



УДК 78

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ РЕШЕНИЙ В ЦИКЛЕ ОЛЕГА МЕРЕМКУЛОВА «ТРИ ФРЕСКИ» ДЛЯ ГОТОВО-ВЫБОРНОГО МНОГО-ТЕМБРОВОГО БАЯНА

Н.М. НАЙКО, С.Ф. НАЙКО

Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в музыковедческой литературе исследуется произведение «Три фрески» для баяна красноярского композитора О.О. Меремкулова, написанное в 1984 году. Дается последовательный анализ тематизма, раскрывается его интонационный генезис, жанровая природа, исходя из чего предлагается музыковедческая интерпретация образного строя сочинения. Выявляется особое значение в композиции музыкального материала, условно претворяющего колокольные звоны, что обусловило повышенную роль фонизма, широкое использование различных септаккордов с внедрёнными тонами. Сделаны наблюдения о закономерностях музыкального формообразования – своеобразной мозаичности композиции и значении принципа обрамления, действующего как на уровне отдельных частей, так и на уровне цикла. Рассмотрены приёмы, способствующие эффекту отключения временного параметра. Как показал анализ, в организации цикла большую роль играют сквозные тематические связи частей, что сообщает всей композиции интонационную цельность и качество симфонизма. Наблюдения, сделанные в ходе исследования, позволили прийти к заключению о иеротопической направленности опуса О.О. Меремкулова – создании специфическими интонационными средствами особого сакрального пространства.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Олег Меремкулов, «Фрески», баян, колокольность в академической музыке, временная организация музыкального произведения.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

ON SOME FEATURES OF ARTISTIC SOLUTIONS IN OLEG MEREMKULOV'S CYCLE "THREE FRESCOES" FOR A FREE-BASS POLYTIMBRAL BUTTON ACCORDION

N.M. NAIKO, S.F. NAIKO

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts, Krasnoyarsk, 660049, Russian Federation

ABSTRACT. This article is the first in musicology literature to examine the work "Three Frescoes" for button accordion by Krasnoyarsk composer O.O. Meremkulov, written in 1984. A sequential analysis of the theme is provided, revealing its intonational genesis and genre nature, on the basis of which a musicological interpretation of the composition's figurative structure is proposed. The composition of the musical material, which conditionally represents bell ringing, is of particular importance, which explains the increased role of the auditory spectrum and the proliferated use of various seventh chords with embedded tones. Observations are made about the patterns of musical form – the unique mosaic-like nature of the composition and the significance of the framing principle, which operates both at the level of individual parts and at the level of the cycle. Techniques that contribute to the effect of disabling a temporal parameter are analyzed. According to the analysis results, cross-thematic connections between parts play an important role in the organization of the cycle, giving the entire composition intonational integrity and symphonic quality. Observations made during the study allowed concluding that O.O. Meremkulov's work has a hierotopic orientation in that it creates a special sacred space using specific intonational means.

KEYWORDS: Oleg Meremkulov, Frescoes, button accordion, bell-like quality in academic music, temporal organization of a musical work.

CONFLICT OF INTERESTS. The authors declare the absence of conflict of interests.



Пример 1. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 1 такт

Баянный триптих «Три фрески» написан красноярским композитором О. Меремкуловым в 1984 году и до сих пор остаётся одним из наиболее значимых произведений для баяна соло, исполнение которого требует самого высокого профессионализма и зрелого таланта. Информация о возникновении замысла этого опуса, его реализации и воплощении на концертной эстраде освещается в публикации «“Три фрески” для баяна Олега Меремкулова: начало истории» [8].

Как известно, фреска с XIV века становится основным видом монументального церковного искусства в России. Фрески в храмах открывают верующим духовный мир, запечатлённый в красках и формах, они наполнены глубоким богословским смыслом, являясь символом веры и молитвы. Композитор не имел в виду конкретные образцы живописи, очевидно, ему, в целом, была важна идея соприкосновения человеческого духа с Духом Божиим.


В период создания «Фресок» и некоторое время спустя, из уст автора можно было услышать ещё одно жанровое определение его сочинения – «триптих», которое указывало не только на значимость визуальных образов, но и приоткрывало идейно-содержательный аспект, ведь традиционно в христианстве в трёхчастной композиции писались иконы или картины на религиозные сюжеты. Нередко в триптихе последовательно, от секции к секции, разворачивается главная мысль.

Части цикла О. Меремкулова имеют заголовки: «Письмена», «Наваждение», «Хорал»¹. В предлагаемой статье последовательно рассматриваются интонационные процессы в каждой из них, что

позволяет приблизиться к пониманию художественно-содержательного плана данного сочинения. Соответственно, особую актуальность в данном случае имеют методы интонационного и семантического анализа.

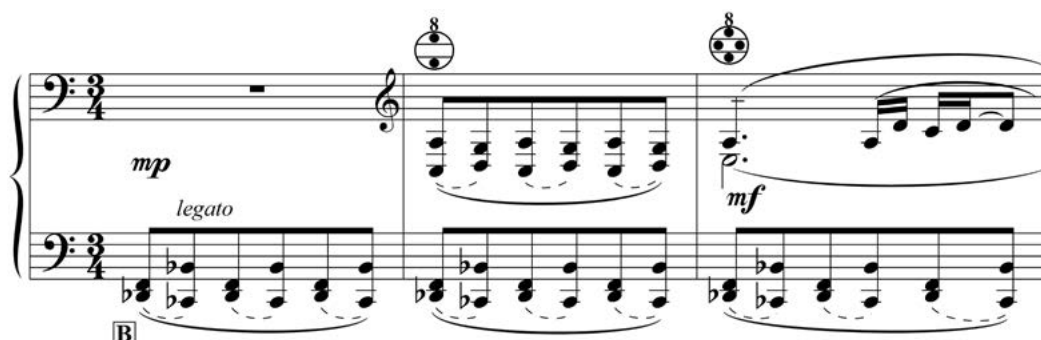
Продолжительность I части в одной из версий исполнения С. Найко составляет немногим более 5 минут (5'18")². Её нотный текст композитор предварил указанием «Lento senza metrum», т. е. «медленно, не соблюдая метра». Как известно, для восприятия метра важно наличие акцентов, являющихся условием группировки длительностей, что, в свою очередь, позволяет ощутить закономерности организации какого-либо процесса во времени.

Впрочем, даже длящийся тон, с которого начинается I часть, сам по себе способен служить знаком времени, поскольку любой тон фиксированной высоты – это периодический процесс, характеризующийся определённой частотой. На первых четырёх строках нотного текста нет тактовых делений (этот фрагмент можно условно считать первым тактом), в пульсации тона си-бемоль отсутствует размеренность – в ней чередуются разные длительности (Пример 1). Движение, динамически нарастая и угасая, свободно ускоряется и замедляется, количество «биений» в рядах условных шестнадцатых длительностей каждый раз меняется.

Важное значение имеет инструментовка. Тон си-бемоль реально звучит с октавными дублировками. В правой руке используется регистр  «баян с фаготом» (что образует октаву), а в левой – регистр «бас», который на готово-выборном баяне даёт сочетание тонов нескольких октав: первой, малой, большой и контроктавы. При этом низкие звуки словно поглощают не только призвуки, входящие в их спектр, но и тоны малой и первой октавы, приближая их

¹ Идеи всех названий были выдвинуты коллегами – Л. П. Казанцевой («Письмена»), Б.А. Тарасовым («Наваждение»), С.Ф. Найко («Хорал») (см. об этом: [8, с. 105]).

² Вторая – 2' 44", третья – 9' 14".



Пример 2. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 2–4 тт.

к обертонам. В результате этого комплекс обертонов, объединённый в некое монолитное единство, становится своего рода утолщением основного тона, выраженным посредством тембра. По мысли Ю.Н. Тюлина, «музыкальный тон, вмещающий в себя такого рода комплекс, приобретает значение *звукового тела* [курсив авторов], обладающего как бы материальными свойствами физических тел: объёмностью и весомостью...» (Цит. по: [10, с. 68]).

В этих условиях, главенствующее качество непрерывности, наличие внутренних импульсов позволяет непосредственно ощутить, как некую живую материю, или какую-то субстанцию, собственно время. Слушатель почти физически воспринимает его вязкую насыщенность и сумрачную глубину, что рождает образ глубокой старины, толщи веков.

Хотя возможно, что в первые мгновения звучания отсутствие направленных изменений, выводит на поверхность идею Вечности как пребывания без начала и конца, вне прошлого и будущего, и параметр времени включается не сразу. В этом отношении первым событием становится «расщепление» вибрирующего основного тона с последующим чередованием пульсации тонов «Н» и «В». Оно знаменует расширение пространства, поскольку каждому тону соответствует свой обертоновый ряд. Следующий важный момент и итог описываемого этапа развёртывания интонационной формы – смещение тона В на Аs и обнаружение нового качества – фонизма малой терции (записанной в тексте как увеличенная секунда). Таким образом готовится переход в новое измерение: от Вечности как особого уровня бытия к плану, в котором осуществляется течение времени.

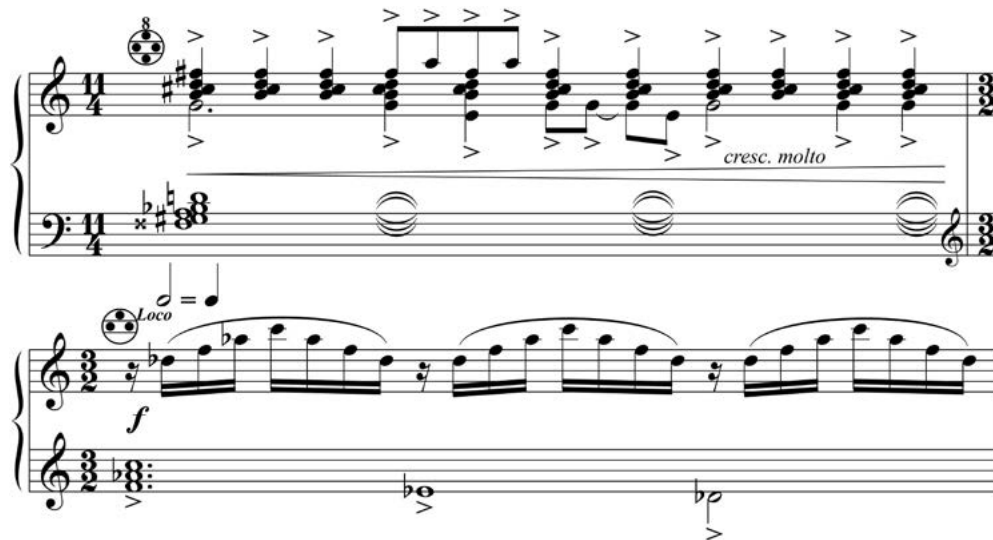
С появлением размера $\frac{3}{4}$ устанавливается мерное движение, причём регулярность охватывает несколько уровней организации. Во-первых, это ровная

пульсация восьмыми в партии левой руки на протяжении пяти с половиной тактов; во-вторых, – повторение «покачивающегося» мотива Des-Ces в басу, сочетающегося с квартовым мотивом F–В. Данный остигатный фактурный элемент исполняется на выборной клавиатуре, при этом более рельефно, весомо звучит именно секундовый мотив, поскольку в реальности он дублируется четырьмя октавами (к голосу в большой октаве присоединяются голоса в малой, первой и контроктаве). Эта двузвучная фигура проводится 14 раз, так как после трёх трёхдольных тактов следует пятидольный.

В описываемом фрагменте принцип регулярности возникает и на уровне такта – каждый раз именно на сильную долю вводится новый элемент, вытекающий из предыдущего, обнаруживающий некое новое качество.

На этой стадии становления музыкальной формы на протяжении 4 тактов сочетается действие принципов остигатности (в партии левой руки) и переменности (в партии правой руки). Ритмическая размерность и неизменность интонационной формулы выявляют качества неспешно текущего времени. Ладогармонические и мелодические характеристики позволяют услышать в данном фактурном элементе отголосок колокольных звонов. В нотных примерах, фигурирующих в статье С.Г. Тосина [12, с. 91], встречается образец Монастырского звона с «шагающим» по секундам басом, исполняемым двумя большими колоколами³. В «Письменах» верхний голос в партии левой руки и затем фигура, появляющаяся в 3 такте в правой клавиатуре, как можно предположить, генетически связаны с фактурной функцией, реализуемой в звонах средними колоколами и называемой «перебор».

³ В терминологии звонарей большой колокол обозначают «большак».



Пример 3. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 9–10 тт.

Сочетание в низком регистре мотивов, имеющих в своей основе разные диатонические звукоряды, обуславливает терпко-суровый колорит. В 3 такте в правой клавиатуре на нижний фактурный пласт накладывается вариант мотива покачивания, на основе которого в 4 такте кристаллизуется песенный трихордовый мотив (Пример 2).

Общая приглушённо-сумрачная тембровая палитра рождает в сознании художественный образ звучания, доносящегося словно сквозь толщу столетий. Вкупе с диатоническим трихордовым мотивом это служит характеристикой древнерусского времени-пространства, времени летописного повествования о каких-то очень давних событиях.

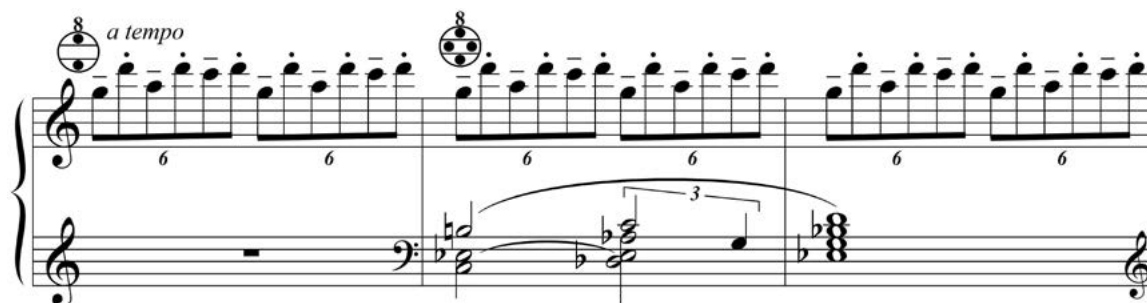
Вместе с тем, время здесь приобретает новое качество: линейная направленность проявляет себя в 5 такте в вариантных преобразованиях песенного мотива, представленного в 4 такте, и затем – в ещё более активных изменениях этого материала в 6 и 7 тт., наряду с модификацией фигуры в левой руке, чему сопутствует и расширение диапазона, и введение всё более мелких длительностей, и возрастающая напряжённость мелодического тока. Переход от объективизированных напевно-повествовательных оборотов к выразительным, лирически взволнованным интонациям (ремарка композитора – *espressivo*) свидетельствует о переключении в плоскость Авторского сознания, предвкушающего встречу с чем-то

неизведанным, взволнованного предчувствием приближения к какой-то сущностно значимой тайне.

Пассаж-«взлёт», устремлённый к тону fis^2 , подводит к высшей смысловой точке данного момента. Она сопряжена с введением в 8 такте мотива колокольного перезвона, отмеченного *pp* и сменой регистра ($\frac{8}{8}$ орган октавой выше). Терцовой попевке на тонах « fis^2-a^2 » отвечает её же зеркальное обращение на тонах « g^1-e^1 », и этот «диалог-эхо» представлен разными ритмическими вариантами. Данная попевка происходит от «трели» – фигуры, характерной для малых колоколов [12, с. 94].

В 8–9 тт. имитации мотива колокольного звона в зеркальном отражении и контрапунктическое соединение основного и обращённого мотива, данного в увеличении, не только условно воссоздают картину перезвона нескольких колоколов, но и служат знаком особой пространственной организации (Пример 3). Звон земной, словно распространяясь в разных измерениях, заполняет всё пространство на разных планах и в разных проекциях, отзываясь также и в небесной сфере. Не случайно, исследователи полагают, что сама сферическая форма колокола символизирует небесный свод [4, с. 111].

Особое качество колокольного тона, отмечаемое разными авторами, состоит в том, что оно заключает в себе не только гармонические, но и негармонические призвуки. Этот акустический эффект проявляется,



Пример 4. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 15 т.

по словам А.Н. Гусевой, «через постоянно обновляющееся выразительное многообразие созвучий» [1, с. 83]. Звук колокола «несёт в себе и обертоновое богатство, и достаточно протяжённую и наполненную длительность звучания, и различные внутренние модуляции созвучий, их взаимопереходы с огромным обилием оттенков» [Там же].

Диссонирующее созвучие, определяющее фонизм 8 и 9 тактов, имитирующее колокольный звон и изложенное в партиях обеих рук, не только включает в себя большой мажорный септаккорд от «g», но и тоны септаккорда такой же структуры от «d». Помимо этого, условное воспроизведение гармонического спектра колокольного звона достигается за счёт внедрения в аккордовую вертикаль кластеров.

Неизменность созвучия в условиях нерегулярной метрики (размер 9/4 сменяется размером 11/4) способствует отключению временного параметра, что позволяет интерпретировать данное событие как прорыв на тот уровень бытия, который называют Вечностью, подразумевая свойство безначального Божественного бытия [9, с. 32].

Отличающее колокольный звон «богатство разнообразных консонирующих и диссонирующих звуковых эффектов» [1, с. 83] раскрывается на протяжении 28 тактов (с 8 по 35 т. включительно), в чём немаловажная роль принадлежит и смене банных регистров.

В 10 такте становится явственной краска большого мажорного септаккорда от «des», но очищенная от звуковых «примесей». Регистр C^2 (баян с пикколо) характеризуется высокой рельефностью, плотностью (см. Пример 3).

В тт. 11 и 12 остаётся квинтовый каркас этого же аккорда («des» – «as»; однако «des» заменён на энгармонически равный ему «cis»), на который наслаиваются тоны, входящие в предыдущее созвучие («е»

– «g» – «h» – «d» – «cis») и в обращение терцовой певки («g» – «е»). Таким образом, в условиях динамического угасания создаётся эффект мерцания и плавно «выплывающих» тонов, становящихся на какое-то мгновение более плотными, осязаемыми, и затем растворяющихся.

Новый эпизод (с т. 13) начинается с двузвучной «трели» – характерного фактурного элемента, исполняемого зазвонными – малыми – колоколами. Их звоном начинается благовест, которым созывают прихожан на службу. Колокольный перезвон, претворённый в 13,14 тт. повторяющейся терцовой фигурой «f²-d²» в регистре C^3 (орган октавой выше), на которую периодически накладывается такая же фигура на полтона выше «ges²-es²», как будто доносится издали, отзываясь эхом в каком-то затуманенном пространстве.

В 15 такте условно воссоздано сочетание верхнего голоса (тон «d») и перебора среднего колокола – линия «g² – a² – c³», выделенная штрихом (Пример 4). В итоге опорные тоны этой фигуры воспроизводят мелодический каркас трихордового мотива («a – c¹ – d¹» из 4 такта.

В 16 такте распет его вариант, а в 18 и 19 тт. появляется сцепление трихордового мотива «f¹ – g¹ – b¹» со своим свободным зеркальным отражением «b¹ – c² – g¹», что вновь можно расценить, как особую конфигурацию пространства, в котором соприкасаются ячейки из разных измерений. Красочность гармонии определяется бликами большого минорного, большого мажорного, малого мажорного септаккордов. Однако центральное положение в этом эпизоде занимает большой мажорный септаккорд от тона «es».


Восходящий пассаж в 20 такте, ещё более стремительный, охватывающий колоссальный звуковой объём, исполняется в регистре C^4 (тutti октавой выше), обуславливающим полноту, насыщенность



Пример 5. О. Меремкулов. Три Фрески. «Письмена». 21–24 тт.

и рельефность звучания⁴, и предваряет ярчайшую кульминацию всей части, являющую мотив торжественного колокольного звона в его благозвучной мощи (Пример 5).

Его экстаичный характер вновь обусловлен структурой и краской большого мажорного септаккорда от тона «с» с внедрённой секстой (а после – и с наложением других тонов), сменяющегося затем большим мажорным нонаккордом от тона «des» с диссонирующими призвуками. Смысловая значимость этого момента сопряжена с тем, что колокольный звон, по выражению И.С. Колесовой, будучи проводником и распространителем небесных энергий, одухотворяет воздушную среду, сакрализируя окружающее пространство [4, с. 111]. Кульминационная зона охватывает 6 тактов. В 26-м достигается звуковысотная вершина – «b³» и звучность постепенно истаивает, словно уходя за горизонт, растворяясь в небесной выси.

Следующий четырёхтактовый раздел (с 27 т.) отмечен возвращением темпа *Lento*, сменой фактурной организации и включением регистра  (орган октавой выше), что определяет некоторую разреженность тембровых красок с проблеском верхнего тона. Колорит главенствующего на этом участке *a-moll* после переливов сияющего многоцветья в эпизоде колокольных звонов отличается угрюмо-суровой строгостью плагальных оборотов, выявляющих модус заключительного раздела формы.

В двух фактурных планах моделируется новая версия колокольного звона – удары большого колокола (линия басового голоса крупными длительностями

на первую долю каждого такта «а-с-а-d») и малых колоколов (созвучие «h²-dis³-e³). Одновременно проводится выделенный ремаркой *espressivo* и являющийся вариантом попевки из 4 такта трихордовый мотив, свободно реализуя композиционную функцию репризы.

Последняя фаза динамически нарастающего и угасающего колокольного перезвона, тематически основанного на материале, экспонированном в 8 такте, запечатлена в 31–35 тт. (итальянское слово “*perdendosi*”, фигурирующее в нотном тексте, переводится как «теряясь, пропадая»). Здесь воспроизводятся и секундовый шаг большого колокола, и малотерцовый мотив малых колоколов, и диссонирующее созвучие, условно воссоздающее звуковой спектр гула «большака». Наличие фермат позволяет проявиться возникающей игре обертонов и услышать модуляции созвучий, различные оттенки их взаимопереходов.

Яркая узнаваемая деталь – появление большого мажорного септаккорда от тона «des» – способствует возникновению арочных связей с эпизодами в 10, 23–26 тт. и указывает на итоговую – репризно-кодовую функцию.

Уплывающий звон, растворившись в Бесконечности, словно переносит слушателя в другое измерение, обращая его сознание к первоначальной пульсирующей точке *b-a*, в которую свернулось созерцаемое пространство.

Свободно применённый в организации целого принцип зеркальной симметрии, обнаруживающий себя в оформлении фактуры, мелодического рисунка отдельных тем, действует и на уровне композиции, состоящей, в целом, из 5 частей. Разделы с пульсирующими тонами и с трихордовым напевно-повествовательным мотивом обрамляют центральный раздел, который охватывает с 8 по 26 такт и komponуется из нескольких эпизодов. Центральный раздел

⁴ При указании этого регистра, текст играет на клавиатуре октавой выше относительно написания. Его составляющие: фагот, кларнет, концертина, пикколо. Преобладает звучание нижнего тона.



включает 96 метрических долей (четвертей), а крайние – 51 (29+22) и 50 (18+20+12) соответственно.

В центральном разделе на разные лады претворяются колокольные звоны, при этом основополагающее значение имеет фонизм большого мажорного септаккорда и малотерцовые мотивы. Возникает последовательность своего рода звеньев-вариаций на большой мажорный септаккорд от тонов *g, des, es, c, des*. Кульминационная зона приходится на эпизод *Maestoso* в 21–26 тт., начало которого совпадает с точкой золотого сечения. В данном случае выявить её местоположение можно, исходя из соотношения условных метрических долей (четвертей). Всего их приблизительно 197, в большей части композиции их содержится 123, а в меньшей – 74. Таким образом, соотношение бóльшей части к меньшей ($123:74=1,662$) примерно таково же, что и соотношение целого к бóльшей (197:123=1,601) и составляет 1,6.

Как это характерно для концентрической формы, в центре композиции представлен основной образ или выражена основная идея. И это именно картина колокольного звона, распространяющего «святость и вселенский порядок на все пространство, где он слышен» [4, с. 113].

При столь удивительных пропорциях в строении композиции, выявленных на основе соотношения условных метрических долей, метрическая организация отличается свободой и нерегулярностью – чередуются смешанные и сложные размеры (5/4; 9/4; 11/4) с нечётным количеством долей, меняется величина самой доли (11/4; 3/2; 2/2; 4/4) или, как в окаймляющих разделах, вообще нет деления на такты.

Эти процессы прямо противоположны приземлённости и неслыханному динамизму, по выражению Т.С. Кюрегян, мускульно-энергичного метроритма, отличающему музыку эпохи классицизма, в которой сложно дифференцированная система разновесомых акцентов служит напряжённому и точному отсчету времени. [5, с. 12].

В «Письменах» О. Меремкулова эпизоды с мерным оstinatным движением в условиях неизменного тактового размера редки и невелики по масштабам, они вследствие медленного темпа и особенностей тематического материала (а именно – значения оstinатных фигур разного рода – звуковысотных, мелодических, ритмических или ритмомелодических), скорее, запечатлевают неспешно текущее время далёких веков, либо вообще, служат отображению Вечности. То есть, в целом, временной параметр словно отключён, а пространственный, или картинно-пространственный

– выходит на первый план, что соответствует жанровому определению сочинения.

При анализе музыкального тематизма данной части обращает на себя внимание интонационная взаимосвязь всех разделов. В первом разделе конструктивная основа – малая секунда и малая терция. Во втором – большая секунда и кварта, служащие средствами моделирования отдалённого колокольного звона, а затем собранные в трихордовую попевку, обогащающуюся в своём развитии оборотами, включающими трезвучие, плавный ход в пределах терции, ходы на квинту, септиму. Новое качество малой терции проступает в 8, 9 тт. в мотиве колокольного звона, а затем в 13, 14; в 31–35 тт. Нисходящий ход в пределах терции 6 такта получает развитие в 10, 11, 12 тт.

Трихордовый мотив вариантно прорастает одновременно в оstinатной фигуре перезвонов в партии правой руки 15–19 тт. и в широко распетой мелодической линии, включающей «сцепление» зеркально отражающихся трихордов в партии левой руки. Следующими этапами его преобразований являются кульминационный эпизод *Maestoso* 21–26 тт. и репризно-кодовое *Lento*. Созвучие, составленное из трихорда в кварте, проникает и в вертикаль, словно оплотняя обертоны спектра колокольных звонов (8, 9, 11, 12, 21, 22, 25, 27–30 тт.).

Как можно убедиться в ходе анализа, практически каждый конструктивный элемент функционирует в различных пространственно-временных проекциях, обнаруживая способность сжаться до точки или развернуться, предстать одновременно в разных масштабах. Перечисленные характеристики способствуют эффекту вневременности и выражению идеи гармоничного единства невидимого и видимого, небесного и земного, что достигалось средствами храмового искусства, и в частности – фресками.

Музыкальный образ монументальной древнерусской живописи, созданный О. Меремкуловым, неразрывно связан с духом православия, его храмами, колокольнями, колокольным звоном.

Название **II части** – «Наваждение» – не принадлежит автору, но он его принял, ощущая, в целом, его созвучность музыке, хотя это наименование не исчерпывает её образного наполнения. Значение слова «наваждение» в словарях объясняется как «призрак, обманчивое видение, внушённое <...> злой силой с целью соблазна» [11], а в качестве синонимов называются слова – «бред», «кошмар».

Даже если бы композитор оставил данную часть без заголовка, интонационный анализ позволяет выявить



Пример 6. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 1–4 тт.



Пример 7. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 37–40 тт.

её образное содержание. Основными выразительными средствами является токкатное моторное движение восьмью длительностями (подобие *perpetuum mobile*) в условиях ладовой неопределённости и диссонантности в партии правой руки на фоне акцентированных «ударов» кластеров в партии левой руки.

Первое четырнадцатитактовое построение организовано по принципу «волны», достигающей своей вершины в 7–9 тт. В мелодическую линию, с преобладающим в начале движением по узким интервалам, постепенно проникают более широкие интервалы – чистые квинты и кварты, тритоны. Всё это определяет наступательно-зловещий характер темы, усугубляющийся неравномерностью акцентов за счёт метрической переменности в заключительной зоне экспозиционного построения. Регистр ♩ (баян с пиколо) отличается высокой рельефностью, плотностью, «пробиваемостью» во всех октавах (Пример 6).

В следующем разделе (15–26 тт.) в непрерывном движении в мелодическую линию вплетаются трихордовые попевки и плясовая ритмическая формула, сообщающая звучанию оттенок стихийного молодецкого задора, удали, а на вершине волны, в кульминационной зоне, рельефно проступают терцовые колокольные

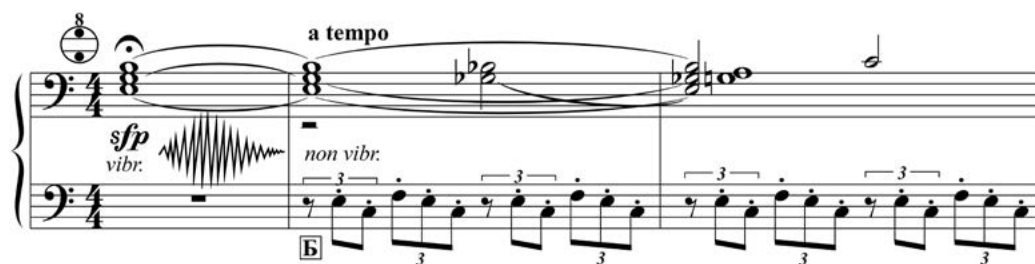
мотивы и трихорд в кварте. Этот момент подчёркнут и полнозвучием регистра ♩ (тутти октавой выше), и гармоническими средствами – диатоническим созвучием нетерцовой структуры на басу «ми» (19–20 тт.), и созвучием на басу «соль» (21–22 тт.), звуки которого образуют большой мажорный септаккорд с внедрённым секундовым тоном. В итоге возникает интонационная арка с I частью цикла.

Охватывающая четырёхтакт заключительная фаза, соответствующая спаду, отмечена стремительным движением нисходящей хроматической гаммы.

Дальнейшее десятитактовое построение (27–36 т.) представляет собой варьированную синтетическую репризу, в которой исходная тема проводится в низком регистре на кварту ниже. Она включает в себя и плясовые формулы, и трихордовые мотивы из середины.

Описанный раздел, скомпонованный в трёхчастную форму с синтетической репризой, выполняет в данной части цикла функцию рефрена.

Первый эпизод рондо (37–48 тт.), сохраняя динамику токкатного движения и соответствующий фактурный план, резко контрастирует, благодаря широко распетой, изложенной в октаву диатоничной мелодии, которую можно расценить как вариант песенной темы



Пример 8. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 61–63 тт.



Пример 9. О. Меремкулов. Три Фрески. «Наваждение». 70–71 тт.

из I части, основанный на сцеплении трихордовых попевок (в конце мелодический контур очерчивает тоны «ля – до – ре») (Пример 7). Её взволнованно-устремлённый характер усугубляется за счёт колышущегося фона, а постепенный переход от диатоники к хроматике выявляет напряжённость воплощённого вдохновенного порыва.

Новое проведение рефрена (49–60 тт.) дано в сжатом и обновлённом виде. Оно включает практически точное повторение материала середины (15–18 тт.), за исключением двух последних долей в партии левой руки. На вершине этой волны вводится новый материал – двукратно проведённое двуктактовое построение, в котором обыгрывается неизменная гармония с фонизмом большого мажорного септаккорда от «е» с внедрённым секундовым, квартовым и секстовым тонами (53–56 т.), утверждающее образ праздничного колокольного звона. Однако вслед за этой кульминацией вновь следует нисходящий хроматический пассаж и «кластерная волна».

Второй эпизод также ярко контрастирует рефрену, сохраняя, вместе с тем, напряжённый «нерв» триольной пульсации. Эпизод начинается с вибрирующего ми-минорного трезвучия, окрашенного в регистр C^{\flat} (орган октавой выше), с его несколько разреженным звучанием (Пример 8).

Затем, в 62 такте, он образует вместе с фигурированным басом (на основе трихорда в кварте) большой

мажорный септаккорд с квартой от тона «до». Фонизм этого аккорда сначала затеняется введением хроматических линий в средних голосах, но вновь проявляется в 64 такте, где на первую долю приходится большой мажорный септаккорд от тона «е». Чистота гармонического колорита вновь «размывается» вследствие хроматизации басового голоса, однако в 66–69 тт. дважды проводится малотерцовый ($\text{fis}^1\text{-a}^1$) колокольный мотив, как в 8–9 тт. первой части, но в ритмическом увеличении. При этом обращает на себя внимание и общность напряжённо-сияющей краски большого мажорного септаккорда с секстой от тона «g».

В тт. 70–77 вновь (как и в I части сюиты) находит своё отображение богатейшая тембровая палитра звона, когда одни тоны словно затихают после удара, другие становятся преобладающими, вследствие чего наблюдается мерцание спектра колокольного гула: свободно плывущие в воздушной среде тоны разной протяжённости наслаиваются друг на друга, образуя мажорные и минорные трезвучия и септаккорды, с накладывающимися на них неаккордовыми звуками (Пример 9). При этом, благодаря регистровке C^{\flat} (тutti октавой выше), охватываемый звуковой диапазон достигает более четырёх октав.

Вершина волны вновь отмечена экспрессивной кульминацией–«обрушением», оформленной как нисходящий хроматический кластер (78–81 тт.).

В последний раз рефрен проводится с т. 82, con



Пример 10. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 1–9 тт.

fuoso, также в сокращённом и изменённом виде, синтезируя материал обоих предыдущих построений. Он включает инверсию каждого такта из первой четырёхтактовой структуры, повтор материала из 5 и 6 тт., вариант 7–8 тт., повтор 15–18 тт. (с небольшими изменениями в партии левой руки на последние две доли такта) и 53–56 тт. на сексту выше (с вариантом партии левой руки), с экзотически сияющим *C-dur*'ом и нисходящей хроматической линией на протяжении двух тактов, являющейся сжатым вариантом 57 такта, но расцвеченной большими увеличенными септаккордами. Завершается этот пассаж ниспадающими гроздьями кластеров, охватывающими звуковое пространство пяти октав и точкой на тоне «es» на *sfff*, что реализует заключительно-итоговую функцию данного раздела в целостной композиции.

Как следует из анализа, во II части претворены контрастные образы – необузданная тёмная стихия (материализовавшаяся в рефрене) и сила, способная противостоять ей, воплощённая в эпизодах и заключённая в колокольном звоне, символизирующем «проявление духовных сил в материальном звуке» [4, с. 113]. Именно логика образного развития обусловила, с одной стороны, динамику и постоянное обновление рефрена, а с другой – внедрение в него некоторых элементов колокольного звона, а также интонационные связи эпизодов между собой и с тематизмом первой части.

Начало III части – Хорала, – благодаря размеру 3/2 и темпу *Largo*, крупным длительностям, унисонному изложению в большой октаве, эолийскому ладу, регистру ♩ (фагот с концертно октавой выше), способствующему особой рельефности именно нижнего тона, вновь погружает слушателя в атмосферу древней старины. Девятитактовое построение, экспонирующее одноголосную тему, замкнуто не просто возвращением к исходному тону «D», но и вариантно распетым повтором трихорда в кварте (Пример 10). При этом на разных участках развёртывания этой мелодии раскрываются различные образно-смысловые грани.

Строгость, даже суровость начального двутактового диатонического оборота, лапидарность трезвучного мотива (7–8 тт.) сочетаются с весомостью, наполненностью каждого тона, придавая ему значение Слова, священного сказания. Глубинная страстность, истовость молитвы соединяется в этой теме с отрешённостью и мудрым принятием высшей воли.

Композитор выстраивает первый раздел композиции финала по принципу вариаций на оstinatный бас. В первой вариации на основную тему накладывается выразительный контрапункт. При этом, целый комплекс средств способствует передаче русского национального колорита.

Новая мелодия также разворачивается из трихордового мотива, образуя цепь свободных вариантов (имитационно перекликающихся с басовой темой)



Пример 11. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 28–29 тт.



Пример 12. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 38–40 тт.

и приближаясь к подголоску, что сообщает данной вариации народно-песенный характер и уподобляет её песенной строфе. Вместе с тем, в псалмодийном повторении неизменных по высоте и длительности тонов, начиная с 13 такта, проступает новое качество – колокольность, что подтверждается проявившейся вдруг в первой половине 15 такта краской большого мажорного септаккорда и введением варианта терцового мотива колокольного звона из 8 такта I части, вобравшего в себя и ключевой трихордовый мотив.

Основная тема символизирует план земной жизни, обращённой к Божественному миру. Регулярность её проведений и замедленность изложения словно выводят её в то измерение, где время не властно. На это измерение, развёрнутое в Вечность, наслаиваются другие интонационно выявленные образно-содержательные пласты, размывая границы между вариациями и образуя в итоге многомерное пространство.

Вторую вариацию отличает регулярность ударов колокола, что отображено повторением четвертными длительностями тона «е» (оно начинается в последнем – 18 – такте 1 вариации) в 18–20, 25, 27 тт., в 23 т. – тона «h». Наиболее рельефно мотив колокольного звона явлен в 25 такте, благодаря фонизму большого мажорного септаккорда.

Во второй вариации с самого начала вводится новый нисходящий малосекундовый мотив, одновременно вызывающий ассоциации с ударом в колокол

и интонацией вздоха-стона. Он получает развитие, преобразуясь в восходящий мотив, и звучит в кульминационной зоне на 2 октавы выше своего первоначального положения. Эпизодически возникают имитации, варианты мотивов, скрепляющие, объединяющие тему и группу вариаций (1 и 2).

Третья вариация отличается наложением на тему контрастного хроматизированного фактурно-интонационного пласта (Пример 11).

Непрерывное фигурационное секстольное движение восьмыми с преобладающими квинтами и квинтами в вертикали являет собой символически-образительный план, вызывающий в сознании образ спускающегося на землю тумана, источающего недобрые энергии. Завершающая эту вариацию пульсация тона «cis», условно воссоздающего удары колокола, воспринимается как сигнал о надвигающейся угрозе, беде.

Из вязкой тёмной субстанции, претворению которой служат хроматические пассажи, кристаллизуется тема следующего раздела (она вступает на последнюю долю 37 такта), резко контрастирующего начальному и, вместе с тем появляющегося закономерно, предвосхищённого третьей вариацией, но имеющего своим истоком ритмически сжатый материал 4–6 тт. темы (Пример 12).

В противоположность мелодической наполненности интонирования первого раздела, здесь



Пример 13. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 60–61 тт.

главенствует стихия ритма, безостановочного механистического движения, разворачивающегося в ином интонационном поле. Время словно ускорилося (ремарка *accelerando poco*). Первое построение организовано по принципу волны. После кратчайшего экспонирования однотактовый мотив секвенционно повторяется, не меняя своей ритмики, но постепенно звуковысотно расширяясь и очерчивая восходящую линию. Этот участок формы характеризуется повышенной интонационно-событийной плотностью. С последней доли 39 такта включается регистр (орган октавой выше). Нагнетанию способствует и возрастающая с 40 такта диссонантность.

Развёртывание материала с последней доли 41 такта отмечено метрической переменностью, динамикой *piano*, ремаркой *dolcissimo* и сменой регистра – (баян с пикколо), – определяющего прозрачность, даже некоторую трепетность звучания. При сохранении ритмической формулы, благодаря диатонике в верхнем голосе на краткий миг проступает народнопесенное начало, в 44 такте проявляются молебноплачевые интонации, далее обнаруживают себя и «раскачивающиеся» колокольные мотивы. А в т. 47 плачевые мотивы переосмысливаются в решительно-утвердительные, подводя итог данной фазе развития.

С последней доли т. 47 начинается новый этап трансформации темы данного раздела, образующий участок стреттного развития. Идея сжатия-ускорения определяет особенности ритмической и синтаксической организации. Стреттные проведения темы в прямом изложении сочетаются с инверсией составляющих её мотивов и возникновением свободных мелодических вариантов. При этом второй элемент темы, изложенный восьмыми длительностями, здесь исполняется *staccato*. В сумме на протяжении 9 тактов последовательно вступают 12 вариантов темы. При этом в 52–53 тт. в крайних голосах по вертикали сочетаются тема в основном виде и её инверсия, в 54–55 тт. – аналогично проведение первого субмотива, в 56 такте тема выписана в двух голосах в большую септиму.

Все эти средства, наряду с нарастанием громкости, фактурной плотности и диссонантности образующихся вертикальных созвучий, а также включением регистра (тутти октавой выше) с конца 55 такта, сообщают целому энергично-наступательный характер.

Кульминацией этого эпизода становится колокольный мотив из I части (где он проводился в 8–9 тт.; 31–35 тт.), звучащий в 57–58 тт. сначала на *ff*, а затем на *sfff*. В его окраске значим фонизм созвучия, образующегося наложением малого мажорного септаккорда от тона «А» на большой мажорный септаккорд от тона «В», подключающегося в басу в 58 такте. Можно предположить, что в образном плане он знаменует силу, способную противостоять натиску недоброй энергии.

Одновременно басовый тон оказывается доминантовым предыктом к следующей, *es-moll'*ной вариации, выполняющей во всей композиции финальную часть функцию репризы.

Четвёртая вариация, восстанавливая девятитактовую структуру темы (с расширенными за счёт укрупнения размера 8 и 9 тт.), в заключительном такте возвращает основную тональность – *d-moll*. Тема излагается в партии правой руки аккордами на *p* в разреженном звучании регистра (орган). В первых тактах преобладает консонирующая вертикаль, а в басу устанавливается мерное движение «приглушёнными» восьмыми, разделёнными паузами (ремарка: *quasi pizzicato*). Тем самым передаётся идея мерного течения времени и вновь проявляется колорит суровой старины, древнего сказания, в чем важную роль играют и ладотональные средства – уход в глубокою бемольную сферу, особенно остро ощутимый по контрасту с ослепительно яркими гармоническими красками кульминационной зоны (Пример 13).

Данная вариация включает в себя также повторение в басовом голосе тонов четвертными длительностями на неизменной высоте (63–64 тт.), метафорически воплощающее раскачивание большого колокола – «большака». Этот образ впервые заявил о себе в «Письменах», а затем – в первой вариации «Хорала».



Пример 14. О. Меремкулов. Три Фрески. «Хорал». 77–80 тт.

Эффект колокольного звона возникает и вследствие широкого охвата звукового пространства, и фонизма различных септаккордов с внедрёнными тонами, воссоздающими сложный обертоновый спектр.

Так реализуется функция общей репризы всего цикла, усиливаемая благодаря тому, что конструктивной основой басовых попевок является трихорд в кварте, определяющий облик тематизма I части и среднего раздела II части.

Кроме того, фигурации в партии правой руки в 68–69 тт. напоминают фигурации 10–12 тт. из первой части, в 69 такте повторяется фрагмент нисходящего пассажа параллельными квартами из третьей вариации (30 т.), а в партии левой руки – мотив восьмыми обнаруживает сходство с мотивом, на развитии которого построен средний раздел III части.


Благодаря возвращению начального мелодического оборота «Хорала» в финальной композиции возникает своего рода конструктивная арка. Вместе с тем, на нём же строится трёхтактовый переход к коде. В 70 такте в басу устанавливается тон «В», звучащий в регистре с дублировкой в 4 октавы (контроктава, большая, малая и первая октава), однако подключение выборной клавиатуры способствует особой рельефности именно тона большой октавы. (Напомним, что его дление обрамляло первую часть.) Здесь же он постепенно истаивает и на поверхность выходит тон «gis¹», вначале замирающий на фермате, потом нарастающий, словно накапливающий силу тяготения к начальному тону варианта попевки из I части – «а¹». Всё это способствует переключению в надвременной план.


На заключительных участках формы мельчайшие элементы тем, представленных ранее и получивших развитие, обладают способностью репрезентировать целое, способствуя операциям обобщения, быстрого охвата мыслью всех предыдущих стадий интонационного процесса. По выражению Е.В. Назайкинского, «мысль уже не отягощена здесь всей предметно-звуковой тяжестью музыкальной материи, эмоциональной вязкостью фабулы развития, она лишь

легко касается этих сторон и парит над ними» [7, с. 280].

Раздел, начинающийся в 72 такте финала, по сути, является и кодой «Хорала», закрепляющей его основную тональность, и кодой всего цикла, организованной по принципу монтажа свободных реминисценций эпизодов из I части.

В 72–74 тт. на фоне колокольных переборов представлен отграниченный цезурой, подчёркнутой ферматой, материал песенно-повествовательного характера из 3–5 тт. I части, возвращающий атмосферу древнего летописного сказания. Далее, в 75 т., следует вариант материала 10 т. I части, с сохранением регистровки, которая была в «Письменах» (баян с пикколо). Его выразительность состоит в запечатлении красочных бликов частичных тонов, специфичных для колокольных звонов.

Следующая грань маркируется нисходящим кластером на фоне выдержанного созвучия в 76 т., характеризующимся матовой окраской благодаря *pp* и регистру  «фагот с кларнетом».

77–80 тт. финальной части воспроизводят мотив колокольного звона из 31–35 тт. I части, данный в ритмическом увеличении (пример 14). Здесь вновь актуализируется фонизм большого мажорного септаккорда в сочетании с кластером, условно воссоздающим «гул» басового колокола. При этом «размытый» тон «А» (как частичка кластера *gis-a-b*, также напоминающего о последних тактах первой части), выполняет доминантовую функцию по отношению к завершающему весь цикл построению, утверждающему тоническое трезвучие «d» с расщеплённой терцией. Четырёхоктавные дублировки баса и баянный регистр  (фагот), обеспечивающий несколько приглушённое и, вместе с тем, сгущенное звучание, в условиях то нарастающей, то угасающей динамики позволяют услышать мерцание обертонов и погружают сознание в тишину, всё растворяющую и выводящую за пределы времени.

Суммируя высказанные наблюдения, обозначим несколько наиболее существенных особенностей исследуемого опуса.



Как неоднократно было отмечено, установка на созерцание, мысленное погружение в условно изображённое пространство, обуславливает ослабление временного параметра. По словам О.Ф. Ендуткиной, «Картинная репрезентация преподносит объекты как статичные, инвариантные, с качественной неизменностью их характеристики до конца произведения (по Л. Акопяну). Поэтому каждый элемент целого выступает в виде самостоятельного эпизода» [2, с. 11,12]. Отсюда – преобладание контрастных сопоставлений и мозаичность композиции, что актуально для каждой части, но наиболее ярко представлено в «Письменах» и «Хорале». Действие принципа обрамления, создающего эффект рамки, замыкающей определённый фрагмент времени, подчёркивающей его самоценность, прослеживается как на уровне каждой «фрески», так и на уровне цикла в целом.

Однако, при значимости эффекта отключённости линейного времени, особенно в крайних номерах, «Три фрески» поражают сквозными тематическими связями частей и интонационной цельностью всей композиции, что продемонстрировал последовательный анализ. Таким образом проявляются

признаки подлинного симфонизма как «непрерывности музыкального сознания» [3, с. 18], порождающего органически-целостные концепции изнутри музыкально-интонационной стихии – концепции, не знающие жанровых и структурных ограничений и различными способами открытые во внемузыкальную сферу осмысления бытия [3, с. 32].

В этом отношении своеобразие рассмотренного музыкального триптиха заключается в его иеротопической направленности: в результате творческой деятельности композитора словно создаётся особое сакральное пространство, наполненное колокольными звонами, молитвенной сосредоточенностью, интенсивностью духовной жизни, волей к победе Совершенного. По мысли, А.М. Лидова, «иеротопия как тип деятельности глубоко укоренена в природе человека бытийствующего, который в процессе осознания себя духовным существом вначале стихийно, потом осмысленно формирует конкретную среду своего общения с высшим миром» [6, с. 61]. Именно в этом состоит ценность оригинальнейшей сюиты-симфонии О. Меремкулова «Три фрески» для баяна.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Гусева А.Н. Звуковой феномен колокола // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2009. № 90. С. 77–83.
- 2/ Ендуткина О.Ф. Жанр музыкальной картины в симфоническом творчестве русских композиторов второй половины XIX – начала XX веков: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Новосибирск, 2004. 24 с.
- 3/ Зенкин К. К вопросу о симфонизме // Музыкальная культура и искусство: наблюдения, анализ, рекомендации / сост. А.М. Лесовиченко. Новосибирск: Вестник НРСО. Вып. 5. 2005. С. 17–33.
- 4/ Колесова И.С. Духовное содержание русского колокольного звона // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 6 (12): в 3-х ч. Ч. III. С. 111–114. // URL: www.gramota.net/materials/3/2011/6-3/25.html (дата обращения 20.08.2024).
- 5/ Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX веков: Московская государственная консерватория имени П.И. Чайковского. М.: Сфера, 1998. 344 с.
- 6/ Лидов А.М. Иеротопия: Создание сакральных пространств как вид творчества и предмет исследования // Государство, религия, церковь в России и за рубежом. 2009. № 2. С. 60–72.
- 7/ Назайкинский Е.В. Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
- 8/ Найко Н.М. «Три фрески» для баяна Олега Меремкулова: начало истории // Художественные традиции Сибири. Материалы II Международной научной конференции. Красноярск: Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского, 2019. С. 103–109.
- 9/ Постовалова В.И. Время и вечность в православном мирозерцании // Magister Dixit. 2012. № 2. С. 27–41.
- 10/ Теплов Б.М. Психология музыкальных способностей. М.; Л.: изд-во Академии наук РСФСР, 1947. 335 с.
- 11/ Ефремова Т.Ф. Новый словарь русского языка. Толково-словообразовательный. М.: Русский язык, 2000. URL: <https://www.efremova.info> (дата обращения 01.11.2025).
- 12/ Тосин С.Г. Функциональные основы музыкальной фактуры современных трезвонов // Вестник музыкальной науки. 2017. № 4(18). С. 90–99.



REFERENCES

- 1/ Guseva, A.N. (2009), "The sound phenomenon of a bell", *Izvestiya Rossiiskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. A.I. Gertsena* [News of the Russian State Pedagogical University named after A.I. Herzen], No. 90, pp. 77–83. (In Russ.)
- 2/ Yendutkina, O.F. (2004), *Zhanr muzykalnoy kartiny v simfonicheskom tvorchestve russkikh kompozitorov vtoroi poloviny XIX – nachala XX vekov* [The genre of musical pictures in the symphonic works of Russian composers of the second half of the 19th and early 20th centuries], Abstract of dissertation for the degree of Candidate of Arts, Novosibirsk, 25 p. (In Russ.)
- 3/ Zenkin, K.K. (2005), "On the question of symphonism", *Muzykalnaya kultura i iskusstvo: nablyudeniya, analiz, rekomendatsii* [Music culture and art: observations, analysis, recommendations], comp. by A.M. Lesovichenko, *Vestnik NRSOO*, No. 5, Novosibirsk, pp. 17–33. (In Russ.)
- 4/ Kolesova, I.S. (2011), "The spiritual meaning of Russian bell ringing", *Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskiye i yuridicheskiye nauki, kulturologiya i iskusstvovedeniye. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, philosophical, political, and legal sciences, cultural studies, and art history. Questions of theory and practice]. *Tambov, Gramota* 6 (12), in 3 parts, p. III, pp.111–114, URL: www.gramota.net/materials/3/2011/6-3/25.html (Accessed 20 August 2024). (In Russ.)
- 5/ Kyuregyan, T.S. (1998), *Forma v muzyke VXII–XX vekov: Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P.I. Chaikovskogo* [Form in music of the 17th–20th centuries: Moscow State Conservatory named after P.I. Tchaikovsky], *Sfera* Moscow, 344 p. (In Russ.)
- 6/ Lidov, A.M. (2009), "Hierotopy: The creation of sacred spaces as a form of creativity and a subject of research", *Gosudarstvo, religiya, tserkov v Rossii i za Rubezhom* [The State, Religion, and the Church in Russia and Abroad], No. 2, pp. 60–72. (In Russ.)
- 7/ Nazaikinskiy, E.V. (1982), *The logic of musical composition* [Logika muzikalnoy kompozitsii], *Muzyka*, Moscow, 319 p. (In Russ.)
- 8/ Naiko, N.M. (2019), "“Three Frescoes” for button accordion by Oleg Meremkulov: The Beginning of the Story", *Khudozhestvennyie traditsii Sibiri. Materialy II Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii*

[Artistic traditions of Siberia. Proc. 2nd Int. Scientific Conf.], *Sibirskiy Gosudarstvennyi institut imeni Dmitriya Khvorostovskogo*, Krasnoyarsk, pp. 103–109. (In Russ.)

- 9/ Postovalova, V.I. (2012), "Time and eternity in the Orthodox worldview", *Magister Dixit*, No. 32, pp. 27–41. (In Russ.)
- 10/ Teplov, B.M. (1947), *Psikhologiya muzykalnykh sposobnostei* [The Psychology of Musical Ability], *Izd-vo Akademii nauk RSFSR*, Moscow, Leningrad, 335 p. (In Russ.)
- 11/ Efremova, T.F. (2000), *Novy`j slovar` russkogo yazy`ka. Tolkovo-slovoobrazovatel`ny`j* [New dictionary of the Russian language. Explanatory and word-forming], *Russkij yazy`k*, Moscow, URL: <https://www.efremova.info> (Accessed: 01 November 2025). (In Russ.)
- 12/ Tosin, S.G. (2017), "Functional foundations of the musical texture of contemporary change ringings", *Vestnik muzykalnoy nauki* [Journal of Musicology], No. 4(18), pp. 90–99. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Найко Наталья Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: mikinai@yandex.ru

Найко Сергей Фёдорович, профессор, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского

E-mail: sergeynaiko@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia M. Naiko, Cand. Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of Music Theory and Composition, Head of the Department of Music Theory and Composition, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: mikinai@yandex.ru

Sergei F. Naiko, Full Professor, Dmitri Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts

E-mail: sergeynaiko@yandex.ru