

На правах рукописи

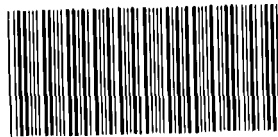


ХАТЫПОВА Раушания Рашидовна

**МЕЖТЕКСТОВЫЕ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ XIX – XX ВЕКОВ
(НА ПРИМЕРЕ КАПРИСА № 24 Н. ПАГАНИНИ)**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения



005554621

6 НОЯ 2014

Магнитогорск – 2014

Работа выполнена на кафедре теории музыки ФГБОУ ВПО
«Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»

- Научный руководитель:** АЛЕКСЕЕВА Ирина Васильевна
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки
ФГБОУ ВПО «Уфимская государственная
академия искусств имени Загира Исмагилова»
- Официальные оппоненты:** КАРТАШОВА Татьяна Викторовна
доктор искусствоведения, профессор,
заведующая кафедрой теории музыки
и композиции ФГБОУ ВПО «Саратовская
государственная консерватория (академия)
имени Л.В. Собинова»
- СИДОРОВА Марина Альбертовна
кандидат искусствоведения, доцент
кафедры истории и теории музыки ГБОУ
ВПО ЧО «Магнитогорская государственная
консерватория (академия) имени М.И. Глинки»
- Ведущая организация:** ФГБОУ ВПО «Петрозаводская
государственная консерватория
(академия) имени А.К. Глазунова»

Защита состоится 30 ноября 2014 г. в 17.30 часов на заседании Объединённого диссертационного совета ДМ 210.008.01 в Магнитогорской государственной консерватории (академии) имени М.И. Глинки по адресу: 455036, г. Магнитогорск, ул. Грязнова, 22.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Государственного бюджетного образовательного учреждения высшего профессионального образования Челябинской области «Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М.И. Глинки» и на сайте www.magkmusic.com.

Автореферат разослан «20» октября 2014 г.

Учёный секретарь
Диссертационного совета,
кандидат искусствоведения, доцент

Е.В. Чернова

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Одной из актуальных областей современного отечественного музыкознания является изучение принципов смысловой организации музыкального текста. Проникнуть в процессы текстообразования позволяет исследование инструментальных произведений, возникших на основе заимствования и модификации одного и того же «чужого» текста. При этом раскрываются процессы межтекстовых взаимодействий.

Уникальную возможность проследить за механизмами текстового смыслопорождения дают переложения, обработки и транскрипции, а также сочинения на «чужую» тему. Их смысловая мобильность, принципиальная открытость и поливариантность обуславливают межтекстовые взаимодействия с заимствованным материалом. Возникшие в ситуации концертного исполнения, такие тексты инициированы личностью исполнителя-виртуоза и композитора.

Одним из знаковых сочинений, нашедших продолжительную жизнь в различных модификациях и новых сочинениях, стал 24-й Каприс *a-moll* для скрипки соло ор. 1 (1817) Никколо Паганини. Оказав огромное воздействие на инструментальное искусство XIX, XX и начала XXI веков, он сформировал интертекстуальное пространство, в которое вошли произведения различных стилей и направлений, национальных школ, академической традиции и так называемого *третьего пласта* (В.Дж. Конен).

Вместе с тем, сольный текст скрипичного Каприса до настоящего времени не рассматривался как полиструктурный феномен, заключающий разнообразные интонационно-лексические модели. Развёрнутые в сольных, ансамблевых и сольно-оркестровых инструментальных текстах, они словно продолжили искания *виртуоза-композитора* (А.Д. Алексеев). В этой связи исследование «версий» Каприса должно носить системный характер, при котором изучение специфических для инструмента и общих для инструментальной музыки подходов к его модификациям углубило бы понимание возможностей и способов заимствования ранее созданного интонационного материала при порождении новых текстов. Исследование процессов межтекстовых взаимодействий предполагает синтезирование знаний о развитии культуры инструментального исполнительства – интонационно-лексического «словаря», техники игры, репертуара, потребностей концертной практики. Необходимо провести типологию методов и приё-

мов, позволяющих соотнести авторские подходы к заимствованному тексту, балансирующие на грани эстетики тождества и различия. С одной стороны, возможности межтекстового перевода регламентированы акустико-техническими особенностями инструментов, а с другой, – в тексте заключён безграничный потенциал к преобразованию. Данная проблема до сих пор остаётся непрояснённой и нуждается в специальном изучении.

Важным в комплексе проблем является наблюдение за динамикой преодоления границ заимствованного текста и вектором его преобразования, степенью автономии от него нового текста. Сложные и подвижные процессы межтекстовых взаимодействий требуют поисков специальных аналитических оснований для их постижения.

Объектом исследования стал инструментальный текст сочинений XIX – XX веков, сформированный на основе тематического заимствования. **Предметом** изучения явились механизмы смыслопорождения инструментального текста посредством преобразования и коренной трансформации заимствованного тематизма 24-го Каприса для скрипки соло Н. Паганини.

Цель диссертационной работы – выявить общие и специфические принципы смысловой организации музыкального текста в аспекте взаимодействий 24-го Каприса для скрипки соло Н. Паганини и его инструментальных «версий» XIX – XX веков. В соответствии с заявленной целью в работе ставятся следующие **задачи**:

1. Определить специфику скрипичного тематизма 24-го Каприса Н. Паганини как текстового и художественного феномена.

2. Изучить основные механизмы межтекстового отождествления и растождествления «чужого» и «своего» в сочинениях с заимствованием Каприса.

3. Раскрыть особенности адаптации исполнителем-композитором текста Каприса к органологическим, техническим и акустическим возможностям новых инструментов.

4. Выявить универсальные и специфические для различных инструментальных сочинений XIX – XX веков принципы модификации «чужого» тематизма и составляющей его интонационной лексики.

5. Рассмотреть закономерности формирования композиторами новых текстов посредством коренной трансформации заимствованной темы.

6. Провести сравнение различных подходов композиторов к «чужому» тексту.

Музыкальный материал работы составили сольные, ансамблевые и оркестровые инструментальные сочинения XIX и XX веков с заимствованием 24-го Каприса Паганини. Включены ранее не исследованные переложения и обработки Каприса российских (Р. Азархин, С. Асламазян, Л. Ауэр, И. Беркович, А. Борк, Е. Ларичев, М. Мчедлов, П. Нечепоренко, А. Розенблат и др.) и зарубежных авторов (М. Аллар, Б. Блахер, Г. Бреме, Ж. Герман, Ф. Крейслер, Д. Мак-Глон, Л. Сильва, Дж. Уильямс, Р. Хеккема, К. Шимановский и др.). Среди них – художественно ценные и наиболее отдалённые от оригинала сочинения Ф. Листа, И. Брамса, С. Рахманинова, В. Лютославского и др. На периферии остались тексты с цитированием сегментов Каприса.

Степень разработанности проблемы. Проблема межтекстового взаимодействия в сочинениях с заимствованиями до сих пор остаётся открытой. Так, текстовый подход в изучении сочинений с интертекстуальными моделями применяется, как исключение, например, по отношению к творчеству Э. Денисова и В.-А. Моцарта (О.В. Вершко, В.С. Рогожников).

Предпосылкой к изучению механизма перевода одного инструментального текста в другой стали работы, заключающие в себе информацию о переложениях, обработках и транскрипциях¹ как феномене инструментальной культуры (Н.П. Иванчей, П.С. Волкова, В.Ф. Третьяченко), а также виртуозного концертно-исполнительского искусства (Б.Б. Бородин, С.Я. Вартанов, Н.И. Мельникова, В.И. Руденко, Н.М. Усенко), где исследуется их зарождение и эволюция (Н.П. Иванчей, Л.М. Седрамян и др.). Однако инструментально стиливые предпочтения в них избирательны и отданы фортепиано (Б.Б. Бородин, Н.В. Прокина) и народным инструментам (М.В. Паршин), баяну и аккордеону (Н.А. Давыдов, Ф.Р. Липс).

Продолжением обозначенных направлений является научная паганиниана, где заключён интерес к личности (Т.В. Берфорд, Дж. Сагден, И.М. Ямпольский и др.) и заимствованиям 24-го Каприса (Н.А. Антипова, Г.В. Григорьева, А.А. Желтирова, Е.О. Цветкова, Б.В. Це, Л. Чумакова). Даются культурологическая, эстетическая и

¹ Попытки музыковедов обозначить жанровую специфику и границы переложения, обработки и транскрипции не привели к устойчивой классификации. Это отчасти выражено в многообразии их названий – «сопровождающие» (М.Г. Арановский), «пограничные» (Л.П. Казанцева), «транскрипционные» (Н.Ю. Катанова), «вторичные» (Н.В. Прокина) и «производные» (Н.А. Рыжкова) жанры и др.

этическая оценки виртуозности (Н.А. Антипова, Б.Б. Бородин, Н.И. Мельникова, Н.М. Усенко) и роли каприсов в истории скрипичного исполнительства (Ф.Кс. Борер, А.Л. Булатова, Дж. Перри, И.М. Ямпольский). Собраны сведения о специфических приёмах исполнения виртуоза и его скрипичном стиле (Т.В. Берфорд, Б.Л. Гутников, Н.Б. Ефременко, К.Г. Мострас, В.О. Рабей, А.Е. Синайская).

В то же время актуальным остаётся изучение принципиально мобильного и открытого для многократных модификаций текста Каприса. Заложенная в нём поливариантность реализуется в автономных от него сочинениях, созданных на одну и ту же тему², а также родственных ему по *quasi*-импровизационной форме высказывания переложениях, обработках и транскрипциях.

Научная новизна.

1. Впервые системному научному осмыслению подвергаются подходы по модификациям «чужого» текста исполнителем-аранжировщиком и композитором в их тесной взаимосвязи и своеобразии.

2. Новым аспектом отечественного музыкознания становится исследование интонационной лексики общих форм движения в совокупности с исполнительскими приёмами, составившими словарь виртуозных компонентов инструментальных текстов в их общности и различии.

3. Впервые рассмотрены и систематизированы способы адаптации *quasi*-ансамблевых структур и знаков-образов инструментов в Каприсе и других инструментальных текстах.

4. Впервые специально исследованию подвергаются тексты исполнителей-композиторов (так называемого «второго ряда»), адаптирующие в переложениях и обработках полный текст 24-го Каприса Паганини для иных инструментов (арфы, гитары, балалайки, флейты, кларнета, саксофона, фагота). Их авторами явились: Р. Азархин, М. Аллар, С. Асламазян, Л. Ауэр, А. Борк, Ж. Герман, Е. Ларичев, Д. Мак-Глон, М. Мchedлов, П. Нечепоренко, Л. Сильва, Дж. Уильямс, Р. Хеккема и др.

5. В научный аппарат исследования включены ранее неиспользуемые в отечественном музыкознании работы, переведённые с английского языка автором диссертации: Ф.Кс. Борера (“The Twenty-Four Caprices of N. Paganini: Their Significance for the History of Violin

² Сравнительный анализ некоторых сочинений на тему 24-го Каприса Паганини с точки зрения теории и истории вариационной формы содержит учебник «Музыкальные формы XX века» Г.В. Григорьевой (2004).

Playing and the Music of the Romantic Era” by Ph.X. Borer), Б.В. Це (“Piano Variations Inspired by Paganini’s Twenty Fourth Caprice from Op. 1” by B.W. Tse) и Дж. Пеппи (“Paganini’s Quest: The Twenty-Four Capricci per Violino Solo Op. 1” by J. Perry).

Методология и источниковедческая база. В основе исследования лежат исторический и теоретический подходы, методы сравнительного и семантического анализа.

Наиболее перспективным для анализа процессов взаимодействий заимствованного и нового музыкального материала является *текстовый подход*. Опираясь на исследования музыкального текста как семиотического объекта (М.Г. Арановский, Л.Н. Шаймухаметова), в работе к нему устанавливается отношение как к открытой полисистеме, обладающей механизмом смыслопорождения. В роли текстовой единицы выступают тема и тематизм вариаций 24-го Каприса Паганини. Наблюдения за их модификациями в новом тексте стали возможными благодаря механизму *свёртывания и развёртывания* (М.К. Михайлов) текста.

Ключевыми в работе явились определения М.Г. Арановского *корпусной* и *лексической* форм интертекстуальных взаимодействий: целостных текстов и их кратких образований, «осколков», а также категорий, обозначающих степень близости нового текста к оригиналу: текст-интерпретатор и текст-первоисточник, отождествление и растождествление.

Исследование специфики межтекстового взаимодействия обусловило обращение к трудам Лаборатории музыкальной семантики³, разрабатывающим методологию *семантического анализа* (Л.Н. Шаймухаметова)⁴. В работе используется понятие «интонационной лексики» как совокупности относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. В их роли наравне с темой выступают *орнаментальные клише*, образующие вариационный тематизм Каприса и наделённые энергетическими и эмоционально-аффективными значениями, а также акустические образы или *знаки-образы* инструментов (Л.Н. Шаймухаметова, И.В. Алексеева,

³ В дальнейшем принимается сокращение ЛМС.

⁴ См., к примеру: «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» Л.Н. Шаймухаметовой (1999); «Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко» И.В. Алексеевой (2013); «Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна» Н.Л. Тухватуллиной, П.В. Кириченко (2002) и мн. др.

Е.В. Гордеева, К.Н. Мореин, Н.Г. Селиванец, Ф.Б. Ситдикова, Н.Л. Тухватуллина и П.В. Кириченко). Названные компоненты образуют целостное представление об *инструментальном стиле* (Е.В. Назайкинский).

Изучение художественной специфики текстов с тематическими заимствованиями обусловило обращение к категориям музыкальной поэтики – автор, герой, сюжет в работах Т.В. Берфорд, Л.П. Казанцевой, Г.Е. Калошиной и О.В. Шапарчук, Л.Н. Шаймухаметовой.

Поскольку в процессе межтекстовых взаимодействий рождаются диалогические структуры, исследование опирается на теорию *диалога* (Е.В. Назайкинский, Г.А. Демешко, С.В. Волошко, М.Н. Лобанова, Л.Н. Шаймухаметова) и методологию тонологического анализа (М.Г. Арановский).

Положения, выносимые на защиту:

1. Текст Каприса № 24 для скрипки соло Паганини, как уникальный образец, рождается на «перекрёстке» традиционного и нового, устного и письменного, импровизационного и академического искусства. Здесь сформировался новый тип виртуозного тематизма и предопределил характерный для эпохи Паганини тип композитора-виртуоза. Яркая коммуникативная направленность Каприса на слушателя обусловлена лексическим сплавом композиторского и фольклорного. С одной стороны, он способствует узнаваемости темы, а с другой, – её универсальности и возможности адаптироваться к любым инструментальным условиям.

2. В тексте-первоисточнике сформирован интонационно-лексический словарь скрипки, где апробированы знаки-образы других инструментов и обозначены пути варьирования, предопределившие его дальнейшую судьбу в интертекстуальном пространстве инструментальной музыки различных эпох. Отшлифованные в условиях устно-речевого полуимпровизационного творчества Паганини, виртуозные орнаментально-фигурационные клише и общие формы движения мигрируют в иной инструментальный контекст и участвуют в формировании автономных от Каприса текстов.

3. Музыкальный текст Каприса и репрезентирующей его темы (совместно и автономно) является целостным полиструктурным феноменом. В его одной нотографической строке сконцентрированы сольные и *quasi*-ансамблевые лексические структуры текста, заключающие неиссякаемый виртуозно-энергетический потенциал. Посредством *свёртывания* и *развёртывания* они участвуют в процессах

смыслопорождения новых текстов значительного пласта инструментальных произведений XIX и XX веков.

4. Исследование меж- и внутритекстовых модификаций Каприса демонстрирует общие и специфические подходы исполнителей и композиторов к формированию и организации инструментальных текстов. Одни посредством тембровых, фактурных, артикуляционных *преобразований* пролонгируют *полный текст* Каприса. Другие, – с помощью лексических, жанровых, композиционных и стилевых *трансформаций темы* Каприса создают автономное от него самоценное художественное целое.

5. Каприс Паганини как интертекстуальная модель подвергается многообразным модификациям, имеющим прикладное и художественно-эстетическое значение. Среди них одно- и многоголосные, гармонические и полифонические, моно- и политембровые, сольно-импровизационные и ансамблево-оркестровые. Они осуществляются при доминировании вариационного принципа, который включает в себя широкий спектр приёмов от орнаментального декорирования корпуса до деривации темы и её сегментов.

6. Вектор межтекстовых взаимодействий с 24-м Каприсом при сохранении жанровой модели вариаций, в целом, направлен от линейного к стадиально-циклическому. Репрезентативность, заложенная в виртуозном каприсе-этюде через идею концертирования, усиливается (порой многократно) в новых сочинениях и вырастает до концепции концерта и рапсодии. Новый контекст направляет модификации в иное русло – романтический стиль сменяют неоромантический, небарочный, джазовый и др. С одной стороны, «чужое» слово множится в других текстах. С другой, – «стирается», становясь наряду с другими цитатами и аллюзиями одним из знаков прошлого, а также, включаясь в опосредованное заимствование через тексты его переложений, обработок и транскрипций.

Апробация. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова и была рекомендована к защите. Её положения послужили основой докладов на всероссийских (Казань, 2009; Красноярск, 2005; Уфа, 2006, 2007) и международных (Астрахань, 2006; Магнитогорск, 2006; Уфа, 2014) научных конференциях. По результатам исследования опубликованы статьи в научных журналах, рекомендованных ВАК: «Вестник Башкирского государственного университета» (Уфа, 2008), «Проблемы музыкальной науки» (Уфа, 2010),

«Музыковедение» (Москва, 2010).

Теоретическая и практическая значимость работы. Результаты работы могут иметь продолжение при исследовании организации и формирования интертекста на основе заимствований, а также расширении представлений об «интонационном словаре» (область лексикологии) композиторов и исполнителей XIX – XXI веков. Практическое значение работы заключается в возможности её использования в вузовских курсах «Музыкальная форма», «Поэтика и семантика музыкального текста», «Теория музыкального содержания», «История исполнительства». Материалы исследования включаются автором в культурно-образовательные программы Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключения, Списка литературы (250 наименований), Нотографии и приложения, где даны 128 нотных примеров. Объём основного текста диссертации составляет 181 страницу.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во Введении обосновывается актуальность темы, определяются цель, задачи, предмет, объект, методологическая база, а также материал исследования.

Глава I «Содержательные компоненты 24-го Каприса Паганини как текста-первоисточника» состоит из трёх разделов.

В 1.1 – «Лексические компоненты *темы*» – выявляются обобщённые и индивидуальные свойства темы в сравнении с анонимным и авторским образцами тарантелл. Тема Каприса предстаёт как уникальный феномен, рождённый на пересечении устной и письменной инструментальных традиций. Опора на песенно-танцевальный жанровый инвариант (*марш* и *тарантелла*), куплетная форма, периодически повторяющаяся лексическая фигура «вращения» и потактовая смена гармонических функций в теме обусловлена лексическим сплавом композиторского и фольклорного. Посредством аффектированной манеры самовыражения, направленной на слушателя, в ней запечатлено выступление артиста на концертной сцене.

Энергетически насыщенная тема Каприса словно «не вмещается» в скрипичный однострочник и расслаивается на скрытые линейные голоса-реплики. Свёрнутые в партии сольной скрипки смысловые структуры ансамблевого музицирования закладывают пути их

дальнейших развёртываний в партитуры новых сочинений.

В 1.2 – «Виртуозные компоненты вариационного тематизма» – исследуются внутритекстовые преобразования темы в вариациях Каприса. Здесь проведена типология отшлифованных концертно-исполнительской практикой инструментальных клише, интонационная форма которых реализует её энергетический потенциал и передаёт динамику эмоционального мира. Способы воплощения и организации виртуозных компонентов в тексте Каприса изучаются в связи с акустическими, техническими и выразительными возможностями скрипки. Они рождены в ситуации живого общения легендарного виртуоза со слушателем и запечатлевают его артистический азарт. Мигрируя в другие тексты, клише стали знаками инструментального стиля солиста-импровизатора.

«Революционный» для своей эпохи образ скрипки Паганини формируется благодаря новым приёмам звукоизвлечения и звуковедения. К ним относятся игра в низком регистре на перестроенной струне «соль», глissандирование и хроматизация пассажей, контрастное противопоставление далёких регистров и др. Расширение тембровых границ инструмента связано с ассимиляцией клише и приёмов игры, типичных для других инструментов. *Гитара* привнесла в скрипичное искусство *pizzicato*, двойные флажолеты, связную игру аккордами, а *фортепианная* техника игры отобразилась в рикошетных и «летучих» штрихах. В результате складывается интертекст, хранящий «память» об игре на инструментах и *игре с инструментами* (Й. Хейзинга). 24-й Каприс предстаёт антологией скрипичных приёмов. Он становится знаком виртуозного скрипичного исполнительства и безграничных возможностей Художника в искусстве.

В настоящем исследовании обозначены репрезентанты скрипичной виртуозности: *акустико-технический*, *моторно-двигательный* и *темброво-регистровый*. Они ставят перед исполнителем технически сложные задачи. Взаимодействие фигур-клише сформировало особый исполнительский текст, ставший точкой притяжения для исполнителей и композиторов.

Для *акустико-технических* виртуозных компонентов характерна редукция орнаментальных и ритмических единиц при их переводе в основные тематические элементы. К их числу отнесены фигуры трелей, параллельные октавы, флажолеты в низком регистре и умеренном темпе.

Моторно-двигательные компоненты виртуозности сформирова-

ны клише общих форм движения, жанровыми и фактурными моделями которых становятся этюдность и токкатность. Многократное повторение и секвенцирование фигур в быстром темпе обуславливает блестящую виртуозность. Многоплановые задачи перед скрипачом ставят двойные ноты (знак ансамблевого музицирования), гаммообразные клише, мелодические фигурации с отклонением и возвращением к опорному тону, диалоги-переключки.

Темброво-регистровый компонент виртуозности определяют расширенные артикуляционные возможности инструмента и сверхсложный для исполнения быстрый темп. Скрипичное однополое дифференцируется на *опорный* и *орнаментальный* слои, а звуковое поле – на передний и дальний планы. Контраст лексических единиц образует скрытое многоголосие, формирующее *quasi*-ансамблевую партитуру. В тексте запечатлена театрално-аффектированная манера самовыражения артиста-виртуоза на сцене.

В работе отмечается, что структурно-смысловый инвариант темы отшлифовался из многочисленных вариантов. Они иницируют бесконечные модификации и формирование новых интонационно-речевых оборотов в иных текстах.

В 1.3 – «**Направления модификаций Каприса в новых текстах**» – дан краткий экскурс развития межтекстовых взаимодействий «чужого» и «своего» от средневековья до XX в. Панорамно представлены *корпусный* и *лексический* подходы к заимствованному тексту. *Корпусный* предполагает обращение ко всему тексту Каприса, а текст-первоисточник и текст-интерпретатор находятся в близком родстве. При *лексическом* подходе импульсом для создания нового текста, максимально удалённого от оригинала, является только тема.

В одном случае расширяется концертный репертуар инструментов посредством присвоения и адаптации исполнителем-аранжировщиком текста Каприса. Доминантой становится новое исполнительское и тембровое «произнесение» композиционно и драматургически сохранённого «чужого» текста в обработках, переложениях и отчасти в транскрипциях. Они не всегда письменно зафиксированы и являются своего рода исполнительским текстом.

В другом, – композитор-исполнитель трансформирует «чужую» тему, вводит новую лексику, «свою» и заимствованную (анонимную или авторскую). Она автономна или замещает тему Каприса, вступает с ней в различные отношения (от плюралистических до конфликт-

ных) или становится внутритекстовой моделью. Формируются новые композиционные, драматургические и художественные основы.

Отмечается, что названные подходы были заложены композиторами-романтиками – Ф. Листом в Этюде № 6 из «Бравурных этюдов по Паганини» для фортепиано, И. Брамсом в Вариациях на тему Паганини ор. 35 для фортепиано.

В XX веке интерес к Капрису не ослабевает. При этом авторы обращаются как к «чужой» теме, так и к тематизму вариаций. Вектор модификаций Каприса направлен на развёртывание скрипичного одноголосия в ансамблево-оркестровые составы акустических и неакустических инструментов, на увеличение числа и стилевого разнообразия текстовых заимствований, от преобразования тематического корпуса к деривационному «выращиванию» микроячеек темы, от линейного к стадияльно-циклическому развитию. Тема безграничных возможностей Художника в искусстве, провозглашённая Каприсом, в XX веке становится особенно актуальной.

Корпусный подход расширил фактурные и тембровые горизонты интертекста, включая сочинения для сольных, ансамблевых и оркестровых составов инструментов (в том числе неакадемического направления) известных (Ф. Лист, В. Лютославский, Л. Ауэр, Ф. Крейслер, К. Шимановский и др.) и композиторов «второго ряда» (М. Мчедлов, П. Нечепоренко, Дж. Уильямс и др.). *Лексический*, – продолжил жанрово-стилевые, деривационные трансформации «чужой» темы посредством обширных интертекстуальных связей национальных и исполнительских стилей (И. Брамс, С. Рахманинов, Г. Бреме, Г. Калининич, А. Розенблат, Дж. Рокберг).

В работе отмечается, что авторы по-разному воплощают тему демонического виртуоза. Интонационная лексика первоисточника переплавляется: тарантельная фигура «вращения» – в inferнальное кружение, моторная пластика – в тотальное остинато, нисходящая секвенция – в *Dies irae*.

В исследовании обозначаются различные формы модификаций сочинений по Капрису. Они могут выступать в роли интертекстуальных моделей для новых опусов (опосредованное заимствование), а также – в качестве музыкальной составляющей театрально-сценических постановок (произведения И. Брамса, С. Рахманинова, Э.-Л. Уэббера). Названные процессы демонстрируют смысловую многослойность первоисточника и его «версий».

В Главе II – «Адаптация скрипичного *тематизма* Каприса в новых текстах» – исследованы переложения, обработки и транскрипции. Расположение разделов главы подчинено логике удаления текстов-интерпретаторов от полного тематического корпуса.

2.1 «Перевод тематизма Каприса в текст *сольных инструментов*». Процесс адаптации тематизма вариаций изучается с учётом акустических, технических и выразительных особенностей инструментов. Рассматриваются нотография, высотный и тональный строи, диапазон, клише и приёмы их исполнения. В работе отмечается, что в адаптациях корпуса первоисточника превалирует исполнительский подход. «Чужой» текст присваивается и преобразуется в процессе интерпретации.

В 2.1.1 – «Тексты деревянных *духовых инструментов*» – исследуются обработки и переложения Каприса для флейты, кларнета, фагота и саксофона (Ж. Герман, Д. Мак-Глон, М. Аллар и Р. Хеккема). Они рассматриваются в ракурсе «линейного» преобразования тематизма, где особую роль обретают тембровое и исполнительское варьирование. Модификации обусловлены особенностями духовых, персонифицированных через «дыхание» и «срастание» с корпусом исполнителя. Выявлены приёмы, не выводящие текст за рамки одноголосия: транспозиция, темброво-регистровый перенос, орнаментирование.

Исполнительское варьирование «чужого» текста, буквально повторенного и адаптированного к ключам и тональностям транспонирующих инструментов (текст для кларнета), осуществляется при участии специфических для духовых приёмов звукоизвлечения (субтоны, *staccato*, звукоподражание ударным и др.).

Перевод скрипичного текста в максимально удобный и выразительный для исполнения на духовых *регистр* (текст для саксофона) сопровождается сужением диапазона, а также изменениями конфигурации и направления движения тонов. Общей для них становится *редукция* объёма изложенного скрипичного тематизма в линейно-мелодический.

В целом адаптация текста скрипичного Каприса для духовых сохраняет моторно-динамические эффекты, направленные на репрезентацию технического мастерства исполнителя-виртуоза.

В работе обозначены характерные для инструментов свойства, приносимые в текст-первоисточник. Так, звукоизвлечение – атака с присвистом – отличает флейтовый тематизм от скрипичного, а арти-

куляция и тембровая специфика привносят особый колорит (в том числе джазовый) в звучание тематизма Каприса на кларнете и саксофоне.

В 2.1.2 – «Тексты струнных смычковых и щипковых инструментов» – рассмотрены через сравнение приёмов, адаптирующих текстовый корпус Каприса. Тексты смычковых (виолончель, контрабас) и щипковых (арфа; гитара; балалайка) объединяет усиление концертной направленности драматургии с устремлением к итоговому финалу-кульминации, а различают методы преобразования текстового корпуса Каприса. Тексты обработок для смычковых предельно приближены к оригиналу, а в «версиях» щипковых происходит редукция и включение новых вариаций, что подчинено выявлению виртуозной специфики новых текстов. Они различаются по степени популярности и востребованности в исполнительской практике.

Анализ интертекста с участием струнных смычковых инструментов (Л. Сильва, Р. Азархин) и щипковых (М. Мchedлов; А. Борк, Е. Ларичев, Дж. Уильямс; П. Нечепоренко) демонстрирует процессы завоевания ими сольных позиций на концертной сцене в XX веке, в том числе преодоления фольклорных традиций через включение в академический репертуар переложений Каприса.

Сравнение текстов осуществляется в связи с органологией, темброво-акустическими характеристиками, способами звукоизвлечения, силой и продолжительностью звука, открытостью и другими свойствами смычковых и щипковых инструментов.

Изменение темброво-регистровых характеристик «чужого» тематизма в контексте смычковых выявило в новых текстах усложнение исполнительских задач. Заимствованные у скрипичного виртуоза приёмы звукоизвлечения (*vibrato*, *pizzicato*, трель, флажолеты) подчиняются специфике щипковых инструментов. В преобразование «чужого» текста включаются клише, приоритетные исключительно для щипковых (*rasgueado*, бряцание, дробь, тремоло и др.).

В работе рассмотрено новое тембровое наполнение текстовых эквивалентов Каприса для щипковых, связанное с преодолением тихого и звенящего (гитара), незатухающего (арфа) и специфически «бряцающего» (балалайка) звучания. В результате нивелируется взрывчатая энергетика скрипичного Каприса, а звуковой образ щипковых обретает камерно-доверительный тон (гитара), звончатый (балалайка) и феерический (арфа).

Гармонические возможности щипковых инструментов подчёр-

квивают *арпеджированные* *фигурации* арфы и гитары, а также *аккордово-ударные клише* балалайки. Расслоение музыкальной ткани на солирующий, сопровождающий и гармонический (полифонический) голоса выявляет многофункциональность щипковых и расширяет заложенный в скрипичном тексте *quasi*-ансамблевый потенциал.

В 2.1.3 – «Текст *фортепиано*» – рассмотрены принципы линейного и вертикального преобразования Каприса в *Этюде № 6 из «Бравурных этюдов по Паганини» Ф. Листа (1838)*. Отмечено, что ключевым в транскрипции является развёртывание одноголосного и однострочного скрипичного тематизма в многоголосный двустрочный фортепианный посредством дублирования, добавления к одноголосному тексту оригинала его тематических вариантов, а также сформированной из него гармонической вертикали.

Анализ преобразования заимствованных из лексического словаря оригинала клише (двойные ноты, трели, тираты, фигуры «вращения») выявил признаки *quasi*-оркестровой партитуры в тексте экстенсивно трактованного инструмента. Особый колорит звучания листовского фортепиано продолжают тембровые находки скрипача. Ударная трактовка скрипки находит отображение в звончато-молоточковых приёмах-клише. Средствами высокого и низкого регистров фортепиано формируются знаки-образы иных инструментов: колокольчиков и колоколов, ударных, ансамбля и оркестра.

Энергия кружения *тарантеллы* из темы Паганини переводится Листом в *dance macabre*, где впервые обретает мистико-инфернальный оттенок. При этом орнаментальные и жанрово-характерные преобразования «чужого» тематизма осуществляются с помощью *монотематической трансформации* (В.А. Цуккерман). Вместе с тем, универсализм «чужой» темы обуславливает предельную концентрацию текста *знаками-антагонистами* (С.Я. Вартанов), взаимоотношение которых выявляет черты скрытой программности. Лексическая плотность текста-интерпретатора возрастает.

Метафорический характер демонического виртуоза, каким предстал Лист вслед за Паганини, подкрепляется музыкальными знаками: интонацией пронзительно-продолжительной трели, тиратообразными «подъездами», низким рокочущим тремолирующим регистром в ударной артикуляции фортепиано. Трансцендентная виртуозность Листа, где в сверхбыстром темпе сменяют друг друга бисерная техника и мощная аккордовая бравурность, становится символом сверхчеловеческих возможностей и получает фаустианскую трактовку.

В сочинении высвечивается новая грань диалога виртуозов-композиторов, открывая новые рубежи трансцендентности.

В 2.2 – «Развёртывание тематизма Каприса в ансамблевый текст» – на примере сочинений для различных составов инструментов рассмотрены закономерности корпусного межтекстового взаимодействия.

В 2.2.1 – «Текст монотембрового ансамбля» – наблюдается преобразование сольного скрипичного текста в многоголосный на примере *Вариаций на тему Паганини для двух фортепиано В. Лютославского (1939)*. Диалог инструментальных и композиторских стилей, где соревнование и соинтонирование партий ансамбля раздвигает двухмерность горизонтально-вертикального пространства, устремляет жанр вариаций к жанру концерта.

В настоящем разделе наряду с типичными выявляются уникальные приёмы создания нового текста из «чужого». Ключевым становится развёртывание буквально воспроизведённого «чужого» тематизма в полипластовый и политональный текст. Различные по лексическому наполнению тексты «живут» в структурно организованном пространстве пластов (партии фортепиано), которые неоднократно перемещаются относительно друг друга, занимая позицию то опорного тематического слоя, то его *комментирующего*⁵. Игра переднего и дальнего, «чужого» и «своего» планов акцентирует роль полифонии – ведущего композиционного принципа XX века.

Диалогичность рассматривается на макро- и микроучастках Вариаций Лютославского. Она проявляется в тематической фрагментарности и комбинаторике, отражающих характерный для эстетики XX века конструктивный подход. Образ фортепиано расширяется до ансамбля двух фортепиано, включающего знаки-образы иных инструментов – органа, челесты, колоколов. Звучание органа, ассоциирующегося в музыке прошлого с надличностным (божественным и космическим), у Лютославского приобретает инфермальную трактовку благодаря политональным и полиритмическим сочетаниям. «Растяжение» пространства диалога к допаганиниевской эпохе происходит за счёт лексики из «словаря» барокко (хорал, риторические фигуры *catabasis* и *passus duriusculus*). Вместе с тем, тематизм «об-

⁵ Аналогичная техника «комментирующих транскрипций» применяется, по мнению О.В. Веришко, в *Пяти каприсах Паганини* для скрипки и струнного оркестра Э. Денисова (Веришко О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. Денисова: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2004).

новляют» хроматические тоны, политональные и полиритмические сочетания. Звучание приближается к современному слушателю, а ореол романтика-виртуоза нивелируется.

В сочинении Лютославского представлен диалог экзальтированного творца Паганини и Художника XX века с присущим ему урбанистическим мышлением. Анализ процесса межтекстового растожествления в сочинении осуществляется через сравнение разных метрических тяготений заимствованного – двудольного и нового – трёхдольного пластов. Заострение и утрирование повторяющихся ударных элементов «чужого» тематизма приводят к нетематическому остинато в виде *фоновых контрапунктов* или *фактурно-наполняющих элементов* (В.В. Задерацкий). Остинатность их движения «обезличивает» и поглощает контуры «чужой» темы. Утрата её цельности с восстановлением в кульминации-коде подчиняет процесс межтекстового взаимодействия эстетике эксперимента. Предельное разноголосие текстов нагнетает динамику напряжения к финалу, создавая характерную для XX века *крецендирующую форму* (Г.В. Григорьева).

В 2.2.2 – «Текст *политембрового ансамбля*» – исследовано развёртывание диалогических структур однострочного инварианта в многоголосие скрипки и фортепиано, а также струнного квартета.

В работе рассмотрены корпусные адаптации Каприса для скрипки и фортепиано известных скрипачей и композиторов XX в.: Л. Ауэра, Ф. Крейсера и К. Шимановского. В обработках сохраняются и его тематизм в партии солирующей скрипки, и образ скрипки, который дополняет и гармонически «расшифровывает» партия фортепиано. При этом взаимодействия партий скрипки и молоточкового фортепиано провоцируют *quasi-тембровые* включения в партию последнего (смычковые, арфа, гитара, колокольчики и большие колокола).

В разделе систематизированы и описаны ансамблевые приёмы, преобразующие одноголосный скрипичный текст в многоголосную партию фортепиано. Среди них – дублирование, регистровые переносы и переключки сегментов, а также свёртывание фигураций в гармоническую вертикаль.

Обе партии объединяет ударная трактовка, заложенная в тексте Каприса и продолженная в новых интонационно-жанровых включениях: моторно-пластических, танцевальных, маршевых и токкатных. Они реализуются через фактурную формулу «бас–аккорд», «спор» двух- и трёхдольных интонационных формул, а также полиритмию одновременно звучащих в разных партиях лексических фигур.

В работе отмечаются различные функции фортепиано: *компенсаторная* – акустически и темброво-дополняющая скрипичное звучание и *концертно-диалогическая*, проявляющаяся в вопросно-ответных текстовых структурах, а также контрасте фортепиано с ансамблевым звучанием (вступление, заключение и проигрыш).

Перевод одногласного текста Каприса в четырёхголосный рассмотрен в *Вариациях на тему Паганини для струнного квартета* армянского виолончелиста и композитора *С. Асламазяна (1983)*. Здесь в противовес «блестящему квартету» (*Quator brillant*) первой половины XIX в. с виртуозной партией первой скрипки наблюдается типичное для квартета XX века равновесие между партиями ансамбля с единым художественным планом содержания. В этом смысле «доверительная беседа единомышленников» с камерной интонацией, подчинённая принципу *соинтонирования*, далека от *соревнования виртуозов*.

При этом градус блестящей виртуозности сочинения значительно снижается, поскольку исчезает образ солирующей скрипки. Её виртуозность «разделяется» между равными в правах четырьмя участниками квартета. В этой связи было обнаружено, что в партии скрипки сочинения не задействованы характерные виртуозные компоненты «чужого» тематизма: рикошетные, прыгающие штрихи, а также крайне высокий флажолетный регистр, пассажный тематизм с попеременным звукоизвлечением смычком и щипком. Лирической концепции квартета, где камерная виртуозность определяется гармонией и полифонией целого и деталей, не соответствуют ударные штрихи. А главным принципом преобразования тематизма Каприса в квартете становится трансформация одногласной фактуры в разветвлённую многоголосную с участием ансамблевых приёмов.

Однако пределы возможностей скрипки проверяются через *соучастие*, *соинтонирование*, *соотношение* с другими инструментами, что требует мастерства, а значит, и виртуозности.

Глава III «Трансформации скрипичной темы Каприса в новых текстах» содержит результаты исследования лексического подхода композиторов к заимствованию. Акцент сделан на процессах внутритекстового растождествления «чужой» темы и нового тематизма, максимально удалённого от первоисточника.

В 3.1 – «Формирование *сольных* текстов на тему Каприса» – изучаются сочинения для фортепиано и для аккордеона.

В 3.1.1 – «Текст фортепиано» – анализируются сочинения немецкого романтика XIX века И. Брамса и московского композитора XX века А. Розенבלата.

В двух тетрадах *Вариаций на тему Паганини И. Брамса (1862–1863)* виртуозные клише Каприса включаются в новый тематизм и трансформируются средствами многоголосного фортепиано. В разделе выявлены и описаны технически сложные фигуры *трели* и гудящего *тремоло*, фактурно уплотнённые в сверхнизком регистре, создающие inferнальный акцент; «игра в три руки», а также мелкая техника стиля *brilliantе*, крупная и аккордовая техника *бравурного* стиля.

В работе отмечается, что тематизм Каприса не цитируется в сочинении Брамса, но становится объектом тонкой игры. Свёрнутый пластический знак *тарантеллы-марша* развёртывается в объёме вариации в вальс, польку-скерцо, колыбельную. В результате дансантичность как танцевальный нерв пронизывает Вариации. Кроме того, сквозную роль играют риторические фигуры барокко *catabasis* (её хроматический вариант *passus durusculus*) и *anabasis*, вызывающие аналогии с переходом за грани исполнительских (человеческих) возможностей.

Пианистические виртуозные ресурсы музыканта-зодчего в вариациях рассмотрены в контексте контрапунктически развитой фактуры с полифункциональностью голосов, линий, пластов. Они формируют разнообразные эффекты – от эфемерных, камерных до масштабно-оркестровых. Аналогично сочинению Листа здесь складывается оркестрово-симфоническая трактовка фортепиано, включающая знаки-образы инструментов: виолончели, арфы и гитары, колоколов и колокольчиков (челесты), литавр.

В процессе анализа изучены орнаментальные и жанрово-характерные модификации «чужой» темы, которые осуществляются композитором-романтиком с помощью трансформации её *тематического ядра*. Вместе с тем, в отличие от аффектированной театральности сочинения Листа, в Вариациях Брамса лексические фигуры не персонифицированы, а в значительной степени опосредованы автором.

Сочинение Брамса с лирическими «отступлениями», иллюзорными отключениями, злой скерцозностью и inferнальностью вступает в равноправный диалог с великим генуэзцем. При этом отсут-

ствуется стиливое разногласие, а диалог решается через жанровое и тембровое растождествление.

Анализ *Вариаций на тему Паганини А. Розенבלата (1988)* демонстрируют переключение межтекстового взаимодействия в новый стиливой контекст. Его во многом формирует эстетика свободы самовыражения джаза, кардинально обновляющая мироощущение Художника в XX веке.

Основным методом композитора являются джаздинг («оджазирование классики»), цитатность и интертекстуальность, показательные для музыкального постмодернизма. Дуализм джаза, балансирующего на грани устной и письменной, афроамериканской и европейской, академической и неакадемической традиций, открыл в сочинении новые грани диалога.

В разделе показано принципиальное обновление звуковой палитры фортепиано посредством знаков-образов вокала, инструментов джазового ансамбля (труба, контрабас) и группы (брасс-квинтет саксофонов), а также джаз-бэнда (оркестр). Кардинально растождествляет тексты новая ударная трактовка фортепиано, уподобляющегося ритм-секции (куда входит фортепиано) в джазовом ансамбле.

В то же время отмечается, что композитора привлекает фортепианная монохромность, графическая точность рисунка, они характерны для инструментов, наделённых ритмической функцией. Ритмическое своеобразие выступает главным методом *трансформации* темы Каприса. Оно лежит в основе свинговой манеры исполнения, джазовой артикуляции и агогики, которые становятся ведущими виртуозными компонентами. В сочинении выявлены полиметрия и полиритмия, «блуждающие» акценты, «рваная» фактура, «хот-артикуляция», ритмическая интенсивность, принцип джазового офф-бита (опережения или запаздывания по отношению к тактовым долям), *перифразирование* и *самоперебивы* (Д.Р. Лившиц).

Встреча двух культур происходит и на уровне гармонического языка, сплавливающего стилистику академической и джазовой музыки XX века. Межтекстовое *растождествление* обуславливают расширенная тональность, «лад Римского-Корсакова», целотоновый звукоряд и пентатоника. Интенсивная диссонантность, блокаккорды, побочные доминанты проникают и в синтагматику, отождествляя сочинение с джазовой импровизацией.

Отмечается, что трансформация «чужой» темы опирается на стили джаза, ассимилировавшие различные *жанры*: рэгтайм, буги-

вуги, босанова и баллада. Джазовой специфике отвечает и драматургия сочинения, где «чужая» тема присваивается изначально, а её новые варианты отражают многообразие изменившегося художественного мира.

В 3.1.2 – «Текст аккордеона» – изучается трансформация темы Каприса в *«Паганиниане»: Концертных этюдах op. 52 Г. Бреме (1952)*. Здесь «чужая» тема расширяет восприятие аккордеонного стиля, рамки которого раздвигаются также посредством инструментально нейтральной полифонической и полиритмической ткани.

В разделе изучается развёртывание диалогических структур однострочного тематизма скрипки в двустрочную многотембровую партитуру *«Паганинианы»*. В результате акцентируется концертный стиль с соревновательностью тембровых, фактурно-регистровых звучностей, в том числе по типу *tutti-solo*, игрой планов и виртуозностью. Впервые применяемая выборная клавиатура аккордеона открывает новые пути виртуозности инструмента, а сочинение становится энциклопедией приёмов изложения.

Моторно-двигательные виртуозные компоненты отодвигаются, а на первый план выводятся заимствованные из барочных органных импровизационных жанров *quasi-флейтовые* клише, гаммообразные и арпеджированные пассажи, патетические возгласы, тоны-педали, многоярусные дублировки. В то же время они вызывают ассоциации с «рапсодическим» высказыванием. В текст включаются автономные от Каприса разнообразные жанры: фугато, токката, инвенция, серенада, рапсодия, скерцино, *perpetuum mobile*.

В работе показано, что мотивная комбинаторика, акцентное варьирование и полиритмия пластов, расширенная тональность в корне растождествляют тексты. Диалог старого и нового включается в интертекстуальное пространство необарокко и утверждает вневременной характер преобразований вечной темы.

В 3.2 – «Формирование ансамблевых текстов на тему Каприса» – исследуются *оркестровые* политембровые сочинения.

В 3.2.1 – «Текст фортепиано с оркестром» – изучается трансформация «чужой» темы в *Рапсодии на тему Паганини op. 43 С. Рахманинова (1934)*. Масштабное и максимально отдалённое от корпуса первоисточника сочинение во многом предопределило принципы обращения с темой Паганини других композиторов, вступающих с ним в диалог.

Сложность концепции Рапсодии, автономность её философско-этических основ обуславливает взаимодействие в ней нескольких текстов. Жанрово-композиционный синтез показателен, с одной стороны, для эстетики романтизма, с другой, – для XX века, тяготеющего к жанровым микстам. Здесь жанр концерта с ключевыми для него принципами виртуозности, *согласия* и *состязания*, функционирует в концепции *рапсодии*, а вариационное развитие объединяется с мотивно-разработочным, что подчиняется логике сонатно-симфонического цикла – высшего музыкального выражения концепции мира.

Анализ свидетельствует о том, что трансформация темы Каприса происходит посредством западных жанров: менуэт или вальс-бостон, серенада, ноктюрн и др. Вместе с тем, акцентируется, что «чужая» тема обретает яркий национальный колорит благодаря жанрово-стилевой специфике распева и духовного концерта, знакам-образам колоколов, а также ладовой переменности и подголосочной полифонии.

Проведённое исследование показало, что полилог эпох в Рапсодии проявляется на разных уровнях. Так, в рамки стиля русского романтизма включается стиль средневековья (тема *Dies irae*), барокко (риторические фигуры), классицизма (черты сонатно-симфонического цикла) и музыкального языка XX века. Знаки-образы инструментов воплощаются в Рапсодии посредством многоплановых звучностей оркестра. Они многократно усиливают скрытую театральную программность диалога личности и инфернального мира.

Многократное повторение фигуры «вращения», с одной стороны, подводит к инфернальному токкатному остинато, а с другой, – формула *тарантеллы* в процессе разработочного развития трансформируется в обращённый вариант и формирует лексику противоположной по смыслу темы «Любви».

Деривация смысловых структур влечёт за собой непрерывное процессуальное, отчасти конфликтное становление нового тематизма. В процессе межтекстового взаимодействия «чужая» тема замещается смысловым сегментом и перерождается в противопоставляемую ей тему *Dies irae*. В облике старинной секвенции инфернальная тема обретает скульптурную зримость.

Рахманинов, чьё творчество находится на стыке эпох, провозглашает нравственный этический закон Художника в искусстве. Композитор раскрывает внутренний конфликт Художника, который, обладая свободной волей, находится на перепутье между обожением и

грехопадением. В этом смысле идеи сочинений Паганини и Листа переводятся Рахманиновым в иную плоскость – рассуждений о границах творческой свободы и ответственности, возложенной на Художника и человечество. Конфликт образных сфер (человеческого и надличностного), его развитие и качественное перерождение обусловливают драматургию, близкую специфике сонатно-симфонического цикла.

В 3.2.2 – «Текст саксофона с оркестром» – рассматриваются модификации «чужой» темы в *Концерте-каприччио на тему Паганини Г. Калинковича (1977)*. Здесь осуществляется стилевая модуляция «чужой» темы в близкий ей неоромантический контекст русской и западной джазово-эстрадной стилистики XX в., носителем которой является тембр саксофона и исполнительская манера.

Изначальный стилевой контраст нарастает к концу сочинения. Инструментально-стилевое растождествление текстов для скрипки соло и солирующего саксофона осуществляется опосредованно через тембр струнного альта. Знаком «инакости» становится и транспозиция сочинения в удобную для саксофона тональность *d-moll*.

Было выявлено соединение в одночастном сочинении жанровых признаков каприччио, концерта и сюиты. Взаимодействие принципов соревновательности и соинтонирования, а также орнаментального преобразования и жанровых трансформаций темы «режиссируется» игровым модусом, свойственным эстетике второй половины XX века.

В работе показано, что функция духового оркестра заключается в сопровождении, комментировании и доизложении тематизма партии солирующего саксофона. Голос автора репрезентируют оркестровые вступления, связки, дополнения и разрастания.

Отождествление текстов осуществляется посредством орнаментального преобразования «чужой» темы, а растождествление – путём размежевания и гиперболизации лексических компонентов, которые развёртываются в автономные «портреты» (романс, вальс, скерцо, марш, тарантелла) с их последующим диалогом.

Процесс *деривации* в новом тексте с минимизацией и последующей *трансформацией* «чужой» темы приводит к нарушению целостного образа. Его восстановление в коде сочинения свидетельствует о ценности вечных поисков Художником совершенства в искусстве.

В Заключении отмечается, что наблюдения за межтекстовыми взаимодействиями дают возможность проникнуть в сложные и глубокие процессы формирования текста инструментальных сочине-

ний различных эпох и стилей. Они позволяют раскрыть специфику «интертекстового» слуха и памяти автора, а также понять его стилевые и интонационные пристрастия в обращении к явлениям прошлого. В итоге происходит приближение к постижению закономерностей творческого художественного мышления.

**По теме диссертации опубликованы следующие работы:
В изданиях, рекомендованных ВАК Минобробразования РФ:**

- 1) Хатыпова, Р.Р. К проблеме диалога «чужого» и «своего» в сочинениях на тему 24-го Каприса Н. Паганини / Р.Р. Хатыпова // Вестник Башкирского университета / гл. ред. М.Х. Харрасов. – 2008. – Т. 13, № 4. – С. 1039–1042. – (0,5 п.л.).
- 2) Хатыпова, Р.Р. Virtuозные компоненты тематизма в скрипичных каприсах Н. Паганини / Р.Р. Хатыпова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 2 (7). – С. 199–203. – (0,6 п.л.).
- 3) Хатыпова, Р.Р. К проблеме диалога «чужого» и «своего» в Вариациях на тему Паганини А. Розенבלата / Р.Р. Хатыпова // Музыкаведение. – 2010. – № 11. – С. 37–44. – (0,5 п.л.).

В других изданиях:

- 4) Хатыпова, Р.Р. «Вечная тема» в контексте сочинения В. Лютовского (сквозь призму проблемы взаимодействия «чужого» и «своего») / Р.Р. Хатыпова // Актуальные проблемы анализа художественного текста: сб. науч. ст. IV Всерос. науч. студ. конф. «Художественная культура: теория, история, критика, методика преподавания, творческая практика» / ред. В.И. Жуковский. – Красноярск: Красноярский гос. университет, 2006. – С. 60–64. – (0,3 п.л.).
- 5) Хатыпова, Р.Р. Межтекстовые взаимодействия Каприса № 24 Н. Паганини и Концерта-каприччио на тему Паганини Г. Калинковича (к проблеме диалога «чужого» и «своего») / Р.Р. Хатыпова // Музыкальная семиотика: перспективы и пути развития: сб. мат. Междунар. науч. конф. 16–17 ноября 2006 г.: в 2 ч. / ред. Л.В. Саввина, В.О. Петров. – Астрахань, 2006. – Ч. 1. – С. 365–373. – (0,7 п.л.).

- 6) Хатыпова, Р.Р. Вариации на тему Паганини В. Лютовского (к проблеме диалога «чужого» и «своего») / Р.Р. Хатыпова // Художественный текст. Автор и исполнитель: сб. мат. Всерос. науч.-практ. конф. молодых учёных 10 февраля 2006 г.: в 2 т. / отв. ред.-сост. В.А. Шуранов. – Уфа: УГАИ им. Загира. Исмагилова, 2007. – Т. 2. – С. 231–241. – (0,6 п.л.).
- 7) Хатыпова, Р.Р. 24-й Каприс Н. Паганини в контексте инструментальных сочинений XIX – первой половины XX века / Р.Р. Хатыпова // Наука о музыке. Слово молодых учёных: мат. III Всерос. науч.-практ. конф. / Казан. гос. консерватория им. Н.Г. Жиганова. – Казань, 2009. – Вып. 3. – С. 422–439. – (0,9 п.л.).
- 8) Хатыпова, Р.Р. Диалог «чужого» и «своего» в «Паганиниане»: Концертные этюды для аккордеона Г. Бреме / Р.Р. Хатыпова // Художественный образ мира и язык искусства: сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. 18 декабря 2007 г. / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева, Н.Ю. Жоссан. – Уфа, 2010. – С. 83–89. – (0,3 п.л.).
- 9) Хатыпова, Р.Р. Каприс № 24 Н. Паганини и его «версии» в XIX–XXI веках / Р.Р. Хатыпова // Народная традиционная культура в системе современного музыкального образования. К 70-летию со дня рождения Ф.Х. Камаева: сб. ст. Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием 22 апреля 2014 г. / ред. Р.Т. Галимуллина, С.М. Платонова. – Уфа: БГПУ, 2014. – С. 106–114. – (0,3 п.л.).

Подписано в печать: 27.09.2014

Тираж: 100 экз.

Отпечатано с электронной версии заказчика

В типографии ООО «Красногорский полиграфический комбинат».

107140, г. Москва, 1-й Красносельский пер., д. 3, оф. 17