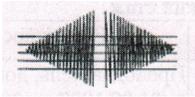
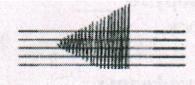


Нотирование приемов игры	Расшифровка исполнения приемов игры
	Экспериментальная запись обозначает изменение динамики тремоло, исполняемое подушечками пальцев правой руки. Запись использована в пьесе «Ветер, играющий на струнах»
	Усиление звучания тремоло (crescendo)
	Ослабление звучания тремоло (diminuendo)
	Предельно высокий звук на струне (точная высота не фиксируется). Указательный палец (i) правой руки касается указанной струны в районе нижней подставки, а безымянный палец (a) ударяет по этой струне. Используется в пьесе «Таинственные шаги»
	Повышение на четверть тона. Исполняется сдвигом струны поперек грифа в направлении басовых струн
	Прием тамбурина (tamburo) исполняется большим пальцем правой руки (p), который ударяет одновременно по всем или нескольким струнам у подставки. Используется в пьесе «Танец сеньориты Гитары»
	Удар по струнам всей кистью правой или левой руки

УДК 78

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-159-166

ДЕТСКИЙ ФОРТЕПИАННЫЙ АЛЬБОМ В СПЕКТРЕ АВТОРСКИХ ПОИСКОВ: МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ КАК СОДЕРЖАТЕЛЬНАЯ КАТЕГОРИЯ ОБРАЗА

Шефова Елена Александровна, кандидат искусствоведения, доцент, доцент кафедры музыкальной подготовки и социокультурных проектов, Липецкий государственный педагогический университет имени П. П. Семенова-Тян-Шанского (г. Липецк, РФ). E-mail: shefova_e@mail.ru

На примере пьес детских фортепианных альбомов композиторов русского зарубежья: Сергея Эдуардовича Борткевича (1877–1952), Александра Тихоновича Гречанинова (1864–1956) и Александра Николаевича Черепнина (1899–1977) – рассматривается многообразие и неоднозначность подходов к проблеме портретирования музыкальных персонажей. Актуальность статьи определяется необходимостью комплексного изучения музыкального портрета, который, сохраняя закономерности традиций

лучших образцов мировой фортепианной музыки для детей, в первой половине XX века приобретает иной эстетический ракурс. В портрете композиторов-эмигрантов, рассмотренном с различных ракурсов: поджанровых разновидностей, особенностей содержания, типологии персонажей, языка изображения – подчеркиваются индивидуальность, изменчивость и неоднозначность музыкального образа, индивидуальный творческий подход. Сравнительно-типологический метод анализа приемов создания портрета позволил выявить его специфику. В частности, в творчестве Борткевича приемы портретирования апеллируют к литературному прообразу, портрет Гречанинова абстрактен, а портрет Черепнина совмещает в себе названные принципы. Обозначены проблемы в области изучения музыкального портрета. В результате исследования отмечено, что музыкальный портрет едва ли не лучшая форма передачи внешних, национальных, возрастных, социальных, профессиональных и психологических характеристик образа.

Ключевые слова: Борткевич, Гречанинов, Черепнин, музыкальный портрет, детский фортепианный альбом, образ, характер.

CHILDREN'S PIANO ALBUM IN THE SPECTRUM OF AUTHOR'S SEARCHES: MUSICAL PORTRAIT AS A MEANINGFUL CATEGORY OF THE IMAGE

Shefova Elena Aleksadrovna, PhD in Art History, Associate Professor, Associate Professor of Department of Music Training and Socio-cultural Projects, Lipetsk State Pedagogical P. Semenov-Tyan-Shansky University (Lipetsk, Russian Federation). E-mail: shefova_e@mail.ru

Russian composers Sergei Eduardovich Bortkevich (1877-1952), Alexander Tikhonovich Grechaninov (1864-1956) and Alexander Nikolaevich Cherepnin (1899-1977) use the example of plays from children's piano albums of composers from abroad to consider the diversity and ambiguity of approaches to the issue of portraying musical characters. The relevance of the article is determined by the necessity for a comprehensive study of the musical portrait, which acquires a different aesthetic perspective, while preserving the patterns of traditions of the best samples of world piano music for children, in the first half of the 20th century. The portrait of emigrant composers, viewed from various angles – subgenre varieties, content features, typology of characters, image language – emphasizes individuality, variability and ambiguity of the musical image, individual creative approach. The comparative-typological method of analyzing the techniques of creating a portrait made it possible to identify its specifics. In particular, in the work of Bortkevich, portraiture techniques appeal to a literary prototype, the portrait of Grechaninov is abstract, and the portrait of Cherepnin combines all these principles. The problems in the study of the musical portrait are outlined. As a result of the research, it was noted that a musical portrait is perhaps the best form of transmitting external, national, age, social, professional and psychological characteristics of the image.

Keywords: Bortkiewicz, Gretchaninov, Cherepnin, musical portrait, children's piano album, image, character.

Творческая индивидуальность композитора находит выражение на всех уровнях музыкального произведения. Ее ярким воплощением в тексте выступает образ, который является центром мыслей и чувств автора, средоточием формы и содержания, ведущим началом среди компонентов, представляющих целостность художественного мира. Бесспорно, что музыка способна воплощать конкретные и обобщенные образы людей. Вопрос

только в том, насколько достоверно она может передать все богатство черт, присущих человеку.

Распространенным средством характеристики музыкального образа является его портрет. Портрет многогранно представлен в отечественном детском альбоме. Одна из его особенностей – сочетание как общих типических, так и индивидуальных черт. Портрет в детской музыке не такая уж редкость. Так сложилось, что композиторами

всегда руководило желание запечатлеть в звуках характер, пластику, оттенки чувств и мыслей, настроение, одним словом, все, что касается человека и не только. К тому же живой и предметный мир детства бесконечно разнообразен и является неиссякаемым источником вдохновения для творческой личности.

Тема эмиграции все чаще стала обозначаться в исследованиях, и поэтому нет необходимости повторяться. Отметим, что композиторы русского зарубежья, несмотря ни на что, обладали творческой свободой и вольны были выбирать свой путь в музыке. Так случилось, что на определенном этапе именно они стали звеньями линии преемственности западноевропейского и русского музыкального искусства. Очевидно, что ни Р. Шуман, ни П. И. Чайковский не были запрещены, но история «слагается из имен» и предшествующего опыта. Советы, критически овладевая наследством прошлого, не просто вносили в искусство свое, они отказались от него. В то время как значимость детской темы в трудах композиторов-эмигрантов с годами только возрастала¹. Одной из самых ярких и выразительных тем в творчестве композиторов русского зарубежья стали портреты.

Исследование музыкального портрета в работах отечественных ученых ведется в нескольких направлениях. Во-первых, комплексное изучение жанра портрета, в том числе музыкального, осуществляется в работах П. В. Невской [3]. В понятие «портрет» исследовательница включает не только образ конкретной личности (действительной или вымышленной), но и фиксацию какого-либо персонажа или предмета, «несущих на себе отзвук человеческого существования» [3, с. 18].

Во-вторых, рассматривая портрет как одну из составляющих музыкального образа, Ли Юньцзе предложила классификацию по размеру изображения, технике исполнения, количеству и типам персонажей, а также характеру их воссоздания [8].

В-третьих, идея цикличности на основе портрета высказана Г. П. Овсянкиной. По ее на-

блюдениям, «портретная образность» широко представлена в детской фортепианной музыке и «становится определяющей, формируя линию портретного цикла» [4, с. 256].

В-четвертых, в монографии Л. П. Казанцевой портрет представлен как изображение эмоционально-выразительных качеств образа, приведена типология портрета – портрет-эмоция, портрет-характер, портрет-жизнеописание, автопортрет. Кроме этого, музыковед представила дефиницию музыкального портрета как «музыкально-художественный образ конкретной личности, как реально существующей (существовавшей), так и вымышленной, ставшей центральной темой произведения или его крупной, относительно самостоятельной части» [2, с. 14–15].

Как видно, музыкальный портрет лишь частично изучен музыковедами, однако в детском фортепианном альбоме он пока не рассматривался, поэтому способы создания портретных описаний, типы, взаимосвязь портрета как части целого с этапами музыкального процесса нуждаются в анализе.

Несмотря на то, что с конца XX столетия началось и продолжается по сей день возвращение забытых имен русского зарубежья, в полном объеме музыкальный портрет в творчестве композиторов-эмигрантов остается неизученным. Кроме того, отсутствие единого отношения к понятию «музыкальный портрет» – является ли он приемом создания образа или музыкальным жанром – остается существенной проблемой. Мы будем придерживаться положений, высказанных Л. П. Казанцевой, и рассмотрим портрет как средство создания образа героя, попутно останавливаясь на характерных чертах индивидуального стиля композиторов.

Очевидно, что знакомство с произведением начинается с заголовка. В нем нередко обозначена тема или намек на эмоциональный настрой произведения. Текстобразующий заголовок, предваряющий альбом, дает обобщенное название, например, как в циклах Борткевича и Черепнина на литературный источник. В альбомах Гречанинова он указывает на разновидность рисунка (эскиз), произведение живописи (картинку) или технику изображения. Так, через весь творческий путь композитора проходят по-художнически на-

¹ К слову, творчество А. Т. Гречанинова насчитывает порядка четырехсот (!) фортепианных пьес для детей, что составляет около тридцати альбомов, у С. Э. Борткевича – шесть крупных циклов, у А. Н. Черепнина – пять.

званные альбомы – «Пастели»² ор. 3³ и ор. 61⁴, «Акварели» ор. 146⁵, «Гуаши» ор. 189⁶, «Музыкальные картинки» ор. 182, «Эскизы» ор. 131а. Правда, не всегда они наполняются одними портретами. Здесь могут быть завуалированы идеи и методы, как, например, в «Пастелях» ор. 61 (1913) живописного импрессионизма («Каприс», «Сказка»), постимпрессионизма («Упрек», «Эпилог») или фольклора («Прелюдия», «Сказка», «Минута скорби»). Но вернемся к теме.

Итак, портрет многогранно представлен в творчестве композиторов-эмигрантов. Перечислим, из каких элементов складывается портретное содержание. Из образов сказочных героев («Музыкальные картинки по сказкам Г. Х. Андерсена» ор. 30 и «Марионетки» ор. 54 С. Э. Борткевича), литературных произведений («Детство» по одноименному роману Л. Н. Толстого ор. 39 и «Приключения Тома Сойера» ор. 68 Борткевича, «История Святой Терезы Младенца Иисуса» ор. 36в А. Н. Черепнина), детей («Маленький мечтатель», «Озорная девчонка», «Эlegantный господин», «Галантный кавалер» из «Андрюшиного альбома» ор. 133 А. Т. Гречанинова, «Прилежный», «Проказник», «Болтушки» из цикла «Для маленьких и больших» ор. 65 Черепнина), взрослых («Материнский альбом» ор. 203, «Папа и мама», «В гостях у бабушки», «Бабушкин вальс» из альбома «День ребенка» ор. 109 Гречанинова).

Рассмотрим источники создания портрета. Наибольшая степень изобразительности достигается в эпических жанрах литературы. В них писатель старается дать исчерпывающий портрет героя, через некоторое время может возвратиться к нему и добавить новые черты. Ранее нами отмечалось, что детский фортепианный альбом развивался по двум направлениям, одно из которых – опора на литературный источник с наи-

² Ю. И. Паисов считал оба цикла детской фортепианной музыки. См. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – С. 54; 413.

³ Жалоба; Раздумье; Осенняя песенка; Гроза; Звездная ночь.

⁴ Прелюдия; Каприс; Ласки; Сказка; Вальс; Упрек; Минута скорби; Эпилог.

⁵ Элегия; Я все сказал; Нежная молитва; Химера; И танцы, танцы, танцы.

⁶ За веселой работой; В одиночестве; Встреча.

большим звуковым воплощением образа (родоначальник П. И. Чайковский) [7, с. 85]. Борткевича можно назвать первым русским композитором, в творчестве которого прослеживается линия портретного цикла⁷. Если в «Музыкальных картинках по сказкам Андерсена» ор. 30 (1925) в какой-то мере наблюдается апелляция к опыту Э. Хартманна, Л. Шитте, Ф. Шмитта и, в особенности, К. Рейнеке⁸, то в цикле «Детство» ор. 39 (1930) по одноименному роману Толстого метод подачи материала определила толстовская «диалектика души»: «бесконечное количество мгновенно возникающих и исчезающих зарисовок одного и того же лица, соединяющихся при помощи “лейтмотивных деталей”» [1, с. 64]. Так, соединились мотивы Маман, юродивого Гриши, Натальи Савишны и образовали совершенно новый образ – смерти.

Борткевич, подобно драматургу, мыслит свойopus как целостную композицию. Процесс сопряжения миров – внутреннего и внешнего – порождает смысл. Этот факт во многом объясняет, почему композитор отказался от музыкальной характеристики героя, и тем не менее его присутствие ощущается. Важно помнить, что портрет полифункционален и несет психологическое состояние того, чьими глазами наблюдается, одним словом, изображает мир «сквозь личность». Портрет Николеньки складывается из многочисленных портретных деталей и гармонично соединяет в себе комическое («Учитель Карл Иванович»), нежное («Маман»), наивное («Детство»), азартное («Игра в Робинзона Крузо»), чувственное («Что-то вроде

⁷ Одной из отличительных особенностей в творчестве композитора можно назвать наличие внушительной портретной галереи. В сюите «Впечатления» ор. 4 из семи пьес – пять портретов: Старый портрет; Птицы; Пастухи и пастушки; В лунном свете; Бал-маскарад. Основу «12 Новых этюдов для фортепиано» ор. 29 составляет серия портретов: женских, литературных персонажей, лирических и характерных героев. В этом видится апелляция к опыту клавесинистов, романтиков и импрессионистов. В цикл «Пять женских эскизов» ор. 70 вошли Нетерпеливая, Невинная, Гневная, Кокетка, Трагическая.

⁸ Подробно см.: Шефова Е. А. Творчество Г. Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 3. – С. 82–91.

любви»), любопытное («Гости собираются»), трагедийное («Смерть матери»). Как разновидность художественной детали портретная является характерной приметой стиля Борткевича, даже в какой-то мере философским кредо. Включенная в структуру художественного целого, она подчинена общему принципу повествования, в котором видно стремление композитора продемонстрировать неявные качества героя. Что подчеркивает в Николеньке ребенка? Какими средствами поддерживается в нас ощущение его детскости? Несомненно, композитор создает контраст «фигуры» и «фона» или, словами Казанцевой, – «“фоновые” условия» [2, с. 70]. Включая непортретные пьесы в цикл («Детство», «Охота», «Кадриль», «Мазурка»), Борткевич тем самым еще более повышает самооценку «фигуры».

Продолжим экскурсию по галерее портретов, созданных Борткевичем. Первому в своем творчестве фортепианному циклу для детей ор. 14 предпослан заголовок «Из моего детства» (1911), который указывает на отдельные биографические моменты. В цикле из шести пьес пять – глубоко личные. Здесь присутствует страх темноты («Темная комната»), условный мир светского общения («Танцкласс»), подростковая влюбленность («Первая любовь»), легкое разочарование («Первая печаль»), детские фантазии («Если стану большим»). В них композитор передал свою внутреннюю сущность, чем создал свой музыкальный автопортрет. По наблюдениям Л. П. Казанцевой, в автопортрете эмоциональный мир автора «становится богаче, насыщеннее, многообразней» [2, с. 103]. Композитор предстает «таким, каким хочет выглядеть, каким хочет видеть себя со стороны» [2, с. 121]. Так, изначально мечтательный, робкий мальчик к завершению цикла предстает глубоко чувствующим юношей.

Автобиографичен и «Маленький путешественник» ор. 21 (1921) Борткевича. Автопортрет-жизнеописание складывается из собранных в двух тетрадях восемнадцати пьес, в которых картины природы («На Дунае», «Ужасная пропасть (Альпы)») соседствуют с философскими размышлениями («Прощание», «По степи»). Многогранна и музыкальная стилистика: импрессионистическое письмо («Венеция. Песня гондольера»), имитация григорианского католического песнопения

(«Рим»), аллюзии с григоровской лирикой («Норвегия»), фольклорные стилизации («Англия. Шотландский танец», «По степи. Канон»). Альбом путешественника воссоздает картину европейских странствий композитора, его музыкальную рефлексию на увиденное.

Автопортретированию подвержен и Гречанинов. Альбом «Акварели» ор. 146 (1935), на первый взгляд, продолжает романтическую традицию: традиционные жанры, программность, архетип героя-романтика. Однако заложенная в цикле противоречивость (настроения композитора колеблются от философского раздумья («Элегия»), болезненно приподнятого («Я все сказал!») и возвышенного («Молитва») до безобразного («Химера») и откровенно банального («И танцы, танцы...»)) в итоге замыкается на личности самого автора.

В творчестве Борткевича представлен еще один вид цикла, в основе которого также лежит портретная образность – «Марионетки» ор. 54 (1938). Но его отличительная черта – бессюжетность. Вектор изображения определяется заголовком. В основе композиции – галерея портретов-типов: «Крестьянка», «Казак», «Сеньорита», «Цыганка», где каждый из девяти образов показан в совокупности всех его типизированных характерных черт. Из каких элементов состоит портрет-тип? Из круга узнаваемых интонаций: русской хороводной и плясовой («Крестьянка», «Казак»), аллюзий на йодль («Тиролька»), хабанеры («Сеньорита»), менуэта («Маркиза»), пентатоники («Китайка»). Еще два номера «Каспер Арлекин» и «Плюшевый мишка» – по специфическим признакам, а именно – по специфической двигательной пластике, например, скольжение по канату (целотоновое глиссирование в пределах уменьшенной квинты) в «Каспере Арлекине», можно классифицировать как портрет-маска. Комплекс средств и типизированных интонаций позволил Борткевичу создать портретное сходство с общим и характерным своеобразием образа.

Портрет-тип украшает альбомы Гречанинова и Черепнина. Самобытная частушечная интонация, опирающаяся на типовую схему гармошечного наигрыша, открывается в портрете «гармониста Вани» из «Семнадцати пьес для начинающих» (1954) Черепнина. Портрет-тип может передавать

пластический облик образа. Так, Гречанинов, акцентируя вербальными («Мама любимая!», «Материнские ласки», «Всегда с мамой!») и невербальными средствами лучезарность материнского характера, по сути, явился родоначальником особого типа музыкального портрета матери, основанного на песенных и танцевальных интонациях.

Портрет-тип кисти Гречанинова изображает ребенка как представителя определенного социального слоя: «Галантный кавалер», «Элегантный господин», «Маленький попрошайка», «Песня ремесленника», «Деревенский парень». Особую тему для разговора представляют многочисленные гречаниновские «сиротки». В их мотивах таится глубоко спрятанное чувство обиды. Интонационное ядро миниатюр «Маленький попрошайка» («Бусинки» ор. 123 № 2), «Сиротка» («Сказочки» ор. 118 № 8 и «Музыкальные картинки» ор. 182 № 4) составляют нисходящие интонации вздоха, жалобы, плача, а фоном служит «лейт-жанр» (Ю. И. Паисов) – колыбельная.

Поскольку в эмиграции Гречанинов был лишен возможности сочинять вокальную и хоровую музыку, вся его любовь к поэтическому русскому слову сфокусировалась на инструментальных жанрах. В некоторые портреты Гречанинов вводит пейзажные элементы, о чем всегда сообщает в заголовке – «Восход солнца», «Возвращение домой с букетом полевых цветов», «Духовой оркестр маков-самосеек». Помимо средств выразительности, заголовки едва ли не единственная деталь, которая является выражением психологического состояния героя. Не всегда предложенная образность находит воплощение в звуках, тем не менее апеллирует к детской фантазии, поскольку для ребенка природа – таинство, а взрослея, он теряет это понимание природы и единение с ней. Такую разновидность музыкального портрета условно можно определить как портрет героя на фоне пейзажа.

Галерея персонажей Гречанинова представлена еще одной разновидностью – двойным портретом. Миниатюра «Папа и мама» входит в программный цикл «День ребенка» ор. 109 (1927). На поджанр портрета указывает не только заголовок. Расположив рядом двух персонажей, композитор играет на их интонационном контрасте и жанровой идентичности: музыкальный «голос» папы несет решительные и размашистые инто-

нации. Они контрастируют с мелодическими и мягкими секундами, характеризующими материнский образ. Идентичность, общий фон изображенный роднит жанр с колыбельной песней.

Картину мирно беседующих людей рисует «Диалог» из «Багателлей» ор. 112 (1927). Здесь, говоря о двойном портрете, мы должны подчеркнуть один нюанс. Характеристика образа обычно связана с его физиологическими свойствами – двигательными и речевыми, союз которых, по замечанию Л. П. Казанцевой, делает образ «рельефным и убедительным» [2, с. 60]. Более того, речевой компонент зависит от двигательного-жестуляционного [2, с. 58]. Тема первого персонажа лишена перспективы, интонационно скупа, даже в чем-то схематична. Интонации второго – просты до бесхитростности. Ровная динамика, спокойный темп рождает ощущение мерности, неспешности. Можно провести аналогию с диалогом в пушкинской прозе – лаконичным, не развернутым, не сосредоточенным на событии.

«Катенька и Любочка» – еще один двойной портрет из альбома «Детство» по одноименному роману Толстого ор. 39 Борткевича. Что нам известно о толстовских барышнях? То, что они бедны – «вы богаты, а мы бедные», что у Катеньки «не детски грустное выражение» лица, «Любочка во всем проста и натуральна; Катенька же как будто хочет быть похожей на кого-то». Образ жизни и предпочтения девушек создают иллюзию их «одинаковости». Какими средствами создает музыкальный портрет композитор? Конечно, через жанр. Борткевич остановил свой выбор на польке. Если говорить об этом танце, невольно вспоминаются условно этнографичные характерные танцы в постановках М. Петипа, точнее, их умелая стилизация. Сама по себе полька условна, согласно романтической традиции, ее исполняют второстепенные персонажи. Борткевич не потрудились наделять девушек отдельными музыкальными характеристиками. Они всего лишь контрастируют с классическим гавотом («Учитель Карл Иванович»), что воспринимается как знак нового витка развития образов.

Невозможно не упомянуть о парсуне (лат. *persona* – «особа», «личность»), самом редком и раннем жанре портрета. Фортепианный цикл «История Святой Терезы, Младенца Иисуса и

Святого Лица» ор. 36 b (1926) Черепнин создал по аналогии с агиографическим каноном. Интонационные обороты третьей экспрессии («Улыбка Пресвятой Богородицы») создают визуальный контур литеры «М». Отметим, что графические образы музыкального произведения задают контекст: даже, на первый взгляд, незначительный элемент, в нашем случае – литера «М», может вызвать определенные ассоциации и настроить музыканта на восприятие информации в нужном ключе. Нередко теоретиками фортепианного искусства подчеркивается интерес композиторов к графическому оформлению нотного текста, в котором зрительный образ равнозначен по значению слуховому.

Итак, изучение музыкального портрета в творчестве композиторов-эмигрантов позволяет сделать следующие выводы. Портрет из «вспомогательного» элемента художественного целого превращается в звено повествования, несущее информацию обо всем произведении. Рассмотрение портрета как музыкального явления дает основание использовать при его изучении те же параметры, которые характеризуют функции генерирующих изобразительный жанр элементов: портрет-тип, портрет-маска, портрет-характер,

двойной портрет, парсуна, портрет героя на фоне пейзажа. Поскольку музыка для детей в большинстве своем программная, музыкальный портрет – едва ли не лучшая форма передачи внешних, национальных, возрастных, социальных, профессиональных и психологических характеристик образа.

То, каким будет его образ в конечном счете, и определяет своеобразие художественной картины мира композитора. Борткевич создает приемы портретирования, практически всегда апеллируя к литературному прообразу; портрету Гречанинова в большей степени свойственна абстракция, а портрет Черепнина совмещает в себе оба принципа.

Таким образом, исследование портрета в детском фортепианном альбоме дает основание рассматривать его не только как музыкальную характеристику персонажа, но и как мотив, из которого вырастает сюжетная линия всего цикла. Создавая собственную концепцию характера, композиторы используют индивидуальные изобразительно-выразительные средства музыкального языка, «язык портретного изображения» (термин А. Г. Циреса), чем формируют его неповторимость и уникальность.

Литература

1. Казакова Н. А. Функция портрета в произведениях конца XIX – начала XX века по мотивам легенды о блудном сыне // Портрет в художественной прозе: межвуз. сб. науч. тр. – Сыктывкар: Сыктывкар. гос. ун-т; Пермь: Перм. ун-т, 1987. – С. 59–70.
2. Казанцева Л. П. Музыкальный портрет: монография. – СПб.: Лань: Планета музыки, 2021. – 132 с.
3. Невская П. В. Портрет в пространстве семиотики: вербальное и невербальное: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.09. – Саратов, 2013. – 48 с.
4. Овсянкина Г. П. Фортепианный цикл в отечественной музыке второй половины XX века: школа Д. Д. Шостаковича. – СПб.: Композитор, 2003. – 640 с.
5. Паисов Ю. И. Александр Гречанинов. Жизнь и творчество. – М.: Композитор, 2004. – 600 с.
6. Цирес А. Г. Язык портретного изображения // Искусство портрета: сб. ст. под ред. А. Г. Габричевского. – М.: Работник просвещения. – С. 86–158.
7. Шефова Е. А. Творчество Г. Х. Андерсена: своеобразие отражения в детских фортепианных альбомах зарубежных композиторов // Вестник музыкальной науки. – 2022. – Т. 10, № 3. – С. 82–91.
8. Юньцзе Ли. Музыкальный портрет в контексте становления портретного жанра в изобразительном искусстве и литературе: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Минск, 2013. – 26 с.

References

1. Kazakova N.A. Funktsiya portreta v proizvedeniyakh kontsa XIX – nachala XX veka po motivam legendy o bludnom syne [The function of the portrait in the works of the late XIX – early XX century based on the legend of the prodigal son]. *Portret v khudozhestvennoy proze: mezhvuz sb. nauch. tr. [Portrait in fiction. Interuniversity collection of scientific papers]*. Syktyvkar, Syktyvkar State University Publ.; Perm, Perm University Publ., 1987, pp. 59-70. (In Russ.).

2. Kazantseva L.P. *Muzykal'nyy portret [Musical portrait]*. St. Petersburg, Lan'; Planeta muzyki Publ., 2021. 132 p. (In Russ.).
3. Nevskaya P.V. *Portret v prostranstve semiotiki: verbal'noe i neverbal'noe: avtoreferat dis. ... d-ra iskusstvovedeniya [Portrait in the space of semiotics: verbal and nonverbal. Author's abstract of diss. Dr of Art History]*. Saratov, 2013. 48 p. (In Russ.).
4. Ovsyankina G.P. *Fortepiannyi tsikl v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka: shkola D.D. Shostakovicha [The piano cycle in Russian music of the second half of the XX century: the school of D.D. Shostakovich]*. St. Petersburg, Kompozitor Publ., 2003. 640 p. (In Russ.).
5. Paisov Y.I. *Aleksandr Grechaninov. Zhizn' i tvorchestvo [Alexander Grechaninov. Life and creativity]*. Moscow, Kompozitor Publ., 2004. 600 p. (In Russ.).
6. Tsires A.G. Yazyk portretnogo izobrazheniya [The language of the portrait image]. *Iskusstvo portreta: sb. st. [The art of portraiture. Collection of articles]*. Edited by A.G. Gabrichevsky. Moscow, Rabotnik prosyveshcheniya Publ., 2004, pp. 86-158. (In Russ.).
7. Shefova E.A. Tvorchestvo G.Kh. Andersena: svoeobrazie otrazheniya v detskikh fortepiannykh al'bomakh zarubezhnykh kompozitorov [Creativity of G.H. Andersen: the peculiarity of reflection in children's piano albums of foreign composers]. *Vestnik muzykal'noy nauki [Bulletin of Musical Science]*, 2022, vol. 10, no. 3, pp. 82-91. (In Russ.).
8. Yuntsze Li. *Muzykal'nyy portret v kontekste stanovleniya portretnogo zhanra v izobrazitel'nom iskusstve i literature: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya [Musical portrait in the context of the formation of the portrait genre in the visual arts and literature. Author's abstract of diss. PhD in Art History]*. Minsk, 2013. 26 p. (In Russ.).

УДК 78.083.31

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-166-176

ВОКАЛЬНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ АРАБЕСКИ XX СТОЛЕТИЯ: К ВОПРОСУ О РАСШИРЕНИИ ГРАНИЦ ЖАНРА

Верба Наталья Ивановна, доктор искусствоведения, доцент, доцент 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 посвящена одной из ипостасей существования музыкальной арабески – вокально-инструментальной разновидности жанра. Эскизно рассматриваются предыстория арабески, этапы ее становления в музыкальном искусстве, обозначаются определяемые социокультурными реалиями маршруты развития в XX–XXI столетиях, освещаются сложившиеся в XIX веке черты музыкальной арабески, обусловленные воздействием живописной традиции и олицетворяющие собой идею синтеза искусств.

В предлагаемой статье анализируется феномен проникновения в арабеску слова, определяющего во многом драматургические акценты и отдельного опуса (К. Сорабджи), и масштабного цикла (Т. Смирнова). Важно то, что в довольно богатой панораме более чем двухвекового развития жанра анализируемые вокально-инструментальные арабески оказываются единственными прецедентами.

Идеи и подходы статьи актуальны как для современного музыкознания, одним из магистральных направлений исследования которого является проблема жанра в его историческом срезе, так и для культурологии в целом, поскольку обозначенная проблема представляет собой междисциплинарный аспект бытия жанра арабески в различных видах искусств.

Цель статьи заключается в том, чтобы осветить один из путей трансформации жанра – от сугубо фортепианного звучания к расширению тембровой палитры, феномену обогащения бессловесной