

На правах рукописи



ПЧЕЛИНЦЕВ Анатолий Васильевич

ФЕНОМЕН АРАНЖИРОВКИ: ИСТОРИЯ, ТЕОРИЯ, ПРАКТИКА

Специальность 17.00.02 – «Музыкальное искусство»

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
доктора искусствоведения

Ростов-на-Дону – 2021

Работа выполнена на кафедре философии, истории,
теории культуры и искусства ГБОУ ВО г. Москвы
«Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке»

Научный консультант: **Алябьева Анна Геннадьевна**
доктор искусствоведения, профессор

Официальные оппоненты: **Гаврилова Людмила Владимировна**
доктор искусствоведения, профессор,
Сибирский государственный институт
искусств имени Дм. Хворостовского,
заведующий кафедрой истории музыки

Петров Владислав Олегович
доктор искусствоведения, доцент,
Астраханская государственная
консерватория, профессор кафедры
теории и истории музыки

Юнусова Виолетта Николаевна
доктор искусствоведения, профессор,
Московская государственная консерватория
им. П. И. Чайковского, профессор кафедры
истории зарубежной музыки

Ведущая организация: Казанская государственная консерватория
им. Н. Г. Жиганова,
кафедра истории музыки

Защита состоится 14 октября 2021 г. в 13 часов на заседании диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова по адресу: 344002, Ростов-на-Дону, Буденновский пр., 23, ауд. 314. С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова и на сайте <https://rostcons.ru/science/discouncil.html>.

Автореферат разослан « ____ » _____ 2021 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



Лобзакова
Елена Эдуардовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Аранжировка как особый вид художественного творчества и метод работы с первоисточником давно и прочно вошла в музыкальную практику, охватывая необычайно широкий контекст явлений в различных сферах деятельности. Наряду с музыкальным искусством заимствованный оригинал в виде исходной модели нашел воплощение в произведениях живописи, литературы, архитектуры, обретая отпечаток особенностей художественного мышления эпохи. При всех различиях средств выразительности, типичных для отдельных видов искусства, собственные каноны переосмысления первообразца всегда приводили к его воспроизведению в ином, отличном от оригинала, виде, придавая ему самостоятельное значение. На этом пути музыка не только оставила яркий след, но и стала, в отличие от других видов искусства, средоточием творческих методов работы с заимствованным источником, получивших в исторической динамике многообразные формы претворения. Их эволюция наглядно прослеживается от ранних форм аранжировки эпохи Средневековья до новейшего времени, обретая в различных сферах деятельности свои очертания и устойчивые признаки.

Поэтому актуальность темы диссертации связана с потребностью музыкальной науки в осмыслении широкого круга явлений, связанных с генезисом и эволюцией феномена аранжировки, претворением методов работы с первоисточником на исторической дистанции, рассмотрением механизмов их функционирования в различных сферах музыкальной практики в контексте специфических средств выразительности. Актуальность исследования продиктована также необходимостью современного представления об аранжировке, где широкий проблемный контекст определяет с терминологических позиций ее значение и место в транскрипторской сфере.

Степень научной разработанности проблемы. Авторитетные зарубежные источники в самом широком смысле позиционируют понятие *arrangement* как переработку музыкального произведения отличным от оригинала способом, адаптацию ранее созданного произведения для его исполнения в ином, в отличие от оригинала, виде. Расшифровывая понятие *arrangement*, они уточняют, что аранжировка может отличаться от первоисточника иным гармоническим содержанием, фактурными, мелодическими или ритмическими изменениями. Если оркестровка всего лишь приспособливает музыкальный материал для его исполнения оркестром или ансамблем, то аранжировка предполагает использование разнообразных композиционных приемов, влияющих на

конструкцию формы в целом посредством введения связок, переходов, окончаний. Такая трактовка в общих чертах совпадает с ее толкованием в отечественных справочных изданиях и отражает современный бытийный статус аранжировки в контексте явлений массовой музыкальной культуры – джазе или рок-музыке.

До сих пор в зарубежном музыкознании не было выработано дифференцированного терминологического разграничения между сходными понятиями, в отличие от традиций их трактовки в отечественном музыкознании, и проблема дефиниций сведена только к двум из них – транскрипции и аранжировке, синонимичность и взаимозаменяемость которых с учетом имеющихся нюансов не вызывает антагонизма у адептов этих определений. Если под аранжировкой подразумеваются изменения содержательных аспектов оригинала произведения, то транскрипцией называют произведения-адаптации. Из этого следует, что понятие «транскрипция» в отечественном музыкознании носит иной смысл¹, а значение аранжировки как метода творчества не такое и «вспомогательное» в сравнении с транскрипцией. Вместе с тем, это понятие, связанное в XIX веке, например, с виртуозной обработкой органнх сочинений И. С. Баха Ф. Листом или Ф. Бузони, позже претерпело терминологическую «модуляцию» и было сведено к функции адаптации музыкального произведения для инструмента или инструментов, отличных от тех, для которых оно было первоначально написано.

Наиболее ранние попытки осмысления методов трансформации музыкальных первоисточников относятся к последней трети XIX века, определившие вектор исследования в транскрипторской сфере. В знаменитом открытом письме Э. Ганслику, вышедшем отдельным изданием, Р. Франц делится опытом техники обработки арий, дуэтов и речитативов из кантат И. С. Баха, а также вокальной музыки Г. Генделя. Опубликованная в 1906 году книга С. Тейлора предьявляет доказательства мастерской переработки Г. Генделем в своих сочинениях музыки других авторов и недвусмысленно указывает на его моральную ответственность перед ними. Первая половина XX века оказалась достаточно результативной в отношении изучения методов транскрипции, обработки, аранжировки исходного оригинала. Это работы Е. Фридлендера об искусстве фортепианных переложений музыки Р. Вагнера в творчестве Ф. Листа, О. Баумана об обработках немецкой песни в ранних органнх табулатурах, Ф. Мунтера об обработках Л. Бетховена собственной музыки, статьи А. Брискьера о клавирных транскрипциях И. С. Баха. Заметный вклад в изучение проблематики внесла исследования «Композитор и транскриптор»

¹ Сравнительная характеристика понятий транскрипторской сферы приводится ниже.

А. Мантелли, «Аранжировки и транскрипции» Е. Говарда-Джонса, «Интерпретация и транскрипция» Ф. Балло, «Музыкальная транскрипция как искусство» В. Теренцио. Значительный интерес представляют исследования У. Зигеля о методах композиции и технике обработки в инструментальной музыке И. С. Баха, о переложениях оркестровой музыки XIX и XX века для фортепиано Г. Лооса, формах редактирования и обработки музыки С. Леопольда и другие. Заметное место в ряду исследований о фортепианной транскрипции занимают имена Б. Б. Бородина, Н. П. Иванчей, Г. М. Когана, Я. И. Мильштейна, Н. В. Прокиной, Л. И. Ройзмана.

Отечественное музыкознание представлено рядом исследований, отражающих специфику работы с первоисточником и своеобразные формы претворения принципов аранжировки в различных сферах музыкальной деятельности – хоровом, народно-певческом, народно-исполнительском искусстве, джазе, компьютерной музыке. Каждое из этих направлений характеризуется различными формами работы с исходным музыкальным материалом, определяемыми своими специфическими особенностями и характером функционирования.

Проблемам *хоровой* аранжировки посвящен ряд монографий, практическая направленность которых придает им, скорее, облик учебных пособий. В них приводится классификация видов работы, технические и выразительные возможности хоровых голосов (В. А. Самарин), описание их функций (В. Л. Живов), разрабатываются методы и приемы изложения (Г. С. Гармаш), рассматриваются проблемы музыкальной ткани и хоровой фактуры (О. П. Коловский). Ряд диссертационных исследований выводят проблемы хоровой аранжировки на новый уровень, где разрабатываются современные фактурные средства и формируется научно-теоретический аппарат аранжировочной деятельности в области академического хорового исполнения (Н. Э. Васильева, О. В. Девуцкий).

Народно-певческое искусство, где аранжировка стала наиболее актуальным для этой сферы инструментом реализации творческих исканий, всегда являлось объектом пристального внимания исследователей. Эта сфера деятельности оперирует двумя типами понятий – аранжировка и обработка, терминологическое различие которых, не имея четко разграничивающих эти дефиниции конкретных ориентиров, определяется глубиной трансформаций, допущенных при работе с первоисточником. Значительный интерес в контексте данного исследования представляют фундаментальные работы И. И. Земцовского, Л. П. Ивановой, Е. Э. Линевой, М. В. Медведевой, А. В. Рудневой, Н. Г. Шахназаровой.

Народно-инструментальное исполнительское искусство в меньшей степени оперирует понятием «аранжировка». Систематизация понятий транскрипторской сферы в музыке для *клавишных* народных инструментов опирается на принцип постепенного усложнения в зависимости от включения в композиторский процесс: баянная редакция, переложение, транскрипция, транскрипция-обработка (Н. А. Давыдов) или баянная редакция – переложение – фантазия, парафраз – обработка, вариация – транскрипция (Ф. Р. Липс). В области исполнительства на *струнных* народных инструментах существующая классификация опирается на традиционные дефиниции – переложение, транскрипция, обработка, наделенные специфическими признаками. Понятие «аранжировка» сознательно выводится из классификации как термин, предполагающий создание нового текста на основе мелодии или мелодии и гармонии, хотя и употребляется в качестве синонима обработки, переложения или инструментовки. Проблемам транскрипционного творчества в сфере исполнительского искусства на струнных народных инструментах посвящено несколько диссертационных исследований (М. В. Паршин, Т. Н. Смирнова).

В *джазе* аранжировка как специфическая форма преобразования музыкального первоисточника обретает вид типичного для этой субкультуры метода творчества. Проблемы теории и практики джазовой аранжировки нашли освещение во многих учебно-методических пособиях зарубежных и российских авторов и связаны с обобщением опыта ведущих мастеров джаза в вопросах инструментовки, инструментоведения, формообразования, импровизации. Вышедшие в первых десятилетиях XXI века в свет издания показали, что интерес к проблемам практической аранжировки только возрастает (М. Abene, M. Caniato, J. Coker, V. Corozine, R. Sussman, E. Turkel). По известным причинам в отечественном музыкознании XX века научное осмысление искусства джаза длительное время находилось на периферии внимания исследователей. Лишь с его «признанием» в 70-х годах выходит в свет ряд работ, в том числе, переводных, где отражаются, главным образом, исторические грани становления джаза (А. Н. Баташев, Ф. Бержеро, М. Гридли, Д. Коллиер, В. Д. Конен, А. Мерлин, Ю. Панасье, У. Сарджент и др.) Наряду с разработкой исторической проблематики джаза появляются работы по аранжировке и искусству импровизации (Д. А. Браславский, И. М. Бриль, С. И. Воскресенский, Г. А. Гаранян, Э. И. Кунин, В. А. Молотков, А. В. Осейчук, Ю. С. Саульский, О. М. Степурко, А. Г. Сухих и др.). Среди научных исследований новейшего времени, связанных с самым широким спектром проблем (например, с «вечнозеленой» темой взаимодействия джаза и европейской академической традиции, вопро-

сами историко-культурного и эстетического обоснования артистической, сценической природы джазового искусства и т. п.), отметим диссертацию Ю. Г. Кинуса, посвященную проблеме взаимодействия в джазе композиционного и импровизационного начал в историко-эволюционном аспекте. Автор убедительно доказывает, что главным фактором композиции в джазе, характеризующимся многообразием конкретных проявлений, является аранжировка, а ее основу составляет формообразование и инструментовка. Во взаимодействии с импровизацией аранжировка составляет основу джазовой пьесы и является в ней первоочередным выражением композиционного начала.

Компьютерная аранжировка, прочно вошедшая в современное музыкальное искусство, нашла реализацию в двух основных сферах деятельности – профессиональном композиторском творчестве и в области развлекательной музыки. Еще только предстоит осмыслить процессы взаимодействия музыканта со звуковой материей, на основе которых осуществлялись звуковые эксперименты в академической музыке, бурно развивались массовые музыкальные жанры, основанные на технических открытиях в области электронной музыки. Особенно это касается профессионального композиторского творчества, где поиски новой выразительности, предпринятые еще в 1964 году в Московской экспериментальной студии электронной музыки Э. Н. Артемьевым, С. А. Губайдулиной, Э. В. Денисовым, В. И. Мартыновом, П. А. Немтиным, А. Л. Рыбниковым, А. Г. Шнитке и другими, не были лишь стремлением противопоставить новую музыку всему тому, что связано с искусством прошлого, т.к. они рассматривали новую звуковую эстетику в контексте преемственности музыкального языка. Вопросы эволюции композиторской техники в контексте современной музыки, роли компьютера в сочинении музыки рассматривались в работах Э. Н. Артемьева, В. О. Белунцова, Э. В. Денисова, Р. Х. Зарипова и других. С появлением цифровых технологий аранжировка как метод творчества и особый вид композиции получила еще одну важную функцию – возможность самовыражения не только для профессионалов, но и любителей электронного музицирования, интересы которых связаны, прежде всего, с развлекательной музыкой – танцевальной, популярной, легкой, эстрадной. Именно на эту аудиторию нацелены учебные пособия, акцентирующие внимание на теорию и практику музыкального обучения (С. С. Бажов, Г. Г. Белов, А. Бентин, Р. Браун, Т. Бурроуз, И. Б. Горбунова, Дж. Дрекслер, Дж. Доусетт, Т. Лангхорст, Н. Н. Тельшева, Н. Хайнес, К. Хэрле и др.). Другая группа пособий рассматривает алгоритмы работы с целым рядом программ, направленных на изучение аппаратных средств, быструю аранжировку музыки начина-

ющими пользователями, аранжировку и MIDI-редактирование при использовании звуковых карт и синтезаторов, создание партий ударных инструментов, для помощи в сочинении мелодий (В. О. Белунцов, Г. В. Богачев, Д. Ю. Дубровский, П. Л. Живайкин, Р. Ю. Петелин, Ю. В. Петелин, В. Реллин, А. Талер и др.). Отметим также диссертации И. М. Красильникова, исследовавшего музыкальное обучение в системе художественного образования на основе компьютерных технологий, и С. В. Пучкова, давшего теоретическое обоснование системы взаимосвязей, взаимовлияний традиционных средств музыкального творчества и нового инструментария как средства познания и созидания современного искусства.

Анализ научной литературы показал, что современное музыкознание не располагает комплексными исследованиями, которые отражали бы целостную картину аранжировки как компонента системы средств работы с первоисточником.

Объектом настоящего исследования является аранжировка как вид художественного творчества и метод работы с первоисточником, **предметом** – область специфических форм преобразования музыкального первоисточника в различных видах музыкальной деятельности – инструментальном исполнительстве, вокально-хоровом и народно-певческом искусстве, композиторском творчестве.

Цель работы заключается в создании целостной картины генезиса и эволюции феномена аранжировки как метода творчества в исторической динамике.

К **задачам** работы относятся:

- 1) осмысление специфики понятия «аранжировка» в системе родственных явлений транскрипторской сферы;
- 2) анализ динамики развития аранжировки как метода творчества в исторической перспективе и отражения ее генетических признаков в различных сферах музыкальной деятельности;
- 3) изучение эволюции методов трансформации первоисточника в музыкальной культуре Средневековья и Возрождения, характера их значения для современной исполнительской практики;
- 4) выявление особенностей работы с фольклорным первоисточником в композиторской практике XVIII–XIX столетий;
- 5) изучение методов трансформации первоисточника в современной хоровой музыке;
- 6) осмысление специфики методов аранжировки в современном

народно-певческом искусстве и народно-инструментальном исполнительстве;

7) анализ особенностей функционирования джазовой и компьютерной аранжировки.

Основной материал исследования, связанный с изучением ранних форм работы с первоисточником, составили образцы клавирной и лютневой интабуляции, которые ярко представлены в манускриптах Робертсбриджа и Фаэнца. Они отражают практику переложений вокальных и инструментальных произведений для многоголосных инструментов того времени. К категории источников относятся также рукописи XV века – *Buxheimer Orgelbuch* (D-Mbs Cim.352b), датированная 1470 годом, а также *Fundamentum organisandi* (1452) Конрада Паумана (D-Bsb 40613), *Lochamer Liederbuch* (1450, D-Bsb 40613) и *Intabulatura de lauto* Ф. Спиначино (1507). Интересные свидетельства опыта искусства аранжировки предьявляют школы игры на музыкальных инструментах, например, трактат «*Trattado de glosas sobre clausulas y otros generos de puntos en la Musica de Violones*» Д. Ортиса. Одним из первых практических руководств по работе с музыкальным первоисточником стало предисловие к «Ста духовным концертам» Лодовико Виаданы (1602), изложившего правила исполнения многоголосных мотетов меньшим количеством голосов – от одного до четырех (см. главу 3). Уникальным источником, проливающим свет на существовавшую тогда практику импровизационной совместной игры с использованием контрапунктирующих голосов, и открывающим путь к расшифровке методов преобразования нотного первообразца средствами исполнительской аранжировки, стал трактат весьма авторитетного композитора и теоретика XVI – первой половины XVII века Агостино Агаццари «*Del suonare sopra il basso con tutti stromenti e uso loro nel concerto*» («Как играть по басу со всеми инструментами и о применении их в концерте»).

Бесценный материал для осмысления технологии работы с музыкальным первоисточником представляют собой обработки шотландского, ирландского и валлийского мелоса, получившие в творчестве Й. Гайдна и Л. Бетховена вид законченной миниатюры для певческого голоса или небольшого вокального ансамбля в сопровождении клавира или нескольких инструментов².

² Эта часть творчества великих композиторов, возродивших характерную для эпохи Ренессанса практику заимствования первоисточников, не связанных с авторским материалом, долгое время оставалась неисследованной областью музыковедения. В частности, обработки народных песен Й. Гайдна на протяжении длительного времени находились на периферии его творчества и в тени поздних сочинений, что было связано, прежде всего, с наличием в современных изданиях лишь небольшой части опубликованных работ. Все 429 обработок стали доступны лишь в 2005 году, с появлением пятого тома XXXII серии Полного собрания сочинений, и благодаря научной деятельности Института Йозефа Гайдна в Кельне.

Данный вектор исследования привел к анализу аналогичной области творчества русских композиторов – М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского, А. К. Лядова, обработки которых обнаруживают как некоторые связи с методами Й. Гайдна и Л. Бетховена, так и совершенно уникальные подходы к работе с фольклорным первоисточником.

При изучении методов работы с первоисточником в хоровом искусстве автор обращался к трудам по проблемам хоровой аранжировки, техники обработки народной песни, а также широкому пласту произведений, отражающих в соответствии с областью применения и заданными художественно-эстетическими установками различные приемы и способы трансформации заданного оригинала. Материалом исследования в сфере современного народно-исполнительского искусства послужили транскрипции для русских народных инструментов, где в наибольшей степени были реализованы творческие устремления их создателей в контексте поиска значимых художественных решений. Особое место в аналитическом осмыслении методов трансформации оригинала заняли многочисленные аудио- и видеоматериалы, демонстрирующие актуальные методы аранжировки в сфере ансамблевого народно-инструментального исполнительства, а также обобщение собственного опыта автора, являвшегося на протяжении пятнадцати лет руководителем ансамбля народных инструментов «Джаз-экспромт» при МГИМ им. А. Г. Шнитке. Обобщение теоретических и практических аспектов джазовой аранжировки основывалось на анализе широкого спектра учебных пособий как зарубежных, так и российских авторов, рассматривающих проблематику с позиций инструментовки, импровизации и формообразования. Для анализа особенностей компьютерной аранжировки был привлечен широкий пласт литературы по теории и практике обучения, включая анализ современных аппаратных средств.

Методологическая база исследования основана на спектре поставленных задач. Комплексная по своему характеру методология, позволяющая характеризовать и универсальные, и специфические черты феномена аранжировки, опирается, прежде всего, на принцип историзма, гибко сочетаемого с искусствоведческими, источниковедческими, текстологическими и культурологическими подходами. Искусство аранжировки как метод работы с музыкальным первоисточником и особый вид композиции рассматривается в историко-культурном контексте. В ходе исследования важное место было отведено индуктивному и структурно-функциональному методу, связанному с анализом музыкальных произведений. В своей работе автор опирался на терминологический аппарат отечественного и зарубежного музыкознания и формы сравнительно-исторического анализа, а также основополагающие достижения

музыкальной науки, изложенные в фундаментальных трудах отечественных и зарубежных ученых.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

1) представлен комплексный подход на основе сформулированных принципов к изучению феномена аранжировки как особого вида художественного творчества;

2) аранжировка рассматривается как надсистемный компонент категориальной сферы, сходными явлениями которой унаследованы имманентные признаки метода трансформации оригинала на генетическом уровне, а определение роли аранжировки в системе понятий транскрипторской сферы позиционируется как семантический код доступа к ней;

3) выполнен сравнительный анализ понятий транскрипторской сферы в этимологическом и лексико-семантическом аспекте, обосновывающий роль аранжировки как родового понятия, которое олицетворяет специфические формы преобразования первоисточника в различных видах музыкальной деятельности;

4) представлена историческая панорама происхождения и развития методов преобразования музыкального первоисточника от ранних форм реализации до претворения их принципов в различных направлениях и видах творческой деятельности;

5) введен в научный обиход отечественного музыкознания нотный материал самой малоизвестной и недооцененной части наследия Й. Гайдна и Л. Бетховена – обработок шотландских, ирландских и валлийских песен, ставших важным фактором эволюции методов работы с фольклорным первоисточником;

6) рассмотрены композиционные методы аранжировки образцов кельтского мелоса в творчестве Й. Гайдна и Л. Бетховена в сравнении с особенностями работы с фольклорным первоисточником в наследии М. А. Балакирева, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и А. К. Лядова;

7) выстроена многоплановая картина претворения методов аранжировки в различных сферах музыкальной деятельности – хоровом, народно-певческом, народно-исполнительском искусстве, джазе, компьютерной музыке; выявлены и систематизированы методы аранжировки в ансамблевом народно-инструментальном исполнительстве в контексте современной интерпретации национальных музыкальных инструментов.

Научная гипотеза. Приступая к исследованию, автор исходил из предположения, что в качестве структурной опоры, объединяющей понятия тран-

скрипторской сферы, может выступать принятое во многих европейских языках понятие *arrangement*, или в русскоязычной версии – аранжировка, обладающее способностью нивелировать как сходство, так и условность их разграничения, и легко адаптирующееся к сложившимся в отечественном музыковедении традициям их толкования в зависимости от сферы музыкальной деятельности.

Положения, выносимые на защиту:

1) основные понятия транскрипторской сферы и ее элементы – обработка, переложение, аранжировка, транскрипция – обладают совокупностью признаков, объединяющих их в систему, поддающуюся классификации на основе релятивного сходства составляющих ее элементов и функционирования в условиях конкретных сфер музыкальной деятельности;

2) для терминологической базы транскрипторской сферы как системы характерно наличие *функции*, связанной с решением эстетической дилеммы, когда оригинал и его переизложение предстают как две различные версии одного и того же произведения;

3) аранжировка как надсистемный компонент вбирает в себя основные критерии родственных понятий – обработки, переложения, транскрипции, сохраняя при этом имманентные свойства, и выступает в качестве семантического кода ко всем определениям транскрипторской сферы;

4) аранжировка олицетворяет специфическую форму преобразования оригинала в различных видах музыкальной деятельности – инструментальном исполнительстве, вокально-хоровом искусстве и композиторском творчестве и наиболее полно раскрывается в системе следующих координат:

– в виде адаптации к иному инструментальному или вокальному составу или облегченного изложения музыкального произведения аранжировка выступает как *форма*, т.е. совокупность выразительных приемов, направленных на сохранение содержательных аспектов и структуры оригинала;

– в виде повторного прочтения исходного музыкального материала, направленного на трансформацию его фактурного, ладогармонического облика, жанровых, стилистических признаков, включения в контекст композиторского процесса, аранжировка проявляется как *метод* художественного творчества, открывающий путь к созданию нового произведения;

5) равноправное, в зависимости от контекста, употребление категорий транскрипторской сферы объясняется многозначностью их интерпретации в научной и справочной литературе, регулируется традициями применения в различных сферах музыкальной деятельности и опирается на систему функционально дифференцированных понятий, отражающих *различную* степень

трансформации первоисточника при *единстве* художественной задачи по его переизложению на язык иной творческой индивидуальности или акустической среды.

Теоретическую значимость работы определяют выводы о роли аранжировки в системе понятий транскрипторской сферы и особенностях функционирования в различных видах музыкальной деятельности – инструментальном исполнительстве, вокально-хоровом искусстве и композиторском творчестве. Ее результаты могут найти применение в дальнейшей разработке представлений об аранжировке как методе творчества и особом виде композиции.

Практическую значимость работы характеризуют следующие признаки: 1) введение в научный обиход неопубликованных в российских изданиях образцов обработок кельтского мелоса, ставших доступными для изучения и исполнения; 2) материалы диссертационного исследования могут быть использованы в учебных курсах «Композиция», «Инструментовка и аранжировка», «Компьютерная музыка и аранжировка», «Хоровая аранжировка», «Принципы обработки музыкального фольклора», «История зарубежной музыки», «История русской музыки»; 3) перспективность дальнейшего научного исследования по целому ряду проблем, связанных с методами работы с заимствованным музыкальным первоисточником.

Апробация работы. Диссертация подготовлена на кафедре философии, истории, теории культуры и искусства ГБОУ ВО г. Москвы «Московский государственный институт музыки имени А. Г. Шнитке», обсуждена на заседании кафедры и рекомендована к защите. Основные положения и результаты проведенного исследования представлены в монографии, докладах на 4 международных и всероссийских научных конференциях и их обсуждениях в рамках круглых столов и научных дискуссий, а также в 16 статьях, опубликованных в рецензируемых изданиях, рекомендованных ВАК при Министерстве науки и высшего образования Российской Федерации.

Структура диссертации определяется целью и задачами исследования и содержит введение, семь глав, заключение, список литературы и приложение.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснована актуальность темы, степень ее разработанности, определены цель и задачи исследования, его научная новизна, теоретиче-

ская и практическая значимость, методологическая основа, обозначены основные материалы, а также сформулированы положения, выносимые на защиту, приведены сведения об апробации, изложена структура работы.

Глава 1 – «Аранжировка в контексте понятийной системы» – определяет роль аранжировки в системе понятий транскрипторской сферы. Ее основные компоненты – обработка, переложение, аранжировка, транскрипция – обладают совокупностью признаков, объединяющих их в систему, поддающуюся классификации на основе релятивного сходства составляющих ее элементов и функционирования в условиях конкретных сфер музыкальной деятельности. Основанием для существования такой терминологической системы служит наличие *двойственности* в определении этого понятия, обозначающей, с одной стороны, *объективное* существование феноменов обработки, переложения, аранжировки, транскрипции, с другой – сам метод изучения их представления, то есть как «*субъективная модель реальности*» (А. М. Кориков, С. Н. Павлов).

Различие между основными смысловыми носителями транскрипторской сферы, обладающими «пороговым» значением, состоит в вариативности, изменчивости «среды обитания» первоисточника при сходстве механизмов передачи оригинала в иное звуковое поле посредством изменения инструментального состава или адаптации к техническим свойствам музыкального инструмента и наличия традиционного, но при этом достаточно *условного* разграничения сфер их функционирования, принятого в отечественном музыкознании: «обработка» – в области народно-инструментального и народно-певческого искусства, «транскрипция» – в сольной практике концертно-виртуозного исполнительства, «аранжировка» – в джазе. «Технический» фактор аранжировки в широком смысле как приспособление оригинала для исполнения на другом инструменте, претерпев в истории музыки длительную эволюцию, и сохранившись в основных чертах в современном своем толковании до наших дней, на этом пути был обогащен спектром художественно значимых выразительных средств и приобрел также функцию творческого компонента. Об этом свидетельствуют ранние виды работы с музыкальным первоисточником, которые в генезисе ведут происхождение от архаичных типов аранжировки, прошедших параллельно с эволюцией нотации путь от устных образцов к скриптуализированным формам произведений.

Автор считает, что имманентные признаки метода трансформации оригинала, направленные на его инструментальное перевоплощение, или ладогармоническое, или фактурное, а порой и стилистическое преобразование, были

лишь усвоены и унаследованы различными формами «переработки» первоисточника, получившими в европейских языках самостоятельный спектр значений и конкретное воплощение в различных сферах деятельности. В этом отношении феномен аранжировки может быть позиционирован как *надсистемный*, относительно независимый компонент системы, олицетворяющий специфическую форму преобразования оригинала в различных видах музыкальной деятельности – инструментальном исполнительстве, вокально-хоровом искусстве и композиторском творчестве.

Автор приходит к выводу, что по совокупности признаков термин «аранжировка» вбирает в себя основные параметры родственных понятий – обработки, переложения, транскрипции, сохраняя при этом имманентные свойства, направленные на создание произведения на основе мелодии или мелодии и гармонии, а также обеспечивающие условия реализации замысла или способ его закрепления непосредственно в процессе исполнения. Данные свойства аранжировки позволяют трактовать ее как *семантический код*, дающий доступ ко всем определениям транскрипторской сферы. Они наделены совокупностью особенностей, характерных для родового понятия, и которые могут быть проинтерпретированы как проявление «генетических», «наследственных» факторов.

Автор также полагает, что равноправное, в зависимости от контекста, употребление в данном исследовании категорий транскрипторской сферы объясняется многозначностью их интерпретации в научной и справочной литературе, регулируется традициями применения в различных сферах музыкальной деятельности и опирается на систему функционально дифференцированных понятий, отражающих *различную* степень трансформации первоисточника при *единстве* художественной задачи по его переизложению на язык иной творческой индивидуальности или акустической среды.

Глава 2 – «Искусство работы с музыкальным первоисточником: исторические пересечения и параллели» – служит своеобразным «навигатором» по содержанию всего исследования, акцентирует внимание на ключевых моментах эволюции аранжировки и дает панораму развития методов работы с первоисточником в историческом аспекте от их ранних проявлений в Средневековье и эпоху Возрождения до современных форм аранжировки в джазе и компьютерной музыке. Основное внимание уделено внутренним связям методов работы с заданным первоисточником и их проявлениям в различных периодах музыкальной истории. Здесь рассматривается спектр первоисточников, который образует, главным образом, панораму песенных форм.

Для Средневековья наиболее типичным видом заданного напева становятся григорианский хорал, и эта творческая практика частично сохраняется в эпоху Возрождения. Заметное влияние на становление первых многоголосных песенных форм – рондо, баллады, фроттолы, виланеллы, французской шансон, немецкой *Lied*, испанского вильянсико – оказали народные и светские песни, служившие наряду с мелодиями и темами профессиональных произведений источником для создания новых сочинений. Значительную роль на пути становления методов аранжировки сыграл генерал-бас. Его появление подготовили многообразные виды исполнительской аранжировки, существовавшие в начале XVII века. На дальнейшее развитие методов работы с первоисточником существенное влияние оказывает также один из видов исполнительской аранжировки в практике сольного клавирного музицирования XVII–XVIII веков – *partimento*. Свойственная ему импровизационность носила «контролируемый» характер, т.к. в ходе развертывания композиции клавирист оперировал целым рядом заранее подготовленных фактурных решений. Впоследствии импровизационный характер и дидактические принципы *partimento* найдут своеобразное претворение в современной форме исполнительской аранжировки – джазовой импровизации.

Практика заимствования первоисточников как художественный принцип, характерный для эпохи Возрождения, на рубеже XVIII–XIX столетий обретает новые очертания, когда в Европе появляется подлинный интерес к народному искусству, и эта тенденция была не столько данью моде, сколько эстетическим запросом на непосредственность, простоту, естество, свойственные народной поэзии и народной песне. Поэтому она становится устойчивым первоисточником для многочисленных собраний обработок, выполненных Й. Гайдном, Л. Бетховеном и некоторыми их современниками – Л. Коже-лухом, И. Плейелем, Р. Смитом. Эта тенденция найдет продолжение в творчестве русских композиторов – М. А. Балакирева, А. К. Лядова, С. М. Ляпунова, Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и других.

Впоследствии фольклорный первоисточник обретет «вторую жизнь» в хоровом, народно-певческом и народно-исполнительском искусстве, а также будет актуализирован в современном композиторском творчестве.

К спектру первоисточников в качестве объекта трансформации примыкает также основная структурная модель джазовой аранжировки – вариантно-строфическая (куплетно-вариационная) форма или «тема с вариациями», уходящая корнями в фольклор, а также их специфические разновидности, связанные с понятием «компьютерная аранжировка».

Дальнейшее изложение материала последовательно расширяет обозначенные в данной главе тезисы об историческом развитии аранжировки как методе творчества на разных стадиях эволюции в различных сферах музыкальной деятельности.

Глава 3 – «Становление принципов работы с заимствованным музыкальным материалом» – фокусирует внимание на зарождении и развитии ранних форм взаимодействия с первоисточником. Параграф 3.1. – *«Методы трансформации первоисточника в эпоху Средневековья»* – посвящен истокам метода творчества, в основе которого лежит переработка, переосмысление заданной художественной модели.

Истоки метода творчества, связанного с формами преобразования первообразца, лежат в музыкальной практике Средневековья. Менестрельная культура как широкий пласт деятельности средневековых музыкантов одной из первых предьявляет свидетельства зарождения способов работы с первоисточником, закрепившихся впоследствии в скриптуализированных формах композиторской практики.

Ранние формы аранжировки как отражение принципов устного творчества эпохи тесно связаны с импровизационным характером менестрельной культуры, определяемым единственно возможным тогда видом музицирования. К этим формам относится также практика переработок, основанная на замене текста к имеющейся мелодии, т.н. контрафактур.

«Генетическим кодом» способов переработки первоисточника становится вариантность и свойственная устному творчеству формульность, утвердившихся в качестве основных принципов преобразования исходной модели. Ее трансформация осуществлялась в процессе исполнения на основе реализации внутренних связей, присущих тексту.

Способность первоисточника предстать в новом облике, определяемом творческой индивидуальностью автора-исполнителя, позволяет, на наш взгляд, усматривать в образцах менестрельной культуры, импровизационной по своей природе, признаки зарождающихся методов переработки канонического образца, его трансформации типичными для данного культурно-исторического слоя средствами, в конечном итоге, нашедшими впоследствии выражение в многообразии способов работы с исходной моделью.

Важным шагом на пути к формированию методов аранжировки в сфере инструментального исполнительства становятся клавирные и лютневые интабуляции, в которых проявились первые ростки гомофонного мышления.

В параграфе 3.2. – «*Первоисточник в музыке Возрождения*» – рассматривается один из значимых этапов на пути длительного развития и накопления приемов переработки заимствованного материала.

В своих ранних проявлениях аранжировка как инструмент создания произведений духовных и светских жанров на основе известных музыкальных образцов достигла значительного расцвета в эпоху Возрождения и нашла отражение в мотете, мессе, *chanson*, *Lied*. В качестве *cantus prius factus* в музыке XV–XVI веков наряду с григорианским хоралом композиционной основой практически всех жанров служили также напевы, распространенные в практике светского и фольклорного музицирования, причем, методы работы с ними носили сходный характер. Формирование устойчивого круга первоисточников приводит к становлению в музыкальной практике множественности их интерпретаций. Наиболее рельефно принципы работы с первоисточником, его цитированием и звучанием в измененном виде представлены в мессе-пародии, открывшей путь к методам преобразования материала и первым росткам проявления авторского начала. Его усилению способствовало проникновение в духовную музыку средств выразительности, которые были свойственны светским жанрам.

В становлении принципов аранжировки заметную роль сыграл органнй бас (*basso per l'organo*). В качестве способа нотации он открыл путь к исполнительской аранжировке и стал ранним примером редукции музыкальной ткани, предшествовавшей технике *basso continuo*. Расслоение фактурных компонентов на солирующий голос, органнй бас и интаволатуру в условиях исполнительской аранжировки стало первым шагом на пути к формированию мышления гомофонного типа.

Свободная аранжировка и становление методов нотации отражали характерные особенности исполнительской практики XVI века. Различные формы преобразования первоисточника родились из прикладного музицирования и со временем обрели статус авторства. Его дальнейшее укрепление обусловлено применением методов трансформации, связанных с мелодизацией исходной модели, ее досочинением. В этом отношении показателен колорированный *cantus firmus*, ставший, благодаря наличию его интонаций в любом голосе, объединяющим компонентом многоголосной композиции.

Постепенное формирование техники обработки народно-бытовых напевов открыло процесс сближения народной музыки и профессионального композиторского творчества. В ее основе лежали принципы переработки нескольких заимствованных мелодий (с сохранением текста каждой из них) к условиям единой многоголосной композиции.

Определенная самостоятельность в принципах работы с первоисточником и общем характере изложения музыкальной ткани проявилась уже в начале XVI века. Это нашло выражение в независимости от метроритмической структуры *cantus firmus*, импровизационном типе развертывания сопровождающего голоса. Приемы мотивной работы, основанной на опевании отдельных тонов мелодии, введении фигураций, секвенцирования, дробной ритмики мотивов, фраз, попевок сыграли важную роль в формировании инструментального типа мышления.

Методы претворения первоисточника в эпоху Возрождения нашли отражение также и в инструментальной музыке. Особенности техники письма, перешедшие из вокальной музыки, оказали значительное влияние на форму и характер инструментальных сочинений. Способы трансформации первоисточника, учитывающие технические особенности музыкального инструментария того времени, позволили популяризировать инструментальные версии вокальной музыки. Впоследствии такой подход работы с первоисточником найдет интенсивное развитие в многочисленных транскрипциях XIX–XX веков как одним из самых распространенных методов переработки заимствованного материала.

Параграф 3.3. – *«Генерал-бас как исторический прототип метода аранжировки»* – посвящен исключительно важному для становления методов работы с первоисточником периоду.

Ранние формы преобразования исходного текста, его перевод в звуковое поле, сложились в практике органного сопровождения хора на основе *basso per l'organo* и представляли собой устную аранжировку музыкальной ткани произведения в ходе его исполнения. Сопровождающие голоса, рождающиеся спонтанно, формировались на основе хоровой партитуры и опирались на басовый голос, лишенный каких-либо цифровых обозначений.

Техника аранжировки иных, отличных от *basso per l'organo* нецифрованных форм баса, состояла в извлечении самых низких голосов из партий двухорных композиций и соединении их в единое целое. Отсутствие цифровых сигнатур оставляет открытым вопрос о наличии средних голосов в ходе исполнительской аранжировки, носящей интуитивный характер. Вместе с тем, постепенное внедрение в отдельных образцах начала XVII века акциденций над басом, относящихся к терции или сексте, уже указывает на необходимость применения аккордов.

Дальнейшая эволюция исполнительской аранжировки связана с дифференциацией фактурных функций, где крайние голоса (*cantus* и *bassus*) играли

роль стабильного компонента, а средние – мобильного, что усилило их выразительную роль.

Многообразие видов исполнительской аранжировки, существовавших в начале XVII века, подготовило появление *basso continuo* с фиксацией баса и сигнатур как прообраза аккордовой вертикали и импульса к дальнейшему развитию практики интерпретации нотного первоисточника в процессе исполнения. Это нашло отражение в различной трактовке компонентов звуковой ткани и, в частности, тембра инструмента, через который происходила реализация гармонии *basso continuo*.

Принципы организации органного сопровождения претерпевают существенные изменения с постепенным внедрением цифрованного баса, оказавшего существенное влияние на практику исполнительской аранжировки. Органист получает возможность не только свободно аранжировать хоровую партитуру, но и опираться на ее редуцированный вариант как более удобный тип нотации.

Развитие нотации и внедрение в практику сопровождения цифрованного баса придает процессу исполнительской аранжировки системный характер. Бóльшая детализированность *basso continuo* благодаря развитой системе обозначений, создает предпосылки для индивидуализации сопровождающих голосов, вытекающих из взаимодействия компонентов гармонической вертикали, и насыщению фактуры линейными полифоническими элементами.

В параграфе 3.4. – «**Развитие форм исполнительской аранжировки в практике *partimento***» – раскрывается значение одного из видов клавирного музицирования XVII–XVIII веков в контексте заявленной проблематики.

Partimento как сольная форма *basso continuo* стала, благодаря своей природе, основой искусства импровизации в эпоху барокко. Под понятием *partimenti* подразумевались специально сочиненные для овладения искусством сольного генерал-баса пьесы. Искусство импровизации на основе нецифрованной формы баса, представленного одним голосом, получило широкое распространение в Европе и оказало существенное влияние на разработку методов работы с заданным текстом. Импровизационность, свойственная практике *partimento*, носила «контролируемый» характер, т.к. в ходе развертывания композиции клавиристу оперировал целым рядом заранее подготовленных фактурных решений. Являясь импровизационным частично, метод исполнительской аранжировки опирался на проведение темы в разных регистрах и сопровождение ее контрапунктом.

Формульность басовых моделей в генезисе обнаруживает опосредованные связи с одним из принципов преобразования исходной модели, типичной

для менестрельной культуры Средневековья. Другой принцип – вариантность – реализовывался средствами орнаментики, диминуций, имитаций и находил выражение в многообразии фактурных решений.

Способ реализации *partimenti* и других разновидностей *basso continuo*, основанных на устной формой их воплощения, становится ключевым принципом исполнительской аранжировки, тесно связанной с композиторским процессом.

В параграфе 3.5. – **«Претворение принципов *basso continuo* и *partimento* в современной исполнительской практике»** – определена роль цифрованных и нецифрованных форм баса в становлении джазовой импровизации.

Импровизационный характер и дидактические принципы *partimento* нашли воплощение в современной форме исполнительской аранжировки – джазовой импровизации. Как и в практике *partimento*, воспитание импровизационного мышления основано в способности распознавать в исходной модели возможные стилистические, мелодические и гармонические особенности фактурных решений.

Если на пути к самостоятельному произведению клавирист на основе басовой формулы выстраивал контрапункт крайних голосов, подвергая их фактурной разработке, то в джазовой импровизации при создании исполнительской версии заданным текстом становится мелодическая линия с буквенно-цифровыми сигнатурами, являющимися основой для разработки гармонической вертикали, мотивной работы, линии баса.

Своеобразным претворением формульности как одного из принципов барочной методики чтения цифровки, в джазовой импровизации становятся устойчивые гармонические комбинации, особенно свойственные блюзу. Они позволяют воспринимать их одновременно в качестве формульных фактурно-гармонических комплексов, благодаря чему основное внимание импровизирующего фокусируется на воплощении замысла, а не просто расшифровке отдельных обозначений.

Сходство обнаруживается также в подходах к использованию типовых гармонических формул на ключевых гранях формы. Если в практике *partimento* устойчивые гармонические комбинации находили применение в кадансовых оборотах, то специфическим претворением в джазе также становится наличие в качестве стабильного компонента устойчивых оборотов, предназначенных для соединения граней музыкальной формы.

В качестве общего дидактического компонента, направленного на достижение исполнительской свободы, выступает принцип повтора: в практике

partimento таким упражнением было воспроизведение оборота в различных тональностях с частичным изменением фактуры; в джазовой импровизации – освоение стандартных последовательностей аккордов, опирающихся на повторность закономерностей квинтового круга или логику образования хроматических смен.

В джазовой аранжировке формульные признаки, генетически восходящие к генерал-басу, присутствуют при оформлении линии баса с характерной тенденцией к заполнению промежутков между основными тонами аккордов проходящими диатоническими и хроматическими звуками. Формульность проявляется в возможности использования различных типов движения – по аккордовым звукам, по ступеням диатонического звукоряда или комбинированное с элементами хроматики.

Отдельные черты сходства некоторых принципов реализации генерал-баса находят отражение в джазовой аранжировке в части воплощения фактурного оформления посредством оперирования складами различного типа в зависимости от степени индивидуализированности мелодического голоса.

В **Главе 4 – «Фольклорный первоисточник в композиторской практике XVIII–XIX столетий»** – рассмотрены принципы работы с заимствованным материалом в творчестве Й. Гайдна и Л. Бетховена.

Параграф 4.1. – **«Й. Гайдн»** – представляет результаты исследования неизученной области творчества композитора – обработки образцов шотландского, ирландского и валлийского мелоса.

Наиболее стилистически яркие находки композитора связаны с использованием при гармонизации ладовой переменности звукорядов пентатонного типа, плагальности каденций, минимизации роли тонико-доминантовых отношений и отражении в фактурных решениях типичных особенностей шотландского мелоса. Обработки, содержащие инструментальное вступление и заключение, отличаются достаточной простотой изложения, учитывающей предназначенность для любительской аудитории. Найденная композитором форма записи отражает универсализм обработок с точки зрения их адаптации для исполнения одним голосом или дуэтом. Намеренная аскетичность сопровождения характерна для наиболее древних образцов народных песен. В этих обработках почти полностью отсутствует хроматика, они отличаются прозрачностью и простотой сопровождающих голосов, отражающих архаичность первоисточников.

Многообразие композиционных методов работы с первоисточником, неиссякаемая фантазия Й. Гайдна в обработках народных мелодий, стали отражением многолетнего опыта и непревзойденного мастерства, вложенного в

эту работу и которую, вероятно, можно назвать последней любовью его долгой творческой жизни. При всей их сознательной простоте из-под пера композитора выходили мастерски отшлифованные миниатюры, являющиеся не просто обработками шотландских песен «на современный лад», но безупречными в своей художественной завершенности образцами творчества великого композитора.

Параграф 4.2. – «*Л. Бетховен*» – посвящен аналогичной области в творчестве композитора, также неизученной в отечественном музыкознании.

Обработки Л. Бетховена стали важным этапом в эволюции методов трансформации фольклорного первоисточника, генетически связанных с принципами мышления современной композитору музыкальной эпохи. Это находит выражение в использовании широкого спектра выразительных средств, отражающих черты стиля самого Л. Бетховена. На основе такого подхода композитор отбирает тщательно взвешенные приемы, направленные на точную передачу характера кельтских мелодий и придающие им глубоко своеобразный облик. В подходах к гармонизации песен композитор в основном ориентируется на структурные особенности кельтского мелоса, нередко совпадающие с точки зрения интонационности с «европейскими ценностями» того времени. Это не мешает Л. Бетховену идти еще дальше и достаточно смело вплетать в гармонический фон хроматику, не всегда вытекающую из строения самой мелодии. Изобретательность гармонических и фактурных решений направлена у композитора и на воссоздание колористических особенностей, свойственных народному инструментарию. Но это лишь внешнее проявление инструментальности, свойственной большинству обработок. Более глубинные процессы лежат в плоскости особенностей мышления композитора – мышления оркестрового типа, и это ярко проявляется не только в типично инструментальной диалогичности регистрово обособленных фактурных компонентов, но и стремлении к индивидуализации партии струнных, выполняющих зачастую самостоятельные функции.

Названные особенности методов трансформации первоисточника наглядно свидетельствуют о том, что Л. Бетховену удалось заглянуть в будущее, когда композиционные методы аранжировки станут не только инструментом переработки фольклорного материала «на современный лад», но и откроют путь к его преломлению в контексте полноценного композиторского процесса.

В параграфе 4.3. – «*М. А. Балакирев*» – народный мелос рассмотрен как компонент стиля композитора в контексте его фортепианных обработок русской песни.

Отмечена роль народной песни в становлении русской музыки XIX века и причины, ставшие стимулом для изучения песенной традиции. Определено значение деятельности Песенной комиссии под председательством Т. И. Филиппова, занявшейся собиранием народных напевов и лирических текстов в центральных и северных губерниях Российской империи. Результатом деятельности экспедиций Песенной комиссии при Русском географическом обществе стала публикация целого ряда сборников, сыгравших выдающуюся роль в изучении национальной музыкальной культуры. В этом начинании подчеркнута особая роль М. А. Балакирева – подлинного энтузиаста в деле собирания и изучения русских народных песен. Рассмотрены особенности фортепианного сопровождения обработок народных песен. В них были выработаны композиционные методы, которые композитор рассматривал как инструмент отделки стиля, наиболее точно соответствующего самой природе народного напева. Это – элементы подголосочной полифонии, подчинение аккордовой фактуры гармонической логике хорового многоголосия, характерные для народной инструментальной музыки оstinатные формы сопровождения, приемы программно-изобразительного характера, колорирование гармоническими красками диатоничности напевов, оригинальные решения структуры баса с отходом от гармонической функциональности. В своей совокупности все эти приемы аранжировки генетически точно нашли уникальное соответствие логике крестьянского песенного мелоса.

Параграф 4.4. – «*П. И. Чайковский*» – обозначает композиционные приемы и основные принципы работы композитора с фольклорным первоисточником.

В творчестве композитора русская народная песня занимает особое место. В противоположность кучкистам П. И. Чайковский всегда органично включает русскую песню как авторскую музыкальную мысль в контекст того или типа развития в зависимости от ее жанровой принадлежности. Поэтому при создании сборников композитор ставил не только просветительскую цель, но рассматривал их как собрание эскизов, своеобразных заготовок, которые впоследствии вошли в оперные, симфонические и камерные сочинения, причем, с сохранением особенностей гармонизации, фактуры и голосоведения.

Приемы обработки народного напева композитор почти всегда рассматривал в контексте образного строя своих будущих сочинений, тонко подчеркивая национальное своеобразие тщательно отобранными фактурными и гармоническими средствами. В обработках П. И. Чайковского преобладает полифоническое начало, корни которого ведут к приемам подголосочной полифо-

нии, свойственным народному певческому искусству. Важное место в обработках занимают принципы вариационного развития, заметно увеличившие масштабы лаконичных песен из сборника К. П. Вильбоа и превратившие их в завершённые музыкальные миниатюры. Их важной чертой является также оркестровый колорит, которым наделены многие из них. Органичный синтез народного мелоса с техникой инструментального типа развития, как и смелое сочетание с академическими нормами, позволяют рассматривать аранжировки П. И. Чайковского не только как обобщённое интонационное выражение глубоко индивидуального отношения к русской народной песне, но и служить убедительным свидетельством генетической связи композиции и аранжировки.

Параграф 4.5. – *«Н. А. Римский-Корсаков»* – посвящён сходной области в творчестве композитора.

Обработки народных песен занимают особое место в творчестве композитора. В них происходил поиск стилистически верной интерпретации напева, вырабатывались методы трансформации первоисточника. В своём развитии они прошли определённую эволюцию, связанную, прежде всего, с переинтонированием ладогармонической организации.

Характерная черта обработок Н. А. Римского-Корсакова – чуткое вслушивание в характер и образный строй народной мелодии, и все ладовые, фактурные или гармонические решения вытекают зачастую из структуры самой песни. Значительный интерес с точки зрения анализа технических приемов представляют обработки с использованием средств имитационной полифонии. Они проявляются не в точном имитировании, мало свойственном народному многоголосию, а в свободном взаимодействии подголосков, спонтанно образующих переключки в различных слоях фактуры.

Подобно П. И. Чайковскому, композитор рассматривал некоторые из своих обработок в качестве композиционного стержня будущих сочинений. В этом отношении показательна судьба песни «Как за речкою, да за Дарьёю (Песня про татарский полон)». Две её версии нашли претворение в симфоническом творчестве и претерпели определённую трансформацию, связанную с реализацией композитором своего замысла. В исходном виде обработка из сборника «100 песен» (№ 8) отражает подходы, свойственные тонально-гармоническому мышлению того времени, обладая при этом чертами самобытности, присущими стилистике русской народной песни с чутко подмеченной Н. А. Римским-Корсаковым модальностью и её воплощением средствами ладовой переменности. Став компонентом собственного стиля в составе крупной формы – симфонической картины «Сеча при Керженце» – песня претерпевает

образную трансформацию: напев теряет диатоничность первоисточника, приобретает минорный лад, гармонизация насыщается альтерированными гармониями, заметно меняется ритм мелодии, оstinатность которого подчеркивает неумолимость приближающейся битвы. Все эти средства направлены на усиление изобразительности, подчиненной драматургическому замыслу.

Другая версия песни, нашедшая отражение в *Andante* Первой симфонии (№ 10 из сборника «100 песен»), также являет образец реализации выразительных средств, направленных на подчеркивание изобразительности как важного драматургического фактора. Композитор придает обработке классическую уравновешенность и подчиняет общую конструкцию напева художественному замыслу *Andante*, отказавшись от переменности метра, ставшей характерным структурным признаком фортепианной обработки.

Главные признаки метода работы с первоисточником опираются на закономерности, свойственные вариационной форме, позволяющие применить варьирование любых компонентов ткани – гармонии, тембра, фактуры, а также секвенцирование, мотивное вычленение и мотивное варьирование. Возникающие при этом кинематографические ассоциации со свойственной им быстротой смены «кадра», перемещением в пространстве, выполненные музыкальными средствами, позволяют предположить, что Н. А. Римский-Корсаков интуитивно предвосхитил монтажный принцип организации музыкальной ткани, характерный для целого ряда сочинений XX века.

Параграф 4.6. – «**А. К. Лядов**» – содержит характеристику обработок композитора, ставших отражением генетических истоков народной песни.

Творческие методы А. К. Лядова в обработках народного мелоса в целом находятся в русле тенденций, обозначенных в первом сборнике М. А. Балакирева, а затем и Н. А. Римского-Корсакова, которые представляют собой «стилизацию гармонического мышления под ладовый строй песни» (Б. В. Асафьев). Наряду с общими подходами, стилю композитора, в отличие от его старших современников, свойственно, пожалуй, наиболее бережное отношение к первоисточнику. Это отразилось в предельной органичности сопровождения, которое вытекает из глубокого понимания особенностей народной мелодики со свойственной ей вариантностью, модальностью, гетерофонией, отсутствием каких-либо чужеродных элементов в сочетании с особенностями индивидуального стиля «портретиста-миниатюриста», с присущим ему тонким художественным вкусом. Все это заметно отличает аранжировки А. К. Лядова и делает их благодаря лаконизму и, порой, аскетичности, во благо главенства напева, «стопроцентно» узнаваемыми на фоне работ его современников.

Оркестровый колорит аранжировок, их инструментализм подчеркивается порой применением характерных для народного инструментального искусства средств. Изобразительность в обработках А. К. Лядова никогда не была самоцелью и не выходила за рамки образного строя, свойственного той или иной народной песне. Чаще всего черты изобразительности, переданные музыкально-выразительными средствами, связаны с поэтическим текстом.

Глава 4, посвященная анализу принципов работы с фольклорным первоисточником в композиторской практике XVIII–XIX столетий, завершается следующими **выводами**.

Условия для претворения фольклорных источников в профессиональной композиторской практике начинают складываться на рубеже XVIII–XIX веков в Западной Европе. Народная песня, впервые получившая вид законченной миниатюры, выполненной профессиональными композиторами, обретает новую жизнь в творчестве Й. Гайдна и Л. Бетховена. Характерной особенностью их обработок является применение спектра выразительных средств, отражающих черты собственного стиля, генетически связанные с принципами мышления современной Й. Гайдну и Л. Бетховену музыкальной эпохи и отражающими ее интонационный строй. Жанровые признаки и ладово-интонационная структура мелодии служат главным стилевым ориентиром, передающим самобытность кельтского мелоса. Поэтика текста ввиду его отсутствия в момент создания обработок в меньшей степени влияет на их образный строй и носит обобщенный характер. Значительное усиление роли авторского начала, особенно проявившееся в обработках Л. Бетховена, откроет путь к внедрению фольклорного первоисточника в полноценный композиторский процесс. Эта тенденция наиболее ярко проявится в творчестве П. И. Чайковского. Стилистически наиболее яркие решения в обработках Й. Гайдна и Л. Бетховена связаны с использованием ладовой переменности звукорядов пентатонного типа, плагальности каденций, минимизации роли тонико-доминантовых отношений и отражении в фактурных решениях типичных особенностей шотландского мелоса.

В творчестве русских композиторов опора на особенности национального музыкального фольклора проявится в значительно большей степени и станет важным фактором формирования характерных стилистических признаков русской классической музыки XIX века. Художественно оправданные и стилистически точные решения связаны с распознаванием «генетического кода» крестьянской песни, становящегося или инструментом отделки стиля (М. А. Балакирев), или объектом переинтонирования ладогармонической ор-

ганизации (Н. А. Римский-Корсаков), или средством трансформации в собственную музыкальную мысль (П. И. Чайковский), или нетронутым в своем естестве, по словам Б. В. Асафьева, «цветком, колоритным, ароматным, взлелеянным лядовским бережным любовным уходом» (А. К. Лядов). В любом случае претворение фольклорного первоисточника обнаруживает в творчестве русских композиторов глубинные корни, напрямую нашедшие отражение в характере музыкального мышления.

Глава 5 – «Методы трансформации первоисточника в современной хоровой музыке» – состоит из двух параграфов. Параграф 5.1. – *«Аранжировка как процесс: первоисточники, стилевые модели, композиционные приемы»* посвящен инструментарию, при помощи которого создается обновленная версия заимствованного первоисточника.

Хоровая музыка обнаруживает целый спектр средств его художественного истолкования. Объектом трансформации здесь может стать неисчерпаемый клад народно-певческого искусства наравне с подлинными шедеврами инструментальной музыки. Стилиевое многообразие обеих сфер музыкального искусства находит отражение в подходах к трансформации аранжируемого источника, сохраняя их особенности и одновременно пересекаясь в плоскости технологических приемов. Несмотря на отличие аранжировки народно-песенных источников от работы с произведениями композиторского творчества, их объединяют отдельные методы организации звукового материала, в частности, значительное усложнение подходов к обработке и возрастающая роль современных техник композиции.

Не менее ответственные задачи стоят и при аранжировке для хора инструментальных сочинений. Здесь главным инструментом аранжировщика для принятия художественно мотивированного решения становится тщательный анализ не только звуковой ткани, но и осмысление жанровой основы первоисточника, особенностей драматургического развития и самой возможности адаптации фактуры к возможностям ее воплощения хоровыми средствами. Преодоление фактурно-гармонических стереотипов по образу и подобию аккордового склада лежит через использование иных форм изложения, ведущих происхождение от инструментальных типов фактуры, что позволяет наделить каждый голос чертами персонифицированности. Применение в практике хоровой аранжировки рассмотренных особенностей трансформации первоисточника создает предпосылки его различной трактовки и приближает деятельность аранжировщика к полноценному композиторскому процессу.

В параграфе 5.2. – «*Фольклорные традиции в современной композиторской практике*» – предпринята попытка анализа проблемы синтеза народно-песенных истоков и профессионального композиторского искусства.

Методы заимствования и трансформации в типичных для хорового жанра формах – от обработки, цитирования, стилизации до свободных принципов работы с фольклором – дают композитору безграничные в своих сочетаниях комбинации традиций и новаций. Они служат источником постоянного обновления авторского музыкального стиля, и являются проявлением многообразнейших форм «синтеза элементов народного и профессионального искусства» (Г. Л. Головинский). Вторжение фольклорного первоисточника в авторскую стилистику всегда связано с достаточно свободной интерпретацией его внешних признаков, что становится основанием для отхода от традиционных способов хорового письма. При этом бережное сохранение жанровой основы избранной фольклорной модели обеспечивает прочную генетическую связь профессионального искусства с народно-песенными истоками. Это достигается различными композиционными методами. Обработка позволяет, с одной стороны, использовать приемы, отражающие фольклорную природу народного многоголосия при варьированном изложении гармонии и фактуры, но также дает значительную свободу интерпретации трансформируемых компонентов вплоть до слияния с авторским контекстом, – с другой. Цитирование в условиях свободного подхода к первоисточнику становится носителем национальной аутентичности, выводящим произведение на уровень интонационного обобщения. Стилизация как один из наиболее важных инструментов воссоздания фольклорного первоисточника находит воплощение через специфические приемы композиторской техники, реализующиеся как через сохранение его семантического уровня, так и с помощью свободных форм преобразования заимствованного материала. Названные принципы работы с фольклором при всех их отличиях становятся в современном хоровом искусстве инструментом, воплощающим глубинные связи профессионального композиторского и народно-певческого искусства.

Глава 6 – «Аранжировка в современном народно-исполнительском искусстве» – состоит из двух параграфов. **Параграф 1** – рассматривает фольклорный первоисточник в контексте народно-певческого исполнительского искусства.

Подпараграф 6.1.1. – «*Методы трансформации в контексте импровизационной природы народно-певческого исполнительства*» – рассматривает наиболее актуальный для этой сферы инструмент реализации творческих исканий – аранжировку. Методы аранжировки фольклорного первоисточника,

отражают, прежде всего, особенности природы народно-певческого исполнительского искусства, импровизационной в своем генезисе. В наибольшей степени это проявляется при распеве народных песен «на голоса», в процессе вариантного обогащения напева подголосочной тканью и кристаллизацией стилистически точных интонаций, объединенных формой и определенным художественным содержанием. Выбор типа аранжировочной работы и отбор технологических средств определяется как особенностями самого первоисточника, так и исполнительскими возможностями. Решающее значение при формировании подголосочной ткани имеет вариативность, комбинаторика интонаций, являющаяся в народном творчестве ранней формой аранжировки.

Подпараграф 6.1.2. – *«Гармоническое варьирование как аспект аранжировки народной песни»* – посвящен одному из важнейших выразительных средств преобразования фольклорного первоисточника. Способность народного мелоса к ладогармонической трансформации была творчески претворена в композиторской практике еще в XIX столетии (см. главу 4). Такое свойство связано с переменностью устоев, проявляющейся в организации отдельных ладовых структур, типичных для диатоники (полной и неполной) и пентатонного склада. Арсенал средств, при помощи которого аранжировщик представляет фольклорный первоисточник в совершенно новой звуковой «оправе» достаточно широк – это целый спектр ладогармонических, фактурных, тембровых изменений, штриховых, артикуляционных и регистровых особенностей, если речь идет об инструментальной музыке. Но, независимо от сферы воплощения – инструментальной или вокальной, – наиболее глубокие изменения исходного материала связаны с переинтонированием, трансформацией и переосмыслением ладогармонической основы аранжируемого объекта. Тонко выполненная аранжировка позволяет раскрыть новые грани фольклорного первоисточника и вызвать интерес к тому, что незаслуженно забыто или является объектом внимания в достаточно замкнутом профессиональном сообществе.

К одному из основных композиционных приемов, приводящих к переосмыслению ладогармонической организации, относится гармоническое варьирование. Ладогармонические связи потенциально скрыты в любой мелодии, и на первом этапе важно их раскрыть и связать с выразительными возможностями созвучий – источников гармонического колорита, которые эту связь и будут осуществлять. Как известно, музыкальный тон наделен не только способностью устанавливать связи с другими звуковыми элементами, но и выполнять уникальные ладогармонические функции. Это позволяет по-разному трактовать функцию тона и вводить его в контекст ладогармонической транс-

формации. Перегармонизация одного и того же тона дает множество вариантов потенциально новых функциональных связей. В данном параграфе приводятся примеры ладогармонической трансформации двух русских народных песен, выполненные автором диссертационного исследования.

Параграф 2 – «Звуковое пространство народных инструментов в зеркале современных методов работы с первоисточником» – посвящен особенностям аранжировочной деятельности в народно-инструментальном исполнительском искусстве.

Подпараграф 6.2.1. – *«Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности»* – раскрывает пути преодоления инерции восприятия струнных народных инструментов. Стремительное развитие искусства аранжировки для них как главного средства расширения репертуара на протяжении прошлого столетия и начала текущего послужило не только мощным импульсом развития инструментария, но и основанием совершенно новой, на основе тембрового переинтонирования, трактовки звуковой идентичности балалайки и домры, значительному расширению их выразительных средств в результате адаптации к новым жанрово-стилистическим условиям.

Подпараграф 6.2.2. – *«Методы аранжировки в ансамблевом народно-инструментальном исполнительстве»* – обозначает векторы развития способов работы с первоисточником в современных условиях.

Одна из линий ансамблевого исполнительства в трактовке народных инструментов связана с развитием академической направленности. Наглядным примером здесь может служить творческая деятельность квартета «Сказ». Он одним из первых начал поиски новых средств выразительности на академических народных инструментах, что нашло отражение в приемах аранжировки во всех жанровых группах – обработках популярной классической музыки, оригинальных сочинениях, обработках русских народных мелодий, популярной музыки стран мира, городских романсов, регтаймах. Главным средством тонкой передачи образного строя исполняемой музыки в них является темброво-регистровая палитра, оригинальные фактурные находки и использование широкого спектра приемов звукоизвлечения.

Другое направление в сфере ансамблевого исполнительства непосредственно связано с древним пластом русской культуры – скоморошеством, получившим на Руси широкое распространение в XV–XVII веках. Однако им усвоены лишь внешние очертания эстетики этого феномена национальной культуры. Русские народные инструменты интерпретируются как символы национального искусства, но в контексте киберпанковского саунда они не

имеют с ним ничего общего и являются лишь средством манипулирования сознанием массового потребителя. Такой подход отразился и на средствах аранжировки, где на первый план выходит виртуозничество и установка на внешние эффекты. Это предполагает применение достаточно примитивных инструментальных решений. Во главе всех псевдохудожественных решений стоит коммерциализация, а не «новый взгляд» на русские народные инструменты, как это декларируется адептами этого направления.

Подпараграф 6.2.3. – *«От техники пародии к коллажной полистили- стике»* – отражает своеобразные особенности аранжировочных решений в творчестве ансамбля «Терем-квартет».

При переложении классической музыки в ряде композиций «Терем-квартета» сохраняется гармоническая структура и форма первоисточника. Трансформации подвергаются отдельные фактурные компоненты, могут быть изменены ритмические формулы сопровождения, динамический план, подчеркивающий грани формы. Общим знаменателем всех этих изменений является новая звуковая среда, в которой оказывается первоисточник. Помещенный в иные тембровые условия, он сохраняет первоначальную художественную ценность, получая новое инструментальное прочтение. «Вторичность» данного произведения по отношению к исходному материалу нивелируется корректностью переосмысления, раскрытию драматургического замысла в новом освещении, изобретательности в фактурном, динамическом, тембровом отношении. И это, несмотря на малочисленность композиций такой направленности, в целом сохраняющих контуры первоисточника – наиболее сильная сторона аранжировок «Терем-квартета».

Иной художественный результат дает метод, основанный на коллажном типе полистилистики, и органично связанный с приемами киномонтажа. В основе этого принципа лежит взаимодействие в двух направлениях стилистически контрастных фрагментов: в горизонтальной плоскости, когда разнородные эпизоды-кадры проявляются последовательно, и вертикальной, предполагающей их контрапунктическое взаимодействие. Главным признаком такого метода служит жанровое цитирование, позволяющее объяснить противопоставление в одном произведении разных типов музыкального мышления.

Подпараграф 6.2.4. – *«Аранжировка как метод современной интерпретации национальных музыкальных инструментов (на примере домры)»* – посвящен проблеме тембрового переинтонирования, связанной, в частности, с проникновением народного инструментария в сферу эстрадно-джазового искусства, наиболее ярко проявившейся в области домрового исполнительства.

Современная трактовка струнных народных инструментов выводит их далеко за пределы привычных представлений о среде бытования, коммуникативных функциях и темброво-акустических свойствах. Это проявляется через освоение новых стилистических и жанровых сфер. Переосмысление тембра инструмента в связи с его интеграцией в джазовую интонационность в наибольшей степени коснулось домры. Это повлекло за собой существенное расширение спектра методов аранжировки, ставших средством современной интерпретации инструмента. К таковым относится, в частности, заимствование у родственных инструментов ряда специфических приемов, ведущее к тембровому переинтонированию домры в сфере эстрадно-джазовой музыки и обогащению ее штриховой культуры в целом. Другим аспектом обновления тембровой палитры служат эксперименты в области электроакустических средств преобразования звука. Они являются отражением общих тенденций и средством изменения спектральных свойств звука инструментов для устранения характерных акустических недостатков. Убедительный художественный результат дает также комбинаторика исполнительских составов. Рассмотренные аспекты современной трактовки домры наряду с техническими новациями направлены на расширение спектра художественных решений, где средствами аранжировки при соблюдении определенных условий достигается стилевая трансформация первоисточника.

Подпараграф 6.2.5. – *«Воплощение эстрадно-джазовой стилистики на аккордеоне и баяне»* – развивает заявленную в предыдущем параграфе тему.

Аранжировка как метод трансформации первоисточника и элемент исполнительской культуры проявляется в адаптации аккордеона и баяна к джазовой стилистике через комплекс специфических приемов изложения гармонической вертикали, звукоизвлечения и артикуляции. Подлинное своеобразие звукового образа инструментов в интерпретации эстрадно-джазовой стилистики обусловлены уникальностью акустической природы аккордеона и баяна, обогативших специальными приемами и эффектами тембровой трансформации колористическую палитру выразительных средств. Эти обстоятельства посредством определенных аранжировочных решений служат предпосылкой убедительного воплощения на этих инструментах разнообразных стилевых моделей традиционного джаза.

Завершает главу подпараграф 6.2.6. – *«Народная песня как объект джазовой аранжировки»*. Здесь определены пути работы с первоисточником выразительными средствами джаза, приведены методические рекомендации и примеры аранжировки, выполненные автором диссертации.

Глава 7 – «Аранжировка в массовой музыкальной культуре» – состоит из двух параграфов. Параграф 7.1. – *«Джазовая аранжировка»* – посвящен историческим, теоретическим и практическим аспектам данной области творческой деятельности.

На протяжении столетия аранжировка утвердила себя как типичный для джаза метод творчества, а также особый вид композиции, сложившийся в этой субкультуре, и оказавший существенное влияние на формирование системы выразительных средств в популярной эстрадной музыке в целом. В более узком, функциональном смысле джазовая аранжировка сконцентрировала в себе накопленный в инструментовке опыт, который был реализован в условиях специфического интонационного строя этой музыки на основе широкого спектра имманентных средств выразительности в сфере штрихов, звукоизвлечения, фразировки, артикуляции, гармонии, ритма.

В исторической динамике джазовая аранжировка прошла путь от устных форм до метода творчества с характерным спектром принципов и традиций организации звукового материала, нередко выводящих его на уровень профессиональной композиторской деятельности. Аранжировка является отражением композиционного начала, тесно взаимодействующего с импровизацией как главным носителем семантики джаза. Различные фазы его развития находят отражение в определенном соотношении импровизации и аранжировки.

Звуковое воплощение джазовой аранжировки становится одним из главных выразительных средств, и это объясняет постоянные поиски джазовыми музыкантами новых инструментальных сочетаний и составов, опирающихся, вместе с тем, на достижения профессиональной композиторской практики европейской традиции. Не обладая собственным инструментарием, джаз постепенно расширяет и модифицирует исполнительские составы, включая в них представителей и академической, и неевропейской традиций, широко используя достижения технического прогресса в сфере звука.

Основным творческим принципом джазовой аранжировки является переосмысление первоисточника на основе типичных для джаза приемов инструментовки и формообразования, сложившихся исполнительских традиций, подходов к формированию звуковой среды, и реализация этих слагаемых в условиях конкретной инструментальной комбинации.

В параграфе 7.2. – *«Компьютерная аранжировка в контексте электронного музыкального творчества»* – рассматриваются особенности ее функционирования в современных условиях.

Компьютерная аранжировка как метод творчества нашла реализацию в двух сферах деятельности – профессиональном композиторском творчестве и

области развлекательной музыки. Это стало следствием интенсивного развития научно-технических знаний, стимулировавших поиски новых выразительных средств в различных видах музыкального творчества на основе нового электронного инструментария.

Введение в творческий процесс компьютера, семплеров, цифровых синтезаторов существенно изменили процессы работы в области звукового синтеза, ставшего «общим знаменателем» композиторского творчества и исполнительской деятельности. В ней в наибольшей степени оказались востребованными свойственные компьютеру процессы автоматизации в виде их использования при игре цифровом инструменте или взаимодействия солиста с программой интеллектуального аккомпанемента.

Цифровые технологии дали возможность создания произведения в интерактивной среде в результате контакта аранжировщика с компьютерной программой, способной брать на себя функции фактурной, тембровой, звуковысотной, ритмической организации, относящиеся к компетенции композитора. В «компетенции» программы находится также организация виртуального звукового пространства, имитирующая деятельность звукорежиссера, и воплощение конечного продукта посредством артикуляционной и агогической палитры, олицетворяющей инструментарий исполнителя. Эти качества виртуальных помощников, а также «цифровизация» творческого процесса, основанного на преобладании рационального начала, открывает новые грани в подходе к работе с первоисточником, формируя при этом уникальную коммуникативную среду, т.к. в процессе «цифрового» творчества фигура аранжировщика объединяет в себе признаки деятельности композитора, оперирующего компонентами гармонии, фактуры, инструментовки, звукорежиссера, формирующего звуковое пространство, и исполнителя, отвечающего за динамику, артикуляцию, темп и агогику.

С появлением цифровых технологий аранжировка как метод творчества и особый вид композиции получила еще одну важную функцию – возможность самовыражения не только для профессионалов, но и любителей электронного музицирования, интересы которых связаны, прежде всего, с развлекательной музыкой – танцевальной, популярной, легкой, эстрадной. Игра на компьютеризированных инструментах становится разновидностью исполнительской аранжировки, позволяющей музыканту полноценно выразить свои идеи через яркие инструментальные краски, облагороженные возможностями виртуальной акустики и синтеза звука, фактурное и ритмическое своеобразие и полноценное гармоническое содержание.

С появлением компьютерной аранжировки как метода творчества стало возможным говорить об эволюции самого понятия «первоисточник», под которым в сфере электронного музыкального творчества подразумевается не только исходный монодический материал, но также любой ритмический, стилиевой или фактурный шаблон, который может быть радикально преобразован с помощью дополнительных программ.

В **Заключении** излагаются выводы диссертационного исследования.

На протяжении длительного времени понятие «аранжировка» носило технический, вспомогательный оттенок, в широком смысле отождествлялось с адаптацией музыкального первоисточника для исполнения на другом инструменте или в иной акустической среде и ассоциировалось со сферой массовой музыкальной культуры. Такая трактовка затрагивала творческий компонент лишь частично, ставя аранжировку в ряд сходных по внешним признакам понятий транскрипторской сферы.

Целостный подход, позволивший создать многомерную картину генезиса и эволюции этого феномена как особого метода художественного творчества, дал возможность представить аранжировку как функционально дифференцированное понятие транскрипторской сферы, способное аккумулировать свойства сходных в полисемантическом отношении явлений (обработка, переложение, транскрипция). Все они так или иначе связаны с переизложением музыкального произведения на язык иной творческой индивидуальности или акустической среды, но только аранжировка как надсистемный компонент способна вобрать в себя основные критерии родственных понятий, сохраняя при этом имманентные свойства, и выступает в качестве семантического кода ко всем определениям транскрипторской сферы. Об этом свидетельствует не только предпринятый этимологический и лексико-семантический анализ дефиниций транскрипторской сферы, обосновывающий роль аранжировки как родового понятия, ведущего происхождения от ранних способов работы с первоисточником в музыкальной практике Средневековья и закрепившихся впоследствии в скриптуализированных формах композиторской практики.

В зависимости от художественной задачи, аранжировка способна принимать на себя функции более «простых», «технических» категорий – переложения и обработки, и более сложных, креативных – транскрипции, фантазии, парафразы, отражая процесс переизложения музыкального материала первоисточника в соответствии с творческим замыслом аранжировщика. Отсюда и свойственная аранжировке биполярность в ее трактовке как способе взаимодействия с заимствованным материалом: если речь идет об облегченном изло-

жении музыкального произведения или его адаптации к иному инструментальному или вокальному составу, то в этом случае сохраняются содержательные аспекты и структура оригинала; при трансформации фактурного, ладогармонического облика, жанровых, стилистических признаков оригинала (а нередко – и включении в контекст композиторского процесса) аранжировка раскрывается как метод художественного творчества, когда первоисточник и его перепрочтение предстают в виде различных версий одного и того же произведения.

Традиция заимствования материала для создания на его основе художественных произведений, заложенная в недрах устной менестрельной культуры, нашла продолжение в более поздних музыкальных эпохах. Для Средневековья наиболее типичным видом заданного напева стал григорианский хорал, и эта творческая практика частично сохранилась в эпоху Возрождения. Заметное влияние на становление первых многоголосных песенных форм оказали также народные и светские песни.

Практика создания новых сочинений на основе фольклорного первоисточника на рубеже XVIII–XIX столетий обрела новые очертания и стала отражением эстетических запросов на непосредственность, простоту, естество, свойственные народной поэзии и народной песне. Эта тенденция нашла продолжение в творчестве русских композиторов. Впоследствии фольклорный первоисточник обрел «вторую жизнь» в хоровом, народно-певческом и народно-исполнительском искусстве и был актуализирован в современном композиторском творчестве.

Наибольшим стилевым многообразием круг первоисточников отличается в хоровом искусстве. Это не только образцы народного мелоса или церковные песнопения, но также авторские хоровые сочинения, шедевры инструментальной музыки, сольные вокальные сочинения, массовые и эстрадные песни, джазовые и поп-хиты. Сложившиеся здесь традиции толкования различных дефиниций транскрипторской сферы отражают (при всей их условности) конкретные особенности типов трансформации и степень творческого участия аранжировщика.

В народно-певческом исполнительском искусстве методы работы с заимствованным материалом наделены особенностями, обусловленными спецификой современных условий бытования народной песни. Здесь аранжировка становится наиболее актуальным для этой сферы инструментом реализации творческих исканий.

В народно-инструментальном исполнительском искусстве наряду с традиционными способами работы с заимствованным материалом набирает силу

новый вектор развития композиционных средств аранжировки, который существенным образом повлиял на преодоление инерции восприятия народных инструментов. Усиление авторского начала в работе с первоисточником становится устойчивой тенденцией, и это диалектически устанавливает параллели с музыкальной практикой прошлого.

В джазе аранжировка обрела вид типичного для этой субкультуры метода творчества, стремительно прошедшего путь от своих ранних форм в условиях становления традиционного джаза к принципам организации звукового материала в контексте полноценного композиторского процесса. Аранжировка как специфическая форма преобразования музыкального первоисточника позиционируется в джазе и как особый вид композиции, реализуемый сквозь призму импровизационности на основе закономерностей классической инструментовки с привлечением специфических средств выразительности, связанных со своеобразной культурой звукоизвлечения, штрихов, артикуляции, и применением типичных для джаза гармонических и ритмических способов изложения музыкальной ткани.

Компьютерная аранжировка нашла применение в профессиональной композиторской практике и массовой музыкальной культуре, существенно изменила подходы к работе с первоисточником и сформировала уникальную коммуникативную среду. В ней фигура аранжировщика объединила в себе признаки деятельности композитора, звукорежиссера и исполнителя, а само понятие «первоисточник» благодаря возможностям электронного музыкального творчества приобрело новые смысловые оттенки.

Представленная в исследовании многомерная картина генезиса и эволюции феномена аранжировки охватывает необычайно широкий контекст явлений практически во всех сферах музыкального искусства. Но при всех различиях средств выразительности изложенные воззрения в определенных условиях могут быть экстраполированы и на другие виды искусства.

ОСНОВНЫЕ ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК РФ:

1. Пчелинцев, А. В. Народная песня в творчестве П. И. Чайковского: к вопросу о генезисе композиционных приемов / А. В. Пчелинцев // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 2 (69). – С. 13–17. [0,4 п. л.]

2. Пчелинцев, А. В. Аранжировка народной песни выразительными средствами джаза / А. В. Пчелинцев // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 2 (69). – С. 39–45. [0,52 п. л.]
3. Пчелинцев, А. В. Академические народные инструменты: в поисках новой звуковой идентичности / А. В. Пчелинцев // Южно-российский музыкальных альманах. – 2018. – № 2 (31). – С. 52–56. [0,48 п. л.]
4. Пчелинцев, А. В. От техники пародии к коллажной полистилистике: к вопросу о композиционных методах ансамбля «Терем-квартет» / А. В. Пчелинцев // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 1 (47). – С. 38–42. [0,54 п. л.]
5. Пчелинцев, А. В. Фольклорный первоисточник как объект аранжировки в контексте эволюции методов трансформации народной песни в творчестве Н. А. Римского-Корсакова / А. В. Пчелинцев // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2018. – № 2 (48). – С. 9–13. [0,59 п. л.]
6. Пчелинцев, А. В. Гармоническое варьирование как композиционный метод: К вопросу о технике аранжировки народной песни / А. В. Пчелинцев // Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение». – 2018. – № 2. – С. 253–259. [0,41 п. л.]
7. Пчелинцев, А. В. Народный мелос как компонент стиля: к вопросу об особенностях фортепианных обработок русской песни в творчестве М. А. Балакирева / А. В. Пчелинцев // Южно-российский музыкальных альманах. – 2018. – № 4. – С. 71–74. [0,4 п. л.]
8. Пчелинцев, А. В. Воплощение эстрадно-джазовой стилистики на аккордеоне и баяне: к вопросу о методах трансформации / А. В. Пчелинцев // Культурная жизнь Юга России. – 2018. – № 4 (71). – С. 64–70. [0,53 п. л.]
9. Пчелинцев, А. В. Фольклорный первоисточник и методы его трансформации в народно-певческом исполнительстве / А. В. Пчелинцев // Художественное образование и наука. – 2018. – № 4 (17). – С. 163–167. [0,72 п. л.]
10. Пчелинцев, А. В. Народная песня как культурный генотип современной хоровой музыки (к проблеме методов трансформации фольклора) / А. В. Пчелинцев // Южно-российский музыкальных альманах. – 2019. – № 1 (34). – С. 69–75. [0,67 п. л.]
11. Пчелинцев, А. В. Аранжировка как инструмент интерпретации первоисточника (к вопросу о типологии композиционных методов в хоровой музыке) / А. В. Пчелинцев // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 1 (72). – С. 37–45. [0,78 п. л.]
12. Пчелинцев, А. В. Композиционные методы аранжировки в контексте современных направлений ансамблевого исполнительства на народных ин-

струментах / А. В. Пчелинцев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2019. – № 34. – С. 149–156. [0,8 п. л.]

13. Пчелинцев, А. В. Кельтский мелос как объект аранжировки в творчестве Й. Гайдна / А. В. Пчелинцев // Художественное образование и наука. – 2019/2 (19). – С. 84–92. [0,92 п. л.]

14. Пчелинцев, А. В. Аранжировка как метод современной интерпретации национальных музыкальных инструментов (на примере домры) / А. В. Пчелинцев // Вестник Адыгейского государственного университета, серия «Филология и искусствоведение». – 2019. – Выпуск 2 (237). – С. 175–182. [0,63 п. л.]

15. Пчелинцев, А. В. Народная песня в творчестве Л. Бетховена (к проблеме «композитор и фольклор») / А. В. Пчелинцев // Художественное образование и наука. – 2019/3 (20). – С. 96–103. [0,96 п. л.]

16. Пчелинцев, А. В. Великий миниатюрист: народная песня и отражение ее генетических истоков в обработках А. К. Лядова / А. В. Пчелинцев // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. – 2020. – № 38. – С. 201–206. [0,37 п. л.]

2. Монография

Пчелинцев, А. В. Феномен аранжировки: история, теория, практика: Монография / А. В. Пчелинцев. – М.: Издательский дом «Научная библиотека», 2020. – 504 с. [31,5 п. л.]

3. Другие публикации

1. Пчелинцев, А. В. Из репертуара ансамбля «Джаз-экспромт». Партитуры / авт.-сост. А. В. Пчелинцев ; ред. [и вступ. ст.] В. Б. Болдырева. – Вып. 2. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2010. – 143 с.

2. Пчелинцев, А. В. Из репертуара ансамбля «Джаз-экспромт». Партитуры / авт.-сост. А. В. Пчелинцев ; ред. [и вступ. ст.] В. Б. Болдырева. – Вып. 3. – М.: МГИМ им. А. Г. Шнитке, 2010. – 144 с.