

Калашникова Ольга Алексеевна

**ВТОРАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА МИХАИЛА ЗАЙЧИКОВА: ОСОБЕННОСТИ  
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

В статье рассматриваются вопросы, посвящённые интерпретации музыки современного воронежского композитора М. Зайчикова. Исполнительская трактовка сочинений второй половины XX века неразрывно связана с изменившимися параметрами композиторской практики, проявляющимися в значительном расширении горизонта художественных, технологических, фактурных идей. Во Второй фортепианной сонате композитора задачи интерпретатора определяются осмыслением художественного содержания сочинения, замыслу которого способствует поэтический эпиграф, решением драматургических и композиционно-структурных задач, направленных на создание целостности и монолитности трёхчастной макросонатной композиции.

Адрес статьи: [www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/18.html](http://www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/18.html)

Источник

**Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и  
искусствоведение. Вопросы теории и практики**

Тамбов: Грамота, 2016. № 4(66): в 2-х ч. Ч. 1. С. 69-74. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: [www.gramota.net/editions/3.html](http://www.gramota.net/editions/3.html)

Содержание данного номера журнала: [www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/](http://www.gramota.net/materials/3/2016/4-1/)

**© Издательство "Грамота"**

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: [www.gramota.net](http://www.gramota.net)

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: [hist@gramota.net](mailto:hist@gramota.net)

## Список литературы

1. Абдусаламов М.-Б. Кумыкское сала-узденство в XVIII в. // Научные проблемы гуманитарных исследований. 2010. № 10. С. 1-10.
2. Акбиев А. С. Кумыки: вторая половина XVII – первая половина XVIII в. Махачкала: Дагкнигоиздат, 1998. 152 с.
3. Алиев Б. Г. Сала-уздени (происхождение, экономическое и социально-правовое положение) // Вестник Института истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук. 2010. № 1. С. 3-15.
4. Алиев У. Кара-Халк – черный народ: очерк исторического развития горцев Северного Кавказа. Ростов-на-Дону: Севкавказ-крайнац-издат, 1927. 111 с.
5. Ахвердов А. И. Описание Дагестана. 1804 г. // История, география и этнография Дагестана. М.: Наука, 1958. С. 213-229.
6. Гаджиева С. Ш. Башлынская сельская община (продолжение) // Рукописный фонд Института истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук (РФ ИИАЭ ДНЦ РАН). Ф. 3. Оп. 1.
7. Гаджиева С. Ш. Кумыки. Махачкала: Дагкнигоиздат, 2000. Т. I. 368 с.
8. Гусейнов Г.-Р. А.-К. История древних и средневековых взаимоотношений языков Северо-Восточного Кавказа и Дагестана с русским языком. Махачкала: Алеф, 2010. 216 с.
9. Кабардино-русские отношения в XVI-XVIII вв. / сост. Е. Н. Кушева. М.: Наука, 1957. Т. 1. 478 с.
10. Ковалевский М. М. Поземельные и сословные отношения у горцев. М., 1883. Кн. XII. 169 с.
11. Курбанов А. Д. Государственные образования лаков в Средневековье. Махачкала: Издательский центр ДГУ, 2006. 176 с.
12. Лобанов-Ростовский М. Б. Кумыки: их нравы, обычаи и законы: описание гражданского быта кумыков 1843 года. Махачкала: Дагкнигоиздат, 2002. 78 с.
13. Российский государственный военно-исторический архив (РГВИА). Ф. 13454. Оп. 5.
14. Рукописный фонд Института истории, археологии и этнографии Дагестанского научного центра Российской академии наук (РФ ИИАЭ ДНЦ РАН). Ф. 1. Оп. 1.
15. Русско-дагестанские отношения. М.: Наука, 1958. 335 с.
16. Умаханов Р. М.-С. Мехтулинское ханство в XVIII – нач. XIX в.: социально-экономическое развитие и политическое положение: дисс. ... к.и.н. Махачкала, 2001. 205 с.
17. Центральный государственный архив Республики Дагестан (ЦГА РД). Ф. 236. Оп. 2.
18. Шихалиев Д.-М. Рассказ кумыка о кумыках. Махачкала: Дагестанское книжное издательство, 1993. 140 с.
19. Шихалиев Ш. Ш. Исламизация Дагестана в X-XVI веках: историко-культурные аспекты: дисс. ... к.и.н. Махачкала, 2007. 214 с.

**SUPREME UZDENS IN THE CLASS RELATIONS SYSTEM IN THE FEUDAL OWNERSHIPS  
OF NORTH-EASTERN CAUCASUS IN THE XVII-XIX CENTURIES**

Idrisov Yusup Magomedovich, Ph. D. in History  
Dagestan State University of National Economy  
Markes06@mail.ru

The article analyzes the social status of supreme uzdens in the feudal society of North-Eastern Caucasus, their rights and duties, motives for their rise or the deprivation of privileges. The author provides information on supreme uzdens' participation in international contracts formation, judicial bodies and on their important role in the socio-economic life of the feudal ownerships of North-Eastern Caucasus. The paper focuses on the structure of supreme uzdenhip itself and on motives and factors for its rise, in particular, on the cases of granting lands by princes for service.

*Key words and phrases:* uzdens; ullu-uzdens; sala-uzdens; hierarchy; princes; social status.

УДК 7

**Искусствоведение**

*В статье рассматриваются вопросы, посвящённые интерпретации музыки современного воронежского композитора М. Зайчикова. Исполнительская трактовка сочинений второй половины XX века неразрывно связана с изменившимися параметрами композиторской практики, проявляющимися в значительном расширении горизонта художественных, технологических, фактурных идей. Во Второй фортепианной сонате композитора задачи интерпретатора определяются осмыслением художественного содержания сочинения, замыслу которого способствует поэтический эпиграф, решением драматургических и композиционно-структурных задач, направленных на создание целостности и монолитности трёхчастной макросонатной композиции.*

*Ключевые слова и фразы:* современная музыка; интерпретация; фортепианная соната; М. Зайчиков; Вторая соната.

**Калашникова Ольга Алексеевна**

Воронежский государственный институт искусств  
kalashnikov.v.o@gmail.com

**ВТОРАЯ ФОРТЕПИАННАЯ СОНАТА МИХАИЛА ЗАЙЧИКОВА:  
ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Вопросы теории и истории искусства интерпретации, особенности исполнительской проблематики являются областью исследований как исполнителей, так и учёных-теоретиков. Работа по истолкованию музыкального текста подразумевает многокомпонентное взаимодействие: композитор – сочинение – интерпретатор –

слушатель. В этой непрерывной цепочке деятельность исполнителя представляет сложный коммуникативный процесс. По словам Т. Чередниченко, интерпретатор по отношению к автору становится слушателем произведения, а по отношению к аудитории – его создателем. «Он (исполнитель) – также мыслитель, дающий, подобно критику и учёному, свою версию ответа на вопрос: “что значит” данное произведение. Наконец, исполнитель есть как бы “сама музыка”, поскольку лишь в процессе исполнения музыка обретает самую себя, свою звуковую материю и смысловую осуществлённость» [7, с. 44].

Современная музыка составляет важную часть многообразного и разностилевого фортепианного репертуара. Произведения композиторов второй половины XX – начала XXI в. включают в свои программы как начинающие музыканты, так и маститые исполнители. Однако процесс интерпретации современных сочинений весьма сложен по нескольким причинам. С одной стороны, большую проблему составляет поиск и передача содержательного аспекта сочинений, отличающихся художественным многообразием. С другой – весьма усложнившиеся музыкально-выразительные средства предполагают исполнительское «постижение внутреннего лексикона сочинения как воплощения интенций авторского текста» [1, с. 180].

Одной из важнейших предпосылок создания интерпретации становится выдвинутый С. Вартановым принцип *экстериоризации* – ассоциативно-сюжетного истолкования сочинения [Там же]. По словам Н. Мятневой, «исполнителю необходимо находиться в одном культурном пространстве с композитором, понимать художественный язык, благодаря которому автор выражает свой замысел и намерения» [5, с. 20], а одним из элементов этого языка является «владение пианистом способом считывания закодированной в тексте художественной информации» [Там же]. Определяющими факторами в этом случае служат сценическое мышление пианиста, многосторонность его образного восприятия, умение персонифицировать элементы музыкальной ткани.

В то же время интерпретация невозможна и без диалектического компонента, объединяющего погружение в эмоциональный строй музыки с комплексным изучением параметров музыкального языка произведения. Именно поэтому понимание композиторского замысла, проникновение в сущность музыки невозможно без всестороннего анализа различных компонентов исполняемого произведения, включающего подробную работу по истолкованию отдельных элементов музыкальной ткани, а затем созданию целостной концепции его интерпретации<sup>1</sup>. Именно с этих позиций вниманию читателя представлена Вторая фортепианная соната воронежского композитора Михаила Антоновича Зайчикова<sup>2</sup>.

Произведение, написанное в 1982 году, в качестве программного эпитафия предвещает стихотворение Ксении Некрасовой:

На столе открытый лист бумаги,  
Чистый, как нетронутая совесть.  
Что-то запишу я в памяти моей?..  
Почему-то первыми на ум идут печали.  
Но проходят и уходят беды,  
А, в конечном счете, остается солнце,  
Утверждающее жизнь [6].

Автор выбирает литературный опус, в котором горестные строки о «бедах» и «печалях» не разрушают общий оптимистический настрой, но именно они служат определённым поворотом в сторону трагического мироощущения, характерного в дальнейшем для творчества композитора.

Соната представляет собой цикл из трёх частей. Крайние в медленном и умеренном движении (*Adagio* и *Moderato*) обрамляют динамичное *Presto* II части. Идея стихотворения как нельзя лучше соответствует конфликтному драматургическому замыслу произведения, настраивая исполнителя на его осмысление. Музыкальное развитие сонаты как бы следует за строками эпитафия, подчёркивая законченность трёхчастной композиции. В I части музыка образно отвечает трём начальным строкам стихотворения, в последней из которых звучит вопрос: «Что-то запишу я в памяти моей?...» [Там же]. Содержание II части соответствует следующим двум, где осуществляется попытка дать ответ на этот вопрос. III же часть является завершающим выводом, в котором «остаётся солнце, утверждающее жизнь»<sup>3</sup> [Там же]. Таким образом, выбранный автором эпитафия «предопределяет особенности музыкального содержания на всех уровнях его структуры и во всех его аспектах» [4, с. 26]. В то же время стихотворение Некрасовой служит для композитора лишь исходным посылом, стимулом для создания оригинальной содержательной концепции, «отзывающейся на “внешние” флюиды» [Там же, с. 19], а его идею композитор конкретизирует по-своему.

<sup>1</sup> Вопросы концептуальной интеграции, концепции интерпретации подробно разрабатывает саратовский пианист и исследователь С. Вартанов.

<sup>2</sup> Творчество М. Зайчикова (1927-2014 гг.) является одной из ярких страниц в биографии Воронежского отделения Союза композиторов России. Фигура Зайчикова-композитора неоднократно привлекала внимание музыковедов. Сведения о биографии музыканта, об основных этапах становления композиторского облика, анализ его отдельных сочинений содержатся в работах Л. Крупиной, Е. Трёмбовельского, А. Шалагиной и других авторов.

<sup>3</sup> Принцип следования литературному тексту в инструментальных произведениях стал достаточно распространённой тенденцией композиторского творчества XX века. Так, в беседах с Д. Шульгиным А. Шнитке сообщает об использовании модели литературного сочинения в качестве модели произведения музыкального. Ряд основных Евангельских событий определили сюжетную направленность, формообразование, тембровую структуру, а также особенности взаимодействия партий солиста и оркестра во втором скрипичном концерте композитора [8].

Передача драматургического замысла сонаты невозможна без осмысления пианистом структуры целого. Особенности строения данного трёхчастного цикла позволяют рассматривать его как своеобразную макросонатную композицию, части которой одновременно приобретают функции разделов сонатной формы. При этом I часть соответствует экспозиции, в которой показаны несколько тематических элементов и одновременно происходит завязка конфликта между ними, II часть – объёмная fuga – представляет собой большую динамичную разработку, III выполняет функцию репризы. Она становится качественно новым содержательным этапом, в котором благодаря синтезу тематических элементов двух первых частей осуществляется обобщение образно-художественного содержания и разрешение первоначального конфликта. Такого рода форма сочинения побуждает интерпретатора к созданию выстроенной целостности композиции с ясным сквозным развитием.

Ещё одним фактором, способствующим убедительности исполнительского прочтения содержательного компонента, становится понимание приёмов композиторской работы с тематическим материалом. Её отличительной особенностью в данной сонате является принцип прорастивания, постепенного вызревания элементов, который осуществляется на различных иерархических уровнях: на уровне тематизма, уровне его развития, а также и на уровне разделов и частей цикла. При этом все музыкальные темы-характеристики имеют свойство последовательного становления, выступая сначала как составные элементы более крупного целого и лишь постепенно обретая образную конкретность и самостоятельность.

Таким образом, перед интерпретатором данного сочинения встанут несколько важных задач, связанных с толкованием композиторского замысла сонаты, осмысление которого, в свою очередь, невозможно без понимания формы и её образно-структурных составляющих. Рассмотрим основные особенности развития трёх частей этого сонатного цикла.

Форма I части складывается из трёх этапов, которые выстраиваются с последовательной динамизацией и крещендирующей устремлённостью к общему завершению. Сквозной направленности целого в значительной мере способствует особая темповая шкала, изменяющаяся в сторону ускорения на каждом новом этапе формы: в первом разделе присутствует авторское указание *Adagio*, во втором – *Andante*, третьем – *Con moto*. Подчеркнём важность следования пианиста композиторским ремаркам, «выполняющим роль комментария к сценическому воплощению сочинения» [1, с. 176].

В начальном неспешном повествовательном разделе экспонируется четыре тематических элемента – презентанта основных образных сфер. Два первых составляют вначале непрерывный процесс перерастания из одного в другой в виде единой «горизонтальной» структуры. Первый элемент образует интонационно острый, изломанный мотив, вырастающий в своеобразную интервальную прогрессию: м. 2, ч. 4, б. 7, ув. 8. Его непосредственным продолжением служат настойчивые репетиционные возгласы второго. Являясь звеньями одного построения, они пока ещё не дифференцируются в самостоятельный материал, а плавно продолжают друг друга, напоминая эмоциональную фразу разговорной речи с постепенным динамическим нарастанием от *p* к *ff*.

### Пример 1.

#### Первый и второй тематические элементы

A *Adagio (con moto)*

Другие два также выступают в структурном единстве, но уже в виде двухголосных комплементарных переключек. Третий элемент составляет «покачивание» нисходящих терцовых интонаций. Он состоит из трёх коротких мотивов, образующих на этот раз количественную прогрессию из двух, затем четырёх и пяти звуков. Его диатоника, изложение в верхнем регистре ассоциируются со светлым, позитивным началом («чистый, как нетронутая совесть» [6]).

### Пример 2.

#### Третий и четвёртый тематические элементы

Контрапунктом к нему звучит четвёртый тематический элемент, составляющий единую образную сферу с третьим благодаря высокому регистру, мягкому «покачивающемуся» звучанию и тихой нюансировке. Однако в его интонационной структуре присутствует малая септима, привносящая некоторое напряжение, а его звуки в другой транспозиции станут впоследствии фрагментом будущей двенадцатитоновой серии, которая станет главным выразителем контрастной сферы, связанной с образами «бед».

Хотя форму I части вряд ли можно однозначно трактовать как сонатную, однако черты сонатности присутствуют в каждом её разделе. Так, в показе материала обнаруживаются признаки сонатной экспозиции. Два начальных элемента, близкие по художественному наполнению и структурно связанные между собой, могут рассматриваться как своеобразная главная партия. Сочетание третьего и четвёртого контрастирует главной и тем самым выполняет функцию побочной. В развивающемся разделе сонатность проявляется во взаимодействии этих элементов, которые контрапунктически наслаиваются друг на друга, соединяются в горизонтальные линии, проходят стадии полифонической разработки, уплотнения фактуры. Однако темы здесь по-прежнему противопоставлены друг другу, каждая существует в своём «мире».

Кульминацией I части становится её третий раздел, замещающий сонатную репризу, в котором из первого и четвёртого тематических элементов произрастает новый материал. Из коротких двухзвучных, а затем и четырёхзвучных интонаций в основном виде и в инверсии, рождается двенадцатитоновая тема-серия – основа для будущей темы фуги II части.

### Пример 3.

#### Тема-серия I части



Благодаря уплотнению интервалики мотивов (превращению септовой интонации в секундовую), более быстрому движению (*Con moto*), изложению исключительно мощными октавными унисонами на *ff*, а затем и стремительному восхождению в верхний регистр, она создаёт ощущение непреодолимого потока мрачной выплескивающейся энергии.

О репризности в заключительном разделе сообщает лишь возвращение побочной партии в том виде, который она приобрела в результате развития. Её движение по звукам ломаного трезвучия изложено в другой транспозиции, что служит некоторой аналогией репризному тональному переносу побочной партии, а мелодический рисунок напоминает первый элемент главной партии. Таким образом, эта мелодия приобретает синтезирующий характер.

Итак, в репризе, с одной стороны, с помощью интонационного синтеза разрешается противоречие между главной и побочной партиями, а с другой – возникает новый конфликт – между синтезированной темой и серией. Первая как будто символизирует подчинение элемента главной партии выразительной сфере побочной, серия же, отделившись от главной партии, превращается в новую тему с гипертрофированной негативной сущностью. По словам А. Демченко, в музыке второй половины XX века «такая резко выраженная образно-стилевая поляризация становится уже совершенно привычным явлением» [3, с. 57]. Именно так рождается стимул для последующего развития конфликта в средней части цикла.

Вторая часть представляет собой большую фугу, которая выполняет в макросонатной форме целую функцию разработки. На протяжении более двадцати страниц нотного текста утверждается непримиримый, безапелляционный, жесткий образ. Трёхголосная фуга начинается стремительно и ярко (*Presto, f*). Образ бед, водоворота событий создаётся несколькими средствами. Основу объёмной темы составляет серия, впервые прозвучавшая в конце I части. Её звуковысотная структура оригинальна: изложив первые три мотива в виде количественной прогрессии – кумулятивного прирастания звуков с разделением их паузами (2/4, 5/4, 9/4), композитор ещё раз повторяет всю серийную последовательность, но уже без пауз и без повтора начал, превратив её мотивы в сплошное непрерывное вихревое движение. Материал противосложения составляют звуки той же серии, складывающиеся в мотивы с двойными повторами. Так создаётся предельное единство всего материала II части.

Современный принцип построения экспозиции фуги демонстрирует начальный раздел II части с тональным планом, подчинённым конструктивному интервалу квинты, отложенному веерообразно (*es-b-as*). При этом уже третье проведение темы изложено стреттно (*as/es*), да ещё и с изменением ритмической плотности за счёт расширения и сокращения пауз между мотивами. В этом, по-видимому, нашла проявление разработочная функция части, обусловившая необходимость особой динамизации экспозиционного раздела. Во всей II части преобладает развитие: её разработка составляет самый большой раздел фуги, включающий несколько этапов, которые характеризуются постепенным усилением жёсткого, напористого образного строя темы, устремлённостью движения к кульминационному разделу, предваряющему репризу. Первый этап разработки продолжает

намеченную экспозицией стреттность, второй отличается ещё большей интенсивностью и динамичностью развития, в которое включается репетиционный тематический элемент из I части. Его репетиции на этот раз звучат устрашающей барабанной дробью, усиливая эмоциональное напряжение музыки. Заключительный этап динамизирован благодаря более быстрому безостановочному движению (*Piu mosso*) и отсутствию пауз.

В краткой репризе тема в первоначальном тоне *es*, зеркально сочетаясь с инверсией в тоне *cis*, сгруппирована триолями и звучит теперь уже непрерывным потоком, неделимым на отдельные мотивы. Однако здесь она постепенно динамически угасает, переходя в увеличение и подготавливая тем самым медленный финал цикла подобно тому, как и преобразованная реприза I части предвосхищала вторую.

Следует отметить, что эта часть невероятно трудна для исполнителя в образно-слуховом и техническом плане. Сложная трёхголосная полифоническая ткань, основой которой является интонационно изломанная тема-серия, большой объём нотного текста в быстром темпе и яркой динамике, сквозное движение к концу части предполагают предельную слуховую концентрацию пианиста, его техническую оснащённость (важную роль здесь играет поиск удобной аппликатуры), активность и устремлённость в передаче развития от начала к завершению этого виртуозного действия.

Несмотря на событийность и динамичность фуги, главной кульминацией всего цикла служит заключительная часть сонаты. В ней не остается места сомнениям, порывам и метаниям предыдущих частей. Налицо непреодолимость развития к кульминационному речитативному провозглашению тем, символизирующему торжество света и радости. В финале присутствуют все четыре тематических элемента I части, изложенные в том же порядке, что и в её экспозиции, но в увеличении. Первая тема звучит мощным монологом, унисоны которого медленно (уже не восьмыми, как в I части, а четвертями) поднимаются из глубин басового регистра до высот четвёртой октавы, подхваченные обертонами перемежающихся аккордов-кластеров. Вторая темарепетиция продолжает декламацию, и на её истаивающем окончании единственный раз во всей части проводится серия темы фуги, однако совершенно преобразившаяся. Она состоит из тех же сегментов, но звучит тихо, умиротворённо, выразительно и певуче, символизируя ушедшие «печали» и «беды». Следом, в продолжение достигнутой одухотворённости, проходят четвёртый и третий тематические элементы, преимущественно в одноголосном изложении, чередующиеся с репетициями второго. Таким образом, в III части концентрируются черты репризности в масштабе макроформы, проявляющиеся не только в возвращении основного тематизма, но, главным образом, в его сращивании, сближении и переосмыслении. Разнородный материал преобразуется здесь в сторону светлой образности побочной партии, с которой соединяются и репетиционный мотив, и тема фуги, достигая в этом слиянии полного содержательного единства. Это подтверждает и завершение сонаты: в радостном и торжествующем заключительном эпизоде *Piu mosso* яркие шестизвучные аккорды (терцового строения из побочной партии) на *fff* и окончательно преображённая ликующая тема-серия провозглашают «солнце, утверждающее жизнь» [6].

Каков же процесс вызревания исполнительской концепции Второй фортепианной сонаты М. Зайчикова? В связи с особой трактовкой макросонатной формы сочинения, непременным условием его убедительной интерпретации является создание целостности монолитной композиции, в которой части цикла становятся разделами сонатной формы. Интерпретация здесь может опираться на их функциональное значение: экспозиционно-сти I части способствует свободное импровизационное движение, а затем и устремлённость развития к рождению серии и фуге. Значительного эмоционального напряжения и серьёзной технической работы требует «разрабочная» II часть сонаты. Трактовка фуги связана с работой над цельностью её объёмной темы в условиях внешней дробности, которая не должна противоречить общему напору музыки, а также над объединением фрагментов части в крупные разделы с постепенным усилением роли динамических средств. В связи с непрерывностью изложения музыкальной ткани, значительная роль отводится ощущению времени, точной метроритмической пульсации и особой мере цезур на границах тем и разделов, способствующих формообразованию части.

Предпринятый выше анализ побуждает к симультанному охвату формы, дающему панорамный вид целостной концепции цикла<sup>1</sup>. В исполнительском процессе сонаты чрезвычайно важен момент напряженно-эмоционального становления двух частей с движением к кульминационному финалу, репризность которого подчёркивается содержательным обобщением и синтезированием тематизма.

В заключение следует отметить, что отдельной исполнительской проблемой в настоящее время является «несовременность» репертуара, в котором его большую часть составляют опусы классико-романтического направления. Именно поэтому включение в концертные и учебные программы Второй сонаты М. Зайчикова способно расширить диапазон фортепианного репертуара, увеличивая горизонты художественных представлений исполнителя.

#### Список литературы

1. **Вартапов С. А.** Шнитке. «Пять афоризмов»: концепция интерпретации цикла // Проблемы музыкальной науки. Уфа, 2011. № 2. С. 175-180.
2. **Григорьев В.** Вопросы исполнительской формы и пути её реализации // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 69-86.
3. **Демченко А.** Горизонты полистилистики [Электронный ресурс]. URL: [http://scjournal.ru/articles/issn\\_1997-292X\\_2015\\_5-1\\_14.pdf](http://scjournal.ru/articles/issn_1997-292X_2015_5-1_14.pdf) (дата обращения: 19.02.2016).

<sup>1</sup> Вопросы «одномоментного охвата формы» в процессе интерпретации, связанные с проблемой музыкального времени, исследует В. Григорьев [2].

4. **Казанцева Л.** Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учебное пособие. Астрахань: ГП АО ИПК «Волга», 2005. 112 с.
5. **Мягкиева Н.** Исполнительская интерпретация музыки второй половины XX века: автореф. дисс. ... к. искусствоведения. М., 2010. 23 с.
6. **Некрасова К.** Раздумье [Электронный ресурс]. URL: <http://gorodzabytyhpoetov.jimdo.com/ксения-некрасова/> (дата обращения: 19.01.2016).
7. **Чередниченко Т.** Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: сборник статей. М.: Музыка, 1988. Вып. 1. С. 43-68.
8. **Шульгин Д.** Годы неизвестности Альфреда Шнитке. М.: Деловая лига, 1993. 109 с.

#### THE SECOND PIANO SONATA BY MIKHAIL ZAICHIKOV: SPECIFICS OF PERFORMER'S INTERPRETATION

**Kalashnikova Ol'ga Alekseevna**  
Voronezh State Institute of Arts  
[kalashnikovy.v.o@gmail.com](mailto:kalashnikovy.v.o@gmail.com)

The article examines the issues devoted to the interpretation of music by the modern Voronezh composer M. Zaichikov. The performer's interpretation of the compositions of the second half of the XX century is closely associated with the modified composer's practice parameters manifesting themselves in the considerable extension of the range of artistic, technological, facture ideas. In the composer's Second Piano Sonata the interpreter's tasks involve the interpretation of the artistic content of the composition, the idea of which is revealed in the poetical epigraph; solving dramaturgic and compositional-structural tasks aimed to create the integrity and density of the three-part macro-sonata composition.

*Key words and phrases:* modern music; interpretation; piano sonata; M. Zaichikov; The Second Sonata.

УДК 398.8

#### Искусствоведение

*В статье рассматриваются колыбельные песни кубанских ногайцев, анализируются функциональное назначение, архитектоника, художественные и музыкальные средства выразительности песен. Показана их глубинная связь с языческими верованиями тюркских народов и мусульманскими канонами. Выявляются региональные и индивидуальные черты. Обосновываются общность с аналогичными жанрами соседних народов, а также сохранность в них индивидуальных черт, создающих неповторимый этнический колорит.*

*Ключевые слова и фразы:* региональный компонент; колыбельные песни; жанр; функциональное назначение; языческие обряды; ритуальная практика; тематика; композиция; средства выразительности.

**Карданова Бэла Баубековна**, к. искусствоведения, доцент  
Карачаево-Черкесский государственный университет имени У. Д. Алиева  
[beka-09@yandex.ru](mailto:beka-09@yandex.ru)

#### РЕГИОНАЛЬНЫЕ И ЭТНИЧЕСКИЕ КОМПОНЕНТЫ В КОЛЫБЕЛЬНЫХ ПЕСНЯХ КУБАНСКИХ НОГАЙЦЕВ

Ногайцы (самоназвание «ногайка») – тюркоязычный этнос, для которого характерно дисперсное расселение в разных регионах Российской Федерации и за её пределами. Кубанскими ногайцами называют субэтнические группы ногайцев, проживающие на территории Северного Кавказа, основная их часть живет в Карачаево-Черкесии и Ставропольском крае.

За свою многовековую историю ногайцы создали уникальную музыкальную культуру, составной частью которой является песенный фольклор. Детские песни народа, включая «материнский» репертуар, исполняемый взрослыми, до сих пор не был предметом специального изучения. Можно назвать лишь отдельные работы автора данных строк: сборник детских народных песен, пословиц и поговорок «Как-как, каргалар» [4] и статью «Детские песни ногайцев» [3]. Неизученными остаются такие аспекты, как обрядовая приуроченность и функциональность, поэтика, музыкально-стилевые особенности детских песен и др. Это обстоятельство явилось основанием для написания данной статьи. В исследовании использованы экспедиционные материалы автора, собранные с 1976 по 2015 гг. в местах компактного проживания ногайцев на территории Карачаево-Черкесии и Ставропольского края.

На протяжении всего раннего детства ребенок воспринимает окружающий его звуковой мир, получающий свое воплощение в колыбельных песнях (бесик йырав). Их тексты и напевы соответствуют основному функциональному назначению – успокоению и усыплению ребенка. По времени создания они разнятся: одни имеют древнее происхождение, другие возникли относительно недавно.

Архаические колыбельные песни тесно связаны с языческими ритуальными практиками народа. По своей архитектонике они представляют собой чередование небольших по объему рефренов – баюкающих слов или словосочетаний «лавь-лавь», «айди-айди» (аналогичных русскому «баю-баю») или их производных, имевших, видимо, в прошлом заклинательное значение [11]: