

УДК 78.083.31

DOI 10.31773/2078-1768-2024-69-157-168

## ОРКЕСТРОВЫЕ АРАБЕСКИ XX–XXI ВЕКОВ: ПУТЬ ОТ МИНИАТЮРЫ К МАСШТАБНЫМ ПОЛОТНАМ

*Верба Наталья Ивановна*, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

Настоящая статья замыкает собой серию очерков, посвященных развитию жанра арабески в музыкальной культуре XIX–XXI веков. В статье предпринят краткий обзор существования арабески в XIX веке с педализацией преимущественно фортепианных ее реализаций в творчестве как известных, так и менее именитых композиторов. Конспективно освещены сформировавшиеся черты образной и композиционной сторон жанра, которые будут актуальными и в XX столетии. Намечаются важные векторы трансформации арабески в XX–XXI веках, связанные с ее тембровым обогащением. Инструментальное «слышание» арабески постепенно приводит к симфоническим версиям, претворенным разными авторами в совершенно различных стилях. Именно им в статье уделено специальное внимание – здесь рассматриваются оркестровые арабески Э. Вольф-Феррари, Е. Щербакова и С. Хазо в аспекте претворения в них арабесочных мотивов, концептуальных признаков жанра.

Стилевые, тембровые, композиционные, образные модификации арабески в XX–XXI веках – свидетельство незатухающей активной жизни жанра. Парадоксальным представляется факт, что в суровых «клетках» ушедшего и нынешнего столетий арабеска как феномен, заключающий в себе идею *Красоты* в ее беспрограммных и бесконфликтных выражениях, остается актуальной вне зависимости от мировоззренческих констант меняющихся культурных парадигм.

**Ключевые слова:** жанр музыкальной арабески, трансформация жанра арабески, оркестровые арабески, творчество композиторов XX–XXI веков.

## ORCHESTRAL ARABESQUES OF THE 20<sup>TH</sup>–21<sup>ST</sup> CENTURIES: THE PATH FROM MINIATURE TO LARGE-SCALE CANVASES

*Verba Natalya Ivanovna*, Dr of Art History, Associate Professor, Professor of Department of Musical Upbringing and Education, Herzen State Pedagogical University of Russia (Saint Petersburg, Russian Federation). E-mail: verba.natalia@yandex.ru

This article closes a series of essays on the development of the Arabesque genre in the musical culture of the 19<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. The article provides a brief overview of the existence of the arabesque in the 19<sup>th</sup> century, with pedaling mainly piano implementations of it in the works of both famous and less famous composers. The formed features of the figurative and compositional sides of the genre, which will be relevant in the 20<sup>th</sup> century, are concretely highlighted. The important vectors of Arabesque transformation in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries associated with its timbre enrichment are outlined. The instrumental “hearing” of the Arabesque gradually leads to symphonic versions created by different authors in completely different styles. It is to them that special attention is paid in the article – the orchestral arabesques by E. Wolf-Ferrari, E. Shcherbakov and S. Hazo are considered here in the aspect of the implementation of arabesque motifs and conceptual features of the genre in them.

Stylistic, timbre, compositional, figurative modifications of Arabesque in the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries are evidence of the ongoing active life of the genre. Paradoxical is the fact that in the harsh “ticks” of the past and present centuries, arabesque as a phenomenon embodying the idea of Beauty in its unprogrammed and conflict-free expressions remains relevant regardless of the ideological constants of changing cultural paradigms.

**Keywords:** genre of musical arabesque, transformation of the arabesque genre, orchestral arabesques, creativity of composers of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries.

История арабески полна неожиданных поворотов и трансформаций. Будучи изначально художественным приемом изобразительного искусства Древнего Востока, отражающим религиозные смыслы и претворяющим мысль о бесконечности Вселенной [10], арабеска со временем проникает в философию, эстетику, литературу, а затем и музыку. Способность аккумулировать серьезные смыслы в несерьезных, на первый взгляд, миниатюрах в различных видах искусства сохраняется за арабеской и по сей день.

История полноценного музыкального становления жанра начинается в XIX веке<sup>1</sup> – арабеска представлена в творчестве Р. Шумана, Ф. Листа, Х. фон Бюлова, А. Уршпруха, А. Сарторио, Т. Лака, С. Шаминад, П.-Л. Роньона, И. Ф. Бургмюллера, Э. Макдауэлла, Э. Гранадоса, М. Мошковского, Т. Лешетицкого, К. Дебюсси и других композиторов [1]. Важно подчеркнуть, что арабеска интерпретировалась в течение всего столетия именно как фортепианная миниатюра. Это же фортепианное «слышание» не перестает быть актуальным и в XX веке, свидетельством чему выступают арабески Н. Метнера, А. Черепнина, А. Аренского, М. Мошковского, Р. Глиэра, М. Левицки, Я. Сибелиуса и других авторов. Фортепианная арабеска остается средоточием как эффектной узорчатости, виртуозности с широким регистровым охватом, так и изящества, филигранности, *Красоты* как основной *идеи, концепта* жанра [2].

В XX веке продолжают развиваться композиционные принципы арабески, что выкристаллизовались в XIX столетии. Это касается таких

<sup>1</sup> Справедливости ради нужно отметить, что самая первая арабеска была создана еще в эпоху барокко выдающимся гамбистом Мареном Маре – *L'arabesque* (1717) из *Pieces De Viole Du Quatrieme Livre* Марена Маре. Однако масштабное развитие жанр получил именно в романтическую эпоху.

внешних признаков жанра, как контрастная многозначность с подчеркнутым фактурным разнообразием; особый тип мелодики – извилистой, прихотливо вьющейся, богатой в орнаментальном смысле и сложноорганизованной ритмически; преимущественно вариационные приемы развертывания. Указанные «маркеры» представляют собой эквиваленты характерных черт живописной арабески, охотно разрабатывавшиеся различными композиторами. Думается, здесь будет уместным вспомнить английского художника Уолтера Крейна, еще в конце XIX века писавшего: «Линия невероятно важна. Поэтому художнику <...> следовало бы <...> сделать линию мерилom своего искусства – линию определяющую» (цит. по [4]).

Вместе с тем в XX–XXI столетиях жанр арабески обогащается в тембровом смысле, переступая границы только фортепианного звучания. Этот «выход» создает предпосылки для дифференциации всего массива написанных арабесок *с точки зрения инструментального состава*. Создаются арабески для солирующего инструмента с фортепиано и без (Й. Боуэн, Э. Кретьен, Л. Вьерн, Б. Мартину, Ж. Тайефер, Т. Смирнова, Ф. Гласс), различных ансамблей, голоса с фортепиано или инструментального ансамбля (К. Сорабджи, Т. Смирнова), духовых (П. Жанжан, П. Юон, М. Папара), струнных (Е. Щербаков) и даже симфонических оркестров (Э. Вольф-Феррари, С. Хазо).

Инструментальная и, шире, – симфоническая ипостаси бытия арабески чрезвычайно важны, так как свидетельствуют о серьезной трансформации жанра, расширении им прежних, только фортепианных и подчеркнуто камерных рамок, разработке новых маршрутов развития. Отдельно заметим, что уже в XIX столетии существовали прецеденты, закладывающие такие направления обогащения арабески. Например, Арабский танец М. И. Глинки из «Руслана и Людмилы» –

небольшой (всего полторы минуты звучания), но со всей очевидностью содержащий в своей основе узорчатую арабесковую мелодию. Или же другой пример – сольные скрипичные эпизоды из «Шехеразады» Н. А. Римского-Корсакова, которые представляют собой не что иное, как арабесковую вязь...

Арабеска в XX–XXI веках, как любой другой музыкальный жанр, несет в себе отпечаток стремительно меняющегося музыкального мышления, демонстрируя широкую палитру стилизованных направлений и композиционных решений. В этот период создаются арабески в традиционной тонально-гармонической системе и атональные; рамки этой миниатюры открыты и для авангардных явлений (например, репетитивной техники, свойственной стилистике минимализма), и для импрессионистских выходов за пределы тональности, и для неоклассики, чьи принципы не меркнут даже в контексте радикального слома предшествующих завоеваний музыкального искусства.

В сфере расширения инструментальной палитры важнейшим завоеванием жанра становится создание *оркестровых* арабесок. И подобная вежа уже никак не соотносится с изначально лаконичным характером арабески, какой она, будучи заключенной только в рамки фортепианной миниатюры, пребывала в течение всего XIX века и знаменует собой, безусловно, новое *видение* жанра.

В 1939 году рождается Arabesken (Arabeschi) für Orchester *E-moll* op. 22 (after a theme of Ettore Tito) Эрманно Вольф-Феррари<sup>2</sup>. Поскольку отец композитора (Август Вольф) был художником, то и сам Эрманно всерьез рассматривал живопись как свою стезю, обучаясь в лучших академиях Италии и Германии и выказывая недюжинную одаренность в этой сфере. Одним из следствий (не

единственным) его увлечения и профессионального отношения к изобразительному искусству становятся Arabesken (Arabeschi) für Orchester op. 22, созданные под впечатлением от творчества художника Тито Этторе (1859–1941), известного благодаря своим многочисленным картинам из жизни Венеции.

И пусть Arabesken Вольф-Феррари представляют собой довольно небольшую по размерам пьесу (тема<sup>3</sup>, шесть вариаций и финал – одиннадцать с небольшим минут звучания), все же тембровые возможности, которые предоставляет оркестр, делают из нее красочное полотно, соотносимое по своему разнообразию с картинами уважаемого композитором художника. Основа Arabesken – незамысловатая мелодия (по-видимому, услышанная от Тито Этторе), претерпевающая богатое вариационное развитие, претендующее на размах и масштаб [11]. Здесь можно услышать и разножанровые (песенные, танцевальные, маршевые, гимнические) версии изначальной простой темы, и фугированные драматические разделы. Вольф-Феррари предстает настоящим знатоком оркестра, средствами тембровой драматургии постепенно трансформируя простой мотив в масштабный трагичный гимн в финале. Вместе с тем арабеска и здесь остается прежде всего арабеской, демонстрирующей извилисто-мотивную сущность мелодики, прихотливый ритмический рисунок, яркие краски, – иными словами, живет по законам *Красоты*.

«Арабески для струнного оркестра» (1999) *Евгения Щербакова*<sup>4</sup> – завораживающий своим драматично-личностным модусом высказывания опус [7], в котором репетитивная техника служит средством отражения богатого эмоционально-образного содержания.

Довольно масштабное (около 20 минут звучания) полотно состоит из нескольких разделов,

<sup>2</sup> Эрманно Вольф-Феррари (1876–1948) – итальянский композитор, педагог, известный своими комическими операми, а также внушительным списком оркестровых, камерно-инструментальных, вокальных и фортепианных произведений [13]. В настоящее время популяризацией наследия Вольф-Феррари особенно активно занимается дирижер Фридрих Хайдер, записавший практически все его сочинения [15].

<sup>3</sup> К сожалению, нам не удалось обнаружить конкретной информации, связанной с происхождением этой темы, кроме той, что заключена в самом названии Arabesken – *after a theme of Ettore Tito*.

<sup>4</sup> Евгений Владимирович Щербаков (р. 1969) – российский композитор, выпускник МГК имени П. И. Чайковского (класс композиции К. К. Баташова), автор симфонических, камерно-инструментальных, вокальных и хоровых произведений [9].

строющихся на повторении какого-либо «паттерна», череда которых и складывается в «панно» из разноузорных арабесок. Например, основой первой предстает моторная фигура у альты, словно «прошивающая» весь орнамент (см. Приложение, пример 1 а).

Основа второго раздела – графично-четкий, тревожный в своей настойчивости мотив у первой скрипки, выразительно сплетающийся с паттерном первого раздела (см. Приложение, пример 1 б).

В дальнейшем развитии в партии каждого инструмента появляется своя лейтформула для повторения; звучание камерного оркестра, таким образом, являет собой не только контрапункт паттернов, но и полифонию тембров. Вместе с тем в кульминационном разделе композитор выстраивает линии всех инструментов параллельно (см. Приложение, пример 1 с).

Партитура «Арабесок» Щербакова очень выразительна в графичном смысле. Подобным качеством в той или иной степени обладает запись любого музыкального произведения, однако в особенности это присуще опусам, соприкасающимся со стилистикой минимализма, в данном случае – репетитивной техникой, весьма богатой на такого рода наглядность, строгая организованность и симметрия которой чрезвычайно близки к продуманности и повторности раппортов в орнаменте (см. Приложение, пример 1 d).

В этой удивительно, будто нарочно красивой ткани разительно и рельефно звучат «сольные» линии, в кульминационных разделах отражающие глубокие человеческие эмоции, что побуждает воспринимать «узор» арабесок отнюдь не в объективно-красочном, но подлинно драматичном ключе. Приведем в пример дуэт первой скрипки и виолончели из первого раздела (см. Приложение, пример 1 е) или же невероятный по эмоциональному накалу дуэт альты и виолончели (см. Приложение, пример 1 f), подхваченный затем напряженным «разговором» всех инструментов.

В течение XIX столетия в развитии жанра сложилась парадоксальная черта: романтическое мировоззрение, обусловившее наличие программы (скрытой или же явной) в разномастных музыкальных произведениях, оказалось словно

не властным над арабеской. Она сохранила свою «отстраненность» от романтической проблематики, коллизий бытия собирательного «лирического» героя и осталась «объективным наблюдателем» за полной драматизма жизнью [1]. Очень точно этот феномен был выражен Дебюсси на рубеже XIX–XX столетий, считавшим арабеску «основой всех форм искусства» [3]. Важно и то, что такой взгляд был присущ многим представителям культуры модерна в целом и Ар Нуво в частности, например, художникам М. Дени, О. Редону, П. Гогену, Г. Моро. Это понимание арабески как истока «искусства как такового», ее чистой, несвязанной с жизненными реалиями сути определялось культом *Красоты*, концептуально значимой в контексте *fin de siècle* [5].

В пике указанной интерпретации жанра, соблюдавшейся в целом и в XX веке [2], «Арабески» Щербакова предстают вовсе не абстрактной фреской, отдаленной и «наблюдающей» за бытием. Нет, эта музыка – о самом бытии! И за ее декоративной «внешностью» с повторными «раппортами», продуманными *solo* и *tutti*, сгущениями и разрежениями музыкальной ткани, вызывающими в воображении аналогии с различной плотностью рисунка в живописной арабеске, – за этим выстроенным по законам *Красоты* и *Соразмерности* «фасадом» проглядывает живое чувство, тень пережитых страданий, исповедальность... Весьма уместным в контексте *красоты чувства* и *красоты формы* «Арабесок» Щербакова выглядит следующее высказывание: «При очевидной почвенности, исконности музыка Щербакова каждой своей нотой говорит о многоликосте и многотрудном Сегодня, причем говорит на понятном и точном образном языке, органично соединяя век минувший и век наставший» [6].

Еще один современный пример оркестрового осмысления арабески – *Arabesque* для духового оркестра (2008) *Самюэля Хазо*<sup>5</sup>, написанная по заказу оркестра штата Индиана. Семейные корни композитора связаны с Востоком, а потому появление в его творческом «портфеле» такого произведения вовсе не случайно, о чем он

<sup>5</sup> Самюэль Хазо (р. 1966) – американский композитор, дирижер, педагог, автор ярких произведений для оркестров различных штатов США.

сам высказывался следующим образом: «Мои бабушки и дедушки с обеих сторон иммигрировали в Соединенные Штаты; родители моей матери были ливанцами, мать моего отца – ливанкой, а его отец ассирийцем. Иногда композиция исходит из сердца, иногда из разума, а иногда (как в этом случае) она у вас в крови. Ассоциация дирижеров Индианы попросила создать уникальное произведение. Я не слышал ни одной полноценной арабской пьесы для духового оркестра, но я знал о богатых музыкальных чертах этой культуры... поэтому я решил, что с таким же успехом это могло бы исходить и от меня» [12] (перевод наш. – Н. В.)<sup>6</sup>.

Выстроенная на традиционном, во-первых, для жанра, а во-вторых, для восточного музыкального континуума принципе вариативности, «Арабеска» поражает разнообразной палитрой сочетаний тембров духовых и ударных, эффектными контрастами *solo* и *tutti*, противопоставлениями ажурной, изгибистой, по-восточному пряной мелодики и мощных кульминаций, декларацией *ритма* как фундаментальной, мощной выразительной основы произведения [16], сообщающей масштабной средней части арабески празднично-танцевальный характер.

В «Арабеске» Хазо отчетливо различимы три раздела, отнюдь не соразмерные. Согласно комментариям самого автора, раскрывающего замысел пьесы, части эти названы *taqasim* (tah'-zeem), *dabka* (dupp-keh) и *chorale* [12]. Открывающее «Арабеску» флейтовое соло, несмотря на то, что записано нотами, должно отвечать правилам арабского «такасима (тах'зима)», то есть принципиально важным здесь является акцентуация импровизационного начала. Такасим (тах'зим) есть не что иное, как вступительная ме-

лодическая импровизация, обычно предшествующая какой-либо восточной (арабской, курдской, греческой, турецкой) композиции. В «Арабеске» Хазо довольно развернутое начальное соло флейты «задает тон», сразу ярко заявляет о восточном духе пьесы (см. Приложение, пример 2 а).

Важно и то, что от исполнителя требуется гибкое существование внутри обозначенного лада, а также выходы за пределы темперированного «модуса» и интонационное обогащение этой орнаментальной мелодики микрохроматикой, подчеркивающей связь с восточными традициями.

Вторая часть, самая значительная – «дабка» (dupp-keh). Так называется традиционный арабский танец, сочетающий в себе линейные и хоропроводные эпизоды, исполняющийся, как правило, на свадебных торжествах или иных масштабных мероприятиях; в качестве аккомпанирующего инструмента используется ручной барабан (думбек или дурбаке). В «Арабеске» Хазо средний раздел представляет собой неуклонно нарастающее к мощной кульминации танцевальное «действие», в котором гармонично сопряжены как изящество восточной мелодики (в ее разнообразном вариационном развитии), так и неукротимость «железной» ритмической основы (см. Приложение, примеры 2 б и 2 с).

ЗаклЮчительная, довольно лаконичная часть – хорал – представляет собой выразительнейший контрапункт всех тем, сплетающихся в величественный, сверкающий красками духового оркестра финал.

Приведенные три примера оркестровых арабесок XX столетия, несмотря на немногочисленность, являются очень показательным образцом расширения границ жанра. Будучи изначально трактованной как фортепианная, арабеска постепенно накапливает ресурсы для более разнообразных в тембровом отношении воплощений. Кроме того, насыщаясь драматичным содержанием, коррелирующим с реалиями бытия, она становится выразителем вполне земных, не абстрактных идей, а новому содержанию соответствуют и новые формы, репрезентирующие масштабные варианты существования арабески в контексте сложных явлений музыкальной культуры XX–XXI столетий.

<sup>6</sup> “Both sets of my grandparents immigrated to the United States; my mother’s parents were Lebanese, my father’s mother was Lebanese and his father was Assyrian. Sometimes in composition, the song comes from the heart, sometimes from the mind, and sometimes (as in this case) it’s in your blood. The Indiana Bandmasters Association asked for a piece that was unique. I had not heard any full-out Arabic pieces for wind orchestra, and I knew of this culture’s deep and rich musical properties... so I figured that one might as well come from me” [12].

## Литература

1. Верба Н. И. Арабески в музыкальном искусстве: генезис и пути развития жанра в XIX веке // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 63. – С. 64–75.
2. Верба Н. И. Фортепианные арабески XX столетия: между продолжением салонных традиций и поисками глубинных смыслов // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 64. – С. 153–163.
3. Дебюсси К. Страстная пятница. Бах – Бетховен. Девятая симфония // Клод Дебюсси. Статьи. Рецензии. Беседы / пер. с франц. и коммент. А. Бушен; ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. – М.; Л.: Музыка, 1964. – С. 21–22.
4. Заева-Бурдонская Е. А. Междисциплинарная природа выразительности стилиевой модели модерна // Мир науки, культуры, образования. – 2009. – № 7 (19). – С. 36–41.
5. Ровенко Е. В. Клод Дебюсси и живописцы-символисты: к проблеме арабески как формообразующего принципа в искусстве // Научный вестник Московской консерватории. – 2019. – № 3 (38). – С. 158–189.
6. Седельников Г. О композиторе и композициях [Электронный ресурс] // Артсервис. – URL: <http://www.artsmusic.ru/CL/Scherbakov/Scherbakov.html> (дата обращения: 19.01.2023).
7. Щербаков Е. Арабески для струнного оркестра. Исп. Камерный оркестр «Времена года», дирижер Владислав Булахов [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (дата обращения: 19.01.2023).
8. Щербаков Е. Арабески для струнного оркестра [Электронный ресурс]: партитура. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (дата обращения: 19.01.2023).
9. Щербаков Евгений Владимирович [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=9096> (дата обращения: 19.01.2023).
10. Ямпольский М. Б. Арабески // Ямпольский М. Б. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. – М.: НЛЮ, 2007. – С. 347–355.
11. Arabesken for Orchestra in E Minor, Op. 22 by Ermanno Wolf-Ferrari / conductor Friedrich Haider [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqcmP39jBvk> (дата обращения: 17.01.2023).
12. Arabesque by Samuel R. Hazo [Электронный ресурс]. – URL: <https://windliterature.org/2017/02/03/arabesque-by-samuel-r-hazo/> (дата обращения: 20.01.2023).
13. Ermanno Wolf-Ferrari [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (дата обращения: 17.01.2023).
14. Hazo Samuel R. Arabesque: Parties, Score [Электронный ресурс]. – URL: [https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-97663\\_arabesque.html#397664](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-97663_arabesque.html#397664) (дата обращения: 11.08.2023).
15. Project Wolf-Ferrari [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.friedrichhaider.com/en/home/project-wolf-ferrari/> (дата обращения: 17.01.2023).
16. Samuel R. Hazo – Arabesque [Электронный ресурс]. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=u9VDIFEUgnw> (дата обращения: 11.08.2023).

## References

1. Verba N.I. Arabeski v muzykal'nom iskusstve: genезis i puti razvitiya zhanra v XIX veke [Arabesques in musical art: genesis and ways of genre development in the XIX century]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 63, pp. 64-75. (In Russ.).
2. Verba N.I. Fortepiannye arabeski XX stoletiya: mezhdru prodolzheniem salonnykh traditsiy i poiskami glubinnyykh smyslov [Piano Arabesques of the twentieth century: between the continuation of salon traditions and the search for deep meanings]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2023, no. 64, pp. 153-163. (In Russ.).
3. Debyussi K. Strastnaya pyatnitsa. Bakh – Betkhoven. Devyataya simfoniya [Good Friday. Bach-Beethoven. The Ninth Symphony]. *Stat'i. Retsenzii. Besedy [Article. Reviews. Conversation]*. Trans. by A. Bushen; Russ. ed. Y. Kremlev. Moscow, Leningrad, Muzyka Publ., 1964, pp. 21-22. (In Russ.).
4. Zaeva-Burdonskaya E.A. Mezhdistsiplinarnaya priroda vyrazitel'nosti stilevoy modeli moderna [The interdisciplinary nature of the expressiveness of the modern style model]. *Mir nauki, kul'tury, obrazovaniya [The world of science, culture, education]*, 2009, no. 7 (19), pp. 36-41. (In Russ.).
5. Rovenko E.V. Klod Debyussi i zhivopistsy-simvolisty: k probleme arabeski kak formoobrazuyushchego printsipa v iskusstve [Claude Debussy and the symbolist painters: on the problem of Arabesque as a formative principle in art]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii [Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory]*, 2019, no. 3 (38), pp. 158-189. (In Russ.).

6. Sedelnikov G. *O kompozitore i kompozitsiyakh* [About the composer and compositions]. (In Russ.). Available at: <http://www.artsmusic.ru/CL/Scherbakov/Scherbakov.html> (accessed 19.01.2023).
7. Shcherbakov E. *Arabeski dlya strunnogo orchestra. Isp. Kamernyy orkestr "Vremena goda", dirizher Vladislav Bulakhov* [Arabesques for string orchestra. Spanish Chamber Orchestra "Seasons", conductor Vladislav Bulakhov]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (accessed 19.01.2023).
8. Shcherbakov E. *Arabeski dlya strunnogo orchestra: Partitura* [Arabesques for string orchestra. The score]. (In Russ.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=rweeZtrHef8> (accessed 19.01.2023).
9. *Shcherbakov Evgeniy Vladimirovich* [Shcherbakov Evgeny Vladimirovich]. (In Russ.). Available at: <https://www.mosconsv.ru/ru/person.aspx?id=9096> (accessed 19.01.2023).
10. Yampolskiy M.B. Arabeski [Arabeski]. *Tkach i vizioner. Ocherki istorii reprezentatsii, ili O material'nom i ideal'nom v kul'ture* [The Weaver and the visionary. Essays on the history of representation, or on the material and ideal in culture]. Moscow, NLO Publ., 2007, pp. 347-355. (In Russ.).
11. *Arabesken for Orchestra in E Minor; Op. 22 by Ermanno Wolf-Ferrari*. Conductor Friedrich Haider. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=ZqcmP39jBvk> (accessed 17.01.2023).
12. *Arabesque by Samuel R. Hazo*. (In Engl.). Available at: <https://windliterature.org/2017/02/03/arabesque-by-samuel-r-hazo/> (accessed 20.01.2023).
13. *Ermanno Wolf-Ferrari*. (In Engl.). Available at: <https://www.wolf-ferrari.com/en/life/> (accessed 17.01.2023).
14. Hazo Samuel R. *Arabesque: Parties, Score*. (In Engl.). Available at: [https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-397663\\_arabesque.html#397664](https://www.musicaneo.com/ru/sheetmusic/sm-397663_arabesque.html#397664) (accessed 08.11.2023).
15. *Project Wolf-Ferrari*. (In Engl.). Available at: <https://www.friedrichhaider.com/en/home/project-wolf-ferrari> (accessed 01.17.2023).
16. *Samuel R. Hazo – Arabesque*. (In Engl.). Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=u9VDIFEUgnw> (accessed 08.11.2023).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1 а

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра, паттерн первого раздела [8]<sup>7</sup>

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 1-3, with the tempo marking 'Allegro vivace' and the performance instruction 'sul G sempre'. The second system covers measures 4-6. The instruments are arranged as follows: Violini I and II (treble clef), Viole (alto clef), Violoncelli and Contrabassi (bass clef), V-ni I (treble clef), V-le (alto clef), and C-bassi (bass clef). Dynamics include *p*, *mp*, and *mf*. The Violoncelli part includes a *pizz.* marking. The score uses various articulations such as accents and slurs.

<sup>7</sup> Автор статьи благодарит композитора за возможность привести фрагменты из партитуры в качестве примеров.

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра,  
паттерн второго раздела [8]

9

V-ni I

V-ni II

V-le

*sul pont. non div.*

*mp* *pp*

*unis. pizz.*

*arco*

*pp* *p* *p*

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.  
Кульминационный раздел [8, с. 25]

25

V-ni I

V-ni II

V-le

V-celli

*ff* *fff marcatisissimo*

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра [8, п. 18]

18

Violini I

Violini II

V-le

V-celli

C-bassi

*p* *mp* *mf* *f* *ff*

19

V-ni I

V-ni II

V-le

V-celli

C-bassi

*f* *mf* *mp* *p*

Пример 1 е

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.  
Дуэт первой скрипки и виолончели [8, с. 5]

Musical score for Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le), and Cello (V-celli). The score is in 9/8 time and features dynamic markings such as *mf*, *molto espr.*, and *f*. The Violin I part includes a measure number 5 in a box. The Viola and Cello parts feature triplet markings.

Пример 1 ф

Евгений Щербаков. Арабески для струнного оркестра.  
Дуэт альта и виолончели [8, с. 23]

Musical score for Viola (V-le) and Cello (V-celli). The score is in 9/8 time and includes dynamic markings such as *tutti*, *f*, *ff*, and *mp*. The Viola part features a measure number 23 in a box and includes triplet markings. The Cello part includes a sextuplet marking.

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра.  
Сольное вступление флейты [14]<sup>8</sup>

*Mysteriously Solo*

*f freely*

*bend*

*free accel. = ♩ (grouped in 6s - repeat as desired)*

*With Drive and Flair*

*All*

*mp*

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра,  
партия гобоя в проведении основной темы [14]

*mp*

*niente*

*f*

*mf*

*f*

<sup>8</sup> Автор статьи благодарит композитора за возможность привести фрагменты из партитуры в качестве примеров.

Пример 2 с

Самюэль Хазо. Arabesque для духового оркестра,  
партии ударных в проведении основной темы [14]

Musical score for Percussion 1, 2, 3, Milt., and Timp. measures 14-16. Perc. 1 and 2 play a melodic line starting on measure 14, marked *p* and *f*. Perc. 3 plays a rhythmic pattern starting on measure 15, marked *p*. Milt. is silent. Timp. plays a rhythmic pattern starting on measure 14, marked *p* and *f*. Measure numbers 14, 15, and 16 are indicated below the staves.

Musical score for Percussion 1, 2, 3, Milt., and Timp. measures 17-21. Perc. 1, 2, and 3 play a rhythmic pattern starting on measure 17, marked with a slash. Milt. is silent. Timp. plays a rhythmic pattern starting on measure 17, marked with a slash. Measure numbers 17, 18, 19, 20, and 21 are indicated below the staves.