

Министерство культуры Российской Федерации  
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение  
высшего профессионального образования  
«Уфимская государственная академия искусств имени Загира Исмагилова»  
Кафедра теории музыки

*На правах рукописи*

Хатыпова Раушания Рашидовна

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

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

Диссертация на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Научный руководитель  
доктор искусствоведения, профессор  
И.В. Алексеева

Уфа – 2014

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	3
<b>ГЛАВА I. СОДЕРЖАТЕЛЬНЫЕ КОМПОНЕНТЫ 24-го КАПРИСА ПАГАНИНИ КАК ТЕКСТА-ПЕРВОИСТОЧНИКА</b> .....	17
1.1. Лексические компоненты <i>темы</i> .....	17
1.2. Виртуозные компоненты вариационного <i>тематизма</i> .....	23
1.3. Направления модификаций Каприса в новых текстах.....	39
<b>ГЛАВА II. АДАПТАЦИЯ СКРИПИЧНОГО ТЕМАТИЗМА КАПРИСА В НОВЫХ ТЕКСТАХ</b> .....	51
2.1. Перевод тематизма Каприса в текст <i>сольных</i> инструментов.....	52
2.1.1. Тексты деревянных <i>духовых</i> инструментов.....	52
2.1.2. Тексты струнных <i>смычковых</i> и <i>щипковых</i> инструментов.....	61
2.1.3. Текст <i>фортепиано</i> .....	80
2.2. Развёртывание тематизма Каприса в <i>ансамблевый</i> текст.....	92
2.2.1. Текст <i>монотембрового</i> ансамбля.....	92
2.2.2. Текст <i>политембрового</i> ансамбля.....	102
<b>ГЛАВА III. ТРАНСФОРМАЦИЯ СКРИПИЧНОЙ ТЕМЫ КАПРИСА В НОВЫХ ТЕКСТАХ</b> .....	119
3.1. Формирование <i>сольных</i> текстов на тему Каприса.....	120
3.1.1. Текст фортепиано .....	120
3.1.2. Текст аккордеона.....	141
3.2. Формирование <i>ансамблевых</i> текстов на тему Каприса.....	151
3.2.1. Текст фортепиано с оркестром.....	151
3.2.2. Текст саксофона с оркестром.....	160
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	171
<b>СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ</b> .....	182
<b>НОТОГРАФИЯ</b> .....	204
<b>НОТНОЕ ПРИЛОЖЕНИЕ</b> .....	210

## ВВЕДЕНИЕ

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

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

Одним из знаковых, обретших продолжительную жизнь в новых сочинениях, стал 24-й Каприс *a-moll* для скрипки соло op. 1 (1817) Николо Паганини. Он превратился в знак виртуозного скрипичного исполнительства и безграничных возможностей художника в искусстве. Оказав огромное воздействие на инструментальное искусство XIX, XX и начала XXI веков, он сформировал интертекстуальное пространство, куда вошли сочинения различных стилей и направлений, национальных школ, академической традиции и так называемого «третьего пласта» (В.Дж. Конен [99]).

Вместе с тем, сольный текст скрипичного Каприса до настоящего времени не рассматривался как полиструктурный феномен, в котором заключены разнообразные лексические модели. Будучи заимствованы в различных, в том числе далёких по тембровым характеристикам сольных и ансамблевых инструментальных текстах, они продолжили искания *виртуоза-композитора* (А.Д. Алексеев [4]). Системное изучение специфических для инструментов и общих для инструментальной музыки подходов к модификациям Каприса позволит углубить понимание возможностей и пределов заимствованного и

нового текстов. Безусловно, названная проблема до сих пор остаётся не прояснённой и нуждается в специальном изучении, которое упорядочит разрозненные представления о художественных ценностях прошлого и настоящего.

Важным в обозначенном ракурсе является изучение динамики процессов преодоления границ заимствованного текста, вектора его модификаций и степени автономии от него нового текста. Сложность решения названных проблем заключается в необходимости соотнесения различных подходов автора к заимствованному тексту, балансирующих на грани эстетики тождества и различия.

При одном подходе творческой доминантой становится исполнитель-аранжировщик, адаптирующий полный текст Каприса для иных инструментов с целью обогащения репертуара. Здесь предстоит изучить общие и индивидуальные приёмы, продолжающие «чужой» текст в новых условиях посредством *преобразования*. При другом – превалирует эвристическое начало и происходит *трансформация* темы (часто свёрнутой в гармонический оборот) композитором-виртуозом в автономный авторский текст. Оба метода взаимодополняют друг друга и находятся в неустойчивом равновесии.

В контексте проблематики настоящей работы важно выявить факторы и критерии, способствующие осмыслению типологии приёмов перевода Каприса в новый текст. Они позволят конкретизировать направление авторских усилий в отношении к «чужому» тексту. Названные процессы достаточно сложны и требуют поисков специальных исследовательских подходов к их постижению.

В этом смысле наиболее результативным представляется текстовой подход, включающий текст оригинала и его многочисленные версии в единое научное пространство. Становление новых текстов из заимствованного сопровождается непрерывающимся взаимообменом инструментальными клише. Изучение названного процесса должно опираться на аналитическое сравнение индивидуальных для инструментов и типологических для инструментальной культуры в целом принципов интонационного мышления. При этом необхо-

димо обобщение знаний о развитии культуры инструментального исполнительства – интонационно-лексического «словаря», техники игры, репертуара, потребностей концертной и педагогической практики и многого другого.

С одной стороны, способы перевода целого текста или его сегментов в другой регламентированы акустическими, техническими возможностями инструментов и исполнителей-аранжировщиков (часто они являются инициаторами и участниками этого процесса). А с другой, – число новых текстов, возникающих на основе заимствованного, безгранично, потенциал к его модификациям заключён в нём самом изначально. В этой связи исследование процесса формирования текста инструментальной музыки представляет собой актуальную и открытую научную проблему.

Межтекстовые взаимодействия знаковых сочинений происходят на «внутристилевом» и «межстилевом» (М.Г. Арановский) уровнях и характеризуются синхроническим и диахроническим процессами. Они обусловлены неиссякаемым интересом исполнителей-виртуозов и композиторов к «чужому» творчеству, провоцирующим непрерывающийся диалог, в котором текст или его часть выступают в качестве автономного «голоса». В ином контексте он обретает статус «чужого слова» (М.М. Бахтин) и вступает в диалог с авторским, образуя смысловую оппозицию «чужое» – «своё». Её изучение даёт неисчерпаемые и уникальные возможности проникнуть в механизмы смыслопорождения инструментального интертекста. Эта проблема является одной из востребованных и развивающихся в современном отечественном музыкознании.

В этой связи представляется необходимым изучение особых художественных возможностей тематизма Каприса, который выступил в роли интертекстовой модели для инструментальных сочинений XIX и XX веков.

**Объектом** исследования стал инструментальный текст сочинений XIX – XX веков, сформированный на основе тематического заимствования. **Предметом** изучения явились механизмы смыслопорождения инструментального

текста посредством преобразования и коренной трансформации заимствованного тематизма 24-го Каприса для скрипки соло Н. Паганини.

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

1. Определить специфику скрипичного тематизма 24-го Каприса Н. Паганини как текстового и художественного феномена.
2. Изучить основные механизмы межтекстового отождествления и растождествления «чужого» и «своего» в сочинениях с заимствованием Каприса.
3. Раскрыть особенности адаптации исполнителем-композитором текста Каприса к органиологическим, техническим и акустическим возможностям новых инструментов.
4. Выявить универсальные и специфические для различных инструментальных сочинений XIX – XX веков принципы модификации «чужого» тематизма и составляющей его интонационной лексики.
5. Рассмотреть закономерности формирования композиторами новых текстов посредством коренной трансформации заимствованной темы.
6. Провести сравнение различных подходов композиторов к «чужому» тексту.

В качестве **музыкального материала** диссертационной работы привлечены инструментальные сочинения XIX и XX веков, где 24-й Каприс Паганини стал интертекстуальной моделью. Импульсом исследования явились тексты цикла каприсов (редакция А.И. Ямпольского<sup>1</sup>) и подлинные образцы итальянских тарантелл.

В круг изучаемых образцов вошли сольные, ансамблевые и оркестровые сочинения различных стилевых направлений и жанров. Среди них сочинения

---

<sup>1</sup> В задачи исследования не входит сравнение разных редакций Каприса, которое уже выполнено в работе «24 каприччио для скрипки соло Н. Паганини. Проблемы текстологии и редактирования» А.Л. Булатовой (М., 2002) [32].

российских (Р. Азархин, С. Асламазян, Л. Ауэр, Б. Беркович, А. Борк, Г. Калинин, Е. Ларичев, М. Мchedлов, П. Нечепоренко, А. Розенблат и др.) и зарубежных авторов (М. Аллар, Б. Блахер, Г. Бреме, Ж. Герман, Ф. Крейслер, Д. Мак-Глон, Дж. Рокберг, Л. Сильва, Дж. Тальбен-Болл, Дж. Уильямс, Р. Хеккема, К. Шимановский и др.).

В работе введены разумные ограничения. Так, на её периферии остались тексты с *цитированием* сегментов Каприса. Среди переложений и обработок *корпуса* Каприса приоритетными стали ранее не исследованные сочинения для сольных инструментов и ансамблей.

Предпочтение отдано текстам высокохудожественным, обогатившим репертуар исполнителей-виртуозов, а также демонстрирующим оригинальные подходы при формировании нового текста на *тему* Каприса: Этюд № 6 из «Бравурных этюдов по Паганини» Ф. Листа, Вариации на тему Паганини для фортепиано ор. 35 И. Брамса, Рапсодия на тему Паганини для фортепиано с оркестром ор. 43 С. Рахманинова, Вариации на тему Паганини для двух фортепиано В. Лютославского.

**Степень разработанности проблемы.** К настоящему времени накоплен пласт разнообразных по объёму, жанру и направленности работ, посвящённых сочинениям на заимствования. Однако, сразу отметим, что проблема межтекстовых взаимодействий остаётся открытой, поскольку ещё существуют проблемные и незатронутые музыковедами области научного исследования. Так, прочно утвердившийся в отечественном музыкознании текстовый подход в изучении сочинений с тематическими заимствованиями применяется по отношению к творчеству отдельных композиторов – Э. Денисова, В.А. Моцарта (О.В. Веришко [41], В.С. Рогожникова [154]).

Предпосылкой к изучению механизма перевода музыкального текста с одного инструментального стиля на другой стал фонд работ, постоянно востребованных исследователями и интерпретаторами, заключающих в себе изучение переложений, обработок и транскрипций как феномена инструментальной культуры (Б.Б. Бородин [29–30], П.С. Волкова [45], Н.А. Рыжкова [159] и

др.). Попутно отметим, что зарождение и эволюция искусства инструментальных переложений и обработок в концертно-исполнительской практике исследуются в национальном и временном контексте (в русской музыкальной культуре XIX века – Н.П. Иванчей [82], армянской в период становления жанра – Л.М. Седракян [167] и др.). Однако инструментально-стилевые предпочтения в них избирательны и отданы народным инструментам (М.В. Паршин [137]) и фортепиано (Б.Б. Бородин [29–30], С.Я. Вартанов [39], Н.В. Прокина [145]).

Ценность имеют *методические* работы прикладного характера, посвящённые переложениям для баяна и аккордеона (Н.А. Давыдов [60], Ф.Р. Липс [107], Л.В. Скачко [239]), балалайки (В.В. Ельчик [233]), арфы (Н.Х. Шамеева [209]). Вместе с тем, собранные в работах сведения о специфических приёмах исполнения требуют системного осмысления.

Непрекращающиеся попытки музыковедов обозначить жанровую специфику и границы переложения, обработки и транскрипции не привели к устойчивой классификации. Это, отчасти, выражено в многообразии их названий – «сопровождающие» (М.Г. Арановский [9]), «пограничные» (Л.П. Казанцева [88]), «транскрипционные» (Н.Ю. Катанова [92]), «вторичные» (Н.В. Прокина [145]) и «производные» (Н.А. Рыжкова [159]) жанры и мн. др. Аналогичные обращения композитора с фольклорными заимствованиями определены в категориях «цитирование» – «переинтонирование» (И.И. Земцовский [76]) и «воссоздание» – «присвоение» (Г.Л. Головинский [53]), а с образцами джаза и рок-музыки в терминах «моделирование-регенерация» (воссоздание) и «ассимиляция-претворение» (присвоение) (В.Н. Сыров [182]). Решение данной проблемы до сих пор не сложилось в целостную систему.

В исследованиях даётся культурологическая, эстетическая и этическая оценки виртуозности (Н.А. Антипова [8], Б.Б. Бородин [29–30], Н.И. Мельникова [122], Н.М. Усенко [190]). Тесно смыкается с обозначенными исследовательскими направлениями научная паганиниана. Она включает в себе интерес к творчеству и личности (Т.В. Берфорд [21], Дж. Сагден [160], И.М. Ямпольский [216] и др.), заимствованиям 24-го Каприса (Н.А. Антипова [8], Г.В. Гри-

горьева [57–58], А.А. Желтирова [72], Е.О. Цветкова [199], Б.В. Це [230], Л. Чумакова [203]). Отечественными и зарубежными исследователями собраны сведения о значении каприсов Паганини в истории скрипичного исполнительства, приёмах исполнения и скрипичном стиле Паганини в целом (Т.В. Берфорд [21], Ф.Кс. Борер [221], А.Л. Булатова [32], Б.Л. Гутников [56], Н.Б. Ефременко [71], К.Г. Мострас [127], В.О. Рабей [148], В.И. Руденко [156], А.Е. Синайская [168], И.М. Ямпольский [214]). Вместе с тем, в научном осмыслении нуждаются отображённые в тематических клише виртуозные компоненты Каприса. Выполняющие роль автономных смысловых структур текста, они способны к миграции, ассимиляции и деривации в других инструментальных условиях, демонстрируя пути формирования новых текстов.

Актуальным является исследование принципиально мобильного и изначально рассчитанного на многократные модификации текста Каприса. Заложённая в нём поливариантность реализуется в родственных ему по *quasi*-устноречевой форме высказывания многочисленных переложениях, обработках и транскрипциях, а также автономных сочинениях, созданных на одну и ту же тему<sup>2</sup>. Научный интерес представляют процессы модификаций «чужого» на пути создания нового текста с позиций проявления в них неразрывно взаимосвязанных подходов исполнителя и композитора.

### **Научная новизна.**

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

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

---

<sup>2</sup> Сравнительный анализ некоторых сочинений на тему 24-го Каприса Паганини с точки зрения теории и истории вариационной формы содержит учебник «Музыкальные формы XX века» Г.В. Григорьевой (М., 2004) [58].

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

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

5. В научный аппарат исследования включены ранее неиспользуемые в отечественном музыкознании работы, переведённые с английского языка на русский автором диссертации: Ф.Кс. Борера (“The Twenty-Four Caprices of N. Paganini: Their Significance for the History of Violin Playing and the Music of the Romantic Era” by Ph.X. Borer), Б.В. Це (“Piano Variations Inspired by Paganini’s Twenty Fourth Caprice from Op. 1” by B.W. Tse) и Дж. Перри (“Paganini’s Quest: The Twenty-Four Capricci per Violino Solo Op. 1” by J. Perry).

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

Наиболее перспективным для анализа процессов взаимодействий заимствованного и нового музыкального материала, на наш взгляд, является *текстовый подход*. Опираясь на исследования музыкального текста как семиотического объекта (М.Г. Арановский, Л.Н. Шаймухаметова), в работе к нему устанавливается отношение как к открытой полисистеме, обладающей особым механизмом смыслопорождения. В роли текстовой единицы выступают тема 24-го Каприса Паганини, а также тематизм всего сочинения – вариационный тематизм. В новых сочинениях заимствованный текст, функционируя в качестве репрезентанта стиля Паганини, выполняет роль знака, речевого оборота. Наблюдения за миграцией, включениями и внутри- и межтекстовыми моди-

фикациями заимствованного и автономного от него текста стали возможными благодаря механизму их *свёртывания* и *развёртывания* (М.К. Михайлов [125]).

Ключевыми для исследования стали определения М.Г. Арановского *корпусной* и *лексической* форм интертекстуальных взаимодействий: целостных текстов и их кратких образований, «осколков» [9, с. 66]. В этой связи, неотъемлемой методологической составляющей исследования стали также категории «текст-первоисточник» и «текст-интерпретатор», «отождествление» и «растождествление», обозначающие степень близости нового текста к оригиналу. Процессы модификаций «чужого» внутри авторского текста позволяют «опредметить» термины «деривация» (заимствованный текст поглощается оригинальным), «пересоздание» (образование нового текста из сочетания «чужого» и «своего») и «стилевая модуляция».

Исследование специфики межтекстового взаимодействия обусловило обращение к трудам Лаборатории музыкальной семантики<sup>3</sup>, в которых разрабатывается методология *семантического анализа* (Л.Н. Шаймухаметова)<sup>4</sup>. Понятие «интонационной лексики»<sup>5</sup> используется как совокупность относительно устойчивых, узнаваемых оборотов с закреплёнными значениями, которые входят в текст как целостные интертекстуальные образования. В их роли выступают «текстовые клише» – стереотипные интонации и музыкально-речевые обороты знакового характера.

*Знаки-образы* инструментов несут информацию об их общих и индивидуальных акустических, технических и виртуозных возможностях в процессе

<sup>3</sup> В дальнейшем принимается сокращение ЛМС.

<sup>4</sup> См., к примеру: «Семантический анализ музыкальной темы» Л.Н. Шаймухаметовой (1998); «Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы» Л.Н. Шаймухаметовой (1999); «Структура и функции орнамента в музыкальном тексте фортепианных сонат Й. Гайдна» Н.Л. Тухватуллиной, П.В. Кириченко (2002); «Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко» И.В. Алексеевой (2013) и др.

<sup>5</sup> В работах отечественных и зарубежных музыковедов для исследования музыкальных значений применяются различные термины: «интонации», «знаки», «формулы», «фигуры», «мотивы», «семантемы», «фоносемы», в литературе о джазе распространено понятие «идиома».

внутри- и межтекстового взаимодействия. Их изучение также ориентировано на методологию ЛМС (Л.Н. Шаймухаметова [205–207], И.В. Алексеева [5–7], Е.В. Гордеева [55], К.Н. Мореин [126]). В этом смысле ценными для настоящего исследования стали инновационные приёмы работы по преобразованию инструментального текста, разработанные в русле научного направления ЛМС «Музыкальный текст и исполнитель»<sup>6</sup>.

Наравне с темой в работе исследуются орнаментальные клише, которые образуют вариационный тематизм. К ним также устанавливается отношение как к устойчивым структурам текста, наделённым энергетическими потенциями и сочетающим художественные возможности, образно-визуальные и эмоционально-аффективные значения (Л.Н. Шаймухаметова [205–207], И.В. Алексеева [5–7], Н.Г. Селиванец [208], Ф.Б. Ситдикова [171], П.В. Кириченко и Н.Л. Тухватуллина [189]). Названные компоненты образуют целостное представление об *инструментальном стиле* (Е.В. Назайкинский), который находится «вне связи с определёнными жанрами» и репрезентирует музыкальный инструмент, который может быть «заместителем и представителем личности определённого типа» [131, с. 225].

Процесс межтекстовых взаимодействий формируют стилевые, жанровые, тембровые и другие включения. По аналогии со сложносоставной смысловой структурой «текст в тексте» (Ю.М. Лотман [111]) они образуют семантические ситуации: «стиль в стиле», «жанр в жанре», «тембр в тембре» и т. п.

Изучение и описание в диссертационном исследовании художественной специфики текстов с тематическими заимствованиями обусловило обращение к работам, в которых изучаются категории музыкальной поэтики – автор, герой, сюжет (Т.В. Берфорд [22], Л.П. Казанцева [86], Г.Е. Калошина и О.В. Шапарчук [90], Н.И. Мельникова [122], Л.Н. Шаймухаметова [207]).

---

<sup>6</sup> Результаты разработок ЛМС названной проблемы содержит Научно-методический вестник «Креативное обучение в детской музыкальной школе», издаваемый ежеквартально с 2008 года в качестве приложения к специализированному научному журналу «Проблемы музыкальной науки».

Выявление специфики темы и тематизма Каприса осуществляется в опоре на теории темы (В.П. Бобровский [25], В.Б. Валькова [36], Е.А. Ручьевская [157], музыкальной интонации (Б.В. Асафьев [13], В.В. Медушевский [119], Б.Л. Яворский [213]), жанра (М.Г. Арановский [11], А.Г. Коробова [100], О.В. Соколов [176], А.Н. Сохор [177], М.С. Старчеус [179]) и стиля (В.В. Медушевский [120], М.К. Михайлов [125], Е.В. Назайкинский [131]).

Поскольку межтекстовые взаимодействия (равно как и взаимодействия авторов) происходят в диалоге, в исследовании осуществляется опора на теорию *диалога* (С.В. Волошко [46], Г.А. Демешко [64], М.Н. Лобанова [108], Е.В. Назайкинский [129], Л.Н. Шаймухаметова [206]). Изучение диалогических структур как процесса расслоения одноголосного тематизма на опорный и неопорный слои предопределило обращение к методу *тонологического* анализа (М.Г. Арановский [10]).

#### **Положения, выносимые на защиту:**

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

2. В тексте-первоисточнике сформирован интонационно-лексический словарь скрипки, где апробированы знаки-образы других инструментов и обозначены пути варьирования, которые предопределили его дальнейшую судьбу в интертекстуальном пространстве инструментальной музыки различных эпох. Отшлифованные в условиях устно-речевого полумимпровизационного творчества Паганини виртуозные орнаментально-фигуративные клише и

общие формы движения мигрируют в иной инструментальный контекст и участвуют в формировании автономных от Каприса текстов.

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

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

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

6. Вектор межтекстовых взаимодействий с 24-м Каприсом при сохранении жанровой модели вариаций, в целом, направлен от линейного к стадильно-циклическому. Репрезентативность, заложенная в виртуозном каприсе-этюде через идею концертирования, усиливается (порой многократно) в новых сочинениях, и вырастает до концепции концерта и рапсодии. Новый контекст направляет модификации в иное русло – романтический стиль сменяют неоромантический, необарочный, джазовый и др. С одной стороны, «чужое»

слово множится в других текстах. С другой, – «стирается», становясь наряду с другими цитатами и аллюзиями одним из знаков прошлого, а также включаясь в опосредованное заимствование через тексты его переложений, обработок и транскрипций.

**Апробация.** Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки Уфимской государственной академии искусств имени Загира Исмагилова и была рекомендована к защите. Положения работы послужили основой докладов на всероссийских (Красноярск, 2005; Уфа, 2006, 2007) и международных (Астрахань, 2006; Магнитогорск, 2006; Уфа, 2014) научных конференциях. Материалы исследования были опубликованы в научных сборниках и журналах, в том числе рекомендованных ВАК: «Вестник Башкирского государственного университета» (Уфа, 2008), «Проблемы музыкальной науки» (Уфа, 2010), «Музыковедение» (Москва, 2010). По итогам III Всероссийской научной конференции-конкурса «Российская наука о музыке: Слово молодых учёных» (Казань, 2009) материалы доклада были включены в одноимённый сборник статей. В 2011 году автор стал лауреатом Регионального конкурса научных работ молодых учёных и молодёжных научных коллективов и обладателем гранта Правительства Республики Башкортостан.

**Теоретическая и практическая значимость работы.** Полученные результаты могут иметь продолжение в научных целях – при исследовании феномена интертекста, а также расширении и углублении представлений об интонационно-лексическом «словаре» (область лексикологии) исполнителей и композиторов XIX – XXI веков. Практическое значение работы заключается в возможности её использования в курсах музыкальных вузов «Музыкальная форма», «Теория музыкального содержания», «Поэтика и семантика музыкального текста», «История исполнительства» и др. Материалы исследования включаются автором в культурно-образовательные программы Всероссийского музейного объединения музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

**Структура работы.** Диссертация состоит из Введения, трёх глав, Заключение, Списка литературы (250 наименований), Нотографии (56 образцов)

и Нотного приложения (128 примеров). Последовательность глав подчинена изучению текста-первоисточника (глава I), а также корпусному (глава II) и лексическому (глава III) подходам к нему композиторов. Объем исследования – 181 с. Объем приложения – 76 с.

Во **Введении** обосновывается актуальность, определяются цель, задачи, предмет, объект, методология, а также материал исследования.

В **Главе I «Содержательные компоненты 24-го Каприса Паганини как текста-первоисточника»** рассматриваются и обозначаются направления модификаций в инструментальных сочинениях XIX – XX веков.

В **Главе II «Адаптация скрипичного *тематизма* Каприса в новых текстах»** исследованы тексты переложений, обработок и транскрипций моно-тембровых *сольных* инструментов, а также моно- и политембровых *ансамблей*.

В **Главе III «Трансформация скрипичной *темы* Каприса в новых текстах»** рассмотрены интонационно-лексическая, жанровая, композиционная и образная трансформация текстов, максимально удалённых от первоисточника.