



ISSN 2658-4824 (Print)
УДК 78.071.2, 78.083.82
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.049-058

И.В. АЛЕКСЕЕВА
Л.Т. ЮНУСОВА

*Уфимский государственный институт
искусств им. Загира Исмагилова*

г. Уфа, Россия

ORCID: 0000-0002-6344-1706

alexeevaiv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0732-0846

liana.yunusova1993@yandex.ru

IRINA V. ALEXEYEVA
LIANA T. YUNUSOVA

*Ufa State Institute of Arts
named after Zagir Ismagilov*

Ufa, Russia

ORCID: 0000-0002-6344-1706

alexeevaiv@mail.ru

ORCID: 0000-0002-0732-0846

liana.yunusova1993@yandex.ru

Орган и баян: межтекстовые взаимодействия (на примере Хорала №3 *a moll* С. Франка)

Изучение закономерностей смысловой организации музыкального текста — одна из актуальных проблем современного музыкознания. В этой связи уникальную возможность проникнуть в процессы текстопорождения даёт исследование инструментальных произведений, возникших на основе заимствования и модификации «чужого» текста. Посредством сравнительного анализа Хорала № 3 (*a moll*) из цикла «Три хорала для большого органа» Сезара Франка с его переложением для баяна, выполненным Фридрихом Липсом, выявляются общие и специфические принципы смысловой организации нотного, музыкального и исполнительского текстов. В таком ракурсе проблема межтекстовых взаимодействий поднимается впервые. Её комплексный характер стал основанием для обращения к методологии теории музыкального текста (Марк Арановский, Людмила Шаймухаметова) и теории музыкального содержания (Людмила Казанцева, Валентина Холопова). В работе к тексту органного сочинения устанавливается отношение как к открытой полисистеме, обладающей особым механизмом сохранения и преобразования инварианта в условиях нового

The Organ and the Bayan: Intertextual Interactions (by the Example of Cesar Franck's Choral No. 3 in *A minor*)

The study of the natural laws of semantic organization of the musical text is a topical issue of contemporary musicology. In this connection a unique opportunity to immerse into the processes of text-generation is presented by research of instrumental compositions which have appeared on the basis of borrowing and modification of an “alien” musical text. By means of a comparative analysis of Cesar Franck's Choral No. 3 in *A minor* from the series “Three chorals for a large organ” with its transcription for bayan carried out by Friedrich Lips, the general and specific principles of semantic organization of the notated, musical and performance texts are disclosed. From such an angle the issue of intertextual interactions is being raised for the first time. Its complex character has become the foundation for turning to the methodology of the theory of the musical text (Mark Aranovsky, Liudmila Shaymukhametova) and the theory of musical content (Liudmila Kazantseva, Valentina Kholopova). In this article the attitude is developed towards the musical text of the organ compositions as an open poly-system endowed with a special mechanism of preservation and transformation of the invariant in the conditions of a new instrumental context. Study of the intonational

инструментального контекста. Изучение интонационной лексики и этимологии её значений позволило раскрыть уникальную художественную специфику Хорала, а исследование баянной версии в исполнении автора — постигнуть приёмы адаптации «чужого» тематизма к новому темброво-инструментальному исполнительскому сценарию.

Ключевые слова:

орган, баян, музыкальный текст, хоральная фантазия Сезара Франка.

lexis and etymology of its meanings has made it possible to disclose the unique artistic specificity of the Choral, while examination of the bayan version in the author's performance has allowed us to comprehend the techniques of adaptation of "someone else's" thematicism to a new timbral-instrumental performance scenario.

Keywords:

organ, bayan, musical text, Cesar Franck's Choral Fantasy.

Для цитирования/For citation:

Алексеева И.В., Юнусова Л.Т. Орган и баян: межтекстовые взаимодействия (на примере Хорала № 3 *a moll* С. Франка) // ИКОНИ / ICONI. 2019. № 2. С. 49–58.
DOI: 10.33779/2658-4824.2019.2.049-058.

Изучение межтекстовых взаимодействий оригинального произведения и возникшего на его основе вторичного преобразования является одной из современных проблем отечественного музыкознания. Особенно актуальной она становится при изучении текстов тех инструментов, чей репертуар складывался во многом благодаря переработке и адаптации уже существующих сочинений. Одним из таких инструментов является баян, музыкальные тексты произведений для которого формировались посредством переложений, обработок и транскрипций произведений, созданных первоначально для других инструментов. В этой связи наибольший интерес представляют тексты баянных переложений сочинений, предназначенных для органологически родственных, но отличных от баяна инструментов. В их ряду — органные сочинения композиторов прошлого и настоящего.

Сложность анализа межтекстовых взаимодействий оригинала и его версии проявляется уже при определении статуса переложения заимствованных текстов: например, принадлежности «перерабо-

ванных текстов» к тому или иному жанру, а также их способности обладать относительно самостоятельной художественной ценностью. Попытки музыковедов систематизировать тексты, основанные на заимствованиях, не привели к формированию унифицированной системы.

Целый ряд других интересных научных ракурсов возникает в связи с обращением к преобразованным для баяна органным текстам. Одним из центральных становится рассмотрение нотного, музыкального и исполнительского текстов сквозь призму различий или общности специфики самих инструментов, их возможностей. Другим является изучение специфических приёмов адаптации «текста-инварианта» к «текстам-интерпретаторам» (М.Г. Арановский) в процессе их взаимодействия. И, наконец, важным представляется сравнение акустических текстов оригинала и переложения, дающее представление о художественном результате в момент их исполнения и восприятия.

Базовым для исследования стала теория музыкального текста, сложившаяся в трудах отечественных музыковедов

(М.Г. Арановский, Л.Н. Шаймухаметова). Она позволяет включить в одно научное «поле» первоначальный авторский оригинал и его варианты, текстологическое сравнение которых даёт возможность выявить наиболее общие и индивидуальные для каждого инструментального текста смысловые закономерности. При этом важным становится прямая и обратная связь преобразованных нотного, музыкального и исполнительского текстов. Ключевым является метод семантического анализа музыкального текста, сформировавшийся в Лаборатории музыкальной семантики (ЛМС) (науч. рук. Л.Н. Шаймухаметова). Исследование также опиралось на методологические разработки в области теории музыкального содержания (Л.П. Казанцева, В.Н. Холопова).

Образцом для исследования обозначенных проблем послужил Хорал № 3 (*a moll*) из цикла «Три хорала для большого органа» Сезара Франка и его переложение для баяна, выполненное Фридрихом Липсом. Произведение для органа было написано в 1890 году, спустя почти столетие появилось его переложение для баяна, названное «Хоральной фантазией». Важными для сравнения художественного содержания оригинала и переложения стали исполнительские версии сочинения, осуществлённые французской органисткой Мари-Клер Ален и российским баянистом-виртуозом Фридрихом Липсом.

Особое место переложений органных сочинений в баянном академическом репертуаре определяется, прежде всего, органо-логической близостью, но не тождеством инструментов. Так, оба они принадлежат к духовой группе¹. Вместе с тем по исполнительским параметрам орган относится к подгруппе клавишных, а баян — к язычковым инструментам². При игре как на органе, так и на баяне звук рождается движением струи воздуха, но различными способами: на органе — с участием металлических труб, а на баяне — с помощью меховой

камеры. Родство инструментов подтверждает и тот факт, что предшественниками баяна считаются «миниатюрные органы-позитивы»³.

Другой причиной становится усовершенствованная конструкция баяна. К примеру, современный «Юпитер» представляет собой пятирядный готово-выборный инструмент с пятнадцатью тембровыми регистрами, широким звуковым и динамическим диапазоном. Он оснащён двумя клавиатурами для обеих рук. При этом партия левой руки совмещает две клавиатуры — басовую и выборную, что позволяет исполнять многопластовую полифоническую фактуру, типичную для органных сочинений.

Общность конструкций органа и баяна обуславливает некоторое сходство их возможностей. Обоим подвластны многоголосие и темброво-регистровые краски, фактурная многопластовость с полифоническими приёмами. Характерен и большой потенциал громкостной динамики. Однако орган и баян являются разными по художественной специфике инструментами. До становления на академическом поприще они имели абсолютно разные прикладные функции. Поэтому существенные изменения оригинального текста, возникающие благодаря новым тембровым условиям переложения, неизбежны. Так, Л.П. Казанцева отмечает, что «при „переводе“ музыки философски концептуальной „на язык“ инструмента с устойчивым „народным“ имиджем <...> опус-первоисточник рискует потерять важные для него смыслы и приобрести чуждые» [8, с. 29]. Действительно, амплуа баяна способствует привнесению новых красок и новых смысловых акцентов в органное сочинение, поскольку орган был тесно связан с церковью, а предшественники баяна являлись сугубо светскими инструментами. Отличается и нотная запись текстов: органная отображена в виде трёхстрочной *quasi*-партитуры, а баянная фиксируется на двух строках.



Различия инструментов обуславливают необходимость адаптации музыкального текста оригинала к звучанию баяна и исполнению на нём. Специфику данного процесса рассмотрим на примере Хорала № 3 *a moll* С. Франка.

В творчестве представителя позднего романтизма Сезара Франка ясно прослеживается диалог с поэтикой музыкального мира эпохи барокко. Об этом свидетельствует органное наследие композитора, содержащее около ста тридцати сочинений. Их интонационно-лексический «словарь» включает риторические фигуры, сложившиеся и закрепившиеся в барочной музыке. Тем не менее закономерности музыки барокко продолжают своё развитие в новом стилевом контексте. Его характеризуют яркий гармонический колорит, смелые интонационные повороты. Музыкальный язык сочинения отличается повышенным эмоциональным тонусом.

В органном сочинении наблюдается типичное для жанра вариационное объединение контрастных тематических сегментов, сопоставленных между собой по образному строю, типу интонирования, темброво-динамической окраске. Важными становятся и различия по фактурному оформлению, темповому контрасту, звучанию сегментов текста с педалью и без неё. Вместе с тем фрагменты, следуя друг за другом без цезур, создают общий эффект «текучести» и слитности. На это направлена и ладо-гармоническая, тональная организация целого, где связываются близкие ладо-тональные строи (*a moll*, *d moll*, *e moll*, *a moll*), которые образуют логику функций высшего порядка в виде полного функционального оборота.

В некоторых сегментах доминируют общие формы движения, отличающиеся широким диапазоном арпеджированного интонационного развёртывания. Их характерными чертами становятся «заострённые» контуры, напоминающие — визуально и звуковысотно — готическую

архитектуру храма. Другие фрагменты текста представлены восходящими и нисходящими волнообразными интонационными движениями. «Перетекание» задержанных тонов также напоминает своим звучанием величие архитектурных сооружений, вызывая впечатление их устремления ввысь и растворения в пространстве. Семантически важным компонентом в названном сегменте сочинения является педаль: «озвученная на ножной клавиатуре музыкальная „информация“ имела максимальную возможность вступать в резонанс с душой верующего» [2, с. 34]. Музыкальная линия нисхождения, воспроизведённая на педали, несёт в себе эффект божественного присутствия. Интонация *lamento* в исполнении органной педали, противопоставленная восходящим фигурационным «потокам», пробуждает в сознании слушателя чувство раскаяния и сострадания.

Однако главный контраст общим формам движения составляет раздел с интонационной лексикой хорала. Его отличает плавность тематического развития, ритмическая статичность и приглушённость звучания. Лексика хорала проводит в содержании сочинения устойчивую в музыкальной культуре идею. Как отмечает Г.Н. Домбраускене, «мигрирующие в музыкальном пространстве хоральные лексемы заключают в себе память жанра и при вхождении в новый текст приносят в него закреплённую за ними смысловую нагрузку» [6, с. 9]. Строго выдержанное число голосов, плавное «перетекание» тона в тон и общий абрис пролонгированных линий, образующих вертикаль, восходят к протестантским хоралам. В результате звучание названного сегмента текста создаёт эффект погружения слушателя в медитативное состояние. Восходящий квартетный ход (*exclamatio*) — речевая интонация восклицания, генетически связанная с инципитарными (начальными) фразами протестантского хорала. По законам гомилетики, она является

главной тезой проповеди [6, с. 14]. Интонация *восхождения* (верхний голос хоральной темы Франка) в мощном звучании органа противостоит *нисхождению* баса. Одновременное появление в разных пластах фактуры фигур *exclamatio*, символизирующих обращение человека к Богу, и *passus duriusculus* — знака острой печали — создаёт эмоционально напряжённое состояние и рождает скорбные чувства.

Остановимся подробнее на рассмотрении специфики адаптации и специальных приёмов перевода органного текста в баянный. Начальный сегмент сочинения интрадного характера предполагает громкостную динамику *ff* (она обозначена в нотном тексте) без участия педали. В связи с тем, что баян по полноте и протяжённости звучания уступает органу, эффект звуковой массивности достигается на нём отличным от органа способом. В переложении используется органичный для баянных переложений приём *регистровки* с помощью специального регистра «*тутти*», раскрывающего самые яркие художественно-выразительные возможности инструмента. При этом одноголосный текст органа переводится в трёхголосное изложение верхней строки баянного текста, исполняемого как в исходном регистре, так и на октаву ниже и выше оригинала. С помощью регистра «*тутти*» начальная фраза звучит ярко и красочно. С той же целью в партии левой руки баянного переложения используется приём *дублировки*, направленный на удвоение и усиление органной педали — партии, являющейся уникальной, способной воспроизводить самые низкие звуки. Интересно, что визуально нотные тексты оригинала и переложения очень похожи, тогда как реальное звучание баянного переложения кардинально отличается от органного.

Другим не менее популярным является приём *редукции*. Он применяется ко фрагменту оригинала, где участвуют октавные удвоения в партии органной

педали. В нотном тексте для баяна эта линия записана одногласно и исполняется только на басовой клавиатуре, которая отличается плотностью и насыщенностью звучания. По этой причине отпадает необходимость дублирования на баяне басовой партии органного текста.

Особый интерес представляет сравнение художественного содержания акустических текстов оригинала и переложения, исполняемых на разных инструментах — органе и баяне — соответственно⁵.

Обратимся к интерпретациям органистки Мари-Клер Ален и баяниста Фридриха Липса. Художественный итог во многом связан с различными амплуа и спецификой устройства инструментов, а также с отличием «акустического кода» храма и концертного зала.

В органном исполнении Хорала образ мира выстраивается посредством сопоставления «земного» и «небесного» начал, преломлённых сквозь призму индивидуально-личностного восприятия. «Земные» образы воплощены в интонационно резких «росчерках» *общих форм движения*. Их стремительность передана посредством мощного и пронзительного звучания регистров (мануалов) органа. Во многом оно осуществляется благодаря специфике устройства *французских симфонических органов* и, в частности, находящегося в церкви Святого Франциска Сальского (Лион, Франция), на котором Фантазию исполнила М.К. Ален. В этих органах произошло «изменение „палитры“ регистров (увеличилось количество флейтовых и язычковых тембров, резко уменьшились аликвоты), нововведения в системе воздухоподачи <...>, использование швеллера» [5, с. 570]. Добавленные мастером А. Кавайе-Колем в устройство органа «романтические» регистры, а именно флейтовой и язычковой группы, имитируют тембры деревянных и медных духовых инструментов, способствуя более выразительному и яркому звучанию музыкального текста Хорала.



Сегменты текста, воплощающие «небесное» начало, представлены тематизмом *хорала*, просветлённого и отрешённого от всего суетного. Они исполняются при участии более мягких по звучанию тембров, возникающих при использовании лабиальных регистров органа, что отстраняет слушателя от повседневности и направляет в область возвышенного. Спокойный темп создаёт эффект вечности и остановившегося времени.

Между противоположными друг другу фрагментами текста Фантазии расположены разделяющие их тематические образования. Они представляют собой типичные для органной интонационной лексики восходящие либо нисходящие волновые фигуры. «Гаммообразные пассажи трёх видов: *ascendes* — поступательное восходящее, *descendentes* — поступательное нисходящее и синтетический вид *indifferentes* — вращательное поступательное движение» были «самыми ранними и естественными, в силу акустической и технологической мотивации» [2, с. 41]. В Хоральной фантазии они так же, как и в органной музыке западноевропейского барокко, несут определённый этический смысл «вознесения» и противоположный ему по значению. При этом входящие в пассаж тоны постепенно собираются в аккорд, за которым следует многозначительная пауза. Эта фигура имела ключевое значение в эпоху барокко. Остановка, пауза во всех голосах, резко «обрывающая» музыкальную ткань, несла идею смерти. Названные фрагменты выделены на органе М.К. Аллен медленным темпом и «повисшими», пролонгированными паузами. Сегмент, содержащий волновое восхождение, отделяется от фигурационного фрагмента текста, создавая эффект неожиданности. В сознании слушателя рождается впечатление устремления человеческой души от земной суеты к Всевышнему. Ключевым моментом при этом является мощное включение педали. Её звучание возникает словно по

Божьей воле и воспринимается как вечное божественное слово.

В исполнении Хоральной фантазии на баяне контраст «небесного» и «земного» миров значительно сглажен. Интерпретацию Ф. Липса определяет камерность звучания, а контрасты сбалансированы и воплощаются в пределах близких различных состояний. В сравнении с органическим исполнением здесь значительно ускорен темп. Всё это обусловлено прежде всего ограниченностью меховой камеры баяна и, соответственно, меньшей продолжительностью извлекаемого звука. А потому исчезает эстетика «дления» звука, вызывающего эффект погружения в различные эмоциональные состояния.

Сопоставление фрагментов в баянном исполнении решено посредством темповых, регистровых и динамических ресурсов инструмента. Так, первый сегмент текста с *общими формами движения* исполняется в быстром темпе. Подключение яркого трёхголосного регистра «*тутти*» в сочетании с громкостной динамикой *ff* рождает эффект вихревого фигурационного движения-потока. Ему противопоставлен медленный темп и нарастающая громкостная динамика следующего эпизода, содержащего восходящие пассажи. При этом, в отличие от органного исполнения, он не оставляет у слушателя впечатления интонационного стремления ввысь. Напротив, рождается эффект торможения после вихревого интонационного потока, в результате чего между разделами устанавливается равновесие.

Сопоставление *хоральных* сегментов текста с *фигурационными* осуществляется во многом благодаря меховой камере баяна, позволяющей воспроизводить нюансы и градации громкостной динамики. У Липса хоральные фрагменты текста звучат очень тонко и проникновенно. Холодно-возвышенный тон органа преобразуется и приобретает на баяне эмоционально-окрашенный, «тёплый» тон. Тем не менее тишайшая звучность

медленного хорала (*pp*) в интерпретации Ф. Липса не вызывает ощущения монотонности, так как агогическое движение внутри самого сегмента текста и между его фрагментами детализирует повествование. Свободные темповые и динамические переходы от одного эпизода текста к другому происходят весьма естественно, по воле баяниста. После неоднократного противопоставления трёх названных смысловых фрагментов музыкального текста оригинала, будто успокоение после бури, возникает самый протяжённый раздел — *Adagio*.

В исполнении М.К. Ален эпизод *Adagio* звучит подчёркнуто медленно и отстранённо. Нежная и утончённая гармония хорала обретает на органе холодноватый и строгий колорит благодаря подключению регистров флейтовой группы⁶. Его звучание создаёт у слушателя ощущение отстранённости, погружения в иное пространство и время.

Спокойный темп развёртывания баянной интерпретации Ф. Липса создаёт особый, противоположный органному, эффект звучания. Свободное агогическое и темповое движение рождает эмоциональный, чувственно-тёплый тон интонационного высказывания. На это направлена и частая смена баянных регистров в сочетании с колебаниями громкостной динамики.

После погружения в пространство внеличного — «поднебесного» в одном случае и чувственно-романтического в другом — появляется вариант начального фигурационного фрагмента Хорала. Здесь закрепляются различия в интонационной драматургии текстов органа и баяна. В органном исполнении он отмечен ускорением темпа относительно начала вопреки обозначению в нотах темпа *Mouvt du commencement* («Движение начала»). Результатом становится эффект роста напряжения и формирование тревожного, гнетущего ожидания. Далее эти впечатления усиливаются в эпизоде с предельным одновременным

противопоставлением двух образных планов «земного» и «небесного» в разных пластах фактуры. Их звучание воспринимается «выпукло», скульптурно, благодаря многотембровым регистрам органа.

Однако в исполнении Ф. Липса более подвижный темп способствует объединению пластов и формированию сложно организованного целого. Инерционность движения нарастает и приводит к увеличению темпа. Противоречие пластов нагнетает напряжение, оно рождает психологическое ожидание скорейшего разрешения.

Различия двух исполнительских текстов наиболее очевидны в заключении сочинения. Так, в органном исполнении завершающие Хорал нисходящие интонационные пассажи утяжелены путём постепенного замедления темпа и интонационного торможения движения, которые оттягивают окончание. Оно воспринимается как подведение итога земной жизни — обретение вечного покоя души после мучительных блужданий в поисках гармонии. А исчезающие в пространстве храма мажорные светлые тоны заключительного торжественного аккорда передают вознесение духа и его растворение во Вселенной.

«Вывод» в исполнении на баяне трактуется совсем иначе. Трёхголосный регистр «*тутти*» отличается пронзительной звучностью, благодаря чему в завершающем фрагменте текста нисходящие пассажи звучат очень ярко и предельно экспрессивно. Замедление темпа вслед за быстрыми, моторными фрагментами формирует у слушателя восприятие образно-эмоционального равновесия, а «светлый» аккорд несёт в себе утешение и успокоение мятущейся души.

В обеих интерпретациях заключительный аккорд содержит общую идею просветления. Однако в зависимости от того, как рождаются и воспроизводятся тоны этого аккорда на противоположных инструментах, в каких условиях это происходит, меняется его смысловое значение.

Органное исполнение М.К. Ален в акустическом пространстве Лионской церкви Святого Франциска Сальского демонстрирует типичное для инструмента-оркестра «бесконечное дыхание» [10]. Завершающий Хорал просветлённый аккорд не исчезает, а буквально, устремляясь ввысь, растворяется в пространстве. При этом удивительно то, что он появляется и исчезает без видимых усилий со стороны органистки. Обращая внимание на эту особенность, Д.Б. Процюк замечает, что когда звучит орган, «...время, пространство, застывая, как будто соблазнительно подвластно творению человеческих рук» [там же, с. 54]. Однако у слушателя остаётся впечатление, что невидимые силы Всевышнего управляют человеческой волей и творческим сознанием.

Рождение звуков Фантазии в исполнении Ф. Липса происходит иначе. Здесь для извлечения полнозвучного, яркого аккорда, который завершает произведение, следует приложить физические усилия. Это связано с тем, что для получения мощной громкостной динамики исполнения движение меха баяна должно быть более интенсивным. Таким образом, в отличие от органа, звук на котором появляется словно бы из ниоткуда, будто по Божьей воле, качество звучания баяна напрямую зависит от приложенных музыкантом физических усилий.

Завершая изложение, подчеркнём, что межтекстовые взаимодействия оригинала и его переложения осуществляются во многом благодаря специфике

инструментов. При сохранении «корпуса текста» (М.Г. Арановский) Хорала меняется преимущественно тембровая акустическая палитра. В растождествлении исполнительских текстов важную роль выполняют «контекстные регуляторы» (Л.П. Шаймухаметова) — динамика, темп, артикуляция и т. п. На первый план выходят технические, акустические факторы, связанные с устройством органа и баяна: специфика звукоизвлечения, звуковедения, а также сформировавшиеся в практике музицирования амплуа инструментов. Результатом межтекстовых взаимодействий оригинала органного Хорала С. Франка и его переложения (Хоральной фантазии), выполненного Ф. Липсом, стали различия в отображении художественного мира и смысловых параметров содержания. Внутренний диалог барочного и романтического стилей, заключённый в тексте оригинала, «переводится» во внешний диалог-спор между органным и баянным текстами.

Наблюдения за межтекстовым взаимодействием произведения и его версий дают возможность проникнуть в специфику творческого процесса исполнителя-композитора. Они ставят новые вопросы о сущности музыкально-художественного мышления, позиции автора, месте заимствованного сочинения и созданного на его основе произведения в интертекстуальном пространстве, а также открывают перспективы для новых исследований.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ По классификации Хорнбостеля — Закса [1, с. 204].

² Исполнительская классификация И.А. Алдошиной [1, с. 205].

³ Орган-позитив в XVIII веке — инструмент, в котором в качестве источника звука были применены проскакивающие под воздействием струи воздуха металлические язычки. Воздух нагнетался вертикальным

движением меха.

⁴ Форма сочинения опирается на черты утвердившихся композиционных закономерностей в музыке классико-романтической традиции. Здесь участвуют черты рондо, сонатной и трёхчастной форм при ведущей роли принципов вариационного развития. О фактурном варьировании в хоралах Франка см. в статье



Е.М. Бобиной [4].

⁵ При изучении этого вопроса осуществляется опора на методологию творческого взаимодействия исполнителя

с музыкальным текстом, которая разработана в ЛМС.

⁶ Регистры, тембр звучания которых напоминает звучание флейты.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алдошина И.А., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
2. Алексеева И.В. Бассо-остинато и его роль в смысловой организации инструментальной музыки барокко. Уфа: Гилем, Башк. энцикл., 2013. 304 с.
3. Арановский М.Г. Музыкальный текст: Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
4. Бобина Е.М. Особенности фактуры хоралов Сезара Франка. Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2019. № 46. С. 45–55.
5. Воинова М.В. Из истории мировой органной культуры XVI–XX веков: Учебное пособие / ред. М.В. Воинова, Е.Д. Кривицкая. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2007. 840 с.
6. Домбраускене Г.Н. Метатекст протестантского хорала: семиотический континуум в музыкальной культуре Запада и Востока: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 50 с.
7. Казанцева Л.П. Автор в музыкальном содержании. М.: РАМ им. Гнесиных, 1998. 248 с.
8. Казанцева Л.П. «Пограничные» жанры: за и против // Проблемы музыкальной науки, 2008. № 1. С. 26–31.
9. Липс Ф.Р. Об искусстве баянной транскрипции. М.: Музыка, 2015. 136 с.
10. Процюк Д.Б. Исполнительское искусство органиста. СПб.: Композитор, 1997. 126 с.
11. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства. М.: НТЦ «Консерватория», 1994. 260 с.
12. Шаймухаметова Л.Н. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы: исследование. М.: Гос. институт искусствознания, 1999. 311 с.
13. Burkholder J.P. Musical Borrowing or Curious Coincidence? Testing the Evidence / Journal of Musicology. 2018. Vol. 35. № 2, pp. 223–266.
14. César-Franck-Gesellschaft. Internationale Vereinigung. URL: <http://www.cesar-franck.org/> (Дата обращения: 28.09.2018).
15. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Music Scholarship. 2017. № 1, pp. 61–73.
16. Sung A. The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces: Doctoral Dissertation. Arizona State University. 2012, 48 p.

Об авторах:

Алексеева Ирина Васильевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой теории музыки; научный сотрудник, Лаборатория музыкальной семантики, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),

ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Юнусова Лиана Талгатовна, студентка V курса кафедры теории музыки (специальность «Музыковедение»), Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия),

ORCID: 0000-0002-0732-0846, liana.yunusova1993@yandex.ru

 REFERENCES 

1. Aldoshina I.A., Pritts R. *Muzykal'naya akustika: uchebnik* [Musical Acoustics: a Textbook]. St. Petersburg: Kompozitor, 2006. 720 p.
2. Alekseeva I.V. *Basso-ostinato i ego rol' v smyslovoy organizatsii instrumental'noy muzyki barokko* [The Basso-Ostinato and its Role in the Semantic Organization of Baroque Instrumental Music]. Ufa: Gilem, Bashkir Encyclopedia, 2013. 304 p.
3. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst: Struktura i svoystva* [The Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor, 1998. 343 p.
4. Bobina E.M. Osobennosti faktury khoralov Sezara Franka [Features of the Textures of César Franck Chorals]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2019. No. 46, pp. 45–55.
5. Voinova M.V. *Iz istorii mirovoy organnoy kul'tury XVI–XX vekov: Uchebnoe posobie* [From the History of the World Organ Culture from the 16th to the 20th Centuries: Textbook]. Ed. M.V. Voinova, E.D. Krivitskaya. Moscow: Moscow State P.I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 840 p.
6. Dombrauskiene G.N. *Metatekst protestantskogo khorala: semioticheskiy kontinuum v muzykal'noy kul'ture Zapada i Vostoka: avtoref. dis. ... d-ra iskusstvovedeniya* [The Meta-Text of the Protestant Chorale: A Semiotic Continuum in the Musical Culture of the West and the East: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Saratov, 2014. 50 p.
7. Kazantseva L.P. *Avtor v muzykal'nom sodержanii* [The Author in the Musical Content]. Moscow: Russian Gnesins' Academy of Music, 1998. 248 p.
8. Kazantseva L.P. «Pogranichnye» zhanry: za i protiv [“Borderline” genres: pros and cons]. *Problemy muzykal'noy nauki/Music Scholarship*, 2008. No. 1, pp. 26–31.
9. Lips F.R. *Ob iskusstve bayannoy transkripsii* [About the Art of Transcription for Bayan]. Moscow: Muzyka, 2015. 136 p.
10. Protsyuk D.B. *Iсполнитель'skoe iskusstvo organista* [The Organist's Performing Art]. St. Petersburg: Kompozitor, 1997. 126 p.
11. Kholopova V.N. *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. Moscow: Scientific and Creative Center “Conservatory”, 1994. 260 p.
12. Shaymukhametova L.N. *Migriruyushchaya intonatsionnaya formula i semanticheskiy kontekst muzykal'noy temy: issledovanie* [The Migratory Intonational Formula and the Semantic Context of the Musical Theme: Research Work]. Moscow: State Institute of Art Studies, 1999. 311 p.
13. Burkholder J.P. Musical Borrowing or Curious Coincidence? Testing the Evidence. *Journal of Musicology*. 2018. Vol. 35. No. 2, pp. 223–266.
14. *César-Franck-Gesellschaft. Internationale Vereinigung* [Cesar Franck Society. International Association]. Available at: <http://www.cesar-franck.org/> (Accessed 28.09.2018).
15. Shaymukhametova L.N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
16. Sung A. *The Cavallé-Coll Organ and César Franck's Six Pièces: Doctoral Dissertation*. Arizona State University. 2012, 48 p.

About the authors:

Irina V. Alexeyeva, Dr.Sci. (Arts), Professor, Head of the Music Theory Department; Research Assistant of the Laboratory of Musical Semantics, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-6344-1706, alexeevaiv@mail.ru

Yunusova Liana Talgatovna, 5th year student at the Department of Music Theory (specialty “Musicology”), Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia),
ORCID: 0000-0002-0732-0846, liana.yunusova1993@yandex.ru
