

*Эдер Пена (Eder PENA)*

*Перевод Т. Цареградской*

## О ПОДХОДЕ К КОМИЧЕСКОЙ МУЗЫКЕ: АНАЛИЗ И КОМПОЗИЦИЯ<sup>1</sup>

---

Как известно из предшествующих исследований по философии смеха и юмора [5], [6], [8]<sup>2</sup>, природа юмора коренится в нелепости, точнее, в комфортном для психологии человека переключении, ассоциациях и ожиданиях. Это значит, что, если неожиданное или нелепое приятно, оно пробуждает в людях чувство комического. В музыке действуют те же правила, но вследствие ее иной поэтической природы, отличной от визуальных искусств и литературы, такое пробуждение происходит по ее собственным поэтическим законам и чаще связано с другими искусствами по причине неопределенного языкового характера музыки.

Методология анализа комической музыки будет касаться исключительно технических аспектов использования юмора в музыке, поскольку для того чтобы понять его психологический эффект, необходимо сосредоточиться на иной, чем в этом исследовании, точке зрения, — более направленной на когнитивистику, чем музыкознание и эстетику. Понимание чего-то как юмористического и его эффективности как комического зависит от бесчисленного числа культурных факторов и референций, а также субъективных ожиданий, поэтому я не собираюсь заниматься тестированием, насколько то или иное явление комично или нет: даже если такой тест провести, он не покажет ничего, кроме разнообразия человеческих представлений о юморе. Поиск техник, которые могли бы гарантировать действенность юмора в универсальном и неизменном ключе, сродни попытке определения его в музыке. Перефразируя Дальхауза [3, 172], юмор — это исторический феномен, который постоянно избегает стандартизации, технический подход к нему мог бы показаться нам пустым или неясным: пустым — потому что имеет отношение ко всему двойственному и ни к чему конкретному; неясным — поскольку вместо установления границ он их все время расширяет. Цицерон в «Ораторе» проводит

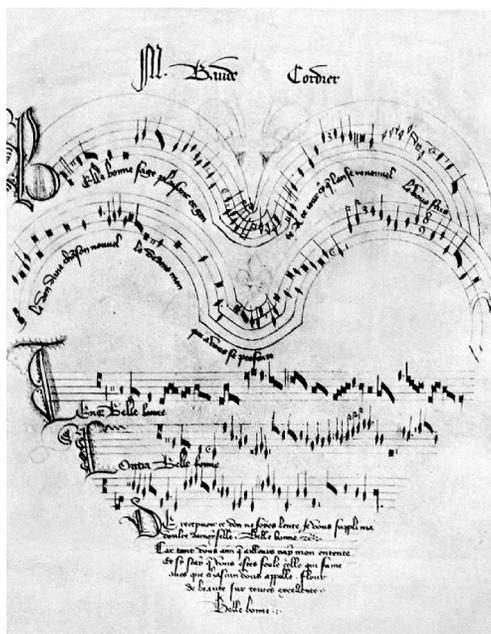
различие между «комедиантом, про которого обычно говорят, что это тот, кто по сути пересказывает шутки, и комиком — тем, кто эти шутки придумывает» [6, 64]; поэтому я собираюсь исследовать лишь то, что может быть измерено в юморе объективно, — «незыблемость вещей», а не восприятие или представление. Как указывает Уолтон в своем «Понимании юмора и понимании музыки» («*Understanding Humor and Understanding Music*») [9], даже если люди не находят что-либо забавным — потому ли, что это их задевает, или потому что они эту шутку уже слышали, или у них просто плохое настроение — понимание того, что является забавным, а также почему люди смеются над ним, все же возможно. Это означает, что если есть намерение пошутить, то слушатель должен это осознавать и находиться в согласии с представляемой информацией, что также ставит вопросы о способности его восприятия. Музыка, как и всякое искусство, предполагает высокий уровень интеллекта слушателей; и комическая музыка, таким образом, вопрошает: какая информация необходима для того, чтобы понять нечто как истинно комическое? Следовательно, музыка должна продуцировать такие пьесы, в которых юмор выражен предельно ясно и требует минимальных усилий от аудитории, в которых понимание ситуативно, соотносится с предшествующим знанием об эстетике, репертуаре или музыкальной технике, а также со спецификой времени, места, моды, политики и культуры общества. Концептуальная подготовка, ожидаемая от аудитории для восприятия комической музыки, может быть существенно выше, чем готовность к осознанию других видов комического. Поскольку музыка — это специфический язык, она требует особых знаний от слушателя, так же, как если бы ему стали рассказывать шутки об астрофизике.

Таким образом, я собираюсь сосредоточиться на поэтическом аспекте юмора, не затрагивая вопросы, имеющие отношение к когнитивным проблемам юмора в музыке, то есть эстетический аспект, который более применим в области психологии<sup>3</sup>. Это разделение связано с проявлениями юмора потому, что присутствие комических установок на поэтическом уровне, так или иначе соответствующих ожиданиям, не ведет к комическому эффекту. Иными словами, юмор остается юмором вне зависимости от того, вызвал он смех или нет. Точно так же плохая шутка способна вызвать смех, если она рассказана в корректной манере, хорошая шутка может не произвести впечатления, будучи плохо рассказанной, лишенной того, что комедийные актеры называют «тайминг»; таким образом, ясность восприятия обуславливается не только разнообразием воспринимающих, но также и действиями исполнителя. Эффективность музыкальных комических техник также зависит, до определенной степени, не только от внутренней комической природы (поэзис) и восприятия (эстетис), но также от действий рассказчика в раскрытии музыкальных комических сцен, что присуще любому комическому репертуару, хотя пока что никаких конкретных исследований, проведенных по проблеме интерпретации комического материала в музыке, не существует.

Можно считать фактом, что «серьезная» музыка преобладает, чаще становится предметом исследования и более уважаема, поскольку юмор имеет ре-

путацию более локального искусства или дешевого передразнивания по сравнению с элементами, воспринимаемыми в обществе как сакральные. Комическую музыку часто считают слишком простой или искусственной, иногда она игнорируется за свою несерьезность и, вследствие этого, не связывается с музыкальным прогрессом из-за традиции перемешивания и дебоширства, а также своей иррациональности, нелогичности и обычно классифицируется как любительская. Иногда она отвергается по причине «неумелости», плохого применения методов композиции. Тем не менее юмор может осуществляться хорошо разработанными и сложными техниками, в некоторых случаях он чрезвычайно точно отражает нашу культуру, способствует ее пониманию и должен рассматриваться серьезно. Те техники комической музыки, которые я собираюсь показать, уже рассматривались в моей предыдущей книге «О природе комического в музыке Сати» («*Satirik Music: da natureza da música humorística em Erik Satie*» / «*Upon the Nature of Humorous Music in Erik Satie*», 2017), основанной на работах: Росанны Дальмонте «К семиологии юмора в музыке» (Rossana Dalmonte's «*Towards a Semiology of Humor in Music*», 1995), Энрике Альберто Ариаса «Комедия в музыке»: историко-библиографический путеводитель по источникам» (Enrique Alberto Arias' «*Comedy in Music: a Historical Bibliographical Resource Guide*», 2001), на трехуровневой модели Жан-Жака Натье и моих собственных работах по вопросам общей теории комического с комментариями и примерами, где изложен метод и нейтральный таксономический материал для анализа и композиции комической музыки, которые я подверг проверке, эксперименту и доказательству эффективности метода путем анализа всех 57 чисто музыкальных комических пьес Эрика Сати. Эти техники — перечень того, что есть сущностного в определенных процессах несоответствия, которые как технику можно адаптировать к реципиенту (объекту) любой эпохи, культуры или языковой принадлежности, помимо прочих мобильных факторов.

Эти техники разделены на три поэтических категории, соотношенные со стратегиями музыкального конструирования/созидания. Первая — это эксплицитная форма (такая, которая использует внешние по отношению к музыке ресурсы для достижения эффекта комического, подобно применению



Бод Кордые. «Belle, Bonne, Sage». Рукопись XIV века

письменного языка в партитуре или вспомогательных визуальных ресурсов в партитуре в качестве музыкальных элементов, т. е. вся материальная часть партитуры). Вторая — имплицитная (скрытая) форма, связанная с использованием только звука и/или паузы для достижения юмористического эффекта, она может быть воспринята без помощи письменных указаний или визуальных знаков и определяется исключительно через музыкальную структуру. Третья представляет собой смешанную форму (юмористический эффект достигается через комбинирование различных языков — жестовых, музыкальных, танцевальных, театральных, поэтических в песнях). Я перечислю полный спектр этих техник и представлю краткое объяснение и примеры каждой из них<sup>4</sup>.

### ЭКСПЛИЦИТНЫЕ ТЕХНИКИ

- Е 1** Предполагает использование комического текста: эта техника в своей эксплицитной форме проявляет себя в ремарках, сопровождающих нотный текст через специфические характерные указания, предназначенные для исполнителя. Будучи явленной, такая техника позволяет достигать юмористического результата без затруднений, однако она ограничена партитурой, поскольку эти текстовые вставки не могут быть донесены до публики во время игры, как, например, ремарка «Не свалитесь со стула» в Этюде № 6 «Приношение Скарлатти» для фортепиано Марка-Андре Амлена.
- Е 2** Комическое проявляется через названия пьес или частей цикла: это один из самых старых источников комического, как, например, термин «скерцо» — «шутка» или «игра», который часто использовался Гайдном или Бетховеном. Жанр скерцо входил в сонатный цикл, особенно венский, в виде легкой игровой третьей части. Другой распространенный термин — *Allegro* (веселый) — является противоположностью *Grave* (серьезный). Но, если не принимать во внимание его происхождение, он не указывает на юмористический характер, а скорее связан с обозначением темпа. Кроме обычных терминов можно, начиная с XIX века, найти и необычные юмористические названия. Они создают образную связь с реальным миром; нередко смысл названия произведения противоречит музыкальному материалу; иногда степень абсурдности возрастает, приводя к сюрреалистическим заглавиям, обманывающим ожидания слушателя. Потенциал такой техники весьма высок. Самое громкое имя, связанное с ней, — Эрик Сати, но ее также можно обнаружить в произведениях Кейджа («*The City wear a Slouch Hat*», «*Water Music*» и многие другие).
- Е 3** Проявляются через жанровые указания: Россана Дальмонте предлагает обозначить их «квазиназваниями». Их отличие состоит в том, что они не имеют технического функционального значения, как, напри-

мер, «Аллегро», и недостаточно часто повторяются, чтобы считаться заголовком (title), существуя в качестве промежуточных, не вполне ясных категорий, которые имеют визуальные связи с основным титулом, например, *Canzonetta*, *Operetta*, *Humoresque*, *Burlesque*. Хорошим примером может служить первая пьеса, которую опубликовал Сати в 1885, — «*Valse-Ballet*» op. 62.

- Е 4** Проявляются через визуальные компоненты нотации: хотя и нечасто, но такая техника встречается в канонах эпохи Возрождения или в новейших графических инновациях, экспериментальных партитурах: например, «*Belle, Bonne, Sage*» Бода Кордье (XIV век) и в некоторых пьесах Джорджа Крама. Другими интересными примерами такого рода являются «*Calendário do Som*» Эрмето Паскоаля (Hermeto Pascoal) и «*Stripsody*» (1966) Кэти Берберян, которая представляет собой нотную запись, состоящую из смешных картинок и звукоподражательных образов. В результате любая визуальная трансформация традиционного нотного письма преследует комическую цель.
- Е 5** Избыточная нотация: эта техника допускает употребление дубль бемолов или дубль диэзов, постоянную и излишнюю смену ключей и т. п. без всяких на то причин, лишь с тем намерением, чтобы сделать текст труднее. Она может также включать обозначение невыполнимых действий, таких как крещендирующее или декрещендирующее вибрато на одном и том же фортепианном звуке. В крайнем случае этот вид техники может привести к невозможности исполнения и превратиться в визуальную музыку, подобно незвучащей музыке или художественным композициям Джона Стампа.

## ИМПЛИЦИТНЫЕ ТЕХНИКИ

- I 1** Пародия или любой вид музыкального заимствования. Пародия состоит в подражании или создании впечатления от определенного сочинения или стиля с целью передразнивания, высмеивания объекта или просто в использовании несоответствия А и В. Тем самым она отличается от пастыша или цитаты. Известным сочинением, в которой применена такая техника, является «Бюрократическая Сонатина» Эрика Сати («*Sonatine Bureaucratique*»), представляющая собой сатиру на сонатину op. 36 № 1 Клементи.
- I 2** Неожиданное соседство элементов синтаксиса: под этим мы подразумеваем отношения порядка, подчинения и соответствия, внутреннюю структуру музыкальных фраз и их взаимосвязи с предшествующими и последующими сегментами формы. Таким образом, взаимодействие этих элементов состоит во внезапных и резких изменениях музыкальных параметров. Хороший образец такого типа процедур — *Cinéma: «Entr'acte Symphonique de Rêlache»* Эрика Сати.

- I 3** Использование музыкальных описаний: под музыкальным описанием мы понимаем имитацию/деконструкцию конкретных звуков через абстрактный фильтр «чистой» музыки или прямое использование конкретных звуков. Это может быть применено в комбинации с **E 1** через текст, сопровождающий нотную запись. Самый известный образец такой техники — «Карнавал животных» Сен-Санса.
- I 4** Использование отсылок к конкретным стилям: применение определенных техник, инструментовки, средств, ассоциирующихся с фольклорными или популярными мотивами с намерением добавить легкий юмористический эффект в пьесу, например, «Кукольный кек-уок» Дебюсси, «Шимми» Пауля Хиндемита, «Из Италии» Рихарда Штрауса, «Неаполитанская песенка» П.И. Чайковского. Возможно, наилучший образец такого типа — это «Диалектическая забота о стилях» («*Briga Dialética dos Estilos*») Клаудио Санторо 1984.
- I 5** Использование метафор, иронии или сарказма: с этой техникой мы связываем более сложные формы техник, порождающих несоответствия, которые воспринимаются как музыкальные метафоры, ирония или сарказм. Они создаются путем добавления других техник, создающих скрытые или альтернативные юмористические «меседжи» к существующим на первом плане. Самый сложный вид такой техники мы видим в «Сушеных эмбрионах» Эрика Сати.
- I 6** Использование непривычных оркестровых средств: в основном неожиданных инструментов или предметов в качестве инструментов и необычных расширенных техник. Например, пьеса «*Sxueak*» (2006) Мэтью Бертнера (Matthew Burtner) для резиновых игрушек и компьютера; «*Ricochet — Ping Pong Concerto*» (2015) Энди Акихо. Существует также некоторое фрагментарное использование этой техники, например, случай с Симфонией Малера № 6, которая все еще вызывает некоторый смех у непрофессиональной аудитории, слышащей ее в первый раз, когда используется молоток. Это также применимо к употреблению расширенных способов игры на инструментах, хотя их использование на протяжении XX века смягчило ощущение неожиданности. Однако такие случаи, как игра на музыкальных инструментах животными — кошками, собаками, или включение в партитуру странных предметов для игры, по-прежнему рожают комический эффект.
- I 7** Использование аллюзий на известный комический персонаж: эта техника, обычно ассоциирующаяся с **E 1** и **E 2**, может иметь синкретическую форму. В своей имплицитной форме она обычно соединяется с **I 1** через включение цитаты или пародии на тему песни какого-нибудь известного комического персонажа. Примерами такой техники является обращение к знаменитым темам из мультфильмов, таким как «Розовая пантера»; в классической музыке существует «*Der Falstaff*» Элгара и «*Till Eulenspiegel lustige*» Рихарда Штрауса.

- I 8** Использование необычных эффектов в фактуре, динамике, ритме, мелодическом контуре: эта техника потеряла большую долю своей ответственности в XX веке, а также в результате развития атональности, серийности, расширения других музыкальных параметров. Эта техника представляет использование инструментов для особых, отличных от повседневных, целей, например, звучание трубы и флейты только в низком регистре, а контрафагота в высоком, или природного несоответствия контртенора и его голоса, причудливых мелодий, внезапных изменений динамики и т. п. Хороший пример такого рода техники представляет собой «Директор театра» Моцарта, где два сопрано поют в исключительно высоком регистре, красуясь друг перед другом; в Симфонии № 60 Гайдна в одном из разделов имитируется процесс настройки скрипок.
- I 9** Использование непривычных тональностей и модуляций: эта техника претерпела некоторые изменения в музыке XX века. Для того чтобы воспринять ее как комическую и приблизиться к пониманию традиционного контекста, мы должны обратиться к историческому «слышанию». Простой прерванной каденции может быть достаточно, чтобы обнаружить юмор, но мы ее более не воспринимаем как несоответствие. Тем не менее более отдаленное ложное разрешение в конце пьесы может вызвать улыбку в том случае, если, например, доминантсептаккорд на звуке «g» вдруг разрешится в *Cis-dur*. То же самое относится и к тональностям. Все тональности и модуляции широко используются, но такая модуляция, как переход в тональность *Cisis-dur*, ассоциирующийся с **E 5**, может восприниматься комически, как и тональные мелодии в атональном контексте; примером может служить политональное окончание в «*Ein Musikalischer Spaß*» Моцарта.
- I 10** Отсылка к стилям прошлого: эта техника активно применялась неоклассиками на протяжении XX века. Учитывая опыт предшествующих поколений, композиторы обращаются к формам, инструментровке и техникам прошлого. Несответствие возникает путем использования манер и техник определенного исторического периода в несвойственном ему контексте. Примером могут служить атональные альбертиевы басы в «*Quasi Hoquetus*» Софии Губайдулиной, «*Divertimento aus Klavierstücke von François Couperin*» Рихарда Штрауса, «*Kommt Ein Vogel Geflogen*» Зигфрида Окса (Siegfried Ochs).
- I 11** Средствами музыкальной карикатуры: это по сути есть расширение последней из упомянутых техник (**I 10**). Она состоит в применении насмешки или гримасы в отношении другого композитора. Использование техник и стиля определенного композитора вне оригинального контекста с характерным преувеличением индивидуального авторского языка до состояния гримасы может рождать комический эффект. Хороший пример — это «*Kommt Ein*

- Vogel Geflogen*» Зигфрида Окса, в котором композитор инструментует каждую вариацию в соответствии со стилем и карикатурным портретом композиторов (Бах, Вагнер, Шопен, Брамс, Верди, Шуман etc).
- I 12** **I 12** является продолжением техники **I 1** — цитирование многочисленных музыкальных материалов. Техника состоит из горизонтальных или вертикальных соединений различных цитат с целью создания единой пьесы. Это может происходить по горизонтали, как попури (*potpourri*) или *Medley* и *Megamix* (быстрое чередование кратких отрывков множества песен) и горизонтально-вертикально, как в случае с *Mashup*, современной версией старого *Quodlibet*. Хороший пример — «*Classical Music Mashup*» (2016), написанный Грантом Вулардом (Grant Woolard), состоящий из 57 цитат из произведений 33-х композиторов.
- I 13** Темповые модификации: эта техника есть продолжение предыдущей, ее использование ассоциируется с **E 1**, **E 2** и **I 2**. Комический эффект возникает вследствие смены темпового обозначения. Например, темповое обозначение «*Vivache*» в третьей части «Бюрократической Сонатины» Э. Сати. К этой технике относятся разнообразные — слишком быстрые, слишком точные, неточные или невозможные — темповые обозначения, а также их частые чередования.
- I 14** Использование момента неопределенности (шанса). Эта техника была очень популярна в XVIII веке в музыкальных играх, *Musikalisches Würfspiel*. И К. Ф. Э. Бах и Моцарт публиковали свои версии композиционных игр, основанных на заранее сочиненных взаимозаменяемых тактах.
- I 15** Навязчивое повторение музыкального материала, нарушающее слушательские ожидания, способствует созданию комического впечатления. В соответствующем контексте предложение, выдвинутое Эриком Сати в его «*Vexations*» (раздражения), — повторить пьесу 840 раз, можно считать одной из его самых крупных музыкальных шуток. Шутка более рассчитана на исполнителей, которые принимают вызов к исполнению, чем на слушателей.

## СИНКРЕТИЧЕСКИЕ ТЕХНИКИ

- S 1** Использование комического текста: эта техника ассоциируется с **E 1** с той лишь разницей, что в своей синкретической форме текст/поэзия сочетается с музыкой в песенном формате. Примеры многочисленны на всем протяжении истории оперы, см.: Моцарт «*Leck mich im arsch*», «*Difficile Lectu*», «*Leck du mi im arsch*», «*Oh du eselhafter Peyerl*», «*Bona Nox*»; Пуленк «*Les Tisserands*»; Освальдо Лацерда «*Fuga Proverbial*».

- S 2** Пародия или музыкальное заимствование: точно так же эта техника ассоциируется с **I 2**, с той разницей, что используется не один язык, а несколько. Классический пример этой техники — «Забавные Симфонии» Уолта Диснея, сочетающие визуальный и музыкальный ряд. Существуют также некоторые примеры типа *technopop* — версии моцартовского «*Non so piu cosa faccio*», выполненного Elle Yana.
- S 3** Использование музыкального описания (подобно **I 3**); наиболее частое применение этой техники совершается посредством ономотопеи (звукоподражания) и какофонии, а также театрализованных представлений. Например, «*Dueto buffo di due gatti*», приписываемого Россини; «*Estudo para piano*» (1989) Тима Рескала; «*Stripsody*» (1966) Кэти Берберян; «*Beba Coca-Cola*» (1969), «*Santos Football Music*» (1969) Гильберто Мендеса.
- S 4** Цитирование множественного музыкального материала: сходно с **I 12** и **S 2**. В своем синкретическом формате этот способ допускает наложение не только музыкальных тем, но и фраз из других языков. Пример, родственной **I 6**, — это «*Catcerto*» (2009) Миндаугаса Пиекайтиса (Mindaugas Piekaitis).
- S 5** Обращение к различным исполнительским стилям. Исполнительский стиль, преподнесенный в музыкальной театрализованной версии, может рождать комический эффект. Эта техника основана на привнесении небольших изменений в музыкальный материал, противоречий (исполнение музыки барокко в романтической стилистике) или любой другой комбинации. Классический пример — это стэндап комедия с использованием музыки и таких исполнителей, как Виктор Борге (Victor Borge) или Дадли Мур (Dudley Moore). Эффект юмора может быть достигнут и случайно, когда музыканты шумно дышат или подпевают себе во время игры.
- S 6** Добавление стихов к инструментальным пьесам: данная техника сходна с **S 2** с той разницей, что стихи для инструментальной пьесы создаются специально. Один пример — это сочинение Medley «*Classico*», написанное Джоном Блэком (Jack Black) и звучащее в фильме «*Tenacious D and the pick of destiny*», в котором автор использует Бурре *e-moll BWV 996* Баха, «К Элизе» Бетховена и «Маленькую ночную серенаду» Моцарта.
- S 7** Использование *soggetto cavato*: синкретичное по своей природе *soggetto cavato* состоит из сольмизации, то есть закрепления определенной буквы или гласной за конкретным звуком. Хотя и не в комическом плане, Тедеско (Tedesco) применил его в своей «Тонадилле» («*Tonadilla*», *op. 170, N 5*). Этот прием можно использовать для написания имен или зашифрованных юмористических текстов через виртуальные отношения между буквами и звуками (род шифра).
- S 8** Аллюзии на известный комический персонаж. Сходно с **I 7** в его синкретической версии. Используется помощь визуальных и лингвисти-

ческих элементов с целью достижения юмористического эффекта. Подобный эффект может быть достигнут с помощью костюмов, жестов, звонких фраз и т. п.

Есть возможности и других реализаций комического в музыке — многие из техник здесь не описаны. Некоторые из них можно принять за невежество композиторов, отсутствие мастерства, поскольку они не сочетаются с понятием «правильного/серьезного», ожидаемого пути построения музыки. Пьесы, в которых используются такие техники, могут показаться примитивными, поверхностными, когда слушатель не знает, что подразумевает тот или иной юмористический прием, использованный композитором<sup>5</sup>. Тем не менее эти техники также эффективны для получения релевантной информации и обеспечения пути к необходимому анализу комического репертуара.

## ЛИТЕРАТУРА

---

1. *Arias Enrique A.* Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide. London: Greenwood Press, 2001.
2. *Cícero.* De Oratore. Translated by E. W. Sutton. London: William Heinemann, 1967.
3. *Dahlhaus C.* Problemas estéticos da música eletrônica. In *Música eletroacústica: história e estéticas*, edited by Flo Menezes. São Paulo: Edusp, 2009.
4. *Dalmonte R.* Towards a Semiology of Humour in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, 1995. 26 (2): 167–187.
5. *Morreall J.* The Philosophy of Laughter and Humor. Albany: State University of New York Press, 1987.
6. *Morreall J.* Taking Laughter Seriously. Albany: State University of New York Press, 1983.
7. *Nattiez J.-J.* O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy, 2002. *Debates* (6): 7–39.
8. *Pena Eder W. B.* Satirik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie. Dissertation (Master's Degree). Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
9. *Walton Kendall L.* Understanding Humor and Understanding Music. *The Journal of Musicology*, 1993. 11 (1): 32–44.

## REFERENCES

---

1. *Arias Enrique A.* Comedy in Music: A Historical Bibliographical Resource Guide. London: Greenwood Press, 2001.
2. *Cícero.* De Oratore. Translated by E. W. Sutton. London: William Heinemann, 1967.
3. *Dahlhaus C.* Problemas estéticos da música eletrônica. In *Música eletroacústica: história e estéticas*, edited by Flo Menezes [Aesthetic problems of electronic music. In electroacoustic music: history and aesthetics, edited by Flo Menezes]. São Paulo: Edusp, 2009.
4. *Dalmonte R.* Towards a Semiology of Humour in Music. *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music* 26 (2): 167–187, 1995.
5. *Morreall J.* The Philosophy of Laughter and Humor. Albany: State University of New York Press, 1987.
6. *Morreall J.* Taking Laughter Seriously. Albany: State University of New York Press, 1983.
7. *Nattiez J.-J.* O Modelo Tripartite de Semiologia Musical: o exemplo de La Cathédrale Engloutie, de Debussy [The Tripartite model of musical Semiology: the example of La Cathédrale Engloutie, de Debussy], 2002. *Debates* (6): 7–39.

8. *Pena Eder W. B. Satierik Musique: da natureza da música humorística em Erik Satie. Dissertation (Master's Degree) [Satieirik Musique: from the nature of humorous music in Erik Satie. Dissertation (Master's Degree)].* Instituto de Artes, Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, São Paulo, 2017.
9. *Walton Kendall L.* 1993. Understanding Humor and Understanding Music. *The Journal of Musicology*, 1993. 11 (1): 32–44.

## ПРИМЕЧАНИЯ

- <sup>1</sup> Это исследование финансируется исследовательским фондом Сан-Паулу (FAPESP) 2019/05014-6.
- <sup>2</sup> Более подробная дискуссия о том, как тот или иной философ думал или писал о юморе и как юмор и смех обсуждаются в литературе сегодня, отражена в книгах Моррилла (Morreall) «Серьезно о смехе» («*Taking Laughter Seriously*» [6]) и «Философия смеха и юмора» («*The Philosophy of Laughter and Humor*» [5]). На ту же тему написана книга Пеньи (*Satieirik Musique* [8, 68–247]).
- <sup>3</sup> Это разделение основано на трехуровневой модели Жан-Жака Натье, которая предполагает три измерения: поэтическое, относящееся к процессам творчества; эстетическое — к конструкции означаемого, воспринимаемого слушателем; и нейтральное/имменентное — к исходной музыкальной таксономии, то есть предсказуемые и каталогизированные данные, независимые от поэтического и эстетического уровней [7, 7–39].
- <sup>4</sup> Оригинальные объяснения с комментариями, примерами и применением каждой из этих техник и других аспектов юмора в музыке можно найти в цитированной работе Пеньи [8, 68–247].
- <sup>5</sup> Предположим, что композитор создает пародию на Бетховена, следовательно, слушатель должен знать стиль и оригинальное произведение композитора и, после этого, быть в состоянии распознать и установить связь между тем, что он слушает в данный момент, и оригинальным произведением, несмотря на любые изменения, существующие в пародии, которые расстраивают его ожидание услышать оригинальное произведение. Только тогда он сможет наслаждаться предоставленной ему несообразностью, и лишь в том случае, если он не является безоговорочным любителем Бетховена, который был бы оскорблен насмешкой. Без этого настроения юмористический эффект развалился бы на куски.