

Научная статья

УДК 78.03

DOI: 10.26086/NK.2025.76.1.005

Трио Алексея Ретинского для скрипки, виолончели и фортепиано: музыкальные персонажи и их метаморфозы

Иванченко Наталья Сергеевна

Российская академия музыки имени Гнесиных,

Москва, Россия

E-mail: nata_nsi96@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0131-1092>

Аннотация. Трио для скрипки, виолончели и фортепиано Алексея Ретинского — образец современной академической музыки, гармонично сочетающий в себе традиционное и новое. Музыкальное пространство цикла рассматривается как особый тип музыкального театра, где действие разворачивается в воображаемом поле, включающем широчайший спектр ассоциаций: звуковые декорации как фоновый элемент, протейческие сущности, живущие чрезвычайно напряженной жизнью, отражающие изменчивость и многообразие человеческой природы. В этом театре выделяются два условных музыкальных персонажа, отчасти выполняющие тематические функции: один из них воплощает образ созерцания, другой, противоположный ему, — идею движения и изменчивости (с «птичьими» символическими коннотациями). В статье раскрывается эволюция, специфика, метаморфозы этих персонажей, их смысловое и драматургическое наполнение, а также диалоги, противостояния на протяжении всего камерного цикла. В результате этого взаимодействия складывается остро противоречивая картина мира, в которой разрешение конфликта вынесено за грань рационального познания.

Ключевые слова: Алексей Ретинский, камерная музыка, трио, музыкально-протейческие персонажи, «новая театральность»

Для цитирования: Иванченко Н. С. Трио Алексея Ретинского для скрипки, виолончели и фортепиано: музыкальные персонажи и их метаморфозы // *Актуальные проблемы высшего музыкального образования*. 2025. № 1 (76). С. 34–43. <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.005>

Original article

Alexey Retinsky's Trio for violin, cello and piano: musical characters and their metamorphoses

Ivanchenko Natalia S.

Gnesin Russian Academy of Music,

Moscow, Russia

E-mail: nata_nsi96@mail.ru, ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-0131-1092>

Abstract. The Trio for violin, cello and piano by Alexei Retinsky is an example of modern academic music that harmoniously combines the “traditional” and the “new”. The musical space of the cycle is considered as a special type of musical theater, where the action unfolds in an imaginary field that includes a wide range of associations: sound decorations as a background element, proteic entities living extremely intense lives, reflecting the variability and diversity of human nature. In this theater, two conventional musical characters stand out, partly fulfilling thematic functions: one of them embodies the image of contemplation, the other, the opposite of it, embodies the idea of movement and variability (with “bird-like” symbolic connotations). The article reveals the evolution, specifics, and metamorphoses of these characters, their semantic and dramatic content, as well as their dialogues, interactions, and confrontations throughout the chamber cycle. As a result of this interaction, a sharply contradictory picture of the world is emerging, in which conflict resolution is placed beyond the bounds of rational cognition.

Keywords: Alexey Retinsky, chamber music, trio, musical and dramatic characters, “new theatricality”

For citation: Ivanchenko N. S. Alexey Retinsky's Trio for violin, cello and piano: musical characters and their metamorphoses. *Aktualnye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* = *Actual problems of high musical education*. 2025; 1(76); 34–43 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2025.76.1.005>

В современной отечественной музыке Алексей Ретинский занимает особое место, представляя так называемое умеренно-новаторское крыло художественных поисков своего поколения. Показательным образцом этих поисков является Трио Ретинского (соч. 2007) — камерное произведение в пяти частях, которое и будет в центре рассмотрения предлагаемой статьи. Сочинение отличается масштабом философской концепции, отражающей индивидуально неповторимый путь решения трансцендентных вопросов бытия.

Это произведение может служить прекрасным образцом органичного сочетания традиционных и новых черт. Традиционное начало прояв-

ляется в Трио в различных формах. Композитор использует устоявшиеся техники и приемы музыки XX века: в произведении естественно соединяются островки тональности и атональности, сонористика, алеаторика. Состав исполнителей весьма традиционен (стандартные для фортепианного трио инструменты, включая скрипку и виолончель). Музыкальный материал развертывается в обычном ключе для современной музыки: и цикл, и каждая из частей имеют свободное строение. Традиционным является и принцип контраста в чередовании частей.

Новым в Трио Ретинского можно считать уникальность раскрытия центральной идеи.

Пример 1. Трио, 1 часть, экспозиция «первого персонажа»
Example 1. Trio, part 1, exposition of the “first character”

Композитор погружает слушателя в необычный мир — другую реальность, населенную некими «живыми сущностями», которые проходят разные стадии своей судьбы, опосредованно отражающие узнаваемые реалии любой человеческой жизни. Все это складывается в некое подобие созданной композитором «новой театральности». При этом здесь речь не идет об инструментальном театре в его строгом значении, поскольку в музыкальном повествовании не участвует лицедейство исполнителей: квазитеатральные эффекты достигаются чисто музыкальными средствами.

Музыкальный мир произведения строится на взаимодействии условных символических идей.

Они воплощены конкретными комплексами выразительных средств, которые играют роль важнейших элементов формы. Их можно было бы назвать «темами» или «тематическими основами», «ведущими образами», «макро-темами»¹. Однако в данном случае их особая и принципиальная для композитора изменчивость требует иного обозначения. Можно предложить в качестве такового термин «музыкальные персонажи». Однако эти персонажи необычны: их природа не столько театральная, сколько мифологическая и метафизическая.

В связи с ними можно представить некий параллельный реальному фантастический мир, в чем-то близкий эстетике мультипликационных

фильмов, с их самыми невероятными фантазиями и превращениями. Персонажи произведения Ретинского своей изменчивостью и метаморфозами образуют параллель античному мифу о Протее, умевшему принимать любой облик, оставаясь, тем не менее, самим собой.

В Трио Ретинского можно выделить два таких персонажа. Первый из них заявляет о себе в первой части, фактически целиком заполняя ее собой. В первоначальном своем облике (*пример 1*) этот персонаж предстает тихим и созер-

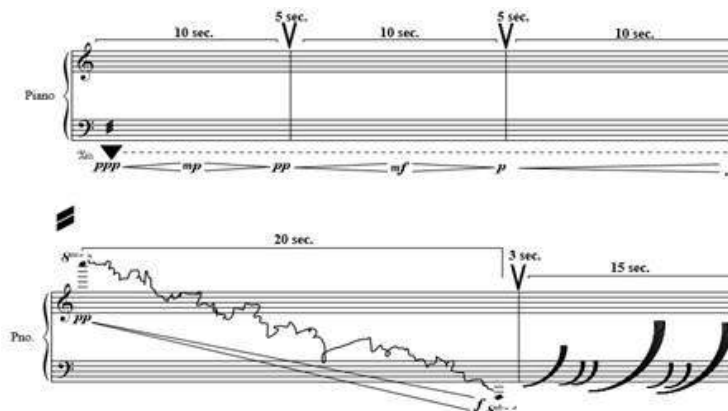
цательным, самоуглубленным. Его музыкальное воплощение — спокойные секундо-терцовые интонации, поддержанные прозрачными аккордами, с флажолетами у виолончели, которые придают мистический оттенок звучанию. В дальнейшем этот персонаж претерпевает множество метаморфоз, сохраняя свою порой глубоко скрытую, едва уловимую слухом ритмоинтонационную основу.

Второй музыкальный персонаж впервые появляется во второй части (*пример 2*) и несет в себе

Пример 2. Трио, 2 часть, экспозиция «второго персонажа»
Example 2. Trio, part 2, exposition of the “second character”



Пример 3. Трио, 1 часть, фоновый сонористический эпизод
Example 3. Trio, part 1, background sonorous episode



совершенно иной круг ассоциаций: в отличие от созерцательности и подчеркнутой «надмирности» первого персонажа, он подвижен и вызывает вполне конкретные «физические» представления, чаще всего отсылая к звучанию птичьих голосов. Далее будет представлена подробная картина эволюции этих музыкальных персонажей и их взаимодействия в рамках Трио.

Появлению первого музыкального персонажа в начале Трио предшествует сонористическое соло фортепиано, которое погружает слушателя

в особый звуковой абстрактно-ассоциативный мир, создающий своего рода декорацию для последующего действия и составляющий материал первого из трех четко выделенных фрагментов первой части (*пример 3*). Здесь отсутствуют четкий метр и ритм, автор дает указание только лишь временной длительности предполагаемого звучания. Тембр фортепиано (игра по струнам) создает некую звенящую мистическую звуковую атмосферу, словно уводя слушателя от каких-либо конкретных образов.

Автор использует три способа звукоизвлечения, которые приобретают функции трех фактурно-тембровых характеристик. Они описаны в ремарках композитора: 1) «апериодическое тремолирование ладонью по струнам в самом низком регистре»; 2) «хаотичные фигуры пальцами на струнах, спускаясь от верхнего регистра к нижнему»; 3) «движение ногтем (от себя) вдоль струны» (в нотной записи разная величина каждой графической фигуры «означает степень скорости движения руки»)². Все три элемента графически четко выделены в партитуре. Однако особую роль здесь, на наш взгляд, автор отводит громкостной динамике: при отсутствии мелодии, гармонической и метроритмической основы, сонористический раздел первой части демонстрирует широкий динамический спектр (от *ppp* до *f*). Первый элемент этого раздела (см. *пример 3*, такты 1–3) включает динамическое развитие от *ppp*

к *f*; второй (такт 4) — от *pp* к *f*; а третий (такты 5–7) усиливает динамику предыдущего элемента за счет более агрессивного звукоизвлечения.

Вся структура первой части включает в себя три раздела: первый уже описан как сонористическое вступление, последующие два раскрывают различные грани созерцательного персонажа.

Образный мир, воплощенный сонористической партией, в следующем фрагменте первой части сохраняется как фон для «первого выхода» созерцательного музыкального персонажа. Он представлен здесь дуэтом скрипки и виолончели, в котором впервые появляется ритмический рисунок и мелодическое начало. Этот мелодический материал уже является метаморфозой первого персонажа, образуя еще один сквозной элемент в других частях Трио.

В последнем (третьем) фрагменте первой части сонористический фон фортепиано отсут-

Пример 4. Трио, 2 часть
Example 4. Trio, part 2



ствует. В дуэте скрипки и альта более явным становится мелодическое начало как «продолжение жизни» первого музыкального персонажа. Проясняется и тональность — *as-moll*, однако в завершении части она хроматизируется за счет диссонантного одновременного звучания высокой и низкой терции от *as*. В связи с этим можно говорить о применении хроматической тональности. Как указывает Л. С. Дьячкова, «включение в рамки тональности все большего круга явлений, тенденции к разного рода объединениям, наложениям, совмещениям средств нескольких тональностей, не только диатонического, мажорно-минорного, но и хроматического родства закономерно привели к возникновению новой формы тональности в условиях двенадцатитоновости — тональности хроматической» [4, с. 71]³.

Взаимодействие двух протеических персонажей произведения начинается уже во второй

части, соединяющей в себе экспозицию второго персонажа и метаморфозы первого. Как уже говорилось, этот новый персонаж связан с представлением о птичьих голосах. Здесь есть отсылка к произведениям самого Ретинского «Из жизни птиц», «Мечты/сны птиц». Сама по себе птичья тема, как известно, нашла самое последовательное выражение в творчестве О. Мессиана, а инструментальный состав и некоторые интонации в произведении Ретинского напоминают знаменитый «Квартет на конец времени».

«Птичий» персонаж предстает здесь наполненным светом — его составляют мерцающие интонационные переключки, преимущественно прозрачная фактура, преобладание легкости и консонантности звучаний. Голоса птиц имитируются вполне традиционными средствами: репетициями одного звука в высокой тесситуре, форшлагами у скрипки и фортепиано. В партии

виолончели используются *pizzicato* и *glissando*, словно передающие птичий клекот. Позже в развитии части к «птичьим» приемам присоединяются трели. В тот же смысловой комплекс входят характерные реплики фортепиано — повторение одного звука или терции в обращенном пунктирном ритме (*пример 4*)⁴.

«Продолжает свою жизнь» и первый персонаж, претерпевая важную метаморфозу (т. 13). Он превращен в некое подобие сумрачного вокала, напоминающего отдаленное пение голосов или инструментов. Время от времени в этот материал внедряются мотивные реплики второго (птичьего) персонажа — «мерцающие» репетиции звуков, трели, форшлаг.

Диалог между двумя главными персонажами продолжается на протяжении первых двух разделов второй части, образуя особый музыкальный сюжет — в котором два начала гибко взаимодействуют, изменяясь и перетекая друг в друга, далее их диалог становится все более напряженным. При этом смысловое наполнение каждого из этих начал обогащается и расширяется. Метаморфоза первого персонажа с его мелодичностью исподволь заявляет о себе уже в рамках первого раздела — это краткие секундовые интонации и поступенное движение. Новую краску в его характере (и особый выразительный эффект) в начале этого раздела (т. 19) создает вторжение квинты *c-g* у виолончели в динамике *mf* после глубочайшего *pianissimo* (*ppp*, *pppp*) во всех партиях. Верхний голос этой квинты (развивая мелодический элемент) благодаря густому басовому регистру наполняется скрытой мрачной энергией. Эта энергия постепенно все ярче проявляет себя, ее носителями остаются тембры скрипки и виолончели, почти полностью заслоня тихие «птичьи» интонации у фортепиано, которое вскоре надолго замолкает вовсе.

После этого уплотняется фактура (появляются двойные ноты у струнных), исчезает прозрачность, расширяется диапазон — происходит одно из самых радикальных превращений первого персонажа, приобретающего агрессивные черты. Намеренное усиление диссонантности в сочетании с нарастающей динамикой создает ощущение нагнетания энергии. В кульминации второго раздела (т. 46) фортепиано словно берет реванш, утверждая господство второго музыкального персонажа, выраженного в одном из «птичьих» элементов (повторение терций) в динамике *fortissimo* и на фоне диатонического кластера в басовом ре-

гистре. Этот «героический жест»⁵ останавливает натиск метаморфозы первого персонажа в партиях струнных и возвращает начальное просветленное звучание и пение птиц.

Однако диалог двух персонажей в этой части продолжается. Следующий, третий ее раздел содержит интонации созерцательного первого персонажа. Голоса птиц, энергетическая напряженность ослабевает, а сам сумрачный облик первого персонажа (в партии фортепиано) просветляется и соединяется с умиротворенным звучанием струнных. Таким образом, в этой части в другом звуковом материале реализуется та же идея, что и в предыдущей — взаимодействие созерцательности и беспокойного поиска.

Метаморфозой первого музыкального персонажа ознаменовано дальнейшее развитие — соло виолончели, плавно сменяющееся партией скрипки. Оно знаменует начало *третьей части*. Первый персонаж вновь вводит слушателя в сферу созерцания, однако окрашенную иными эмоциями — глубоко затененными, таящими в себе скрытое напряжение. Экспрессивные секундовые интонации являются метаморфозой того же протеического персонажа. Для его характеристики композитор применяет особый штрих: мягко глиссандирующие форшлаг. В соответствии с авторской ремаркой они играют «одним пальцем с минимальным *glissando*».

Постепенное, но интенсивное динамическое развитие (от *p* к *ff*), изменение тесситуры звучания с низкого глубокого регистра на высокий создают впечатление мощного энергетического нагнетания, почти надрыва, максимальной психологической напряженности. Таким образом, еще раз созерцательное начало, исподволь насыщаясь энергией, перерастает в открытый эмоциональный всплеск.

Метаморфоза второго («птичьего») персонажа продолжает дальнейшее музыкальное повествование, заявляя о себе контрастным материалом в партии фортепиано (*пример 5*).

Здесь соединяются два пласта: аккорд квинто-секстового строения, состоящий из двух созвучий в крайних регистрах (в партиях обеих рук) и тремоловидное движение. На протяжении всей третьей части первый пласт остается неизменным, создавая приглушенный остинатный фон, напоминающий отдаленное звучание колокола — здесь можно уловить отсылку к началу прелюдии Дебюсси «Затонувший собор». Другой фактурный пласт более подвижен — это своего

Пример 5. Трио, 3 часть
Example 5. Trio, part 3

Пример 6. Трио, 3 часть, завершающий раздел
Example 6. Trio, part 3, final section

рода мелодизированное *tremolo* в диапазоне различных интервалов, напоминающее «птичьего голоса» из первой части. Эти пласты неотделимы друг от друга, сочетание их несет в себе сложные и неоднозначные смыслы. Повторяющийся аккорд можно трактовать как неотвратимое фатальное начало, голос вечности или символ высшей

воли. Подвижный пласт в партии фортепиано воплощает представление о светлом и свободном течении жизни.

Длительное противостояние двух главных протейческих персонажей (уже, скорее, их метаморфоз) происходит на протяжении всего второго раздела третьей части. В процессе этого противо-

стояния изменяется партия струнных, построенная на тремолирующем тематическом элементе: сумрачность и затененность уступает место светлому началу, противостояние изначально полярных образов перерастает в диалог, в котором преобладает консонатность. Партии, дополняя друг друга тембрально, создают единую звуковую, гармонично выстроенную картину. В кульминации (пример 6) «птичий» персонаж претерпевает очередную метаморфозу: исчезает подвижное тремоловидное движение, переливы голосов (светлое начало постепенно отходит на задний план), неизменный аккорд впервые в нескольких тактах (с «повисающей» лигой в последнем из них) отделяется от подвижного пласта партии фортепиано, олицетворяя

господство холодных внечеловеческих сил. В тех же тактах музыка у скрипки и виолончели также вновь возвращается к сумрачности, динамика постепенно усиливается (от *pp* до *mf*), и в кратком кульминационном фрагменте партий струнных возрождается психологическая напряженность.

Дальнейшие метаморфозы первого персонажа складываются в краткий дуэт скрипки и виолончели, возвращающий материал начальных тактов, знаменуя новый виток событий. Этот завершающий раздел третьей части плавно переходит посредством *attacca* в четвертую часть. Глиссандирующие интонации превращаются в *tremolo*, которое составит основу фактуры в начале следующей части.

Пример 7. Трио, 4 часть
Example 7. Trio, part 4

Метаморфозой первого персонажа ознаменовано начало четвертой части. Именно здесь его драматизм, до времени глубоко скрытый, полностью раскрывается и господствует на протяжении всей части. Источником наивысшего драматизма в судьбе этого персонажа становятся те же секундовые и терцовые (часто глиссандирующие) интонации, усиленные квинтовыми вертикалями.

В партиях скрипки и виолончели в сочетании с *tremolo* (в диапазоне от *fis* до *a*) они приобретают особенно острое звучание именно в начале четвертой части, воплощая еще большую психологическую напряженность, даже надрывность в сравнении с предыдущими частями. В начальном фрагменте они могут восприниматься слушателем как

выражение болезненных стонов, а *tremolo* отражает лихорадочные метания действующего здесь музыкального персонажа. Эта энергетическая накалированность выражена в дуэте струнных, в котором, на протяжении всей части, динамика колеблется от *mf* до *ffff*, оттенки *p* не используются вовсе.

Партия фортепиано здесь (пример 7) основана на вертикалях, исполняемых в соответствии с авторской ремаркой как «аперiodическое тремоло». Она охватывает больший, чем в предыдущем разделе, динамический диапазон: начинается с *ppp* и посредством постепенного *crescendo* приходит к *fff*. В отличие от первых трех частей цикла какое-либо смысловое противостояние партий инструментов здесь практически отсутствует. Партия фортепиано

но местами дублирует мелодический и фактурный рисунок партий струнных, что еще раз утверждает господство первого музыкального персонажа, превратившегося в этой части в носителя образов драматического нагнетания, рока.

Продолжительное действие первого музыкального персонажа в четвертой части отличается непрерывностью, однако может быть условно разделено на два фрагмента с разными уровнями напряжения: движение к первой кульминации (которая достигается в 19–20 тактах) и дальнейшее развитие, приводящее к центральной кульминации (с 29 такта и до конца части).

Апериодическое *tremolo* (в соответствии с авторской ремаркой) в партии фортепиано перерастает в мелодизированную линию секстолей в противоположном движении — этот материал является одной из метаморфоз второго музыкального персонажа (т. 17). Каждая кульминация знаменуется резким прекращением движения *tremolo* и секстолей, а также внезапным вторжением аккордовых реплик. Именно такого типа реплика завершает развитие этой части (здесь впервые появляется динамика *ffff*), приобретая характер внезапного повелительного жеста (подобные аккордовые реплики, выведенные из тех же секундовых интонаций, приобретают особое смысловое значение в пятой части). Как видим, в четвертой части продолжается диалог между метаморфозами двух главных музыкальных персонажей.

В дальнейшем, в завершающей цикл пятой части, первый музыкальный персонаж по-прежнему интенсивно изменяется. Здесь материал его представлен не в такой энергетической накатности, с менее выраженной экспрессией сравнительно с четвертой частью, скорее, наблюдается энергетический спад, явно чувствуется приближающееся завершение. Как и в других частях, форма финала сквозная с условным делением на этапы или фрагменты. В первых тактах части сопоставляются первоначальный (мелодический) и производный материал второго тематического элемента (персонаж в своем исходном варианте вступает во взаимодействие со своей метаморфозой, словно происходит соприкосновение двух времен его жизни — прошлого и настоящего): секундо-терцовые опевания в спокойном ритме и резкие синкопированные аккорды в динамике *fff*. Мелодический вариант — экспозиционный образ первого персонажа — звучит в партии фортепиано в первоначальном виде в динамике *ppp*, являя собой, как и в предыдущих частях, тихую

созерцательность, спокойствие и отрешенность. Выросший из этого элемента в четвертой части материал-метаморфоза, символизирующий агрессивную энергию, обособляется и приобретает самостоятельный «голос». Он неожиданно прерывает звучание тихих интонаций фортепиано в первых трех тактах. Возникает своеобразный конфликт в рамках одного тематического элемента. В следующем фрагменте формы (такт 13) меняется смысловое соотношение инструментальных партий (фортепиано и струнных): теперь созерцательный элемент преобладает у струнных (*mp*), а фортепиано сохраняет в смягченном варианте агрессивные реплики.

Подобный смягченный вариант агрессивных реплик появляется и в следующем фрагменте (такты 22–34) в сольной партии фортепиано. Внутреннее психологическое напряжение и накаленность здесь скрыты в приглушенной динамике (преимущественно *p*), в максимально статичном движении, в отсутствии какой-либо выраженной экспрессивной яркости. Однако в этом фрагменте все еще остается ощущение неустойчивости, психологической надломленности, болезненности, даже некой обреченности.

Здесь образность, отраженная в партии фортепиано, подхватывается партией виолончели в следующем условном разделе (т. 35–52) и вновь звучат глиссандирующие секундовые интонации. Со вступления скрипки (т. 39) начинается возвращение второго элемента (в варианте из второй части). Сглаженные агрессивные реплики в партии фортепиано постепенно исчезают, однако, за счет диссонирующих интервалов (аккорды, включающие увеличенные кварты и квинты) остается скрытая психологическая напряженность. На первый план выходит мелодическая линия в партиях струнных, отдаленно напоминающая вокальный речитатив. Созерцательность метаморфозы второго музыкального персонажа, заложенная в этой мелодической линии, приобретает трепетно-щемящую окраску (в отличие от второй части, где на первый план выходили спокойствие и относительная простота). Это новое эмоциональное наполнение связано с тем, что в этом разделе голоса скрипки и виолончели сопровождаются материалом не светлого «птичьего» элемента, а напряженно-диссонирующими аккордами у фортепиано — отдаленной метаморфозой первого персонажа.

Завершенности всего цикла способствует намек на возвращение фоновой сонористической «декорации» из начала первой части (апериоди-

ческая вибрация струнных), как бы обрамляя весь цикл. Возникает выразительный диалог между материалом вступления и метаморфозой первого персонажа (синкопированные реплики — т. 53–60). Эти реплики в партии фортепиано продолжают звучать и после того, как едва уловимое *tremolo* у струнных постепенно затихает и исчезает, тем самым утверждая последнее слово за созерцательным персонажем. Но это еще не финал истории.

«Энергетический взрыв» последних тактов воплощен в стремительном *crescendo* от *ppp* к *fff* в пределах одной ноты *sul ponticello* («с экстремальным нажатием смычка», — как гласит авторская ремарка). Звучание внезапно и резко обрывается, завершая все произведение. Этот эпизод можно истолковать как отчаянное усилие первого персонажа утвердить свое господство. Это попытка терпит сокрушительное поражение, отступая перед властью тишины (т. 61–68, подобный эффект «резкого взрыва» можно заметить в завершении четвертой части).

Как видно из анализа, в произведении представлен своеобразный музыкальный театр, в котором действуют специфические персонажи. Мы предложили определить их как «протеические», то есть способные свободно менять облик, сохраняя свою сущность.

Два персонажа (два основных тематических элемента) и фоновый (декорационный) образ составляют главные смысловые сферы Трио: сонористический элемент (появляется во вступлении и в пятой части), два тематических элемента — первый персонаж, заключающий в себе разные смыслы (созерцания, нагнетания, рока), и второй, «птичий» персонаж. В процессе развития каждый из персонажей произведения подвергается значительным изменениям (порой почти до неузнаваемости), в разных частях эти элементы вступают в диалог, конфликтуют, взаимодействуют и дополняют друг друга, соединяясь, образуют новые звуковые миры.

В результате этого взаимодействия складывается остро противоречивая картина мира, в которой разрешение конфликта не происходит. Резкий эмоциональный взрыв, завершающий цикл (5 часть 61–68 такты), подобен отчаянной попытке прорваться к тайнам бытия и мироздания, гаснущих в масштабах Вселенной.

В Трио Ретинского действие происходит в воображаемом пространстве, включающем в себя широчайший спектр ассоциаций: звуковые деко-

рации как фоновый элемент, изменчивые персонажи, живущие чрезвычайно напряженной жизнью, отражающие богатство и многообразие человеческой природы.

Примечания

¹ Понятие используется в работах В. Б. Вальковой [1], В. Н. Холоповой [2; 3].

² Ретинский А. [Комментарии к партитуре] // Ретинский А. Trio for violin, violoncello and piano. Score. (2008 год, Нидерланды).

³ Этот тип тональности описан также в работах Холопова Ю. Н. [2; 3] и Гуляницкой Н. С. [5].

⁴ Эти интонации напоминают аккордовую пульсацию фортепиано в некоторых частях «Квартета на конец времени» О. Мессиана.

⁵ Понятие музыкального жеста в применении к музыке XX–XXI веков разрабатывается в труде Т. В. Цареградской [6].

Список литературы

1. Валькова В. Б. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Музыкальное искусство и наука. Вып. 3. М.: Музыка, 1978. С. 168–190.
2. Холопова В. Н. Музыкальный тематизм. Научно-методический очерк. М.: Музыка, 1983. 88 с.
3. Холопова В. Н. Контрастность миропредставления как принцип музыкально-философского мышления Софии Губайдулиной // Музыкальная академия. 2021. Вып. 3. С. 58–73.
4. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века. М.: Издательство РАМ им. Гнесиных, 2004. 296 с.
5. Гуляницкая Н. С. Введение в современную гармонию. М.: Музыка, 1984. 256 с.
6. Цареградская Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции. М.: Композитор, 2018. 364 с.

References

1. Valkova, V. B. (1978), "On the question of the concept of 'musical theme'", *Muzykal'noe iskusstvo i nauka* [Musical art and science], vol. 3, pp. 168–190.
2. Holopova, V. N. (1983), *Muzykal'nyj tematizm. Nauchno-metodicheskij ocherk* [Musical themes. Scientific and methodological essay], *Muzyka*, Moscow, USSR.
3. Holopova, V. N. (2021), "Contrast of worldview as a principle of musical and philosophical think-

ing by Sofia Gubaidulina”, *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], vol. 3, pp. 58–73.

4. D'yachkova, L. S. (1994), *Garmoniya v muzyke XX veka* [Harmony in 20th century music], Izdatel'stvo RAM im. Gnesinyh, Moscow, Russia.
5. Gulyanickaya, N. S. (1984), *Vvedenie v sovremennuyu garmoniyu: Ucheb. posobie dlya muz. vuzov* [Introduction to modern harmony: A textbook for the muses. Universities], Muzyka, Moscow, USSR.
6. Tsaregradskaya, T. V. (2018), *Muzykal'nyj zhest v prostranstve sovremennoj kompozicii* [A musical gesture in the space of a modern composition], Kompozitor, Moscow, Russia.

Информация об авторе

Иванченко Н. С. — аспирант кафедры истории музыки

Information about the author

Ivanchenko N. S. — Postgraduate student of the Department of Music History

Статья поступила в редакцию 07.02.2025; одобрена после рецензирования 21.03.2025; принята к публикации 01.04.2025.

The article was submitted 07.02.2025; approved after reviewing 21.03.2025; accepted for publication 01.04.2025.