

Научная статья

УДК 78.071.1

DOI: 10.36871/hon.202303048

**ПРИМЕНЕНИЕ МОТИВНОЙ РАЗРАБОТКИ
И ЗАКОНА «ЗОЛОТОГО СЕЧЕНИЯ»
В СОЧИНЕНИИ МЭРИЛИН ШРУД «RENEWING THE MYTH»***Арте́м Макси́мович Ану́чин*

Магнитогорская государственная консерватория имени М. И. Глинки
455036, Российская Федерация, Челябинская область,
Магнитогорск, улица Грязнова, 22

artem.anuchin@mail.ru, ORCID: 0000-0002-8629-3515

Мэрилин Шруд — крупный американский композитор, которая пишет в различных жанрах. Ее сочинения исполняются выдающимися музыкантами США, Азии и Европы. Наибольшей известностью пользуются камерно-инструментальные произведения композитора с участием саксофона. Они стали визитной карточкой М. Шруд, так как в них особенно ярко выявляются наиболее устойчивые черты ее композиторского почерка. В России сочинения М. Шруд почти неизвестны, а исследования ее творчества отсутствуют. Настоящая статья является продолжением ряда работ ее автора, посвященных композиторскому стилю Мэрилин Шруд [1, 4]. Ее цель — анализ одного из важнейших приемов композиторской техники М. Шруд — мотивной разработки, который исследуется на примере Дуэта для саксофона и фортепиано «Возрождение мифа». В работе уделено также внимание пропорции «золотого сечения», которая ярко проявляется в структуре исследуемого произведения. В статье приводятся биографические сведения о композиторе. Ценность и научная новизна работы определяется тем, что в ней подробно анализируются некоторые из стилевых констант творчества Мэрилин Шруд.

Ключевые слова: Мэрилин Шруд, «Renewing the Myth», Джон Сампен, Всемирный конгресс саксофонистов, мотивная разработка, «золотое сечение»

Для цитирования: Ану́чин А. М. Применение мотивной разработки и закона «золотого сечения» в сочинении Мэрилин Шруд «Renewing the myth» // *Художественное образование и наука*. 2023. № 3 (36). С. 48–58. <https://doi.org/10.36871/hon.202303048>

Original article

**THE APPLICATION OF MOTIVIC DEVELOPMENT
AND THE GOLDEN RATIO IN MARILYN SHRUDE'S COMPOSITION
"RENEWING THE MYTH"***Artem M. Anuchin*

Magnitogorsk State Conservatory named after M. I. Glinka
22 ul. Gryaznova, Magnitogorsk, Chelyabinsk region, 455036, Russian Federation

artem.anuchin@mail.ru, ORCID: 0000-0002-8629-3515

Marilyn Shruide is a major American composer who works in various genres. Her compositions are performed by prominent musicians in the USA, Asia and Europe. The composer is

best known for her chamber instrumental works featuring the saxophone. They have become the hallmark of M. Shrude, as they especially vividly reveal the most stable features of her compositional style. M. Shrude's compositions are almost unknown in Russia, and there are no studies devoted to her creativity. This article is a continuation of the author's series of works devoted to the compositional style of Marilyn Shrude [1, 4]. Its purpose is to analyze one of the most important techniques of M. Shrude — the motivic development. The duo for saxophone and piano "Renewing the Myth" is used as an example. The research also pays attention to the Golden Ratio proportion, which is clearly manifested in the structure of the piece. The article provides biographical information about the composer. The value and scientific novelty of the work is determined by the fact that it analyzes in detail some of the stylistic constants of Marilyn Shrude's creativity.

Keywords: Marilyn Shrude, "Renewing the Myth", John Sampen, World Saxophone Congress, motivic development, Golden Ratio

For citation: Anuchin A. M. The Application of Motivic Development and the Golden Ratio in Marilyn Shrude's Composition "Renewing the Myth". *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 3 (36). P. 48–58. <https://doi.org/10.36871/hon.202303048> (In Russian)

Авторитетнейший современный американский композитор Мэрилин Шруд является экспертом в области средневековой музыки. Она — профессор композиции Боулинг-Гринского государственного Университета (*Bowling Green State University*)¹, блестящая пианистка, заслужившая признание публики. Достижения Мэрилин Шруд отмечены самыми престижными композиторскими наградами США².

Масштаб личности и значение сочинений доктора Шруд были оценены автором настоящей статьи во время обучения в течение трех лет в ее классе в *BGSU*, где она возглавляла композиторское отделение музыкального факультета.

Мэрилин — плодовитый композитор, собрание ее сочинений охватывает широкий диапазон жанров, но особое место в нем принадлежит камерно-инструментальной музыке с участием саксофона. Именно в этой области наиболее ярко выявились устойчивые черты ее композиторского почерка. В контексте всего творчества мастера ее камерная музыка представляет особый интерес.



Рис. 1. Мэрилин Шруд

¹ Боулинг-Гринский государственный университет (*Bowling Green State University*) расположен в городе Боулинг-Грин штата Огайо (США). Университет является крупным учебным заведением, насчитывающим более 24 тыс. студентов. *BGSU* начал свою академическую деятельность в 1910 году. Вуз входит в 5% наиболее известных и престижных учебных заведений на планете.

² Стипендия Фонда Гуггенхайма, премия Американской академии искусств и литературы, две премии *ASCAP*, премия «*Meet the Composer*», премия Фонда Сореля, грант Национального Фонда Искусств, премия Кеннеди-Центра Фридрихейм, Кливлендская премия в области искусств, стипендия Фонда Рокфеллера.

Стремление Шруд к созданию музыки для саксофона было продиктовано недостаточным количеством камерно-инструментальных пьес для этого инструмента, на которые Мэрилин регулярно получает заказы от музыкантов. Ее сочинения исполняли всемирно известные саксофонисты, такие как Фредерик Хемке, Дональд Синта, Жан-Мари Лондекс, Жан-Мишель Гури и др. Кроме того, эта привязанность была обусловлена личными обстоятельствами композитора: М. Шруд создает современный репертуар для своего мужа и коллеги, выдающегося виртуоза-саксофо-

ниста Джона Сампена³ (*John Sampen*), с которым она выступает в дуэте как пианистка.

Свои сочинения Мэрилин Шруд исполняет на многочисленных концертах и музыкальных фестивалях по всему миру. Начиная с 1972 года, она принимала участие почти во всех Всемирных конгрессах саксофонистов, для каждого из которых писала новое сочинение. С 1969 году эти форумы проводятся каждые три года в разных странах и ориентированы на исполнение классической и современной музыки, созданной для саксофона [11, 7]. Участие в Конгрессах весьма престижно, так как там собираются около тысячи музыкантов со всего мира.

Произведение «*Renewing the Myth*» («Возрождение Мифа»), премьера которого состоялась на IX Всемирном конгрессе саксофонистов в Токио в 1988 году, написано для альтового саксофона и фортепиано. Пьеса прозвучала в исполнении дуэта Сампена–Шруд. В интервью Бобби Томпсон композитор так охарактеризовала свой замысел: «Я хотела написать пьесу, в которой был бы задействован Паганини. Мне хотелось создать что-нибудь по-настоящему яркое для Джона, и я подумала, а почему бы и нет?» [10, 194]. Далее композитор пояснила, что при создании произведения «...больше всего [ее] вдохновляли сочинения Лютославского и Рахманинова (на тему Паганини. — А. А.)»⁴ [8, 196].

³ Джон Сампен (*John Sampen*) (род. 1949) — американский классический саксофонист. Его учителями были Фредерик Хемке (*Frederick Hemke*), Ларри Тил (*Larry Teal*) и Дональд Синта (*Donald Sinta*). С 1977 года он является профессором саксофона в Государственном университете Боулинг-Грина (*Bowling Green State University*). Сампен играет на всех типах саксофона. Специально для него было написано более 60 новых произведений такими композиторами, как Сэмюэл Адлер (*Samuel Adler*), Уильям Олбрайт (*William Albright*), Милтон Бэббит (*Milton Babbitt*), Уильям Болком (*William Bolcom*), Джон Кейдж (*John Cage*), Майкл Колграсс (*Michael Colgrass*), Джон Харбисон (*John Harbison*), Дональд Мартино (*Donald Martino*), Ре Нода (*Ryo Noda*), Полин Оливерос (*Pauline Oliveros*), Бернард Рэндс (*Bernard Rands*), Гюнтер Шулер (*Gunther Schuller*), Эллиот Шварц (*Elliot Schwartz*), Мэрилин Шруд (*Marilyn Shlude*), Мортон Саботник (*Morton Subotnick*) и Владимир Усачевский (*Vladimir Ussachevsky*). Джон Сампен имеет награды «Национального фонда искусств» («*National Endowment of the Arts*»), «*Meet the Composer*». Он выступает с такими коллективами, как Нюрнбергский симфонический оркестр, Международный итальянский оркестр, Симфонический оркестр Нью-Мексико и Ансамбль новой музыки Питтсбурга.

⁴ Все цитаты даны в переводе автора статьи.

Подруга и коллега Мэрилин Шруд по Боулинг-Гринскому университету доктор Мэри Натвиг (*Mary Natvig*) писала: «Немногие понимают, что пьеса “*Renewing the Myth*” была посвящена ее собственному “Паганини саксофона” — блестящему виртуозу Джону Сампену, который, конечно же, не заключал пакт с дьяволом. Его кабинет находится рядом с моим⁵, и я понимаю, что его виртуозность определяется ежедневной многочасовой практикой» [7, 10].

Композиторский стиль М. Шруд берет начало в экспериментальных техниках «Американской пятерки»⁶ («*American Five*») — знаменитой группы композиторов первой половины XX века. Мэрилин впитала их достижения благодаря своему преподавателю Алану Стауту⁷ (*Alan Stout*), который учился у двух композиторов «Пятерки» — Уоллингфорда Риггера и Генри Коуэлла [1, 40]. Обучаясь в классе Алана Стаута, Мэрилин постепенно выработала свои стилевые приемы, которые характеризуются сочетанием серийной техники с экспериментальными поисками. В то же время погруженность Мэрилин с детских лет в католическую веру также наложила печать на ее композиторский стиль (М. Шруд имеет ученую степень не только по музыкальной педагогике и композиции, но и по теологии). Именно поэтому в ее творчестве удивительным образом сочетаются суперсовременные техники композиции со средневековым григорианским хоралом.

⁵ Имеется в виду соседство кабинетов Джона Сампена и Мэри Натвиг в стенах Боулинг-Гринского университета, в котором они оба преподают на музыкальном факультете.

⁶ «Американская пятерка» («*American Five*») — собирательное название, применяемое к американским композиторам-модернистам: Чарльзу Айвзу (*Charles Ives*), Джону Дж. Беккеру (*John Becker*), Уоллингфорду Риггеру (*Wallingford Riegger*), Генри Коуэлли (*Henry Cowell*) и Карлу Рагглю (*Carl Ruggles*). Эти авторы были известны своими модернистскими композициями, которые имели своей целью создание неповторимого и самобытного американского стиля.

⁷ Алан Стаут (*Alan Stout*) (1932–2018) — американский композитор и музыкальный педагог. Образование получил в университете Джона Хопкинса и в консерватории Пибоди, где его педагогами были Генри Коуэлл, Уоллингфорд Риггер, Джон Верролл и Вагн Холмбо (последний из Копенгагенского университета). Он завершил обучение в Вашингтонском университете. С 1962 года А. Стаут преподавал в Северо-Западном университете. Его музыку исполняли Чикагский, Филадельфийский и Балтиморский симфонические оркестры.

В «*Renewing the Myth*» М. Шруд использовала специальную нотацию, которая включает мультифонику, алеаторику, субтоновые тембры и флаттер-язык. Мэрилин является большой приверженкой тембровой полифонии, а именно мультифонии — техники игры, при которой исполняются два и более звуков одновременно. Специальная комбинация аппликатуры на саксофоне дает ему возможность вибрировать, исполняя два разных тона и создавая тем самым трель. Джон Сапмен виртуозно владеет этим приемом, и поэтому нотный текст «*Renewing the Myth*» насыщен в саксофонной партии многоголосными созвучиями.

Композиторы академического направления давно ввели в музыкальный обиход большое количество приемов разработки, начиная от простого повторения темы и заканчивая сложными вариационными комбинациями. В своих опусах М. Шруд использует весь накопленный к настоящему моменту арсенал этих приемов. В настоящей статье внимание акцентируется на одной из характерных черт композиторской техники М. Шруд. Ключевым средством создания целостной композиции во всех ее произведениях является разработка мотивов — метод, основанный на расчленении темы на составляющие ее элементы, каждый из которых может трансформироваться и взаимодействовать с другими тематическими ячейками. В основу мотивной разработки в сочинениях М. Шруд положена музыкальная ячейка, которая впоследствии многократно трансформируется, что обеспечивает целостность музыкальной композиции. Постоянное развитие одного тематического материала без однообразных и назойливых повторений позволяет удерживать внимание слушателя.

За основу разработки Шруд избирает так называемый «зародышевый мотив»⁸, или иначе — ядро. Им может быть тема из известного сочинения (например, в произведении «*Trope*» — это тема из песни протеста «*We Shall Overcome*» («Мы преодолеем!»); в квартете «*Transparent Eyes*» («Прозрачные глаза») — тема из оркестровой сюиты № 3 Ре мажор И. С. Баха и т.д.) или тема, изобретенная ею самой.

⁸ «Зародышевый мотив» (*germinal motive*), или ядро, используется для создания тем на протяжении всего сочинения. Известным примером является «Патетическая» соната Бетховена, в которой все темы первой части проистекают из зародышевой идеи, заимствованной из вступления.

Для пьесы «*Renewing the Myth*» М. Шруд воспользовалась мотивом, заимствованным из темы Каприса 24 Никколо Паганини (нотный пример 1)⁹. М. Шруд видоизменяет первоначальный мотив: добавляет к нему дополнительные звуки и трансформирует его с помощью новых ритмических вариантов и приемов мультифонии.

Нотный пример 1

Тема Каприса 24 Н. Паганини



Рассмотрим основные приемы мотивной разработки, которые Шруд применяет в этом сочинении. Первый из них — повторение, самый простой и один из наиболее распространенных видов. «Зародышевый мотив» используется без обработки или развития. Этот прием задействован М. Шруд несколько раз на протяжении всего сочинения, например, в такте 37 (нотный пример 2)¹⁰.

Другими средствами разработки в «*Renewing the Myth*» являются расширение и расрастание. Расширение мотива — это появление нового материала перед последним звуком «зародышевого мотива». И наоборот — расрастание мотива возникает, если новый материал начинается с его последнего звука. В обоих случаях полученный мотив оказыва-

⁹ В данной статье используется Американская стандартная система нотации (англ. *American Standard Pitch Notation*, в США также известна как «научная нотация», англ. *Scientific pitch notation*) — система обозначения звуков, предложенная Американским акустическим обществом в 1939 году. В научной нотации название ступени обозначается прописными буквами, а номер октавы записывается сразу после обозначения ступени, при этом октавы нумеруются, начиная с субоктавы, которой присваивается номер 0. Таким образом, первая октава имеет номер 4, например, *G4*. Альтерации звуков обозначаются знаками # (диез) и *b* (бемоль). В принятой в Европе нотации Г. Гельмгольца наименования ступеней записываются маленькими буквами: справа сверху пишется номер октавы — от одного до пяти. Так, для первой октавы используется цифра 1, например, *g1*.

¹⁰ В нотных примерах могут встречаться скобки, линии и надписи, используемые для выделения некоторых частей такта. Эти обозначения не являются частью опубликованной музыки композитора, а добавлены автором статьи с целью разъяснения определенной идеи.

Нотный пример 2
«Renewing the Myth», т. 37

Нотный пример 4
«Renewing the Myth», т. 101

ется длиннее первоначального. Образец разрастания мотива представлен в нотном примере № 3: конец мотива является началом вновь сочиненной фразы в такте 44¹¹.

Нотный пример 3
«Renewing the Myth», т. 44

Нотный пример 5
«Renewing the Myth», тт. 1–6

Орнаментика в сочинениях Шруд — еще один достаточно распространенный способ мотивной разработки, при котором к «зародышевому мотиву» добавляются новые звуки. Так, например, в тактах 28–29 партии саксофона (нотный пример 6) мелодическая линия обрастает дополнительными звуками. В этом случае последовательность восходящих квинт оказывается затушеванной, как, например, в такте 28 (фраза начинается с $F4$, затем появляется верхний звук фразы $C6$, а в такте 29 происходит завершение мотива звуком $G4$).

Нотный пример 6
«Renewing the Myth», тт. 28–29

При мотивной разработке Мэрилин нередко изменяет интервалы. Наиболее часто эти изменения происходят в конце мотива. Но изменения могут присутствовать в любом другом месте и включать один или несколько интервалов.

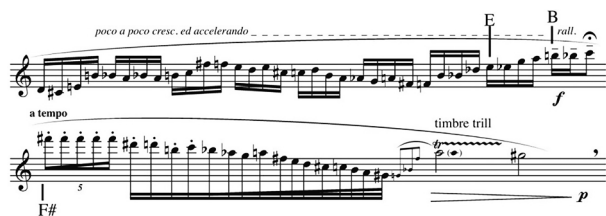
В ряде случаев начальный мотив расширяется путем добавления к нему дополнительных звуков. Таким образом, он превращается в более крупную фразу, как, например, в такте 101 (нотный пример 4).

Начальный мотив (звуки D , F , E , A — с учетом транспозиции) может быть укорочен или преобразован в последовательность восходящих квинт. Благодаря этому отдельные звуки мотива становятся структурными «опорными точками» в более крупных фразах (нотный пример 5).

¹¹ Все нотные примеры взяты из [9].

Подобный пример встречается и в каденции перед первой кульминацией (звук F^\sharp у саксофона). Здесь три звука ($E5$, $B5$ и $F^\sharp6$) оказываются как бы «встроенными» в текст большой строки, но их можно обнаружить в начале каждого такта (нотный пример 7).

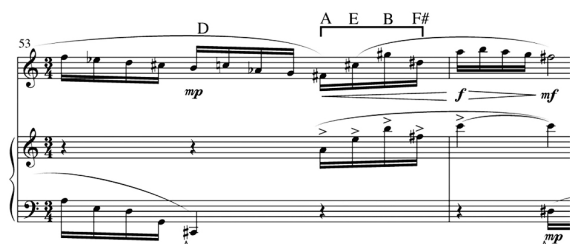
Нотный пример 7
«Renewing the Myth», отрывок из каденции



Последовательность восходящих квинт играет в «Renewing the Myth» двойную роль: на локальном уровне они помогают генерировать фразы, а на более высоком уровне — служат опорой крупных мелодических структур.

Наглядный пример нотной серии, состоящей из последовательно восходящих квинт, можно найти в такте 53 как в партии саксофона, так и фортепиано. Здесь встречаются квинты между звуками A , E , B (си) и затем F^\sharp , C (нотный пример 8).

Нотный пример 8
«Renewing the Myth», тт. 53–54



Четыре звука, на которых строится первоначальный мотив — B , D , C^\sharp и F^\sharp — композитор может переупорядочить и в сочетании со смещением на октаву создать новый мотив. Пример этого приема можно увидеть в тактах 9–10 (нотный пример 9).

Нотный пример 9
«Renewing the Myth», тт. 9–10



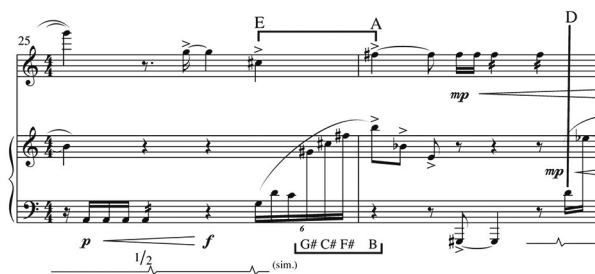
Еще один способ мотивной разработки, который использует М. Шруд — инверсия, или ракоход. Мотив (или его часть) проводится в обратном порядке (от последнего звука к первому). Например, композитор изменила порядок звуков B , F^\sharp , C^\sharp , используя ракоход (нотный пример 10), в результате чего последовательность восходящих квинт преобразовалась в восходящие кварты.

Нотный пример 10
Изменение порядка B , D^\sharp , C^\sharp на порядок C^\sharp , F^\sharp , B



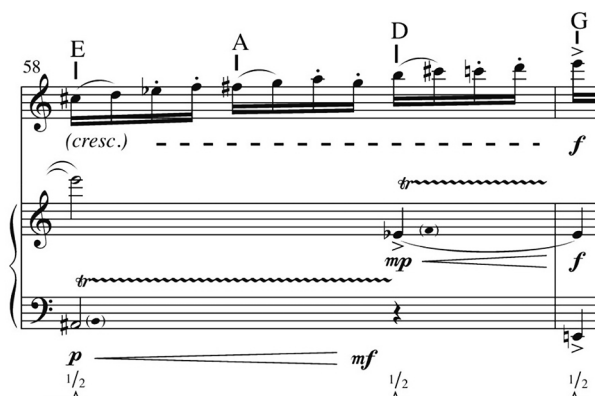
Чистая кварта как обращение чистой квинты встречается в пьесе многократно (например, в тактах 25–26). Строка из кварт, которую здесь создает Шруд, такова: G^\sharp , C^\sharp , F^\sharp , B , E , A , $D4$ (нотный пример 11).

Нотный пример 11
«Renewing the Myth», тт. 25–26



Другой пример цепочки восходящих кварт находим в тактах 58–59. В этом случае в партию саксофона встроена серия восходящих кварт: от $E4$ до $A4$, до $D5$, до $G5$. Каждый звук в этой скрытой цепочке кварт возникает на сильную долю такта, служа опорой более крупной мелодической фигуры (нотный пример 12).

Нотный пример 12
«Renewing the Myth», тт. 58–59



В структуре анализируемого сочинения большое значение имеют сочетания различных интервалов. Здесь можно обнаружить последовательности, состоящие из параллельных октав. Иногда в достаточно продолжительных мелодических построениях встречаются параллельные тритоны. Имея явную склонность к атональности, Шруд часто применяет в «*Renewing the Myth*» так называемый венский трихорд¹², которым начинаются или завершаются фразы. Иногда композитор встраивает его в более крупные мелодические образования (нотный пример 13).

Нотный пример 13
Венский трихорд в С

Венский трихорд в С

Ячейки, находящиеся в тактах 22-24

Такты 22-24

Нотный пример 13 показывает два встроженных [0, 1, 6] трихорда в более длинную мелодическую линию в такте 22, когда фортепиано начинает развитие, которое замыкается на мотиве Паганини в партии саксофона. Новое движение параллельными октавами начинается в такте 24 с первых трех звуков, создающих трихорд [0, 1, 6].

¹² Венским трихордом Аллен Форте назвал трехступенный звукоряд (в объеме терции или кварты), поскольку эта группа нот часто использовалась композиторами новой венской школы — Арнольдом Шенбергом, Альбаном Бергом и Антоном Веберном. Звуки, образующие этот трихорд, независимо от транспозиции или инверсии, создают один полутон, одну чистую кварту и один тритон и имеют в качестве обозначения цифры 0, 1, 6. В нотном примере 13 венский трихорд состоит из звуков С, С[#] и F[#]. Цифры в системе А. Форте относятся к количеству полутонов от начальной высоты звука (А. Форте, чтобы избавиться от неоднозначности записи в классической нотации (с помощью диэзов, бемолей и др. знаков альтерации), 12 звуковысотных классов обозначал числами от 0 до 11). Теория Форте стала основой современного «теоретико-множественного музыкального анализа» (англ. *set-theoretical music analysis*), развитого прежде всего американскими учеными [6, 124].

Эта ячейка¹³ (трихорд) часто расширяется за счет включения одного, двух или трех других звуков, что позволяет создать новые фразы, которые также повторяются на протяжении всего произведения.

Фактически, этот интервал является неотъемлемой частью структуры данного сочинения (тритон, по самой своей природе, важен, поскольку он делит октаву пополам, что вносит ощущение симметрии). Шруд использует этот интервал несколькими различными способами на протяжении всего произведения как линейно, так и вертикально. Она не только пишет параллельные тритоны, но и задает мелодические линии в параллельных октавах. Кроме того, интервал квинта также служит для создания более протяженных структур.

Благодаря сочетанию «зародышевых мотивов», заимствованных из темы Паганини, с группами звуков или ячеек, которые служат основными строительными блоками, сериальная техника сочетается в этой композиции с тональностью. В анализируемом опусе композитор использует прием повторения фраз и аккордовых структур, а также вводит элементы темы, данные в ракоходе. Как важная связующая структура звуковые ячейки не только повторяются, но и часто даются в транспозиции. Они, как связующая нить, вплетены в ткань этого мастерски написанного произведения.

Таким образом, можно сделать вывод, что в дуэте «*Renewing the Myth*» мотив — это объединяющий элемент. Единство создается за счет постоянного повторения трихордов, использования более длинных фраз, образованных внедрением в трихорды дополнительных звуков, а также мелодического развития.

Второй аспект, на который необходимо обратить внимание, — это закон «золотого сечения», который соблюдается М. Шруд в «*Renewing the Myth*» и придает ему особенную стройность.

Проблеме закона «золотого сечения» посвящен труд музыковеда Л. Л. Сабанеева [5, 32–56].

Проанализировав более полутора тысяч музыкальных произведений 42 авторов, Л. Л. Сабанеев сделал вывод, что музыкальный текст большинства выдающихся сочинений можно разделить на части, которые находятся между собой в отношении «золотого се-

¹³ Ячейка — минимальная неделимая основа мелодии, которая используется в произведении в процессе разработки.

чения»: «...наличие золотого сечения выражается в положении “кульминационного пункта” произведения или даже отдельных частей произведения. Если кульминационный пункт произведения или его органического отрезка падает на золотое сечение — то опять же это совпадение отмечается в восприятии ощущением максимальной “стройности”... В музыке легче точно установить именно “кульминационный” пункт произведения, которым обычно является либо кульминация динамики, либо пункт наибольшей “значительности”, а чаще всего оба вместе» [5, 133].

Таким образом, «золотое сечение» — это высшее проявление структурного и функционального совершенства целого и его частей, когда целое относится к большей части, как большая часть к меньшей (рис. 2).

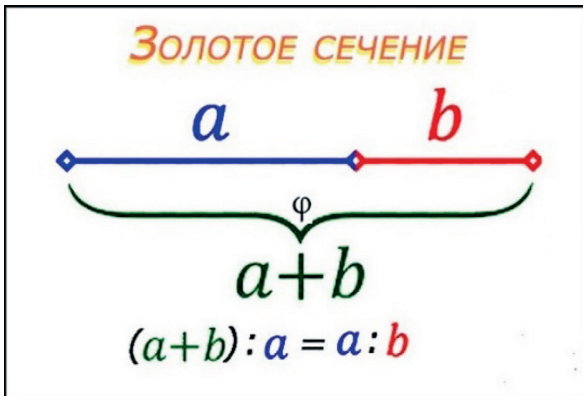


Рис. 2. Формула «золотого сечения»

На основании научных наблюдений Л. Сабанеев делает вывод о том, что закономерность «золотого сечения» проявляется в большинстве произведений гениальных композиторов. Приводим выдержку из работы «Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения. (Опыт позитивного обоснования законов формы)»: «В 1924 году я произвел точное исследование всех этюдов Шопена с этой точки зрения — из них минимальное число оказалось не имеющих золотого сечения на надлежащем пункте линии времени (в трех из 25), а огромное большинство со значительной точностью подтверждало теорию. Интересно, что при этом приходилось иметь дело не с “метрическим временем” при вычислении отрезков произведения, не с “нотным” временем, а с реальным временем исполнения, учитывающим задержки и колебания темпа экспрессивного типа. Для этой цели я пользовался лентами механического ин-

струмента “миньон”, записывающего живую игру пианиста, — измерение нужных отрезков времени сводилось тогда к измерению пространства на ленте. Это была вполне научно точная работа, но параллельно я не мог не отмечать совершенно четких проявлений этой же закономерности и в произведениях почти всех гениальных композиторов» [5, 32].

Проанализируем «*Renewing the Myth*» с позиций проявления в нем закона «золотого сечения». Такт 118 — это «кульминационный пункт», который делит сочинение на две части (нотный пример 14): здесь заканчивается медленная выразительная часть и начинается каденция саксофона.

Нотный пример 14
«*Renewing the Myth*», т. 118

Согласно формуле «золотого сечения», рассчитаем пропорции для этого произведения. В пьесе 193 такта. Большая часть сочинения $a = 118$, значит, меньшая $b = 193 - 118 = 75$. Тогда левая пропорция из формулы $(a + b)/a = 1,63$, а правая пропорция $a/b = 1,57$. Округлив цифры до одного знака после запятой, получим одинаковое число в обеих пропорциях, а именно 1,6. Это означает, что сочинение имеет близкое к оптимальному соотношение частей между собой и каждой части к целому.

При анализе пропорций произведения с точки зрения времени звучания частей записи «*The Contemporary Saxophone*» на компакт-диске в исполнении Джона Сампена и Мэрилин Шруд [8] становится понятным, что «золотое сечение» в соответствии с фактическим временем звучания приходится в пьесе на несколько тактов раньше, в такте 114 (время 6'18"). Простой математический анализ позволяет взглянуть на музыкальное произведение иными глазами и обнаружить его скрытую внутреннюю гармоничную красоту соотношений, которую мы только ощущаем, слушая произведение,

и которую мы «видим», анализируя его с тематической точки зрения.

Таким образом, можно сделать вывод, что композитор оптимально выстроила структуру своего произведения, что свидетельствует о ее большом таланте, интеллекте и чутье.

В заключение отметим некую парадоксальность капризов Паганини. Известно, что капризы — это этюды для совершенствования техники. Но капризы Паганини выделяются в этом ряду особо, представляя собой серию невиданных для своего времени технически виртуозных пьес. Автор исполнил свои капризы с легкостью и блеском, что порождало слухи о его сделке с дьяволом. Последний, самый эффектный, 24-й, каприз Паганини стал своеобразной визитной карточкой великого скрипача.

Удивительно, какое множество разнообразных идей почерпнули музыканты из этого небольшого «этюда». Не только исполнители, но и композиторы находили вдохновение в этой пьесе. Тема Каприза 24 Н. Паганини легла в основу многих произведений, чаще всего на его основе создавались циклы вариаций (как и у Паганини). Интересно, что многие (пожалуй, большинство) из них написаны для фортепиано¹⁴.

¹⁴ Наиболее известные произведения на тему Каприза 24 Н. Паганини:

- Ференц Лист. Этюд № 6 из цикла «Большие этюды по Паганини» для фортепиано;
- Йоганнес Брамс. «Вариации на тему Паганини» для фортепиано (2 тетради, по 14 вариаций в каждой);
- Кароль Шимановский. Каприз № 3 из цикла «Три каприза Паганини» для скрипки и фортепиано;
- Сергей Рахманинов. «Рапсодия на тему Паганини» для фортепиано с оркестром;
- Витольд Лютославский. «Вариации на тему Паганини» для двух фортепиано;
- Исаак Беркович. «Вариации на тему Паганини» для фортепиано;
- Эдисон Денисов. Каприз № 5 из цикла «Пять капризов Паганини» для скрипки и струнного оркестра;
- Хироми Яно. «Вариации на тему Паганини» для балалайки и фортепиано;
- Юрий Фалик. «Посвящение Паганини: Инвенция и Чакона» для фортепиано;
- Джун Нагао. «*Paganini lost*» для двух саксофонов и фортепиано;
- Борис Блахер. «Вариации на тему Паганини» для оркестра;
- Джордж Рочберг. «*Caprice Variations*» для скрипки без сопровождения.

Тема 24-го каприза рождает новые идеи у композиторов, обретает новые контуры, дополняется новыми гармониями и ритмами, разбавляется диссонансами и необычными оркестровками. Сегодня каприз играют на трубе, саксофоне, гитаре, виброфоне и даже на балалайке. Сочинением «*Renewing the Myth*» для саксофона и фортепиано Мэрилин Шруд добавила свое имя к впечатляющему списку композиторов, которые вдохновились на создание своих творений 24-м капризом Паганини.

Автор статьи имел возможность послушать дуэт Сампена–Шруд в рамках Фестиваля новой музыки (*New Music Festival*) в Боулинг-Грине в 2010 году, где они исполнили несколько сочинений, одним из которых было и «*Renewing the Myth*». Их выступление было блестящим и произвело сильное впечатление на публику. Причина, по которой произведение «*Renewing the Myth*» было выбрано в 2002 году как обязательная пьеса в рамках первого тура Международного конкурса имени Адольфа Сакса — одного из самых престижных конкурсов для саксофонистов в мире¹⁵, стала понятной. Обязательным сочинением «*Renewing the Myth*» было не только в программе бельгийского конкурса. Когда в ноябре 2004 года в Бангкоке (Таиланд) состоялась Первая конференция саксофонистов Юго-Восточной Азии, то на праздничное мероприятие по случаю 77-летия короля Адуньядета Пумипона был приглашен и дуэт Сампена–Шруд. На этом празднике они исполнили несколько произведений, в том числе «*Renewing the Myth*». Все участники конференции с энтузиазмом восприняли это выступление. На втором Международном конкурсе саксофонистов имени Жана Мари Лондекса, проходившем в 2008 году в Бангкоке, пьеса М. Шруд вновь была включена в репертуарный список участников конкурса.

Несомненно, что творчество Мэрилин Шруд, яркого, талантливого композитора, имеющего свой особый почерк, заслуживает глубокого и всеобъемлющего изучения и в России.

¹⁵ Международный конкурс имени Адольфа Сакса проходит на родине изобретателя саксофона в г. Динане (Бельгия).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Анучин А. М. Мэрилин Шруд — «наследница по прямой» «Американской пятерки» // Вестник МаГК. 2021. № 3 (41). С. 38–46.
2. Анучин А. М. Влияние григорианского хора на композиторский язык Мэрилин Шруд на примере дуэта «*Lacrimosa*» // Художественное образование и наука. 2022. № 3 (32). С. 135–143.
3. Анучин А. М. Мотивная разработка как часть композиторского стиля Мэрилин Шруд на примере трио «*Within Silence*» // Вестник музыкальной науки. Новосибирск, 2022. Т. 10. № 3. С. 37–46.
4. Анучин А. М. Мотивная разработка в дуэте «*Face of the Moon*» Мэрилин Шруд // Временник Zubovskogo института. СПб, 2022. № 4. С. 71–83.
5. Сабанеев Л. Л. Этюды Шопена в освещении закона золотого сечения (Опыт позитивного обоснования законов формы) // Искусство. 1925. № 2. С. 132–145; 1927. № 2–3. С. 32–56.
6. Forte A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven: Yale University Press. 1973. P. 124–126.
7. Natvig M. Marilyn Shlude: sol sol la sol do ti // *Journal of the International Alliance for Women in Music*. 2021. Vol. 27. No. 2. P. 7–12.
8. Sampen J., Shlude M. *The Contemporary Saxophone*. Neuma Records. Acton. MA. 1992.
9. Shlude M. *Renewing the Myth*. Paris: Editions Henry Lemoine. 1988. P. 1–20.
10. Thompson B. A. *The Integration of Sound, Resonance, and Color in Lacrimosa for Alto Saxophone and Piano by Marilyn Shlude*. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Carolina. 2016. URL: <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=21025> (дата обращения: 17.12.2021)
11. Wright A. *A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone*. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2016. URL: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (дата обращения: 20.12.2021)
12. Five". *Vestnik MaGK [Bulletin of Magnitogorsk State Conservatory]*. 2021, no. 3 (41). P. 38–46. (In Russian)
13. Anuchin A. M. The Influence of the Gregorian Chorale on the Compositional Language of Marilyn Shlude in the Duo "Lacrimosa". *Khudozhestvennoe obrazovanie i nauka [Arts Education and Science]*. Moscow, 2022, no. 3 (32). P. 135–143. (In Russian)
14. Anuchin A. M. The Motivic Development as Part of the Composer's Technique of Marilyn Shlude Shown by the Example of Her Trio "Within Silence". *Vestnik muzykal'noi nauki [Journal of Musical Science]*. Novosibirsk, 2022, vol. 10, no. 3. P. 37–46. (In Russian)
15. Anuchin A. M. The Motivic Development in the Duo "The Face of the Moon" by Marilyn Shlude. *Vremennik Zubovskogo instituta [Chronicle of the Zubovsky Institute]*. Saint Petersburg, 2022, no. 4. P. 71–83. (In Russian)
16. Sabaneev L. L. Chopin's Etudes in Illuminating the Law of the Golden Ratio (Experience of Positive Substantiation of the Laws of Form). *Iskusstvo [Art]*. 1925, no. 2. P. 132–145; 1927, no. 2–3. P. 32–56. (In Russian)
17. Forte A. *The Structure of Atonal Music*. New Haven, 1973. P. 124–126. (In English)
18. Natvig M. Marilyn Shlude: sol sol la sol do ti. *Journal of the International Alliance for Women in Music*. 2021, vol. 27, no. 2. P. 7–12. (In English)
19. Sampen J., Shlude M. *The Contemporary Saxophone*. Neuma Records. Acton. MA. 1992. (In English)
20. Shlude M. *Renewing the Myth*. Paris, 1988. P. 1–20.
21. Thompson B. A. *The Integration of Sound, Resonance, and Color in Lacrimosa for Alto Saxophone and Piano by Marilyn Shlude*. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Carolina. 2016. (In English). Available at: <https://libres.uncg.edu/ir/uncg/listing.aspx?id=21025> (accessed: 17.12.2021)
22. Wright A. *A Survey of Selected, Original Chamber Music for Saxophone*. A dissertation for the degree of Doctor of Musical Arts. University of North Texas. 2016. (In English). Available at: <https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc862730/m1/1/> (accessed: 20.12.2021)

REFERENCES

1. Anuchin A. M. Marilyn Shlude Is the "Heir-ess in a Straight Line" of "The American

Сведения об авторе:

Анучин А. М. — доцент кафедры специального фортепиано, магистр музыкальных искусств (США), член Союза композиторов Российской Федерации, почетный член «Golden Key International Honour Society» (Атланта, Джорджия, США) и Национальной академии музыки (Гранд-Джанкшен, Колорадо, США), лауреат международных конкурсов.

Information about the author:

Anuchin A. M. — Associate Professor at the Department of Special Piano, Master of Musical Arts (USA), Member of the Union of Composers of the Russian Federation, Honorary Member of the Golden Key International Honour Society (Atlanta, Georgia, USA), and the National Academy of Music (Grand Junction, Colorado, USA), Winner of the International Competitions.

Статья поступила в редакцию 08 мая 2023 года; одобрена после рецензирования 07 июня 2023 года; принята к публикации 25 июня 2023 года.

The article was submitted May 08, 2023; approved after reviewing June 07, 2023; accepted for publication June 25, 2023.

