



*Татьяна Владимировна Цареградская*

**«ТЕНЬ НОЧИ» ХАРРИСОНА БЁРТУИСЛА:  
ПОЭТИКА КОМПОЗИЦИИ**

«Меланхолия – это счастье от пребывания в печали»  
Виктор Гюго

Оркестровую пьесу «The shadow of night» («Тень ночи»)<sup>1</sup> британский композитор Харрисон Бёртуисл сочинил в 2001 году<sup>2</sup> и предпослал ей такой комментарий:

*«Я задумал “Тень ночи” как пьесу-компаньон к “Танцам Земли”, также предназначенную для репертуара Кливлендского оркестра. Однако же в то время как сочинение 1985 года ритмически энергично, а его структуры вполне схожи с кубистскими, “Тень ночи” являет собой зеркально противоположный образ – медленный рефлексивный ноктюрн, раскрывающий мир меланхолии так, как он понимался и описывался елизаветинскими поэтами и композиторами.*

*Название взято из длинной поэмы Джорджа Чапмана (1559–1634), которая является одним из наиболее полных описаний, раскрывающих эту тему, где меланхолия более не инертна и депрессивна, но представляет собой настроение (humor) ночи, ее возвышенное духовное состояние.*

---

<sup>1</sup> Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) для оркестра. Продолжительность: 30'.

<sup>2</sup> Премьера состоялась в Кливленде (Огайо) силами Кливлендского симфонического оркестра под управлением Кристофа фон Донаньи 10 января 2002 года.

## **Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века**

*Я черпал вдохновение из двух таинственных источников – примет меланхолии в гравюре Альбрехта Дюрера (Melencolia, 1514) и в песне для лютни Джона Дауланда “In darkness let me dwell” (“Позволь мне жить во тьме”), первые три ноты которой цитируются в соло флейты пикколо сразу в начале пьесы. Этот мотив, который подымается на полутон и тут же возвращается обратно, вплетен в ткань произведения и является источником других аллюзий: линии расходятся и вновь объединяются, звуки аккорда уходят и возвращаются, а длинные мелодические линии прерываются и снова появляются подобно луне, сияющей сквозь череду медленно проплывающих облаков» [13].*

Это разъяснение воспринимается, скорее, как источник вопросов: почему «Тень ночи» мыслится как «пьеса-компаньон» «Танцев Земли»? Что означает «мир меланхолии» елизаветинской эпохи и какова трактовка меланхолии Чапманом? Какие нити связывают Дюрера, Дауланда и Бёртуисла? Как устроено само это произведение и как реализуются «аллюзии», обозначенные композитором? Их разъяснению будет посвящена эта статья.

### *«Тень ночи» и «Танцы Земли»*

Бёртуисл ставит эти два сочинения рядом (пьесы-компаньоны), но на самом деле их разделяет пятнадцать лет. «Танцы Земли» («Earth Dances», посвящены Пьеру Булезу) появились в 1985–86 году, «Тень ночи» – в 2001, и между ними пролегает период времени, связанный с интенсивной эволюцией композитора. «Танцы...» написаны для оркестра и, без сомнения, имеют прямую связь с «Выплясыванием Земли», завершающим номером первой части «Весны священной» И.Ф. Стравинского. Ритуальный характер музыки Стравинского самым непосредственным образом отразился в этом произведении Бёртуисла; более того, «Весна...», в какой-то степени, может считаться

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

«метафорой» его стиля раннего периода: с самого начала своего творческого пути он более всего был склонен к воплощению мифа и ритуала как художественных моделей<sup>3</sup>. Его первое обратившее на себя внимание критиков сочинение «Tragoedia» («Трагедия», 1965) с характерным сочетанием хриплых выкриков духовых и неистовых пассажей у арфы вызывало гнев публики тем духом «нецивилизованности», первобытной экзатичности, который Бёртуисл затем много раз воплощал в своих композициях<sup>4</sup>. Само слово «трагедия» было призвано напомнить слушателям, что в переводе термин означает «песнь козлов» и предполагает катастрофическую историю, заканчивающуюся гибелью мифологического героя. После «Трагедии» происходит усиление интереса Бёртуисла к древнегреческой мифологии, в частности, к мифу об Орфее<sup>5</sup> в разных его деталях и вариациях; параллельно этому последовало обращение к британской и христианской мифологии (оперы «Punch and Judy» / «Панч и Джуди», «Yan Tan Tethera» / «Ян Тан Тетера», «Gawain» / «Гауэйн», «The Last Supper» / «Тайная вечеря»).

Это «мифоритуальное» направление, однако же, не было единственной областью интересов композитора: другой стороной его творчества стало исследование возможностей «перевода» в музыку произведений живописи: таковы знаменитые оркестровые полотна «The Triumph of Time» («Триумф времени», 1971–72) по гравюре П. Брейгеля, «Melencolia I» («Меланхолия I», 1976) по гравюре А. Дюрера,

---

<sup>3</sup> Заметим, что Бёртуисла привлекла не столько изысканная музыкальная стилистика Стравинского, а гораздо более «материальный» аспект ритуала, который был подчеркнут трактовкой оркестра: композитор воплотил в пьесе «геологическую» метафору, поделив оркестр на шесть групп, которые должны были воплощать геологические «страты».

<sup>4</sup> Л.О. Акопян характеризует «Трагедию» как «брутальное дионисийское действие, протекающее тем не менее по четко установленным правилам [1, 73].

<sup>5</sup> Об этом подробнее см.: [27].

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

«Carmen Arcadiae Mecanicae Perpetuum» («Постоянная песнь механических птиц», 1977–78) по картине П. Клее.

Если в начале своего творческого пути Бёртуисл находился в зоне исторического диалога со своими старшими современниками Стравинским и Мессианом, то по мере продвижения к творческой зрелости он обнаруживает интерес и к другим музыкальным стилям и эпохам, в частности, к средневековью, ренессансу и барокко. В зоне такого диалога оказываются композиции «For O, for O, the Hobby-Horse is Forgot»<sup>6</sup>, церемония для шести ударных (1976), воплощающая сцену из шекспировского «Гамлета», «Machaut à ma manière» («Машо в моей манере») для оркестра (1988), «Noquetus Petrus» («Гокет Петруса») для двух флейт и трубы пикколо (1995), «Bach Measures» («Баховские такты») для камерного оркестра (1996), «Three Latin Motets, from The Last Supper» («Три латинских мотета из Тайной вечери») для хора a capella (1999), «Sus une fontaine» («Под фонтаном» по виреле Иоганна Чикониа) для 12 исполнителей (2008), «Semper Dowland, semper dolens» («Всегда Дауленд, всегда печальный» по пьесе Дауленда) для тенора и ансамбля (2009), «Noquetus Irvineus» («Гокет для Эрвина») для струнного квартета (2014). Очевидно, что интерес композитора к историческому диалогу по мере приближения к рубежу веков усиливается: с 1996 года очевиден прирост сочинений с участием исторической составляющей — от Баха до Чикониа. На этой оси оркестровая пьеса «Тень ночи» занимает видное место, впервые обозначая интерес Бёртуисла к конкретному периоду истории — так называемой «елизаветинской эпохе», а в ее рамках — к творчеству британского композитора Джона Дауленда. Говоря в аннотации о зеркально противоположном образе «Танцев Земли» и «Тени ночи», Бёртуисл, скорее всего, обозначает те оппозиции, которые образуют между собой

---

<sup>6</sup> «О стыд, о стыд! Конек-скакунок позабыт!» (пер. М. Лозинского). У. Шекспир. «Гамлет, принц датский». Акт III, сцена 2.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

эти два произведения: модернистское – барочное, энергичное – рефлексивное, brutальное – меланхолическое.

### *Мир меланхолии*

Меланхолию начал изучать, как принято считать, Гиппократ, затем ей посвящали свои трактаты мыслители Ренессанса и Барокко<sup>7</sup>, ею интересовались романтики, в XX веке возникает также обширнейшая литература, где особое значение имело эссе З. Фрейда [8], а во второй половине столетия – исследование Ю. Кристевой [6]. Начиная с Гиппократа, меланхолию описывали как состояние, определяемое воздействием черной желчи, «черножелчье». Черная желчь, как считалось, одна из четырех жидкостей (гуморов), определяющих темперамент человека. Как пишет К. Юханнисон, «черная меланхолия уходит корнями в античное учение о жидкостях, на котором вплоть до XVIII века строилось представление о связи между телом и внутренним “Я” человека. Здоровье характеризовалось равновесием между кровью, слизью, желтой и черной желчью. Кровь отвечает за жизненную энергию, переизбыток черной желчи может подействовать разрушительно: придать нездоровый цвет коже, крови и экскрементам, вызвать возбуждение. Слово “меланхолия” происходит от слов *melas* – “черный” и *chole* – “желчь” и переводится как “черная желчь”. Эта

---

<sup>7</sup> Достоинства меланхолии восхваляли философы-герметисты эпохи Возрождения. Знарок астральной магии Марсилио Фичино в своем трактате «О тройственной жизни» советовал ученикам-меланхоликам, пребывающим под влиянием Сатурна, не сопротивляться природной склонности к погружению в учебу, но лишь смягчать ее влияниями Юпитера и Венеры. Генрих Корнелий Агриппа, автор знаменитого трактата «Оккультная философия», утверждал: «Воспламенившись и воссияв, меланхолический гумор (*humor melancholicus*) порождает то неистовство (*furore*), которое ведет нас к мудрости и откровениям, особенно если сочетается с подобающими небесными влияниями — прежде всего, исходящими от Сатурна <...> Поэтому Аристотель пишет в своих “Проблемах”, что посредством меланхолии некоторые люди становились вещами созданиями и начинали пророчить, подобно сивиллам <...> прочие же становились поэтами <...> и далее он утверждает, что все, кто отличился в какой-либо области знаний, были по большей части меланхоликами» [9].

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

жидкость, по описаниям современников, была “столь густой и вязкой, что врачи с большим трудом могли вывести ее из организма”, она выделяла пары, которые поднимались в голову и омрачали душу. Была даже разновидность меланхолии, при которой зрору человека все представлялось в черном цвете. “Через красное стекло все кажется красным”, а этот человек “видел окружающий мир черным”. Мир в буквальном смысле слова погружался во мрак» [10, 10–11].

Как можно понять, меланхолия трактуется по крайней мере в трех значениях: как настроение, чувство и болезнь. В качестве преходящего настроения меланхолия знакома большинству людей. Меланхолия как чувство называется по-разному: подавленность, уныние, тоска, мрачность, в прежние времена использовались также слова «кручина» и «хандра». Все они означали состояния различной тяжести, каждое имело свои особенности. Иногда меланхолию описывают как своего рода паралич, без-действие, не-присутствие в мире. Но она также проявляется в виде страхов, неутомности или повышенной чувствительности: «Тоска, грусть, печаль, минорное настроение, сплин, скорбь, скука, отвращение, уныние, пессимизм, подавленность, усталость, уязвимость, безнадежность, мрачность, депрессия, ипохондрия, хандра, летаргия, элегия, акедия, черная желчь – все это проявления меланхолии» [5, 570]. Удивительно, насколько важное место меланхолия занимает в западной культуре: упоминание о ней можно встретить в философии, медицине, литературе, музыке и искусстве. Как указывает Юханнисон, ей посвящено больше текстов, толкований и изображений, чем остальным чувствам (за исключением влюбленности и любви). Изображению ренессансной меланхолии посвящена и знаменитая гравюра Дюрера.



## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

На гравюре изображен прекрасный ангел, погруженный в задумчивость. Это образ творца, томящегося в ожидании творческого подъема. Современники называли такую меланхолию «*melancholia generosa*», то есть щедрая. Термином *melancholia generosa* в прежние времена называли творческое состояние на грани света и тьмы, экзальтации и депрессии.

В этом произведении сопряжено множество символов: книга, застегнутая на застежку, песочные часы, соединенные с солнечными, колокол с веревкой, которая уходит за край гравюры. Песочные часы и колокол могут отсылать к сентенции «*Memento mori*». Геометрическую фигуру слева именуют «дюреровым многогранником», хотя трудно сказать точно, что это такое. На нем заметен слабый отпечаток черепа. На гравюре также находится магический квадрат, расположенный над головой ангела, и многое другое. У ног крылатой фигуры, свернувшись клубком, спит тощая борзая собака – символ меланхолического темперамента.

Что же могло послужить «спусковым крючком» для Бёртуисла, создавшего свою оркестровую пьесу «*Melencolia I*» в 1976 году? Из перечня произведений композитора мы узнаем, что в этот период параллельно шло сочинение его крупнейшей оперы «*The Mask of Orpheus*» («Маска Орфея», 1973–1986). Казалось бы, гравюра Дюрера с этим не имеет никаких связей. Но вот что обращает на себя внимание: на этапе выбора сюжета композитор испытывал сильные колебания, склоняясь поначалу то к либретто под названием «Крония» (в основе должна была быть античная легенда о Кроносе и его детях), то к пьесе бельгийского драматурга Михаэля де Гельдерода «Смерть доктора Фауста», занимавшей его воображение в 1971. В результате Питером Зиновьевым было написано либретто по легендам об Орфее<sup>9</sup>, и в 1973–

---

<sup>9</sup> Об этом подробнее см.: [12].

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

75 работа уже пошла по этому пути. Но ушел ли сюжет о Фаусте из творчества Бёртуисла окончательно? И если он исчез из оперных проектов, то не воплотился ли где-нибудь еще? Вот тут и возникает предположение, что «фаустианская» линия могла реализоваться в оркестровой пьесе «Melencolia I». Это, правда, направляет наше внимание не столько в сторону Гельдерода, сколько Томаса Манна, но можно предположить, что знакомство с литературой вокруг «Фауста» обнаружило аллюзии между Фаустусом и гравюрой Дюрера, чему также посвящена обширнейшая литература<sup>10</sup>.

Анализ гравюры и, в частности, ее отношение к роману Томаса Манна заставляет исследователей обратить внимание на следующие вопросы: каков генезис характера Адриана Леверкюна, что означают его приступы депрессии и болезнь, какова связь между ними и его деятельностью? Почему он становится музыкантом? В чем заключается смысловая роль «магического квадрата» для него самого и для «фаустианского» элемента его личности? Эти вопросы могут быть рассмотрены в разных плоскостях. Как утверждает Панофский, сам Дюрер вполне может считаться «фаустианской» личностью и, таким образом, предтечей Леверкюна. В соответствии с представлениями о «личности Ренессанса» Дюрер был универсалом – человеком огромных знаний, включавших в себя математику и другие науки, а также

---

<sup>10</sup> Приведем библиографию этого сюжета по работе Michael Palencia-Roth «Albrecht Durer's Melencolia I and Thomas Mann's Doktor Faustus»:

J. Elema, «Thomas Mann, Durer und Doktor Faustus», Euphorion 59 (1965):97–117;  
Ulrich Finke, «Durer and Thomas Mann», in Essays on Dürer, ed. C. R. Dodwell (Manchester: Manchester University Press, 1973), pp. 121–46;

Wilhelm Holthusen and Adalbert Taubner, «Durers 'Philipp Melanchthon' und 'Bildnis einer jungen Frau' als visuelle Vorbilder für die Eltern von Adrian Leverkun in Thomas Manns Doktor Faustus», Die Waage 3 (1963):67–9;

Fritz Kaufman, Thomas Mann: The World as Will and Representation (Boston: Beacon Press, 1957), pp. 198, 199, 226;

T. J. Reed, «Thomas Mann: The Uses of Tradition» (Oxford: Clarendon Press, 1974), p. 391;

Walter Rehm, «Thomas Mann und Durer», in Spdte Studien (Bern: A. Francke, 1964), pp. 344–59. [21].

## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века*

искусства. Но, подобно Фаусту Марлоу, Гете, Манна, он был одержим страстью к сверхчеловеческому опыту. Панофский цитирует философа XIX века Карла Густава Каруса, который заходит настолько далеко, что идентифицирует сюжет «Melencolia» с Фаустом и через это устанавливает связь Дюрера с фаустианством. Хотя ясно, что это всего лишь допущение, Панофский ясно обозначает свою уверенность в такой трактовке<sup>11</sup>.

Но эксплицитно Бёртуисл обозначил свою трактовку «Melencolia I» как «Tallis Fantasia»<sup>12</sup>, что ориентирует нас на английское барокко. Для этой эпохи важное значение имел труд, вышедший в Англии в XVII веке: это энциклопедический трактат Роберта Бертона «Анатомия меланхолии». Отмечается, что «труд Бертона послужил в XVII веке звеном в становлении невероятной моды на меланхолию в поэзии, музыке и во всем искусстве» [7].

### *Чапмен*

Полагают, что поэма, упомянутая Бёртуислом – «Тень ночи» Джорджа Чапмена 1594 года – могла возникнуть под влиянием гравюры Дюрера. Чапмен, наряду с другими просвещенными деятелями той эпохи – Уолтером Рэли<sup>13</sup>, Джоном Ди<sup>14</sup>, Томасом Хэрриотом<sup>15</sup> –

---

<sup>11</sup> Манн часто связывал Фауста с Дюрером и их обоих с меланхолией, говорил о «фаустовско-дюреровской сфере». В конце 40-х годов Манн открыто утверждал прямую связь между дюреровской «Меланхолией» и «Доктором Фаустусом» в письмах. Это также можно заметить в иллюстрациях: из тех 26 иллюстраций, которые Вислинг Манн поместил в книге, 16 принадлежат либо Дюреру, либо его кругу. Это происходит в разных частях романа, начиная с первых страниц, где отец Адриана получает внешний облик дюреровского Philipp Melanchthon, вплоть до последних, где Адриан описывается через образ, схожий с дюреровским «Der Schmerzensmann». В «Докторе Фаустусе» Melencolia I упоминается постоянно; например, она висит в комнате Леверкюна в Галле.

<sup>12</sup> Сведения об этом нам встретились в: [4].

<sup>13</sup> Sir Walter Raleigh (1552 или 1554–1618) — английский придворный, государственный деятель, поэт и писатель, историк, моряк, солдат и путешественник.

<sup>14</sup> John Dee (1527–1609), английский математик, географ, астроном и астролог

<sup>15</sup> Thomas Harriot (1560 – 1621) английский астроном (известен дружбой и перепиской с Кеплером), математик, этнограф, переводчик.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

принадлежал к так называемой «Школе ночи»<sup>16</sup>, для которой труд Бертон о меланхолии служил ориентиром. Л.Э. Рэйд пишет, что «его [Чапмена] поэма в целом трактует меланхолию не в негативном ключе, но как состояние глубокого миропознания, самопознания и самопогружения. В то время как люди посвящают свое дневное время тривиальным занятиям, ночь предрасполагает к серьезным размышлениям, “сатурновой меланхолии”: “No pen can anything eternal write, That is not steep`d in humor of the night” (строки 376–7); “Никакое перо не сможет написать ничего вечного, не будучи одушевленным настроением (гумором) ночи”» [20].

Поэма поделена на две части – «Hymnus in Noctem» и «Hymnus in Synthiam». Первая часть апеллирует к Ночи как изначальной богине в духе орфических гимнов. Во второй части дан портрет лунного божества Синтии, под которым подразумевается королева Елизавета I. Ночь, «Великая Богиня», перед чьим тронем земля курится «фимиамом вздохов и огнями скорби» (fumes of sighs and the fires of grief). Ночь – властительница «тишины, интеллектуальных занятий, сна и покоя» (silence, study, ease, and sleep), это время тех, кто глубоко погружен в изучение наук. Свет, напротив, покровительствует поверхностным умам, ежедневной суете и общественной рутине. Поэт просит Ночь подарить ему вдохновение и либо наполнить его глаза морями так, чтобы он мог «оплакать крушение мира», либо дать ему спокойный сон, освобождающий от чувств.

Интерпретируя поэзию Чапмена, исследовательница пишет: «Чапмен причислял себя к элите, к интеллектуалам, и его основная поэтическая проблема состояла в переводе абстрактных идей в непосредственное поэтическое чувство; те трудности, которые мы находим

---

<sup>16</sup> Школа ночи (The School of Night) является современным названием для группы, куда входили У. Рэли, Дж. Чапмен, К. Марлоу, Т. Харриот. Твердых доказательств того, что все эти люди были знакомы друг с другом, нет, но предположение о их связях занимает видное место в некоторых исследованиях о елизаветинской эпохе.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

в поэзии Чапмена, являются продуктом его попыток “отлить” свое мышление в поэзию. Его мышление “темно” и в большой степени не-рационально (но не иррационально), и таким образом его поэзия, по крайней мере на первый взгляд, темна и не-рациональна. Более того, определенная степень темноты и таинственности, по мнению Чапмена, были необходимы истинной поэзии. Тот, кто неспособен проникнуть внутрь этой тайны, утверждал он, не сможет понять ее, даже если ему объяснить» [там же]. Таким образом, «дух ночи», «сок ночи» можно понять как попытку поэта прорваться в тайну мира, как напряженную деятельность его взволнованного духа, устремленного за пределы видимого, но отдающегося власти тайны, предчувствию неведомого.

### *Дауленд*

В своем предисловии Бёртуисл упоминает песню Джона Дауленда «In darkness let me dwell» («Позволь во мраке жить»). Почему?

Художественная значимость лютневой музыки Дауленда, по мнению исследователей, заметно выделяет его среди современников, дав повод историкам называть этого «всегда печального» (как сам композитор сказал о своем творчестве) песенника «Шубертом XVI века» [3]. В его музыке находят «экзальтацию меланхолии», понимание ее как сущности утонченного прославления печали, приносящей прозрение и открывающей истину [23]. В его песнях мелодический контур скромн и вместе с отсутствием украшений направляет внимание непосредственно на текст.

Обратимся к некоторым важным для Бёртуисла музыкальным композициям Дауленда. В числе наиболее известных исследователи обычно указывают сборник танцев «Lachrimæ or seaven teares figured in seaven passionate pavans, with divers other pavans, galliards and allemands, set forth for the lute, viols, or violons, in five parts» (Скорбь или

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

семь слез, воплощенных в семи страстных паванах, вкупе с иными паванами, гальярдами и аллемандами, написанными для лютни, виол или скрипок, на пять голосов»). Он был опубликован в Лондоне в 1604 году, когда Дауленд был назначен придворным лютнистом Кристиана IV Датского.

В своем посвящении Дауленд указывает, что существуют разные виды слез: «Слезы, которыми от музыки плачешь («The teares which Musicke weeps») могут быть приятными; не только те слезы бывают, что льются в скорби, но также в радости и веселье». Слезы – один из мощных топосов времени, их воплощение разнообразно, изысканно и осуществлялось с помощью музыкально-риторических фигур. Как пишет Л. Шептовицки, «широкое распространение практики применения риторики в музыке в Британии начала 17 века было очевидно» [24]. Музыкальные проявления чувства передавались не через звукоподражание, но через музыкально-риторические фигуры, которые, наряду с символизмом и нумерологией, становились знаками нового музыкального лексикона. Это относилось уже не только к вокальным сочинениям с опорой на поэтический текст, но и к инструментальным композициям, где «программность» реализовалась за счет разработки «аффекта».

Дауленд был мастером глубокой экспрессии, что непосредственно отразилось и в его инструментальной музыке, и в его песнях. Такие названия, как «Lacrimæ, Flow my tears» («Лейтесь, слезы»), «Melancholy Galliard» («Меланхолическая гальярда»), «In darkness let me dwell» («Во тьме позволь мне жить»)<sup>17</sup>, «Semper Dowland semper

---

<sup>17</sup> «Во тьме позволь мне жить». Полный текст:  
In darkness let me dwell; the ground shall sorrow be,  
The roof despair, to bar all cheerful light from me;  
The walls of marble black, that moist'ned still shall weep;  
My music, hellish jarring sounds, to banish friendly sleep.  
Thus, wedded to my woes, and bedded in my tomb,  
O let me living die, till death doth come, till death doth come.

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

dolens» («Всегда Дауленд, всегда скорбь») выражают эмоцию печали и разочарование судьбой. Названия его хроматических фантазий, «Farewell» и «Forlorn Hope» («Прощание» и «Утраченная надежда») также дают нам ключ к их эмоциональному содержанию.

Как объясняет Шептовицки [24], музыкальное воплощение аффекта у Дауленда совершается с помощью нового лексикона музыкально-риторических фигур. Одной из таких фигур была чистая кварта – весьма значимый интервал с точки зрения нумерологии и музыкальной символики. Будучи заполненной полутонами, эта фигура называлась «хроматическая кварта» («chromatic fourth»), «хроматический тетрахорд» («chromatic tetrachord») или «хроматический гексахорд» («chromatic hexachord»)¹⁸. И в «Прощании», и в «Утраченной надежде» эти формулы используются как в восходящем, так и в нисходящем виде.

*Пример 1.* Фигура «хроматической кварты» в фантазиях Дж. Дауленда «Прощание» и «Утраченная надежда»



Вокруг *passus duriusculus* располагаются и другие музыкально-риторические фигуры, ответственные за передачу аффекта. Одна из самых важных – так называемая *corta*: мотив из трех звуков с повторением второго звука:

*Пример 2.* Фигура *corta* в фантазиях Дж. Дауленда «Прощание» и «Утраченная надежда»



¹⁸ В отечественной традиции утвердилось латинское наименование этой фигуры – *passus duriusculus*.

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Тот мотив, о котором говорит Бёртуисл в своем комментарии, – это мотив из песни Дауленда «Во тьме позволь мне быть» (звуки *e – f – e*):

Пример 3. Дж. Дауленд. «Во тьме позволь мне быть». Начало

The musical score is presented in three systems. The first system shows the beginning of the piece with a rest for the Cantus part. The Lute part begins with a 4/2 time signature and a key signature of one flat. The tablature for the Lute is as follows:

c	f	f	e	c	a	a	c	a	e	d	c	a	h	h	g	e	g	h	g	e	c
d	e	d	d	c	d	c	a	f	d	c	a	h	g	e	g	h	g	e	d	a	c
e	e	e	a	a	e	a	c	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e
c	c	c	a	a	e	a	c	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e	e

Lute tuning: D, E, F, G, c, f, a, d', g'

The second system shows the vocal entry with the lyrics: "dark - ness let me dwell, The ground, the ground shall sor - row,". The Lute part continues with a complex rhythmic pattern. The Bassus part provides a steady accompaniment.

Слова, на которые приходятся первые три звука мелодии (тт.4–5) – «во мраке», «in darkness». А в тт.7–8 мы слышим явственный *satubasis*, нисходящую фигуру на словах «земля будет скорбеть»<sup>19</sup>. В этом вполне различимы «зерна» будущей пьесы Бёртуисла. Обратимся теперь к принципам музыкальной композиции в «Тени ночи».

### Композиция

К тому моменту, когда Бёртуисл приступил к сочинению «Тени ночи», он был уже сложившимся мастером со своими излюбленными композиционными приемами. Эти приемы неоднократно описывались исследователями [11; 15; 16]. Перечислим их: формообразование по типу «процессионала», развертывание «линии», пристрастие к различным видам остинато и выдержанным звукам (*drones*), оркестровка

<sup>19</sup> Заметим, что этот ход поразительно схож с мелодией арии Ленского «Что день грядущий».

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

как средство артикуляции формы, разнообразные приемы ритмического варьирования, пост-серийная двенадцатитоновая звуковысотность. Все это в полной мере проявилось в «Тени ночи».

*О процессионалах.* Объяснение термину «процессионал» лежит через феномен «процессии» – процессионалами называют «гимны, звучащие во время публичных шествий» [1, 72]. Есть предположение, что этот термин разработал именно Бёртуисл в период сочинения своего монументального «Триумфа времени»: он сам описал пьесу как «процессионал, в котором ничто не меняется – медленно текущее время является фактором контроля, подобно тому, как в брейгелевской гравюре темп поступи слона определяет все сущее» [25]. Композитор также констатировал: «...Мы можем сказать, что вся музыка есть процессионал, так как вся музыка есть процесс непрерывного развертывания» [11, 36].

Можно предположить, что формирование идеи «процессионала» относится к 1971–72 году – времени работы над «Триумфом». После этого композитор постоянно держал в поле зрения саму идею, реализуя ее преимущественно в оркестровых сочинениях: и в «Бесконечном параде» («Endless Parade», 1985–86), в «Путешествии Гауэйна» («Gawain`s Journey», 1991).

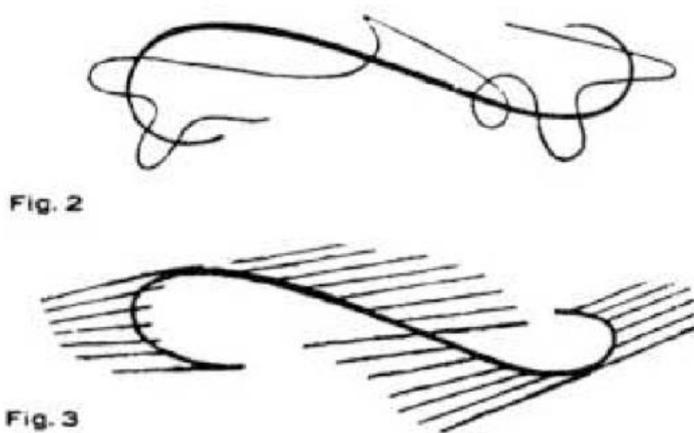
Если опираться на трактовку «процессионала» как на нечто, имеющее в своей основе «шествие», то уместно предположить, что в таком условном шествии будет преобладать неспешный темп, некая стадильность и постепенность развертывания, совмещенная со сменной окружающей «пейзажей», то есть баланс изменяющегося и неизменного. Комментируя происходящее в музыке, Бёртуисл пишет: «процессия идет кусками: одни проходят, другие приходят; сама процессия создана из связанных между собой (по необходимости) материальных объектов, между которыми внутренняя связь совсем не обязательна» [16, 175]. Такое «нецеленаправленное» развертывание

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

формы – своего рода «блуждающий взгляд», который в музыке обрачивается прихотливой игрой с причинно-следственными связями.

Неизменную сущность «профессионала» можно описать через одно из любимых понятий Бёртуисла – «линию», заимствованное им у П. Клее.

*Линия.* Как известно, первую часть своих «Педагогических эскизов» Клее посвящает опорной категории живописной динамики – *линии*. В линии может не быть ясно выраженной устремленности, она способна существовать сама по себе, но она всегда движется. Она может сопровождаться разными сопутствующими линиями, которые отражают ее движение или противоречат ему.



*Иллюстрация 2. Варианты изменения линии у Клее<sup>20</sup>*

Говоря о принципиальной самоценности линии, Клее применяет выражение «прогулка ради прогулки» [17, 16], тем самым скрыто споря с внешним подобием, намеренно освобождая пространство для любых возможных вариантов. Но эти варианты не так уж разнообразны: линия Клее никогда не бывает хаотичной, и даже импровизационность в ней не чувствуется. Мысль художника питается неизбежностью логических связей: «Точка, становясь движением и линией, требует времени. Равным образом это относится и к видоизменению

---

<sup>20</sup> Источник иллюстрации: [17].

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

линии в плоскость. И то же самое требуется при переходе плоскостей в пространство... движущаяся точка, создавая линию, творит форму. Форма — это не результат, а генезис. Искусство существует по тем же законам, что и все мироздание ...» [18]. Сказанное вполне иллюстрирует основное формообразующее намерение Бёртуисла: развертывание. Особенности этого развертывания будут отличаться позицией самого композитора: если он преследует цель запечатлеть статику, то развертывание будет сориентировано преимущественно на повторяющиеся, остинатные структуры; если динамику — то на изменяющиеся, событийные, «нарративные». Как поясняет сам композитор, «линия может расслаиваться на несколько одновременно звучащих других, как в органуме, или растворяться в орнаментации, но это все та же линия» [15, 181]. Концепция «линии» также поддерживается тем интересом, который Бёртуисл питал к учению Шенкера и его идее *Urlinie*, служащей опорой всей конструкции [там же].

Для Бёртуисла линия естественным образом перерастает в линейность: горизонтальность «ненаправленного» развертывания («блуждающий взгляд») поддерживается линейным устройством главного конструктивного элемента — «бесконечной мелодии» в широком смысле (характерны названия некоторых его произведений — «Граймторпская ария»<sup>21</sup>, «Силберийская ария»<sup>22</sup>, «Бесконечный парад»<sup>23</sup>, «Нескончаемая механическая песнь Аркадии»<sup>24</sup> и — совсем красноречиво — «Прерванная бесконечная мелодия»<sup>25</sup>).

Идея линии как основного элемента отразилась в специфических мелодических построениях Бёртуисла. Он использует их в целом

---

<sup>21</sup> Grimethorpe Aria для медных духовых (1973).

<sup>22</sup> Silbury Air для 15 инструментов (1977).

<sup>23</sup> Endless Parade для трубы, струнного оркестра и вибратона (1987).

<sup>24</sup> Carmen Arcadiae Mechanicae Perpetuum для 14 инструментов или камерного оркестра (1977).

<sup>25</sup> An Interrupted Endless Melody для гобоя и фортепиано (1991).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

ряде своих произведений, например, в «Меланхолии I» или «Триумфе времени» с их возобновляемым мелодическим рефреном, имеющим характерный «кружащийся», вращающийся контур.

Как обстоит дело в «Тени ночи»? И как в целом может быть представлена линейность? Этот вопрос возникает в том числе и потому, что в приведенном комментарии Бёртуисл указывает на довольно широкий круг вариаций линейности: «расслоенная», «орнаментированная». Если учесть слова композитора в отношении того, что линия вовсе может не быть «чистым» одноголосием, тогда ее главный критерий – континуальность, непрерывность движения в пространстве развертывания, достаточном для того, чтобы уловить ее перманентное свойство. Такого рода континуальность может достигаться совокупным движением нескольких голосов, где основной отличительный принцип – отсутствие или минимальное присутствие пауз.

Действительно, мы можем обозначить те участки произведения, где линейность выделяется на фоне иных типов музыкального развертывания: остинатных повторяющихся мотивов, прерывистых подголосков, ритмических фигур сопровождения. Опишем последовательность «участков континуальности».

Первый заметный фрагмент «континуальной последовательности» – соло фагота в такте 38 (см. пример 4). Композитор выделяет это соло – оно не повинуетя общему метру (отсутствуют тактовые черты), ему присуща гибкая ритмика (сочетание триолей и дуолей), неметризованный мелодический профиль разворачивается подобно григорианскому хоралу (так нередко бывает у любимого Бёртуислом Мессиана), что подчеркивается обозначением «independent» (независимо). Вокруг «линии» – фрагментированные подголоски и ритмические фигуры. То же и после ее окончания: струнные тихо скандируют ритмический мотив на 5/8, трубы и ударные выполняют «жест», который хочется обозначить как «россыпь», валторны выпевают варианты

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

основного мотива пьесы, который в приведенном примере исполняет флейта пикколо. Само соло можно было бы обозначить как «импульс», поскольку далее в разных пластах фактуры возникает нечто вроде «ответных» мотивов, ассоциативно аналогичных ответу на физический импульс с характерным инерционным замедлением.

Пример 4. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Соло фагота

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

Еще одна «линия» появляется у струнных, и она оказывается «расщепленной» (пример 5):

Пример 5. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44 45 46 47 48 49 50 51 52 53 54 55 56 57 58 59 60 61 62 63 64 65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88 89 90 91 92 93 94 95 96 97 98 99 100 101 102 103 104 105 106 107 108 109 110 111 112 113 114 115 116 117 118 119 120 121 122 123 124 125 126 127 128 129 130 131 132 133 134 135 136 137 138 139 140 141 142 143 144 145 146 147 148 149 150 151 152 153 154 155 156 157 158 159 160 161 162 163 164 165 166 167 168 169 170 171 172 173 174 175 176 177 178 179 180 181 182 183 184 185 186 187 188 189 190 191 192 193 194 195 196 197 198 199 200 201 202 203 204 205 206 207 208 209 210 211 212 213 214 215 216 217 218 219 220 221 222 223 224 225 226 227 228 229 230 231 232 233 234 235 236 237 238 239 240 241 242 243 244 245 246 247 248 249 250 251 252 253 254 255 256 257 258 259 260 261 262 263 264 265 266 267 268 269 270 271 272 273 274 275 276 277 278 279 280 281 282 283 284 285 286 287 288 289 290 291 292 293 294 295 296 297 298 299 300 301 302 303 304 305 306 307 308 309 310 311 312 313 314 315 316 317 318 319 320 321 322 323 324 325 326 327 328 329 330 331 332 333 334 335 336 337 338 339 340 341 342 343 344 345 346 347 348 349 350 351 352 353 354 355 356 357 358 359 360 361 362 363 364 365 366 367 368 369 370 371 372 373 374 375 376 377 378 379 380 381 382 383 384 385 386 387 388 389 390 391 392 393 394 395 396 397 398 399 400 401 402 403 404 405 406 407 408 409 410 411 412 413 414 415 416 417 418 419 420 421 422 423 424 425 426 427 428 429 430 431 432 433 434 435 436 437 438 439 440 441 442 443 444 445 446 447 448 449 450 451 452 453 454 455 456 457 458 459 460 461 462 463 464 465 466 467 468 469 470 471 472 473 474 475 476 477 478 479 480 481 482 483 484 485 486 487 488 489 490 491 492 493 494 495 496 497 498 499 500 501 502 503 504 505 506 507 508 509 510 511 512 513 514 515 516 517 518 519 520 521 522 523 524 525 526 527 528 529 530 531 532 533 534 535 536 537 538 539 540 541 542 543 544 545 546 547 548 549 550 551 552 553 554 555 556 557 558 559 560 561 562 563 564 565 566 567 568 569 570 571 572 573 574 575 576 577 578 579 580 581 582 583 584 585 586 587 588 589 590 591 592 593 594 595 596 597 598 599 600 601 602 603 604 605 606 607 608 609 610 611 612 613 614 615 616 617 618 619 620 621 622 623 624 625 626 627 628 629 630 631 632 633 634 635 636 637 638 639 640 641 642 643 644 645 646 647 648 649 650 651 652 653 654 655 656 657 658 659 660 661 662 663 664 665 666 667 668 669 670 671 672 673 674 675 676 677 678 679 680 681 682 683 684 685 686 687 688 689 690 691 692 693 694 695 696 697 698 699 700 701 702 703 704 705 706 707 708 709 710 711 712 713 714 715 716 717 718 719 720 721 722 723 724 725 726 727 728 729 730 731 732 733 734 735 736 737 738 739 740 741 742 743 744 745 746 747 748 749 750 751 752 753 754 755 756 757 758 759 760 761 762 763 764 765 766 767 768 769 770 771 772 773 774 775 776 777 778 779 780 781 782 783 784 785 786 787 788 789 790 791 792 793 794 795 796 797 798 799 800 801 802 803 804 805 806 807 808 809 810 811 812 813 814 815 816 817 818 819 820 821 822 823 824 825 826 827 828 829 830 831 832 833 834 835 836 837 838 839 840 841 842 843 844 845 846 847 848 849 850 851 852 853 854 855 856 857 858 859 860 861 862 863 864 865 866 867 868 869 870 871 872 873 874 875 876 877 878 879 880 881 882 883 884 885 886 887 888 889 890 891 892 893 894 895 896 897 898 899 900 901 902 903 904 905 906 907 908 909 910 911 912 913 914 915 916 917 918 919 920 921 922 923 924 925 926 927 928 929 930 931 932 933 934 935 936 937 938 939 940 941 942 943 944 945 946 947 948 949 950 951 952 953 954 955 956 957 958 959 960 961 962 963 964 965 966 967 968 969 970 971 972 973 974 975 976 977 978 979 980 981 982 983 984 985 986 987 988 989 990 991 992 993 994 995 996 997 998 999 1000

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

И снова ее проведению соответствуют ритмические «вздрагивания» (валторны), одиночные мелодические фрагментированные мотивы (контрафагот), «расслоенные» подголоски (флейты, гобои, кларнеты). Здесь можно заметить, как после проведения «линии» возникает некое инерционное движение, в результате которого более-менее оформленные мотивы постепенно «сбиваются» в «звукомассу» по типу сонорной «полосы» а la Лигети с характерным сочетанием в одновременности особых видов ритмического деления (вертикальное наложение 4/8, 5/8, 6/8) (см. пример 6):

Пример 6. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image displays a complex orchestral score for the piece 'Shadow of Night' (Тень ночи) by Heitor Burtovisl. The score is arranged in two systems. The top system includes staves for Flutes (Fl. 1, 2), Piccolo (Pic.), Oboes (Ob. 1, 2), Clarinets (Cl. in Bb, Cl. in A), Bassoons (Bsn., B. Bsn. 1, 2, 3), Trumpets (Tpt. in C), Trombones (Thon. 1, 2, 3, 4), Tubas (Tuba 1, 2), Percussion (Perc. 1, 2), and Harp (Harp 1). The bottom system includes staves for Violins I (VI. I), Violins II (VI. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Db.). The score features a variety of rhythmic patterns, including complex time signatures like 4/8, 5/8, and 6/8, and dynamic markings such as 'accel.' and 'rit.'. The notation is dense, with many notes and rests, reflecting the 'sound mass' technique mentioned in the text.

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Это движение влечет за собой характерное «окончание» на *rallentando*, характеризующееся метрически свободным каденционным угасанием (пример 7):

Пример 7. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image displays a page of a musical score for the piece 'Shadow of the Night' (Тень ночи) by X. Berthouze. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves for various instruments. The top section of the score is marked with a 'rall.' (rallentando) instruction, indicated by a dashed line above the staff. The tempo is set to a quarter note equal to 58 (♩ = c. 58). The instruments listed on the left include Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet in Bb, Clarinet in C, Bassoon 1, Bassoon 2, Trumpet 1, Trumpet 2, Trumpet 3, Trumpet 4, Trombone 1, Vibraphone, Glockenspiel, Cymbal, Harp 1, Harp 2, Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Double Bass. The score shows complex rhythmic patterns and dynamics, with a prominent 'rall.' section towards the end of the page. A small note at the bottom left indicates '\*A = a short pause.'.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

После чего в такте 100 снова заявляется «линия» у флейты пикколо, вновь на фоне фрагментированных ритмических «толчков».

Третье вступление «линии» заставляет подозревать уже некую предсказуемую структуру, где выделяются следующие этапы: первый – проведение линии на фоне подголосков и ритмических фигур, которое (второй этап) переходит в некое «возмущенное» состояние материала, характеризующееся его общей раздробленностью, фрагментированностью, наконец, третий заканчивается «каденционным» типом изложения. Это предположение в целом подтверждается, но не механически: третье проведение линии у флейты соло «удваивается» дополнительными голосами флейты, гобоя и кларнета, образуя в целом «расщепленную» линию.

Если обозначить проведение «линии» как «а», зону «фрагментирования» как «b» и зону каденции как «с», то общая схема развертывания материала на протяжении всего сочинения будет приблизительно такой:

I	тт. 1–43	вст.+ a b
II	тт. 44–71	a b
III	тт.72–99	a b c
IV	тт.100–125	a b
V	тт.126–156	a b
VI	тт.157–193	a b c
VII	тт.194–231	a b
VIII	тт. 232–286	a a b
IX	тт. 287–330	a b c
X	тт. 331–363	a b
XI	тт.363–382	a b
XII	тт.383–433	a b

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Эта структура позволяет увидеть в форме пьесы нечто вроде двенадцати «строф», которые можно объединить в группы по три строфы (в своем роде «терцины») типа ав ав авс с некоторыми вариациями и неполным (безкаденционным) проведением четвертой строфы в конце (объяснение чему найдется, возможно, позже).

Линии, которые выстраивает Бёртуисл, меньше всего напоминают классические мелодии, имеющие в основе принцип волны. Эти линейные построения возникают из сопряженных между собой мелких мелодических ячеек, и с этой точки зрения больше всего похож на невменное григорианское письмо (что снова заставляет вспомнить Мессиана и его опыты по «переинтонированию» невм). Примером такой одноголосной линии может служить линия у фагота (см. пример 4).

Другой тип линии – это «расщепленные» линии (по словам Бёртуисла, «как в органуме»). В качестве наиболее яркого примера можно привести «трехголосный органум» у деревянных духовых в тактах 126–133 (пример 8):

Пример 8. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image shows a musical score fragment for Example 8, titled 'Пример 8. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент'. The score is for a woodwind section and consists of six staves. The staves are labeled as follows: Picc. 2, Ob. 1, Cl. (Bb) 1, Cb. Cl. 3, Bsn. 1.2, and D. Bsn. 3. The music is written in a common time signature (C) and features a complex, multi-voiced texture. The first three staves (Picc. 2, Ob. 1, and Cl. (Bb) 1) show a highly melodic and rhythmic line, while the lower staves (Cb. Cl. 3, Bsn. 1.2, and D. Bsn. 3) provide a more rhythmic and harmonic support. The score is marked with '126' at the beginning and includes dynamic markings such as 'pp' and 'mp'. The music is characterized by its intricate, wave-like patterns and its ability to create a sense of a single, unified melodic line despite the multiple voices.

Основной принцип их строения – более или менее свободная комплементарность, позволяющая воспринимать расщепленную линию как нечто единое, мелодически цельное.

*Фрагментированные мотивы* (материал «b»). К числу фрагментированных мотивов мы бы отнесли прежде всего те, которые

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

составляют основу остинатных и полиостинатных построений. Это наиболее богатый материал во всей пьесе, многообразно и изобретательно устроенный. От «линий» эти мотивы отличаются краткостью (от нескольких звуков до такта) и разнообразной повторностью, как точной, так и неточной (варьированной). Фрагментированные мотивы нередко объединяются в полиостинатные пласты.

*Полиостинато.* Полиостинатное изложение в пьесе можно считать преобладающим. Рассмотрим в качестве примера устройство одной из полиостинатных фактур.

### Пример 9. Х. Бёртуисл. «Тень ночи». Фрагмент

The image shows a musical score for a fragment of 'The Shadow of Night' by Heitor Burtow. The score is written for a large ensemble and includes the following parts: D. Bsn. 3, Trpt. (C) 3/4, 1, 2, 3, 4, Tbn. 3, 4, Harp 1, Harp 2, Cel., Vln. I, II, Vla. div., Vc., and Db. The score features a complex polyostinato texture with multiple instruments playing rhythmic patterns. The music is in 3/4 time and includes various dynamics such as *pp*, *mp*, *fp*, and *fff*. There are also performance instructions like *rosa stacc.*, *unis. con sord.*, and *lv.* The score is divided into measures by vertical bar lines, and the instruments are grouped together.

Остинатные мотивы звучат в следующих пластах: трехзвучный мотив у контрабасов (*c–b–as*); мотив из двух аккордов у виолончелей; мотив из двух аккордов у альтов *divisi*, шестизвучный мотив у челесты, остинато у арфы 2, остинато у арфы 1, остинато у тромбонов, остинатный «дрон» у контрафагота. Таким образом, одновременно

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

сочетаются восемь различных оstinatных пластов, внутри которых происходит варьирование разного рода.

*Метроритмическое варьирование.* Бёртуисл разнообразно и искусно использует несовпадение мотива и метра. В уже упомянутом примере 9 у контрабасов, виолончелей, альтов мотив на 7/8 рассинхронизированно развивается в пространстве размера 4/4; у арфы 2 – мотив, состоящий из шести шестнадцатых, разделен на три группы, между которыми варьируется протяженность пауз; сходным образом мотив из четырех триолей у арфы 1 также разделен и варьирован при помощи пауз разной протяженности.

*Мотивное варьирование (интерверсии).* Особенно примечателен тип варьирования у челесты. Первый мотив, который мы слышим – это *c–a–g–d–gis–des*, который повторяется в частичной перестановке: *a–c–g–d–des–gis* и затем возвращается в первоначальном виде. Тут совершенно очевиден мессиановский тип пермутаций – интерверсий (хотя Мессиан предпочитал систематические перестановки).

Любопытный пример представляет собой неточное полиостинатно из примера 9: четыре линии, исполняемые челестой, арфой 2, арфой 1 и вибратоном, выполнены на основе разнопараметровых повторов. Челеста исполняет восходящий мотив, начинающийся с *f* большой октавы, но каждый раз со звуковысотными вариациями, в то время как ритмически выдерживается формула шестнадцатых 2-2-2-5. Арфа 2 исполняет восходящий мотив, основной длительностью которого является тридцатьвторая, но строгой последовательности нет: это как бы импровизированное «бренчание», где только первый звук – это одна тридцатьвторая, остальные представляют ритмически не-систематическое восхождение.

Не вдаваясь в подробности всех оstinatных проведений, заметим, что принципы их применения в целом сосредоточены вокруг

## **Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века**

ритмического и звуковысотного варьирования, а также вокруг их комбинаторики друг с другом.

«Дроны». Существительное «drone» может быть переведено как «гул, жужжание, гудение», и это наилучшим образом характеризует периодическое использование Бёртуислом одиночных тонов, «протянутых» внутри фактуры на разнообразном расстоянии: от четырех до тридцати тактов. Дроны для Бёртуисла достаточно характерны: один из самых ярких примеров – хор «Поля скорби», целиком выдержанные на тоне *e*, использование которого сильно напоминает Дж. Шельси и его «Четыре пьесы на одну ноту». В «Тени ночи» протянутые тоны в среднем занимают пространство в восемь–десять тактов и не создают чего-то, похожего на систему – они, скорее, могут быть восприняты как разновидность остинато. Особого внимания заслуживает лишь заключительная часть пьесы, которая начинается в такте 401: это тон *d* у контрабасов, который возобновляется каждые два–три такта и создает опору в пространстве на 33 такта, что очень отчетливо заметно при прослушивании. Возможно, именно этот дрон вынуждает композитора не использовать «каденционное заключение», поскольку сам служит в некотором роде «органным пунктом», создающим эффект завершения.

*Каденции* (материал «с»). Каденционных построений в пьесе всего три (такты 32–37, 190–193, 327–330), и они сильно выделяются на общем фоне поступательного метроритмического движения. Их характерная особенность – общее рассинхронизированное *rallentando*, дающее эффект как бы «алеаторного» распадающегося движения, как в уже упомянутом примере 7.

*Оркестр*. В пьесе использован тройной состав<sup>26</sup>, отличающийся большим разнообразием ударных. Как чаще всего бывает у Бёртуисла,

---

<sup>26</sup> Деревянные: 3 флейты (2 mute in piccolo, 3 – mute in alto); 3 гобоя (3 mute in corno inglese); 2 кларнета + бас-кларнет; 3 фагота (3 mute in doublebassoon);

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

он с большим вниманием относится к деревянным духовым. Первая же линия (см. пример 4) проводится фаготом соло, к этому проведению контрапунктом выступает цитата из Дауленда (такты 42–43) у пикколо. В дальнейшем процесс идет так: вторая (рассредоточенная) линия поручается контрабасам (такт 72), третья – флейте пикколо соло (такт 100); в четвертой звучат пикколо, гобой и кларнет (такт 126); пятая отдана флейте соло (такт 157), шестая – гобою соло; седьмая (рассредоточенная) – альтам и виолончелям (такт 232), восьмая – снова пикколо соло, девятая – кларнету *in Es* соло, десятая (рассредоточенная) – деревянным духовым (флейты+гобои+кларнеты, такт 287); в одиннадцатой используется английский рожок соло (такт 363); в двенадцатой – струнные (скрипки+альты, такт 383). Все сольные проведения, как мы видим, поручены деревянным духовым, да и в целом из двенадцати линий десять выполняются деревянными духовыми. Это, конечно, можно объяснить пристрастием Бёртуисла к духовым (композитор был сам, как известно, кларнетистом), но в таком инструментальном колорите можно увидеть и черты британской склонности к воплощению пасторальных образов. И это в целом не противоречит «этосу» пьесы, который можно трактовать как «меланхолическая пастораль».

*Аффекты и топосы. Цитата и аллюзии.* Говоря об аффектах, мы не можем не задаться вопросом: а возможен ли в условиях новейшей композиторской стилистики такой, казалось бы, давно ушедший способ передачи экспрессии, как аффект? Не вдаваясь в подробности современных представлений, сошлемся на исследование известного

---

Медные: 6 валторн, 4 трубы *in C* (третья – *piccolo*), 4 тромбона, 2 тубы  
Ударные – Glockenspiel, ксилофон, вибрафон, басовая маримба, колокола, треугольники, вудблоки, 2 гуиро, большой барабан, тарелки, хай-хэт, 2 там-тама, гонги, струнные (16 первых скрипок, 14 вторых скрипок, 11 альтов, 10 виолончелей, 8 контрабасов).



## *Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века*

На странице 39 партитуры (см. пример 10) находим такой «текст в тексте»: в квадрате, помещенном на строке паузирующих фаготов, читаем:

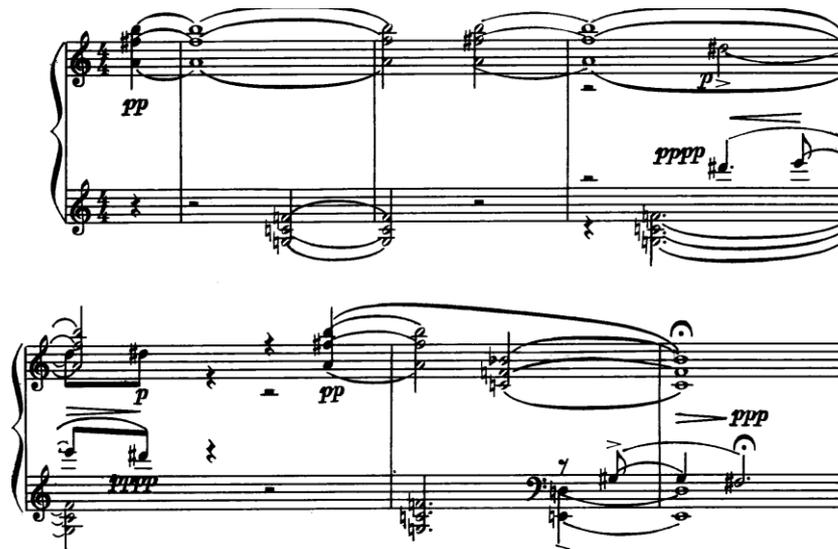
No, let chromatic tunes, harsh without ground,  
Be sullen music for a tuneless heart.  
Chromatic tunes most like my passions sound  
As if combined to bear their falling part  
(Нет, пусть хроматические мелодии, безосновательно резкие,  
будут угрюмой музыкой для бесчувственного сердца.  
Хроматические мелодии звучат подобно моим страстям,  
Составленные как будто с тем, чтобы не развалиться).

Это четверостишие принадлежит Джону Дэниэлу (John Danyel, 1564–1626), еще одному поэту и лютнисту елизаветинской эпохи. Местоположение четверостишия направляет наше внимание на соответствие его содержания и музыкального материала: ниспадающие хроматические пассажи вполне совпадают с указанием на «угрюмые хроматические мелодии», написанные для флейт, гобоев и кларнетов.

Из этого трудно не сделать вывод о том, что Бёртуисл определенно применяет барочные аффекты и топосы. И начинается это с цитаты Дауленда, упомянутой композитором в предисловии и помещенной в тактах 42–43 (пример 4, флейта пикколо). Аффект задается ключевой мотивной ячейкой всего произведения – восходящей и нисходящей секундой. Эта фигура вызывает недвусмысленные ассоциации: ей присущ характер мольбы, жалобного вздоха, что может быть трактовано как «аффект печали». Конечно, такой обобщенный ход, как восходящая и затем нисходящая секунда, вряд ли может однозначно быть привязан к тому или иному аффекту, особенно в условиях постсерийности. Но ассоциативно этот мотив можно припомнить не только у Дауленда, причем трактовка тоже оказывается соответствующей (пример 11):

## Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 11. А. Шенберг. Шесть маленьких пьес ор.19. №6



Этот ход в тактах 3–4 трактуется однозначно: «Такты 3, 4 – мотив “вздоха” как бы на V и VI ступенях тональности *gis*» [4].

Если предположить, что трактовка «аллюзии» связана с воспроизведением контура мелодического хода – «подъем-спад», то окажется, что этот контур избирается композитором как основная символическая фигура, которая отражается в мелодической интонации, динамическом крещендо-диминуэндо, темповом ускорении и замедлении, тематическом сгущении и разряжении: *«линии расходятся и вновь объединяются, звуки аккорда уходят и возвращаются, а длинные мелодические линии прерываются и снова появляются подобно луне, сияющей сквозь череду медленно проплывающих облаков»* [13]. Этот в некотором роде «вечный двигатель» музыкального движения без особого труда обнаруживается в разномасштабных проявлениях на протяжении всей пьесы:

- Развертывание формы до кульминации и обратно: такты 1–324–433
- Развертывание «строф» (a b c)
- Развертывание «линий»
- Развертывание мотивов «вздоха» – на всем протяжении

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

Особенно сложную и разветвленную картину представляют собой *темпы*. Мы насчитали 53 (!) смены на протяжении 433 тактов пьесы, которые непрерывно и последовательно то активизируют движение (*accelerando*), то ослабляют его (*ritardando*). Это, вероятно, было нужно композитору также и для того, чтобы не превратить то изобилие остигатных и полиостигатных построений, которое имеется в пьесе, в своего рода «Болеро» Равеля со свойственной ему неуклонностью движения. В целом такое бесконечное воспроизведение одного и того же контура на протяжении произведения отдаленно напоминает поведение *фрактала* – самоподобного объекта.

### *Меланхолия как знак метамодерна*

Юханнисон замечает: «Изучая историю человеческих чувств, мы можем понять сегодняшнее время» [10, 13]. Для нашего времени меланхолия характерна: об этом красноречиво говорят произведения искусства последних десятилетий (например, фильм «Меланхолия» Ларса фон Триера). Современной меланхолии сопутствуют чувства усталости и опустошенности. В этом можно даже увидеть признаки нового течения в искусстве, которое Р. ван дер Аккер и Т. Вермюлен назвали «метамодерном». Сказалось ли это новое течение в музыке Бёртуисла начала нового тысячелетия, или меланхолия – это просто характерная британская черта? Поводов для меланхолии сегодня немало, и их подхватывают более молодые коллеги композитора: среди них Георг Фридрих Хаас (р. 1953)<sup>27</sup>, Сальваторе Шаррино (р. 1947)<sup>28</sup>. Да и у самого Бёртуисла обращение к меланхолии не исчерпывается в «Тени ночи». Через три года после окончания этой композиции он

---

<sup>27</sup> Haas, G.F. *Melancholia*, опера в 3 действиях; либретто Джона Фосса по его новелле (Palais Garnier, Paris, 2008).

<sup>28</sup> Sciarrino, S. *La malinconia* для скрипки и альта (1980), *Melencolia I* (1982).

## **Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века**

создает к ней еще одну «пьесу-компаньон» – «Ночная черная птица» («Night`s Black bird», 2004) и снова пишет предисловие:

*Название «Ночная черная птица» взято из текста песни Дауленда «Лейтесь, мои слезы» (Flow my tears):*

*Flow, my tears, fall from your springs!*

*Exiled for ever, let me mourn;*

*Where night's black bird her sad infamy sings,*

*There let me live forlorn.*

*(Лейтесь, мои слезы, теките из своих источников!*

*Позвольте мне, навеки изгнанному, плакать*

*Там, где ночная черная птица поет свое бесчестье*

*Там, позабытому, позвольте мне жить).*

Она была написана как пьеса-компаньон к Тени ночи, в обеих пьесах воплощается мир меланхолии так, как он понимался елизаветинскими поэтами и композиторами. Они вдохновлены двумя мрачными источниками – выражением меланхолии в гравюре Альбрехта Дюрера *Melencolia I* (1514) и песней Дауленда «Позволь во мраке жить» (*In darkness let me dwell*). Первые три ноты этой песни вплетены в ткань обеих пьес: восходящий полутон, который возвращается обратно – простейшее движение в музыке. Смысл в том, что оно никуда не идет, что создает род стазиса. Также «Ночная черная птица» начинается и заканчивается схожим образом, как «Тень ночи» – это та же территория, но тропа проложена несколько иначе. При совместном исполнении «Ночная черная птица» может звучать как до, так и после «Тени ночи».

**НВ**

После оппозиции «брутальное-меланхолическое» («Танцы Земли» – «Тень ночи») композитор делает поворот к вариантному повтору «меланхолическое 1 – меланхолическое 2» («Тень ночи – «Ночная черная птица»). И это симптоматично.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Акопян Л.О.* Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010.
2. *Асмус М.* Как избавиться от меланхолии [Электронный ресурс] // Arzamas, 2000. URL: <https://arzamas.academy/materials/235>.
3. *Ахунов Р.* Джон Доуленд [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <https://ru68guit.livejournal.com/11851.html>.
4. *Бриль Е.* Шёнберг. Op. 19 № 6 [Электронный ресурс] // Livejournal. URL: <https://jenyabril.livejournal.com/64071.html>.
5. *Гребнева В.Е., Панкова А.В.* «Меланхолия как счастье от пребывания в печали», и другие исторически изменчивые одеяния социальных чувств. Рецензия на книгу: Юханнисон К. История меланхолии. О страхе, скуке и чувствительности в прежние времена и теперь / пер. со швед. И. Матыщиной. М.: Новое литературное обозрение, 2018 — 320 с. // Вестник РУДН. Серия: Социология. 2018. Ч. 18 № 3. С. 567–580.
6. *Кристева Ю.* Черное солнце. Депрессия и меланхолия. М.: Когито-Центр, 2016.
7. *Россиус А.А.* История мрачного помешательства: меланхолия от Аристотеля до Дюрера [Электронный ресурс] // #НАДОРАЗОБРАТЬСЯ. Научно-просветительский проект. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10691-melancholy>.
8. *Фрейд З.* Скорбь и меланхолия // Художник и фантазирование. М.: Республика, 1995. С. 252–259
9. *Хеласдоттир Э.* Хела и меланхолия Сатурна / пер. А. Блейз [Электронный ресурс] // Thesaurus Deorum. URL: <https://northern.thesaurusdeorum.com/helstudy/I129>.
10. *Юханнисон К.* История меланхолии / пер. И. Матыцина. М.: Новое литературное обозрение, 2011.
11. *Adlington R.* The music of Harrison Birtwistle. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

12. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
13. Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) for orchestra [Electronic source] // Boosey&Hawkes, 2020. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-The-Shadow-of-Night/15138>.
14. Court M. Britten Sinfonia/Brönnimann review – enigmatic and magical Birtwistle [Electronic source] // Support The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/01/britten-sinfonia-bronnmann-review-enigmatic-birtwistly>.
15. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. London: Faber & Faber, 2000.
16. *Hall M.* Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1998.
17. *Klee P.* Pedagogical sketchbook. London: Faber and Faber, 1953.
18. *Klee P.* Schöpferische Konfession [Electronic source] // Tribüne der Kunst und der Zeit. Eine Schriftensammlung, Band XIII. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920. S. 28–40. URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische\\_Konfession:\\_Paul\\_Klee](https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische_Konfession:_Paul_Klee).
19. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
20. *Lindsay A.R.* The Spectre of the School of Night: Former Scholarly Fictions and the Stuff of Academic Fiction // Early Modern Literary Studies. 2014. Special Issue 23. Pp. 1–31.
21. *Palencia-Roth M.* Albrecht Durer's «Melencolia I» and Thomas Mann's «Doktor Faustus» [Electronic source] // ResearchGate GmbH, 2008–2020. URL: [https://www.researchgate.net/publication/273559959\\_Albrecht\\_Durer%27s\\_Melencolia\\_I\\_and\\_Thomas\\_Mann%27s\\_Doktor\\_Faustus](https://www.researchgate.net/publication/273559959_Albrecht_Durer%27s_Melencolia_I_and_Thomas_Mann%27s_Doktor_Faustus).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

22. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer / 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.
23. *Seymour C.* John Dowland: In Darkness [Electronic source] // Opera Today, 2014. URL: [http://www.operatoday.com/content/2014/02/john\\_dowland\\_in.php](http://www.operatoday.com/content/2014/02/john_dowland_in.php).
24. *Sheptovitski L.* Mastery of Sorrow and Melancholy: Expressivity in Two Chromatic Fantasias by John Dowland [Electronic source] // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/document/89033825/Mastery-of-Sorrow-and-Melancholy-Lute-News-Q>.
25. Sir Harrison Birtwistle: The Triumph of Time for orchestra [Electronic source] // Universal Edition, 2020. URL: <https://www.universaledition.com/sir-harrison-birtwistle-64/works/the-triumph-of-time-5330>.
26. *Tagg P.* Kojak – 50 Seconds of TV Music – Towards the analysis of affect in popular music (2nd edition of PhD thesis from 1979). New York & Montréal: MMMSP, 2000.
27. *Tsaregradskaya T.V.* Harrison Birtwistle's «Orpheus-Project»: Images of Melancholy» [Electronic source] // Vestnik of Saint Petersburg University. 2019. Arts 9, № 2. Pp. 256–279. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.

### REFERENCES

1. *Hakobyan L.O.* Muzyka HKH veka. Enciklopedicheskij slovar'. Moscow: Praktika [Practice], 2010.
2. *Asmus M.* Kak izbavit'sya ot melanhologii [How to get rid of melancholy] [Electronic source] // Arzamas, 2000. URL: <https://arzamas.academy/materials/235>.
3. *Akhunov R.* Dzhon Doulend [John Dowland] [Electronic source] // Livejournal. URL: <https://ru68guit.livejournal.com/11851.html>.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

4. *Bril E.* SHyonberg Op. 19 № 6 [Schoenberg Op. 19 № 6] [Electronic source] // Livejournal. URL: <https://jenyabril.livejournal.com/64071.html>.
5. *Grebneva V.E., Pankova A.V.* «Melanholiya kak schast'e ot byvaniya v pechali», i drugie istoricheski izmenchivye odeyaniya social'nyh chuvstv. Recenziya na knigu: YUhannison K. Istoriya melanhologii. O strahе, skuke i chuvstvitel'nosti v prezhnie vremena i teper' [«Melancholy as happiness from being sad», and other historically volatile robes of social feelings. Book Review: Johannison K. History of Melancholy. About fear, boredom and sensitivity in the old days and now] / perevod so shvedskogo I. Matycinoj [transl. from Swedish by I. Matytsyna]. Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2018 — 320 p. // Vestnik RUDN. Seriya: Sociologiya. 2018. CH. 18 № 3. [RUDN Journal of Sociology. 2018 Vol. 18 No. 3]. Pp. 567–580.
6. *Kristeva Yu.* CHernoe solnce. Depressiya i melanholiya [Black Sun. Depression and melancholy]. Moscow: Kogito-Centr [Cogito-Centre], 2016.
7. *Rossius A.A.* Istoriya mrachnogo pomeshatel'stva: melanholiya ot Aristotelya do Dyurera [Electronic source] // # NADORAZOBRAT'SYA. Nauchno-prosvetitel'skij proekt [It's necessary to understand. Scientific and educational project.]. URL: <https://theoryandpractice.ru/posts/10691-melancholy>.
8. *Freud S.* Skorb' i melanholiya [Sorrow and melancholy] // Hudozhnik i fantazirovanie [An artist and a fantasy.]. Moscow: Respublika [Republic], 1995. Pp. 252–259.
9. *Helasdottir E.* Hela i melanholiya Saturna [Hela and Saturn's Melancholy] / perevod A. Blejz [transl. by A. Blaze] [Electronic source] // Thesaurus Deorum. URL: <https://northern.thesaurusdeorum.com/helstudy/I129>.
10. *Johannison K.* Istoriya melanhologii [History of Melancholy] / perevod I. Matycina [transl. by I. Matytsin] Moscow: Novoe literaturnoe obozrenie [New literary review], 2011.

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

11. *Adlington R.* The music of Harrison Birtwistle. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.
12. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
13. Birtwistle, Harrison. The Shadow of Night (2001) for orchestra [Electronic source] // Boosey&Hawkes, 2020. URL: <https://www.boosey.com/cr/music/Harrison-Birtwistle-The-Shadow-of-Night/15138>.
14. Court M. Britten Sinfonia/Brönnimann review – enigmatic and magical Birtwistle [Electronic source] // Support The Guardian. URL: <https://www.theguardian.com/music/2014/jun/01/britten-sinfonia-bronnimann-review-enigmatic-birtwistly>.
15. *Cross J.* Harrison Birtwistle: Man, Mind, Music. London: Faber & Faber, 2000.
16. *Hall M.* Harrison Birtwistle in Recent Years. London: Robson Books, 1998.
17. *Klee P.* Pedagogical sketchbook. London: Faber and Faber, 1953.
18. *Klee P.* Creative denomination [Electronic source] // Grandstand of art and time. A collection of documents, Volume XIII. Berlin: Erich Reiß Verlag, 1920. Pp. 28–40. URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische\\_Konfession:\\_Paul\\_Klee](https://de.wikisource.org/wiki/Sch%C3%B6pferische_Konfession:_Paul_Klee).
19. *Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.* Saturn and Melancholy: Studies in the History of Natural Philosophy, Religion and Art. Nendeln, Liechtenstein: Kraus Reprint, 1979.
20. *Lindsay A.R.* The Spectre of the School of Night: Former Scholarly Fictions and the Stuff of Academic Fiction // Early Modern Literary Studies. 2014. Special Issue 23. Pp. 1–31.
21. *Palencia-Roth M.* Albrecht Durer's «Melencolia I» and Thomas Mann's «Doktor Faustus» [Electronic source] // ResearchGate GmbH, 2008–2020. URL: [https://www.researchgate.net/publication/273559959\\_Albrecht\\_Durer%27s\\_Melencolia\\_I\\_and\\_Thomas\\_Mann%27s\\_Doktor\\_Faustus](https://www.researchgate.net/publication/273559959_Albrecht_Durer%27s_Melencolia_I_and_Thomas_Mann%27s_Doktor_Faustus).

## ***Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века***

22. Panofsky E. The Life and Art of Albrecht Dürer / 4th ed. Princeton: Princeton University Press, 1955.

23. *Seymour C.* John Dowland: In Darkness [Electronic source] // Opera Today, 2014. URL: [http://www.operatoday.com/content/2014/02/john\\_dowland\\_in.php](http://www.operatoday.com/content/2014/02/john_dowland_in.php).

24. *Sheptovitski L.* Mastery of Sorrow and Melancholy: Expressivity in Two Chromatic Fantasias by John Dowland [Electronic source] // Scribd. URL: <https://ru.scribd.com/document/89033825/Mastery-of-Sorrow-and-Melancholy-Lute-News-Q>.

25. Sir Harrison Birtwistle: The Triumph of Time for orchestra [Electronic source] // Universal Edition, 2020. URL: <https://www.universaledition.com/sir-harrison-birtwistle-64/works/the-triumph-of-time-5330>.

26. *Tagg P.* Kojak – 50 Seconds of TV Music – Towards the analysis of affect in popular music (2nd edition of PhD thesis from 1979). New York & Montréal: MMMSP, 2000.

27. *Tsaregradskaya T.V.* Harrison Birtwistle's «Orpheus-Project»: Images of Melancholy» [Electronic source] // Vestnik of Saint Petersburg University. 2019. Arts 9, № 2. Pp. 256–279. URL: <https://doi.org/10.21638/spbu15.2019.203>.

