoljar A. D. Proishozhdenie izobrazitel'nogo iskusstva. — M.: Iskusstvo, 1985. — 300 s.].
 15. «Царь Игорь»: [Буклет Свердловской гос. акад. филармонии к концерту-посвящению Игорю Стравинскому]. — 2003. — 6 с. [«Car' Igor'»: [Buklet Sverdlovskoj gos. akad. filarmonii k koncertu-posvjashheniju Igorju Stravinskomu]. — 2003. — 6 s.].
 16. *Berio L.* Poesia e musica — un'esperienza // Incontri Musicali. — 1959. — № 3 (agosto). — P. 98–111.
 17. *Ettlinger M., Margulis E., Wong P.* Implicit Memory in Music and Language // Frontiers in Psychology. — Vol. 2. — 2011, September. — P. 1–10.
 18. *Johnson J.* After Debussy: music, language, and the margins of philosophy. — New York: Oxford University Press, 2020. — xix, 373 p.
 19. *Nono L.* Text-Musik-Gesang (1960) // Luigi Nono. Texte, Studien zu seiner Musik / hg. v. Jürg Stenzl. — Zürich / Freiburg: Atlantis Musikbuch-Verlag, 1975. — S. 41–60.
 20. *Stockhausen K.* Sprache und Musik // Darmstädter Beiträge zur neuen Musik. — Bd. 1 / hg. v. Wolfgang Steinecke. — Mainz: Schott, 1958. — S. 65–74.
 21. Über Musik und Sprache: Sieben Versuche zur neueren Vokalmusk / hg. Rudolf Stephan. — Mainz: Schott, 1974. — 119 s.