

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования
**«КРАСНОДАРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ИНСТИТУТ КУЛЬТУРЫ»**
Факультет консерватория

На правах рукописи



НОВИКОВА ЕКАТЕРИНА ВЛАДИМИРОВНА
**ФОРМЫ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ
ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ РУБЕЖА XX-XXI ВВ.**

Специальность: 5.10.3 – Виды искусства (Музыкальное искусство)

диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
Шак Татьяна Фёдоровна
доктор искусствоведения, профессор

Краснодар, 2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА	20
1.1. Интерпретация в музыке: динамика функционирования явления.....	20
1.2. Классификационные принципы форм интерпретации эстрадной песни.....	41
ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕСЕННОГО КОНТЕНТА В РАКУРСЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ	55
2.1. Методы анализа форм интерпретации эстрадной песни.....	55
2.2. Сравнительный и жанрово-стилевой анализ песенного материала.....	58
2.3. Классический и современный кроссовер в аспекте реинтерпретации.....	89
ГЛАВА 3. ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ	101
3.1. Песня в структуре художественного фильма: подходы к интерпретации.....	101
3.2. Приемы театрализации эстрадной песни в пространстве интерпретации.....	138
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	151
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	158
ПРИЛОЖЕНИЕ. КЛАССИФИКАЦИОННЫЕ ТАБЛИЦЫ ФОРМ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ	177

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования¹. В системе музыкальных жанров песня самый популярный обиходно-бытовой жанр. По-видимому, этим объясняется тот факт, что в категории первичных жанров песня занимает основное место, определяя свое ведущее положение в жанровой классификации с точки зрения бытового предназначения музыки. Эстрадная песня представляет собой наиболее распространенный жанр современного массового музыкального искусства, сила которого заключена в единстве многообразия и простоте выразительных средств. Это сплав содержательно-текстового начала и интонационного смысла мелодико-гармонических, ритмических, тембровых решений, заключенных в аранжировке и особенностях исполнения.

Песня выражает культурно-эстетические принципы и тенденции общества, бытующие в определенный период времени. Наряду с отдельными примерами кратковременно существующих шлягеров, не представляющих художественной ценности, данный жанр выдвинул ряд произведений, выражающих общекультурные национальные основы, которые стали доминирующей опорой в формировании общественного сознания и русской ментальности. Такие

¹ В тексте диссертации использованы материалы ранее опубликованных статей: Новикова Е.В. Интерпретация эстрадной песни: к постановке проблемы / Е.В. Новикова, Т.Ф. Шак // KANT: Social science & Humanities. – 2023. – №4(16). – С. 74-80; Новикова Е.В. Интерпретация эстрадной песни: опыт анализ / Е.В. Новикова // Образование и культурное пространство. – 2024. – №2. – С. 110-120; Новикова Е.В. Интерпретационность как принцип формирования современного песенного контента / Е.В. Новикова // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – №3 (94). – С. 114-125; Новикова Е.В. Театрализация как форма интерпретации эстрадной песни // Образование и культурное пространство. – 2024. – №4. – С. 138-146; Новикова Е.В. Эстрадная песня в ракурсе интерпретации / Е.В. Новикова // Музыка в пространстве медиаккультуры: Сборник статей по материалам Десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года. – Краснодар: КГИК, 2023. – С. 316-324.

произведения создавались в советскую и постсоветскую эпоху. Для того, чтобы песенное наследие оставалось актуальным и сейчас, оказывало благотворное воздействие, выполняло воспитательную функцию, имело коммерческий успех, многие эстрадные исполнители прибегают к осовремениванию и актуализации песен через их обработку в соответствии с реалиями сегодняшнего дня. Следовательно, важной формой бытования песенного материала на рубеже XX-XXI вв. является разные формы его интерпретация. Этот феномен в наибольшей степени актуален для фольклорной традиции и жанров массовой музыкальной культуры, в которой песне отводится одно из ведущих мест.

Эстрадная песня имеет настолько широкое признание и распространение, что требует глубокого изучения и осмысления, это позволяет поставить ее в ряд с интерпретацией в академической музыке. Стал естественным тот факт, что люди, родившиеся в начале 2000-х годов, слушают переработанный песенный материал, так как первоисточник был создан много лет назад. Отечественная эстрадная песня за последние десятилетия, претерпела значительные изменения в плане образного содержания, текстового начала, мелодики, гармонического строя и аранжировки в целом, но главное – в манере исполнения.

Интерпретационность – характерная особенность музыкального искусства в целом, благодаря его интонационной сути. В бытовании современной эстрадной песни явление интерпретации актуализируется, что объясняется рядом причин. Это высокий профессиональный уровень и широкий жанровый диапазон песенного наследия отечественной эстрады XX века; свободное отношение к нотному композиторскому тексту и большая степень свободы, предоставляемая исполнителю, заложенная в сути песенного жанра; формирование феномена «автор-исполнитель» как создателя музыки, поэтического текста песни и ее исполнителя²; постмодернистские тенденции,

² Эта особенность отмечена в статье И. В. Маевской «Феномен "автор-исполнитель" в стилевом диапазоне эстрадной песни // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. Сб. статей по материалам III Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. – Краснодар: КГИК, 2020. – С. 175–188, [82].

связанные с созданием собственного произведения на основе компиляции чужих фрагментов; развитие технологии звукозаписи и средств массовой информации, способствующих популяризации образцов массовой музыки; доминирование визуальности в ракурсе отражения тенденций современной культуры в целом.

Таким образом, в современной массовой музыкальной культуре интерпретация эстрадной песни становится важной формой бытования данного жанра наряду с созданием нового песенного контента. Некоторые музыкальные произведения эстрадного жанра стали стандартом для исполнительской школы, и полем деятельности для сложившихся артистов, что дало широкий спектр подходов к их творческому воплощению. В настоящий момент не существует четко обозначенной системы анализа интерпретации эстрадной песни в контексте ее уровней, видов, форм и способов реализации. В данной работе предпринята попытка разработки критериев и параметров, по которым можно анализировать первоисточники и их интерпретации по степени трансформаций исходного материала, что и определяет актуальность исследования.

Степень изученности проблемы.

Постижение феномена эстрадной песни, в том числе в контексте интерпретации, долгое время не являлось приоритетным направлением в теоретическом музыкознании по причине необоснованного причисления песни к легкожанровому музыкальному искусству. Тем не менее, можно выделить серию работ так или иначе взаимосвязанных с типологией эстрадной песни или необходимых для ее изучения в аспекте интерпретации. В их числе базовое исследование Н. Корыхаловой «Интерпретация музыки» [62]. Несмотря на то, что книга написана более сорока лет назад и опирается на критический анализ теоретических проблем музыкального исполнительства и их разработке в современной буржуазной эстетике, в ней обосновывается категория интерпретации, идущая как от исполнительской, так и аналитико-музыковедческой практики, основанной на изучении музыкального произведения как звучащего интонируемого феномена. Эти идеи находят

конкретную реализацию в функционировании современной эстрадной песни с ее свободным отношением к авторскому тексту, и при анализе которой за основу берется не только нотный, но и аудиовизуальный текст.

Отметим также фундаментальные разработки категории интерпретации на материале академической музыки в работах А. Алексеева «Интерпретация музыкальных произведений» [4], Я. Мильштейна «К проблеме исполнительских стилей» [92], Т. Чередниченко «Композиция и интерпретация: три среза проблемы» [153]. Важным критерием в формировании методологической базы исследования и конкретно параметров классификации интерпретации стали идеи, изложенные в диссертации П. Волковой «Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века)», где на примере текстов культуры рассматриваются категории интерпретации и реинтерпретации в контексте теории искусства [21].

Интерпретации эстрадной песни посвящен отдельный параграф в диссертационном исследовании И. Маевской «Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века», в которой автор показывает каким образом «изменение аранжировки и различная исполнительская интерпретация, репрезентирующая индивидуальный стиль певца, может трансформировать жанр песни через жанровую модуляцию (переход в другой жанр) или жанровый синтез (сочетание нескольких жанров)» [78, с. 128].

При подготовке диссертации не остались без внимания работы по вокальным жанрам в целом. Это серия разработок В. Васиной-Гроссман о методах анализа вокальных произведений и взаимодействию слова и музыки [16-20], исследования В. Зака «О мелодике массовой песни» (опыт анализа)» [38], Л. Кулаковского «Песня, ее язык, структура, судьбы» [69], А. Сохора «Русская советская песня» [133], Т. Рудиченко «Песенный репертуар: подходы к изучению» [114]. Несмотря на то, что данные работы базируются на образцах народной или массовой музыки, их материал создает основу для изучения

эстрадной песни. Существенный вклад внесло учебное пособие по анализу вокальных произведений под редакцией О. Коловского [7], разделы которого освещают широкий круг вопросов изучения вокальных произведений разных стилей и жанров.

Отдельную нишу занимают работы по массовой музыкальной культуре, в числе которых учебные пособия, монографии, сборники статей – А. Цукер «Отечественная массовая музыка: 1960-1990» [151], «Микаэл Таривердиев» [150], «Массовая музыка в пространстве культуры: Очерки и статьи [149]; В. Конен «Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века» [59]; В. Сыров «Стилевые метаморфозы рока» [140]. Из работ представителей молодого поколения отметим диссертационные исследования Ф. Шака «Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.» [169], А. Слободчиковой «Рок-музыка на рубеже XX-XXI веков в диалоге с музыкой академической традиции» [128]. Формирование методологического аппарата эстрадной песни представлено в кандидатской диссертации И. Маевской «Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века» [78]. На сегодняшний день это наиболее целостное исследование, рассматривающее изучаемый объект.

Постижению процессов, происходящих в эстрадной песне, посвящены ряд статей Т. Шак, касающихся интерпретации эстрадной песни [156], воплощению поэзии М. Цветаевой в жанре отечественной эстрадной песни [160], функционированию песни в структуре медиатекста [155, 159]. Проблемы определения и классификации классического кроссовера исследуются в работе Л. Баяхуновой «Классический кроссовер в культурном пространстве России» [10], статье А. Кром, рассматривающей сущность понятия и опыт применения кроссовера в аспекте американского минимализма [65], диссертации Л. Данько, актуализирующей музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре [28]. Ракурс рассмотрения классического кроссовера определен также в контексте взаимодействия тенденций Востока и Запада [75,

147, 157], путей формирования индивидуального облика современной рок-музыки [127, 128].

Весомый вклад в развитие изучаемой проблемы внесли работы культурологов. В их числе исследования Д. Журковой, посвященные этапам и подходам к изучению популярной песни и ее визуальному выражению в клипах, телепередачах [34, 35]; Ю. Дружкина «Метаморфозы телепесни», где представлены формы бытования, прикладные функции, способы осмысления песни в контексте телевидения. В книге Ю. Стракович «Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке» [138] освещаются важные для интерпретации эстрадной песни тенденции, связанные с музыкальной цифровой эволюцией, технологическим прорывом второй половины XX-XXI вв.

В ракурсе данной проблемы отметим тематику статей молодых исследователей: И. Айдамирова «Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций» [1-2], Е. Сикоева «Песня в структуре кинотекста: опыт анализа» [123], А. Ситалова «Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки» [124].

Теоретическую базу данного исследования также составили источники, опирающиеся на методологию анализа музыки в кинотексте, поскольку в работе медийная интерпретация рассматривается как одна из важнейших форм функционирования эстрадной песни. Это диссертационное исследование Т. Егоровой «Музыка советского фильма», основанное на материале отечественного кино с 30-х по 90-е годы XX века [33], монографии Т. Шак, о методах анализа музыки в структуре медиатекста [163] и Ю. Михеевой, актуализирующей эстетику звука в советском и постсоветском кинематографе [95]. Проблемы театрализации эстрадной песни рассмотрены в ракурсе исследования Т. Курышевой «Театральность и музыка» [70], где определено понятие «театральность» в контексте жанров музыки, зрелищного начала, аспектов музыкальной режиссуры.

Фундаментом в изучении современной эстрадной песни стали

многочисленные труды по общим проблемам теоретического музыкознания. Это работы по рассмотрению:

1. Жанровой природы музыки, в которых песню относят в категории популярных музыкальных жанров, бытующих в ту или иную эпоху (А. Сохор «Эстетическая природа жанра в музыке») [135], массово-бытовых (Т. Попова «О музыкальных жанрах») [111], электроакустических и виртуальных жанров, получивших свое развитие в XX веке (Е. Назайкинский «Стиль и жанр в музыке») [99].

2. Музыкальному тематизму в контексте определения, классификации, репрезентации элементов музыкального языка, намеченных в работах Е. Ручьевской «Функции музыкальной темы» [116], В. Холоповой «Теория музыки» [145].

3. Методологии анализа музыкального текста и формообразования – Б. Асафьев «Музыкальная форма как процесс» [9], В. Задерацкий «Музыкальная форма» [36-37], Л. Мазель «Роль секстовости в лирической мелодике», «Строение музыкальных произведений» [86, 88], И. Способин «Музыкальная форма» [137].

4. Музыкальной драматургии – А. Селицкий «Музыкальная драматургия» [120], И. Соллертинский «Исторические типы симфонической драматургии» [130].

5. Категории музыкального стиля – М. Михайлов «Стиль в музыке», «К проблеме стилевого анализа» [93, 94], С. Скребков «Художественные принципы музыкальных стилей» [125].

Ценные наблюдения в ракурсе проблематики исследования можно найти в многочисленных высказываниях создателей и исполнителей эстрадной песни (композиторы, авторы слов, певцы, продюсеры). Это интервью, беседы, высказанные или записанные в телепередачах, интернет-источниках [15, 42, 43, 74].

Несмотря на широкий диапазон литературы по проблематике

исследования, видится необходимым систематизация наблюдаемых музыковедами явлений в вопросах изучения современного песенного материала и тенденций в его интерпретации, характерных для современной массовой культуры.

Объект исследования – отечественная эстрадная песня рубежа XX-XXI вв.

Предмет исследования – формы интерпретации эстрадной песни.

Цель исследования – на основе изучения особенностей функционирования песенного контента в современном социуме, сформированного во многом через интерпретацию оригинальных первоисточников, выявить виды, формы, способы интерпретации эстрадной песни и подходы к методам анализа данного феномена.

Основные задачи:

1. Дать определение понятия «интерпретационность» как непрерывного процесса преобразования первоисточника в ракурсе форм бытования жанров современного искусства.
2. Обосновать роль категорий «интерпретация» и «реинтерпретация», связанных со степенью отличия новых вариантов песен от их оригинала (углубленность интерпретации), в создании современных форм песенного контента.
3. Рассмотреть виды (исполнительская, визуальная), формы (кавер, кроссовер, трибьют, мэш-ап) и способы реализации интерпретации в песне.
4. Предложить алгоритм анализа эстрадных песен, созданных посредством интерпретации и на основе сравнительного анализа песенного материала выявить степень изменения первоисточника в процессе работы с ним.
5. Определить место и роль исполнительской и визуальной интерпретации эстрадных песен во взаимосвязи со степенью их общественного распространения и направленностью на конкретную аудиторию.

Научная новизна исследования определяется тем, что впервые:

1. Категория интерпретация рассматривается на материале отечественной эстрадной песни как целостное явление в научном, методологическом, творческом и социокультурном контекстах. Обозначается подобие и отличия подходов к интерпретации в академической и массовой музыке.

2. Обосновывается роль категорий интерпретация и реинтерпретация в создании современных форм песенного контента, зависимых от степени углубленности интерпретации, отличия новых вариантов песен от их оригинала. Дается определение понятия «формы интерпретации», вводится термин «интерпретационность» как непрерывный процесс преобразования первоисточника в ракурсе форм бытования жанров современного искусства.

3. Определяются уровни, виды, формы и способы интерпретации песенного материала, даются толкования понятий кавер, кроссовер, трибьют, мэш-ап.

4. Характеризуются особенности исполнительской интерпретации, обусловленные манерой пения, характером аранжировки. Выявляется специфика визуальной интерпретации песен, связанная с медийной формой воспроизведения в структуре художественного фильма и театрализацией песни в ракурсе современных проектов телевизионного эфира.

5. Предлагается метод сравнительного анализа песенного материала в аспекте интерпретации, намечается алгоритм анализа эстрадных песен, созданных посредством интерпретации первоисточника.

6. Устанавливается взаимосвязь разных форм интерпретации песни со степенью общественного распространения и направленностью на конкретную аудиторию.

Материалом исследования послужили популярные произведения эстрадного песенного жанра разных лет, избранные в качестве первоисточника и трансформированные через процесс их интерпретации. Это песни Ю. Антонова, Л. Агутина, В. Высоцкого, А. Бабаджаняна, В. Бибергана, Н. Богословского,

О. Газманова, В. Гамалии, А. Зацепина, Э. Колмановского, В. Кротовского, И. Крутого, И. Лагутенко, И. Матвиенко, М. Минкова, В. Мигули, А. Морозова, Н. Носкова, Р. Паулса, А. Пахмутовой, А. Петрова, Ю. Саульского, М. Таривердиева, Д. Тухманова, М. Фадеева, Я. Френкеля, В. Цоя, Ю. Шевчука и др. в исполнении эстрадных солистов и групп, создавших собственные оригинальные интерпретации: О. Аккуратов, С. Ахмедова, И. Аллегрова, Д. Арбенина, Н. Басков, А. Беляев, Д. Билан, Т. Буланова, Е. Ваенга, А. Воробьева, П. Гагарина, Т. Гвердцители, А. Герман, М. Девятова, Л. Долина, И. Дубцова, Ю. Зиверт, Е. Иванцев, Е. Камбурова, И. Кобзон, О. Кормухина, М. Кристалинская, Ш. Кузнецова, Д. Кудайберген, В. Ланская, А. Лорак, Л. Лещенко, М. Мерабова, Л. Милявская, В. Мулерман, Пелагея, И. Понаровская, В. Пресняков, Ю. Савичева, К. Сергиенко, В. Толкунова, С. Трофимов, А. Шиловская; группы «Агата Кристи», «Веселые ребята», «Дискотека Авария», «Земляне», «Кватро», «Ласковый май», «Любэ» «Мираж», «Ночные снайперы», «Операция пластилин», «Парк Горького»; хоровые коллективы – «Хор Турецкого», Хор московского Сретенского_мужского монастыря и др.

Методы исследования. В процессе разработки данной темы использовались следующие методы:

- музыковедческий, обусловленный адаптацией принципов анализа академической музыки к эстрадно-песенному материалу в контексте его интерпретации;
- сравнительно-сопоставительный, ориентированный на рассмотрение первоисточника и особенностей его интерпретации;
- киноведческий, связанный с позиционированием песенных жанров в стилевой и языковой системе медийных форм текста;
- семиотический, направленный на выявление типовых интонаций как средства популяризации эстрадной песни;
- функциональный, позволяющий определить образно-драматургические

функции эстрадной песни в структуре фильма;

– культурологический, необходимый для изучения феномена эстрадной песни и ее интерпретации в культурно-исторической динамике.

– социокультурный, изучающий направленность интерпретируемого песенного материала на восприятие разными возрастными и социальными аудиторными группами.

Положения, выносимые на защиту:

1. В современной массовой музыкальной культуре интерпретация эстрадной песни становится важной формой бытования данного жанра наряду с созданием нового песенного контекста. Это объясняется высоким профессиональным уровнем и широким жанровым диапазоном песенного наследия отечественной эстрады XX века; свободным отношением к нотному композиторскому тексту, что заложено в сути песенного жанра; появлению феномена «автор-исполнитель» как создателя музыки, поэтического текста песни и ее исполнителя; постмодернистскими тенденциями, проявляющимися в написании собственного произведения на основе компиляции чужих фрагментов; развитием технологии звукозаписи и средств массовой информации. Актуализация интерпретации как тотального явления, распространяемого на все этапы структурирования, воспроизведения и восприятия текста, позволяет ввести термины «*формы интерпретации*» – появление новых версий популярных песен как вторичного (измененное произведение) или первичного (новое произведение) продуктов, и *интерпретационность* как непрерывный процесс истолкования и преобразования первоисточника в ракурсе современных тенденций массовой культуры.

2. Критериями определения видов интерпретации служит *степень отклонения* (отличия) от оригинала, то есть углубленность интерпретации, определяемая уровнями (начальный, средний и высший), в результате чего возникают разные *виды* (исполнительская, визуальная) и *формы* (кавер,

кроссовер, мэш-ап, трибьют) интерпретации, основанные на *способах* (изменение аранжировки, вокальной манеры, поэтического текста, воплощение закономерностей драматургии) реализации интерпретации в песне. Начальный и средний уровни работы с оригиналом эстрадной песни как первичным продуктом деятельности дают вариант ее интерпретации (вторичный продукт). Высший уровень, с глубинными изменениями текста-донора или изъятием элемента данного текста (нотного и/или поэтического) в качестве ключевой идеи будущей композиции, приводит к появлению нового произведения (первичный продукт), основанного на принципе реинтерпретации.

3. Образование таких форм интерпретации как кроссовер (классический и современный), мэш-ап является отражением постмодернистских тенденций формирования нового произведения, созданного посредством взаимодействия текста оригинала и заимствованного музыкального материала. При этом в кроссовере преобладает горизонтальный принцип сцепления разнохарактерного материала, в то время как мэш-ап предполагает вертикальное взаимодействие цитируемых элементов по принципу контрастной полифонии и доминировании технических параметров работы со звуком.

4. Метод анализа эстрадной песни в ракурсе интерпретации основан на принципах сравнительного анализа, когда рассматривается классический композиторский и исполнительский оригинал (текст первоисточник) в плане жанра, образного строя, средств музыкальной выразительности, вокальной трактовки с последующим изучением иных вариантов (вторичные тексты) ее воспроизведения и аранжировки, способных приводить к изменению жанра, взаимодействию жанровых подвидов и возникновению новых форм (кавер-версия, кроссовер, мэш-ап и пр.).

5. Визуальная интерпретация эстрадной песни базируется на приемах театрализации как одной из форм ее бытования в современной массовой культуре, обусловленной социокультурными тенденциями развития средств массовой информации и появлением ряда конкурсных и развлекательных

проектов, базирующихся на переосмыслении песенного наследия прошлого. Включение вокального материала в структуру кинотекста привносит в эстрадную песню разные смыслы, обусловленные не столько новыми аранжировочными или исполнительскими решениями, сколько законами медиатекста, синтетическая природа которого влияет на восприятие первоисточника.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в том, что его результаты создают необходимый базис как для глубинного исследования жанровой природы музыкального искусства в целом, так и дальнейшего изучения отечественной эстрадной песни в социологическом, историческом, теоретическом, практическом аспектах, что способствует более полному освещению ключевых явлений современной культуры. Выводы, намеченные в работе, определяют дальнейшие тенденции в развитии интерпретационных процессов в песенном контенте.

Практическая значимость результатов диссертационного исследования заключается в освоении навыков анализа вокальных произведений эстрадной музыки XX – начала XXI вв., являющих собой опыт интерпретации, что ценно в научном плане для музыковедов-исследователей современной массовой культуры; в практическом для композиторов, аранжировщиков, эстрадных вокалистов, вырабатывающих собственные концепции создания и исполнения интерпретируемых произведений. Идеи данного исследования могут быть востребованы в преподавании дисциплин исторического («История эстрадного искусства», «История исполнительского искусства», «История музыки конца XX-начала XXI в.», «История массовых музыкальных жанров»), теоретического («Анализ музыкальных произведений», «Интерпретация в музыке», «Композиция»), методического («Методика преподавания эстрадного вокала») циклов, студентам эстрадных специальностей, музыковедам, композиторам, музыкальным звукорежиссерам, режиссерам шоу-программ.

Данная проблематика позволит студентам и преподавателям разрабатывать собственные оригинальные трактовки песенного материала, не разрушая авторской идеи, подчеркивать сильные стороны и возможности первоисточника.

Степень достоверности и апробация результатов.

Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры музыковедения, композиции и методики музыкального образования ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры» и была рекомендована к защите. Основные результаты исследования представлены на международных конференциях: «Музыкальная наука и искусство Востока и Запада: грани взаимодействия» (Краснодар, 2015); «Музыка в пространстве медиакультуры» (Краснодар, 2017, 2023). По теме диссертации автором опубликовано девять статей общим объемом 4,2 п. л. Из них четыре статьи (объемом 2,1 п. л.) в изданиях, рекомендованных ВАК РФ.

Структура работы. Работа состоит из трех глав, Введения, Заключения, списка литературы и приложения.

Во Введении описывается актуальность работы, определяется объект, предмет, цель и задачи исследования, характеризуется степень изучения темы, определяется материал исследования и методологическая основа, теоретическая и практическая значимость, обозначаются результаты исследования.

Глава 1. «Интерпретация как феномен музыкального искусства» состоит из двух параграфов. В первом «Интерпретация в музыке: динамика функционирования явления» отмечается, что интерпретационность актуализируется в контексте нескольких стадий создания, бытования и оценки музыкального произведения: авторской (музыкально-поэтической), исполнительской (воспроизведение музыки), слушательской (восприятие музыки), научно-аналитической (истолкование музыки). Дается обзор зарождения и развития интерпретации как феномена в музыкальном искусстве с отсылкой этих принципов на современное искусство эстрады. Основываясь на определениях таких видов композиторской интерпретации академической

музыки как транскрипция, фантазия, парафраз, попури, импровизация, вариации, дается обоснование того, насколько эти жанры и принципы работы с музыкальным материалом, заложенные в них, повлияли на процессы интерпретации, характерные для современного бытования эстрадной песни. Из приведенных жанров актуализируются парафразы, попури, как наиболее востребованные в массовой музыкальной культуре. Приводится обзор конкретных примеров.

В параграфе 1.2. «Классификационные принципы форм интерпретации эстрадной песни» обосновываются понятия «интерпретация», «интерпретационность», определяются виды, формы, способы реализации этих явлений применительно к эстрадной песне. Объясняются причины, по которым интерпретация становится важной (если не основной) формой бытования вокальных произведений современной массовой культуры наряду с созданием нового песенного контента в этой сфере.

Представляются виды (исполнительская, визуальная) и формы (кавер, кроссовер, мэш-ап, трибьют) интерпретаций. Актуализируются вопросы о способах, которыми достигается тот или иной уровень истолкования песни, что связано с изменением аранжировки (оркестровки), трансформацией вокальной манеры исполнителя (или сочетание разных манер); иным подходом к общему характеру исполнения; работой с поэтическим текстом (его сокращение, повторение разделов и пр.); театрализацией песни; воплощением закономерностей драматургии при исполнительской интерпретации; глубинным изменениям, приводящим к трансформации жанра песни (жанровая модуляция) или взаимодействию жанров (жанровый синтез); влиянием вербально-сюжетного ряда на восприятие песни при ее медийной интерпретации.

Глава 2. «Анализ песенного контента в ракурсе проблематики исследования» включает два параграфа. В параграфе 2.1. «Методы анализа форм интерпретации эстрадной песни», основываясь на закономерностях стилевого и сравнительного анализов, разработанных в отечественном музыкознании

применительно к академической музыке, обосновывается методика изучения современной эстрадной песни в контексте ее интерпретации с учетом жанровых особенностей, а также видов и форм интерпретации эстрадной песни, обозначенных в предыдущем разделе, определяются этапы анализа исполнительской интерпретации.

Параграф 2.2. «Сравнительный и жанрово-стилевой анализ песенного материала» приведены аналитические очерки сравнительного анализа следующих песен в их оригинале и интерпретации современными исполнителями: «Город влюбленных людей» (В. Гамалия, В. Орлов), «Любовь похожая на сон» (И. Крутой, В. Горбачева), «Я тебя отвоюю» (И. Крутой, М. Цветаева), «Позови меня с собой» (музыка и стихи Т. Снежиной), «Фантазер» (А. Морозов, С. Романов). Даны примеры анализа классических и современных кроссоверов.

Параграф 2.3. посвящен анализу классического и современного кроссовера в аспекте реинтерпретации.

Таким образом, в данной главе показана методика анализа эстрадной песни на основе рассмотрения ее классического композиторского и исполнительского оригинала в плане жанра, средств музыкальной выразительности, вокальной трактовки. Изучены иные варианты ее воспроизведения и аранжировки, приводящие к изменению жанра или взаимодействию жанровых подвидов и возникновению таких форм как кавер-версия, кроссовер, мэш-ап.

Глава 3. «Визуальная интерпретации эстрадной песни» состоит из двух параграфов. В параграфе 3.1. «Песня в структуре художественного фильма: подходы к интерпретации» иллюстрируются три подхода к бытованию песни в синтетической природе медиатекста. Первый – песня из художественного фильма – показывает, как песни композитора А. Зацепина, написанные к фильмам режиссеров Л. Гайдая, А. Мкртчяна, Л. Квинихидзе обрели популярность, стали шлягерами и объектом исполнительской интерпретации. Второй подход основан на анализе песни как структурного компонента

кинотекста, где на материале анализа картин «Истребители» (Киевская киностудия, 1939, реж. Э. Пенцлин, комп. Н. Богословский), «Девятаев» (Телеканал Россия, 2021, реж. Т. Бекмамбетов, комп. Ю. Потеенко) определена роль песен как музыкального компонента фильма. Третий подход позиционирует песню как заимствованный музыкальный материал в художественном фильме. Здесь дан анализ фильмов «Битва за Севастополь» (2015, режиссер С. Мокрицкий, композитор Е. Гальперин), «Елки-5» (Россия, 2016, реж. Т. Бекмамбетов, А. Котт и др., комп. И. Лагутенко, Ю. Потеенко, П. Есенин), «Ирония судьбы или с легким паром» (Мосфильм, 1975, реж. Э. Рязанов, комп. М. Таривердиев).

В фильме «Битва за Севастополь» философское содержание сдержанно-сосредоточенной бардовской песни В. Цоя «Кукушка» трансформировалось в драматический образец гражданско-патриотической лирики за счет исполнительской интерпретации П. Гагариной и визуального ряда фильма.

Параграф 3.2. «Приемы театрализации эстрадной песни в пространстве интерпретации» актуализирует интерпретационные подходы к песням на основе их введения в телевизионные проекты («Три аккорда», «Старые песни о главном»), где в качестве исполнителей достаточно часто выступают поющие драматические актеры, но не профессиональные певцы. Эта особенность, как и общая направленность на зрелищность, приоритет режиссерской работы, определила театрализованные формы интерпретации песенного контента.

В Заключение подводятся итоги исследования, делаются выводы, обобщаются результаты. В приложении содержатся классификационные таблицы форм интерпретаций эстрадной песни.

ГЛАВА 1. ИНТЕРПРЕТАЦИЯ КАК ФЕНОМЕН МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

1.1. Интерпретация в музыке: динамика функционирования явления

«Музыка – искусство интонируемого смысла». В этой формулировке Б. Асафьева заключено смысловое значение музыки, влияющее на сознание человека, «процесс интонирования становится "музыкальной речью"» [9, с. 212]. Музыкальный текст может быть по-разному проинтонирован, приобретая различное настроение и окраску. На этом основан один из важнейших аспектов музыкального искусства – его интерпретационность, которая может воспроизводиться в контексте нескольких стадий создания, бытования и оценки музыкального произведения: авторской (композиторской), исполнительской (воспроизведение музыки), слушательской (восприятие музыки), научно-аналитической (истолкование музыки).

В монографии Н. Корыхаловой «Интерпретация музыки» [62] дается широкий обзор зарождения и развития интерпретации как феномена в музыкальном искусстве. По мнению автора, содержание творческой деятельности музыканта-исполнителя определяется интерпретацией музыкального произведения: «Интерпретация – слово, которое лучше всего подходит к исполнению музыкального произведения» [62, с. 23]. В главе «Верность произведению или творческая свобода?» говорится, что интерпретация музыкального произведения, как вид композиторской деятельности, была широко распространена начиная с XV и вплоть до середины XVIII века, что было обусловлено фиксацией музыкального произведения в нотной записи, позволяющей использовать как отдельные темы, так и целиком музыкальные произведения в исполнительской и композиторской практике. Например, такие

крупные композиторы как И. С. Бах и Г. Ф. Гендель заимствовали различные темы для создания полифонических произведений. Во времена господства на сцене исполнителей-виртуозов, музыканты свободно обращались с музыкальными произведениями, самостоятельно выбирали тембры, в которых должно звучать музыкальное произведение, а также артикуляцию, динамику, темп, применяемые украшения. В связи с обилием всевозможных переложений и обработок, возникали противоречия между композитором, фиксирующим форму, характер и точный текст произведения в нотном виде, и свободой исполнителя – соавтора произведения, находящего выражение своей творческой индивидуальности.

В XX веке в исполнительском искусстве возникают многообразные направления, на арену выходят яркие творческие индивидуальности, обладающие неповторимой манерой, в то же время утрачивается приоритет виртуозности. Получила развитие тенденция к точному воспроизведению авторского текста без вмешательства редакторов, на основе рукописей композиторов классического и доклассического периода.

В главе «Три формы бытия музыкального произведения» Н. Корыхалова рассматривает особенность восприятия музыкального произведения, в которой отмечает прерывистость индивидуального осознания материальной основы музыки, что дает основание для отсутствия понятия оригинала. При этом, оригиналом можно считать только авторский нотный текст без редактирования. В музыке точное повторение невозможно ввиду ее специфики. Оригиналом не может быть признано ни авторское исполнение, ни исполнительское, ни произведение в сознании автора. В музыке нет ни оригинала, ни его копий. В результате данных рассуждений автор делает вывод, что исполнение произведения является его истолкованием, интерпретацией. Исследователь отмечает, что произведение существует в виде множества вариантов его исполнения, которое складывается из авторского замысла и традиций его времени, а также и внесение нового в трактовку последующими

интерпретаторами. Композиторское творчество является первичным, а исполнительское – вторичным, композитор создает музыкальное произведение, а исполнитель его интерпретирует, автором единолично является композитор, а интерпретация создается во время работы над произведением, его углублением и раскрытием.

Понятие «интерпретация» пришло на смену понятию «исполнение» и «исполнительство» в связи с настойчивым стремлением музыкантов к индивидуализации передаваемого нотного материала. Вместо слова «исполнение» со второй половины XIX века в обиход внедряется понятие «выражение» (expression). С конца 60-х годов прошлого века термин «интерпретация» начинает регистрироваться в музыкальных словарях и энциклопедиях, что закрепило исполнителя как творческую самостоятельную личность. В Энциклопедическом музыкальном словаре 1959 года под редакцией Ю. Келдыша дается следующее объяснение термина «интерпретация»: «(от латинского interpretation – разъяснение, истолкование) – истолкование музыкального произведения в творческом процессе исполнения. Интерпретация связана со звуковым воплощением нотного текста в соответствии с эстетическими принципами школы, направления, индивидуальными особенностями и идейно-художественным замыслом артиста» [44]. Данная формулировка по отношению к эстрадной песне позволяет рассматривать эстрадное произведение для исполнения в разных музыкальных направлениях – джаз, рок, авторская песня, хип-хоп, панк, танцевальная музыка, с применением приемов аранжировки, стиля вокала, элементов театрализации, используемых в данных направлениях.

На рубеже XX-XXI веков в массовой музыке интерпретация становится одной из ведущей сфер бытования песенных жанров, что требует изучения данного феномена, в том числе в ракурсе динамики функционирования понятия. В эстрадном искусстве произведение имеет три формы существования, с одной стороны это нотный материал, зафиксированный в авторской рукописи или в книжном издании в виде песенного сборника, с другой – в виде аудио или

видеозаписи конкретного исполнителя. Третий вариант связан с концертной формой исполнения. В совокупности эти исходные материалы являются отправной точкой, фундаментом для художественного представления концепции того или иного произведения в соответствии со вкусами конкретной аудитории, ее потребностями и запросами. В эстрадной музыке индивидуальность исполнителя играет важнейшую роль, так как данное искусство основано на демонстрации собственного уникального сценического образа, с соответствующим стилем обработки музыкального продукта. Важнейшим фактором формирования эстрадного индивида становится социальная среда и эпоха с преобладающими приоритетами и модой. Совершенствование и новации в сфере музыкального инструментария, семплирования, саунд-дизайна, появление новых вокальных школ, в общей совокупности являются основой и толчком для творческих экспериментов. В работе над произведением исполнитель либо остается в существующей традиции, придерживаясь авторитетных образцов, либо создает свою трактовку, выходя за рамки привычной формы и звучания.

Многообразие и вариантность трактовок в разных социальных и общеэстетических условиях, позволяет слушателю сделать свой выбор в соответствии с индивидуальной внутренней культурой, музыкальными вкусами. В специфике эстрадного искусства вариантность формируется не в исходном материале, где определяется замысел композитора и автора текста, а в ракурсе воплощения исполнительского стиля. Исходная идея произведения может быть значительно изменена, сведена на минимум, или просто раствориться во внешних формальных проявлениях стиля и особенностей инструментровки.

В интерпретации такие элементы музыкального языка как мелодия, гармония, ритм, тембр, фактура, динамика, темп, могут также претерпевать изменения на уровне вариантности и свободного использования, что допустимо в эстрадном песенном жанре, в отличие от академической музыки. Тенденция эта всегда существовала в фольклоре и утвердилась в джазовой музыке. Новый вариант произведения, возникший в результате интерпретации первоисточника,

получает самостоятельность и независимое право существования, что становится возможным в условиях коммерческой действительности. Но даже в этом случае новое произведение четко определяется как давно существующее общепризнанное популярное творение.

Для того, чтобы понять и определить свойства какого-либо эстрадного музыкального произведения, нужно ознакомиться со всеми версиями его воплощения. Но чаще всего широкий слушатель берет за эталон тот вариант, который он услышал первым, а им может служить вариант, созданный именно в настоящее время, в соответствии с существующими тенденциями и модой, так как в таком виде песня воспринимается наиболее актуально. Индустрия переиздания песен направлена на популяризацию продукта, и при изучении проблемы интерпретации произведения становится необходимой актуализация нотного авторского текста и первого исполнения, но не опора на любой популярный в данное время вариант.

В академической музыке важным условием интерпретации является, по терминологии Б. Асафьева, наличие «триады» – композитора, исполнителя и слушателя [9]. Важнейшая роль отводится автору первоначально созданного произведения, закрепление этого произведения в авторском нотном тексте. Композитор в издаваемом нотном подлиннике фиксирует звуковысотные параметры музыкального произведения, размер, темп, исходную тональность, указывает характер исполнения, динамические оттенки, состав инструментов и пр. Данный нотный материал относится к первоисточнику (оригиналу). Это обусловлено тем, что композитор с помощью применяемых обозначений пытается передать исполнителю идею произведения, замысел, который существует в его внутреннем представлении, в собственном сознании.

Развитие исполнительства вывело на сцену музыканта нового типа – интерпретатора чужих произведений. Стремление композитора к передаче собственного замысла с помощью нотной записи не могло в полной мере зафиксировать эмоциональное, образно-художественное содержание, даже

уточняющие указания могли быть применены в приблизительной степени, что давало исполнителю возможность самому трактовать детали исполнения. Собственно, на этой почве возник феномен «исполнительской интерпретации», как отдельной категории.

Исполнительская интерпретация представляет собой искусство реализации авторского произведения при помощи игры на музыкальных инструментах, или вокальном исполнении, и в то же время воспроизведение собственного эмоционально-образного представления о произведении в процессе исполнения. Данная категория искусствоведения подразумевает наличие неотъемлемых факторов формирования исполнительской концепции, влияние национальной исполнительской традиции, эстетических требований социальной среды, индивидуальность взгляда на прочтение музыкального текста. Деятельность интерпретатора является специфической, так как музыкант в импровизационной игре находит собственное интонирование нотной записи, динамику, звукоизвлечение, которые приходят к нему в процессе свободного музицирования на базе исходного материала.

Интерпретация музыкального произведения в жанровом диапазоне современной эстрадной музыки не возникла на пустом месте, а имеет глубинные традиции, заложенные в академической сфере. В разные музыкальные эпохи у исполнителей складывалось различное отношение к первоначальному материалу, одно из направлений – точное следование нотному тексту, со строгим соблюдением авторских указаний. Такое отношение к авторскому тексту существует в академических школах и в практике академических исполнителей.

Композиторы разных эпох достаточно часто обращались к чужим опусам с целью создания новых произведений на основе использования тем, образов и фрагментов. Эти произведения или полностью повторяли исходное, или были трактованы в свободной форме, лишь частично напоминая оригинал. Такой подход можно назвать композиторской интерпретацией музыки, так как возникает новое произведение, имеющее полную самостоятельность, и лишь

частично, намеком, напоминает первоисточник. При этом может изменяться мелодия, гармония, фактура, структура произведения, а главное – характер и образ. Известны следующие виды композиторской интерпретации академической музыки, наметившиеся в таких жанрах как транскрипция, фантазия, парафраз, попури, импровизация, вариации. Популярность этих жанров не теряла своей актуальности в разные музыкальные эпохи. Возникает вопрос: насколько эти жанры и принципы работы с музыкальным материалом, заложенным в них, характерны для современного бытования эстрадной музыки. Ответы на эти вопросы позволят наметить взаимосвязь современных подходов к интерпретации песенного контента с глубинными традициями академической музыки. Из приведенных жанров остановимся на транскрипции, фантазии, парафразе, попури, как наиболее востребованных в массовой музыкальной культуре.

В эпоху романтизма широкое распространение получил такой вид интерпретации как *транскрипция* (переписывание) – переложение, переработка музыкального произведения, имеющие самостоятельное художественное значение. Различают два вида транскрипции – приспособление произведения для другого исполнительского состава и изменения в рамках одного инструмента с целью усложнения или упрощения текста [57]. В эстрадной музыке широкое распространение получил первый вид транскрипции – переложения аккомпанеента для сольных концертов эстрадных исполнителей и групп, в связи со сменой инструментального состава, перехода в другой жанр. Данный подход к аккомпанементу возник еще в 60-е годы XX столетия, в связи с тем, что многие произведения дублировались различными артистами, что требовало изменения инструментального (эстрадный ансамбль, эстрадно-симфонический оркестр, джаз-бенд и пр.) и вокального (солист, ансамбль, хор) состава. С возникновением вокально-инструментальных ансамблей происходила адаптация под новые инструменты. С приходом электронной музыки, и студийного создания аранжировок, переложения аккомпанеента на электроакустическое звучание стало наиболее актуальным.

Одним из видов интерпретации является *Фантазия* (воображение) – жанр инструментальной (изредка вокальной) музыки, индивидуальные черты которого выражаются в отклонении от обычных для своего времени норм построения, реже – в необычном образном наполнении традиционной композиционной схемы. Представления о фантазии были разными в разные музыкально-исторические эпохи. [71, с. 767]. Для Фантазии в целом характерна свободная форма, импровизационность. В массовой музыке XX веке получили распространение фантазии на темы революционных песен, песен о Великой Отечественной войне, спортивных песен. Как дань уважения к автору возникла фантазия Л. Чижика на темы песен И. Дунаевского. Фольклорная тематика отразилась в произведении Е. Дербенко «Фантазия на темы казачьих песен». Руководитель и аранжировщик ВИА «Веселые ребята» П. Слободкин стал создателем Фантазии на тему пьесы «В пещере горного короля» из сюиты Э. Грига «Пер Гюнт». В популярной отечественной музыке жанр фантазии получил новое дыхание в творчестве И. Крутого в серии альбомов «Песни без слов» (Выпуски 4-5), где в современном электронном звучании воссозданы шедевры мировой классической музыки. Сборники охватывают музыку эпохи барокко (И. С. Бах, Т. Альбинони), классицизма (В. А. Моцарт, Л. Бетховен), романтизма (Ф. Шопен, Ж. Бизе, Э. Григ, И. Брамс, Ф. Шуберт, К. Сен-Санс), русской музыки (П. Чайковский, А. Бородин).

Парафраз (от греческого пересказ) «...распространенное в XIX веке обозначение инструментальной виртуозной пьесы, главным образом для фортепиано, на темы популярных песен, оперных арий. Эти темы нередко подвергались в парафразе, значительному преобразованию, выступают в новых соотношениях друг с другом» [89, с. 178]. Это определение дано в музыкальной энциклопедии относительно академической музыки. Применительно к эстрадной песне данный жанр представлен достаточно большим количеством инструментальных образцов, написанных в свободной форме на одну, или

несколько музыкальных тем, взятых из популярных вокальных мелодий и распространенных в виде эстрадной инструментальной обработки. Обратимся к конкретным примерам.

С. Егоров Парафраз на темы песен А. Зацепина для оркестра народных инструментов. Данный опус представляет собой свободную композицию, основанную на принципе контраста. В нее входят отработки следующих песен и инструментальных композиций из художественных фильмов режиссера Л. Гайдая с музыкой А. Зацепина (см. таблицу 1).

Таблица 1.

Структура парафраза на темы песен А. Зацепина с указанием их функций в композиции

№	Название песни	Фильм режиссера Л. Гайдая	Функции в композиции
1	«Прогулка на автобусе»	«Операция "Ы" и другие приключения Шурика»	А – Вступление
2	«Помоги мне»	«Бриллиантовая рука»	В – эпизод
3	«На стройке»	«Операция "Ы" и другие приключения Шурика»	С – эпизод
4	«Песенка о медведях»	«Кавказская пленница»	Д – эпизод
5	«Прогулка на автобусе»	«Операция "Ы" и другие приключения Шурика»	А1 – связка
6	«Песня о зайцах»	«Бриллиантовая рука»	Е – эпизод
7	«Маруся»	«Иван Васильевич меняет профессию»	Ф – эпизод
8	«Наваждение»	«Операция "Ы" и другие приключения Шурика»	А2 – Заключение

В структурном отношении наличествует три повторяющиеся фрагмента, основанные на инструментальных темах из фильма «Операция "Ы" и другие приключения Шурика» (А, А1, А2). Это скерцозные разделы, написанные в быстром темпе и выполняющие функции вступления, заключения и связки. В номерах 2, 4, 6, 7 представлены обработки песен в инструментальном формате, где ритмически, темброво, темпово подчеркнуты жанровые прообразы песен: твист («Песенка о медведях»), танго («Помоги мне»), народная песня («Маруся»), ресторанный шлягер («Песня о зайцах»). Переход от одной части к другой сделан на основе модуляционных связок.

Обратимся к парафразам, написанным на основе одного произведения.

Парафраз Э. Черны на темы из мюзикла Ф. Лоу «Моя прекрасная леди» предназначен для эстрадно-симфонического оркестра (дирижер Г. Дебих). Эта композиция состоит из трех свободно объединенных тем.

Две темы из увертюры мюзикла	Куплеты Дулитла «Если поведет чуть-чуть»	Ария Элизы «Я танцевать хочу»
------------------------------	--	-------------------------------

Характер аранжировки соответствует стилистике эстрадно-симфонических оркестров 70-х годов XX века. Динамика произведения идет по нарастающей к финальной кульминационной части – арии Элизы «Я танцевать хочу», как наиболее яркого и репрезентативного номера мюзикла Ф. Лоу.

Парафраз В. Дулева на тему песни А. Петрова «А я иду, шагаю по Москве» из фильма «Я шагаю по Москве» (1964 реж. Г. Данелия) решен в джазовой традиции, что определило состав инструментов, соединяющих синтезатор, ударную установку, гитару и в тоже время три баяна, балалайку. Тип изложения, развития музыкального материала и структурные особенности композиции представлены далее.

Вступление	Тема	Импровизации на темы	Кода
------------	------	----------------------	------

Парафраз К. Мордуховича на тему песни «Синий платочек» (Е. Петербургский, Я. Галицкий) для оркестра народных инструментов в исполнении сборного оркестра г. Севастополя представляет собой трехчастную композицию:

Изложение темы	Развитие темы	Переизложение темы
А	В	А1

Парафраз К. Акимова на тему песни «Калина красная» (Я. Френкель, Е. Сеницын) из одноименного фильма (1974, реж. В. Шукшин) построен по вариационному принципу на основе темпового контраста и чередования туттийных и сольных эпизодов.

Тема	Переизложение	Развитие темы	Тема
------	---------------	---------------	------

	темы		
Тутти	Сольные инструменты	Тутти	Тутти
Медленно	Умеренно	Быстрые темп	Умеренно
А	А1	Р	А

Таким образом, парафразы могут строиться на основе одного или нескольких произведений (вокальных или инструментальных) данных с изменениями, сокращениями, изложенных в свободной форме с чертами трехчастности, вариационности, сюитного принципа. Как правило этот жанр, чаще инструментальный, предназначен для популяризации произведений и облегченного восприятия их публикой. Важно, что интерпретация, возникающая в процессе создания парафраза, не влияет на образный строй выбранных фрагментов, модификации подвергаются прежде всего аранжировочные решения, зависящие от выбора инструментального состава (ансамбль, оркестр народных инструментов, эстрадно-симфонический оркестр).

Обратимся к определению попури, данному в музыкальной энциклопедии и относящемуся к музыке академической традиции: «Попурри (всякая всячина) – инструментальная пьеса, состоящая из популярных мотивов оперы, оперетты, балета, из мелодий определенного композитора, из народных песен, танцев, маршей, музыкальных номеров из кинофильмов, и т.д. Эти мелодии в попури не развиваются, но следуют одна за другой, между отдельными мелодиями вводятся короткие связки, осуществляющие модуляции и тематические переключения» [112, с. 404]. Первое попури датировано 1711 годом, широкое распространение получило в XIX веке. На рубеже XX-XXI в.в. попури формируется преимущественно из вокальных жанров отечественной эстрады. Широкий перечень этих произведений, основанных на принципе интерпретации, можно разделить на подгруппы, в соответствии с их тематической направленностью: песни о Великой Отечественной войне, комсомоле, космосе, молодежных стройках, посвящение конкретному композитору или исполнителю, объединение песенных шлягеров СССР (70-х, 80-х годов XX века) и пр.

Перейдем к обзору примеров.

Тема Великой Отечественной войны представлена в большом количестве попури, созданных к знаменательным датам. Отметим некоторые из них. Это попури в исполнении ансамбля песни и пляски Российской армии имени А. Александрова и двух солистов (М. Девятова, А. Гоман), включающее песни «Смуглянка» (А. Новиков, Я. Шведов), «Пора в путь дорогу» (В. Соловьев-Седой, С. Фогельсон), «Катюша» (М. Блантер, М. Исаковский), то есть произведения лирической направленности.

Попури «Песни военных лет» в исполнении академического хора русской песни «Славянские напевы» (художественный руководитель А. Дармистук) состоит из семи номеров (см. таблицу 2).

Таблица 2.

Структура попури «Песни военных лет»

№	Название песни	Авторы оригинальной версии	Состав исполнителей
1	«Моя любимая»	М. Блантер, Е. Долматовский	Солист тенор
2	«Синий платочек»	Е. Петербургский, Я. Галицкий	Солистка и женский хор
3	«В путь дорожку дальнюю»	М. Блантер, С. Островой	Мужской и женский хор
4	«Темная ночь»	Н. Богословский, В. Агатов	Солист тенор
5	«Песенка военных корреспондентов»	М. Блантер, К. Симонов	Мужской хор
6	«Под звездами Балканскими»	М. Блантер, М. Исаковский	Мужской хор
7	«Катюша»	М. Блантер, М. Исаковский	Весь ансамбль

В его основе лежит принцип контраста, реализованный через жанровое сопоставление песен и чередование в исполнительском составе солистов и хора.

Военное попури «Хора Турецкого» также звучит в сопровождении оркестра русских народных инструментов и включает шесть песен о войне.

Отдельную нишу занимают попури, посвященные творчеству композитора или популярного исполнителя, как дань уважения к их творчеству. В этом плане

отметим ряд произведений, посвященных А. Пахмутовой, в числе которых опусы, отражающие конкретную тематику ее песен. Так попури из песен А. Пахмутовой на стихи Н. Добронравова группы «Пятеро» в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра об авиации и космосе состоит из пяти песен: «Звезды становятся ближе», «Мы учим летать самолеты», «Обнимая небо» из одноименного вокального цикла, «Как нас Юра в полет провожал», «Знаете, каким он парнем был» (из цикла «Созвездие Гагарина»). В оригинале эти песни звучали в исполнении Ю. Гуляева и И. Кобзона. Объединяющим моментом стала опора на первичные жанры: марш и вальс.

Попури А. Пахмутовой на стихи С. Гребенникова и Н. Добронравова о комсомольских стройках в исполнении В. Косарева и эстрадно-симфонического оркестра включает четыре песни на данную тематику. Это «Главное, ребята, сердцем не стареть» (1962, первый исполнитель Л. Барашков), «Письмо на Усть-Илим» (1968, первый исполнитель М. Кристалинская), «По Ангаре» (1963, первый исполнитель М. Кристалинская), «Яростный стройотряд» (1976, первый исполнитель А. Градский). В структуре произведения наметились черты трехфазности на основе темпового и образного контраста: первый и четвертый номер передают активное начало, в то время как второй и третий – своеобразный лирический центр.

Попури группы «Кватро» на темы песен композитора Р. Паулса из репертуара А. Пугачевой (см. таблицу 3).

Таблица 3.

Структура попури группы «Кватро» на темы песен Р. Паулса

№	Название песни	Авторы оригинальной версии, первый исполнитель	Жанр песни оригинальной версии	Исполнительский состав интерпретации
1	«Миллион алых роз»	Р. Паулс А. Вознесенский А. Пугачева	Лирическая баллада	Умеренно-медленный темп, сочетание соло (куплет) и квартета (припев)
2	«Маэстро»	Р. Паулс	Лирическая	Быстрый темп, танцевальные

		И. Резник А. Пугачева	песня	ритм, сопровождение эстрадно-симфонического оркестра, ансамблевое пение
3	«Без меня»	Р. Паулс И. Резник А. Пугачева	Лирическая песня	Умеренно-медленный темп, ритм босса-новы, сопровождение эстрадно- симфонического оркестра, ансамблевое пение

Данное попури, интерпретированное для эстрадно-симфонического оркестра и вокальной группы «Кватро», объединяет три лирических шлягера Р. Паулса, написанных для А. Пугачевой. Соответственно, опус состоит из трех номеров, расположенных по принципу темпового контраста (медленно-быстро-медленно) с сохранением танцевальной основы. Сольный вокал сочетается с ансамблевым пением, переход между частями сделан на основе модуляционных связок. Жанровая основа песен не изменяется.

Попури на темы песен ВИА «Веселые ребята» полностью основано на хитах группы (см. таблицу 4).

Таблица 4.

Структура попури на темы песен ВИА «Веселые ребята»

№	Название песни	Авторы оригинальной версии	Жанр песни
1	«Алешкина любовь»	С. Дьячков, О. Гаджикасимов	Любовная лирика
2	«Люди встречаются»	В. Гаваша, Ю. Антонов, О. Жуков	Любовная лирика
3	«Напиши мне письмо»	В. Добрынин, М. Рябинин	Любовная лирика
4	«Бродячие артисты»	Л. Варданын, И. Шаферан, аранжировка П. Слободкина	Философская лирика с нотками скрытого протеста
5	«Ой, напрасно, тетя»	В. Добрынин, Л. Дербенев	Юмористическая песня с элементами театрализации

Диапазон песен охватывает помимо любовной лирики песни с чертами театрализации и философской лирики. При наличии скрытой танцевальности акцент сделан на лирическую направленность песен, данных в традиционной

аранжировке для вокально-инструментального ансамбля. Данное попури можно рассматривать как средство популяризации песен легендарного ансамбля под руководством П. Слободкина.

Рассмотрим попури «Шлягеры 80-х» в исполнении «Хора Турецкого» (см. таблицу 5)

Таблица 5.

Структура попури «Шлягеры 80-х»

№	Название песни	Авторы оригинальной версии, первый исполнитель	Жанр песни оригинальной версии	Исполнительский состав интерпретации
1	«Безумный мир»	А. Литягин, В. Соколов, группа «Мираж»	Лирическая песня в танцевальных ритмах	Хор, инструментальный ансамбль
2	«Музыка нас связала»	А. Литягин, В. Соколов, группа «Мираж»	Лирическая песня в танцевальных ритмах	Хор, инструментальный ансамбль
3	«Наступает ночь»	А. Литягин, В. Соколов, группа «Мираж»	Лирическая песня в танцевальных ритмах	Солист бас, хор, инструментальный ансамбль
4	«Белые розы»	С. Кузнецов, группа «Ласковый май»	Философская лирика, песня в танцевальных ритмах	Дуэт теноров в куплетах, хор в припеве
5	«Музыка нас связала»	А. Литягин, В. Соколов, группа «Мираж»	Лирическая песня в танцевальных ритмах	Хор, инструментальный ансамбль

Пять номеров попури «Хиты 80-х» соединяют популярные песни группа «Мираж» (№ 1,2,3,5) и «Ласковый май». Вся композиция объединена единым танцевальным ритмом в стиле дискотек 80-х годов XX века, что подчеркнuto типизированным инструментальным составом ансамбля. Песни звучат в сокращенном варианте, их жанровая принадлежность остается неизменной. В вокальной партии хор чередуется с солистами, что взаимосвязано с текстами песен и голосами оригинальных исполнителей (например, высокий голос Ю. Шатунова первого исполнителя песни «Белые розы»). Номера плавно перетекают, тесно спаяны друг с другом Песня «Музыка нас связала» выполняет ключевую роль в композиции, выражая концепцию данного попури.

Попурри группы «Дискомафия» хиты СССР объединяет песни популярных композиторов и исполнителей (см. таблицу 6).

Таблица 6.

Структура попури хиты СССР

№	Название песни	Авторы оригинальной версии	Первый исполнитель
1	«Крутится волчок»	С. Сарычев, В. Сауткин	группа «Крузиз»
2	«Яблоки на снегу»	М. Муромов, А. Дементьев	М. Муромов
3	«Кара-Кум»	О. Писаржевская, А. Монастырев	Рок-группа «Круг»
4	«Маргарита»	Ю. Чернавский, А. Маркевич	С. Минаев
5	«Сто друзей»	И. Николаев, П. Жагун	А. Пугачева
6	«В краю магнолий»	А. Морозов, Ю. Марцинкевич	ВИА «Ариэль»
7	«Спасите»	В. Шаинский, М. Танич	Т. Мяги
8	«Старая мельница»	И. Николаев, П. Жагун	Ю. Николаев
9	«Крыша дома твоего»	Ю. Антонов, М. Пляцковский	Ю. Антонов

В данном попури представлены советские шлягеры 80-х годов XX века в исполнении группы «Дискомафия», в состав которой входят четыре вокалиста. В построении композиции нет контраста. Песни, данные в сокращении (как правило один куплет и припев), плавно перетекают друг в друга. В качестве объединяющих моментов выступают сквозной ритмический рисунок и общие принципы аранжировки, характерные для танцевальной музыки дискотек. Жанровые особенности песен не претерпевают изменений.

Оригинальное попури на темы советских песен 30 – 40-х годов представлено в импровизационном формате на одной из телепередач «Песня года» в исполнении ее ведущих Е. Меншова, И. Кириллова и А. Вовк. В качестве аранжировщика и аккомпаниатора выступил аккордеонист В. Ковтун. В основе композиции лежит три песни «Синий платочек» (1940, Е. Петербургский, Я. Галицкий), «Шаланды полные кефали» (1943, Н. Богословский, В. Агапов из художественного фильма «Два бойца», реж. Л. Луков) и «Сердце» (1934,

И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач из художественного фильма «Веселые ребята», реж. Г. Александров). Особенности этого попурри стало исполнение не профессиональными певцами, а поющими артистами, а также важная роль инструментального сопровождения В. Ковтуна, основанного на импровизационном начале с ярким вступлением, постлюдией и связками, подготавливающими тематизм следующей песни.

Как дань прошлому нашей страны можно рассматривать попурри В. Токарева на советские песни (см. таблицу 7).

Таблица 7.

Структура попурри на песни советских композиторов

№	Название песни	Авторы и исполнитель оригинальной версии	Жанр песни
1	«Летят перелетные птицы» (1949)	М. Блантер, М. Исаковский, В. Бунчиков	Гражданско-патриотическая лирика
2	«Москва-майская» (1937)	Братья Покрасс, В. Лебедев-Кумач, Н. Хромченко	Гражданско-патриотическая лирика
3	«Катюша» (1938)	М. Блантер, М. Исаковский, В. Батищева, джаз оркестр В. Кнушевицкого	Гражданско-патриотическая лирика
4	«Песенка фронтового шофера» (1947)	Б. Мокроусов, Б. Ласкин, М. Бернес	Гражданско-патриотическая лирика
5	«Под звездами Балканскими» (1944)	М. Блантер, М. Исаковский, Л. Утесов	Сочетание любовной и гражданско-патриотической лирики
6	«Легко на сердце от песни веселой» (1934)	М. Блантер, М. Исаковский, Л. Утесов	Гражданско-патриотическая лирика
7	«А я иду, шагаю по Москве» (1964)	А. Петрова, Г. Шпаликов	Философская лирика
8	«Пора в путь дорогу» (1945)	В. Соловьев-Седой, С. Фогельсон, О. Разумовский	Сочетание любовной и гражданско-патриотической лирики

В выборе песен преобладает гражданско-патриотическая лирика, при этом акцент сделан на популярные песни предвоенных и военных лет. Исключение составляет песня А. Петрова «А я иду, шагаю по Москве», в которой также

присутствует тема родины, любви к родному краю. Все попури звучит на одном дыхании за счет быстрого темпа, с опорой на жанр марша (несмотря на достаточно подвижный для марша темп). Созданию маршевости способствует объединение всех песен общим четырехдольным размером.

Оригинальное попури, основанное на вокальных произведениях отечественной эстрады второй половины XX века, в том числе и песнях из художественных фильмов, представлено фолк-группой «Солнцеворот» из Екатеринбурга (см. таблицу 8).

Таблица 8.

Структура попури фолк-группы «Солнцеворот»

№	Название песни	Авторы оригинальной версии, первый исполнитель	Жанр песни оригинальной версии	Из какого фильма
1	«Как молоды мы были»	А. Пахмутова, Н. Добронравов, А. Градский	Философская лирика	-
2	«С чего начинается Родина»	В. Баснер, М. Матусовский, М. Бернес	Философская лирика	«Щит и меч» (1967, реж. В. Басов)
3	«Солнечный круг»	А. Островский, Л. Ошанин, М. Кристаллинская	Гражданско-патриотическая лирика	-
4	«Ваше благородие, госпожа удача»	И. Шварц, Б. Окуджава, П. Луспекаев	Романс	«Белое солнце пустыни» (1969, реж. В. Мотыль)
5	«Дружба»	П. Марсель, А. Шмутьян, В. Козин	Лирическая песня в танцевальных ритмах	-
6	«Есть только миг»	А. Зацепин, Л. Дербенев, О. Анофриев	Философская лирика	«Земля Санникова» (1973, реж. А. Мкртчян, Л. Попов)
7	«Когда весна придет, не знаю»	Б. Мокроусов, А. Фатьянов, Н. Рыбников	Сочетание любовной, философской и гражданско-патриотической лирики	«Весна на Заречной улице» (1956, реж. Ф. Миронер)
8	«Старый клен»	А. Пахмутова, М. Матусовский, Л. Овчинникова, Н. Погодин	Лирическая песня	«Девчата» (1961, реж. Ю. Чулюкин)
9	«Марш	Р. Щедрин,	Лирическая песня	«Высота» (1957,

	монтажников»	В. Котов, Н. Рыбников		реж. А. Зархи)
10	«Хорошие девчата»	А. Пахмутова, М. Матусовский, вокальный ансамбль «Улыбка»	Лирическая песня в танцевальных ритмах	«Девчата» (1961, реж. Ю. Чулюкин)
11	«Сердце»	И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач, Л. Утесов	Лирическая песня	«Веселые ребята» (1934, реж. Г. Александров)
12	«На побывку едет молодой моряк»	А. Аверкин, В. Боков, Л. Зыкина	Лирическая баллада	-
13	«По морям, по волнам»	К. истов, А. Сурков, В. Межевич, Ансамбль песни всесоюзного радио и ЦТ	Сочетание любвонной и гражданско- патриотической лирики	-
14	«Подмосковные вечера»	В. Соловьев-Седой, М. Матусовский, В. Трошин	Сочетание философской и гражданско- патриотической лирики	-
15	«Песня о Родине»	И. Дунаевский, В. Лебедев-Кумач, Л. Орлова	Гражданско- патриотическая лирика	«Цирк» (1936, реж. Г. Александров)
16	«Я люблю тебя, жизнь»	Э. Колмановский, К. Ваншенкин, М. Бернес	Философская лирика	-
17	«Желаю тебе, земля моя»	Ю. Саульский, Л. Завальнюк, С. Ротару	Сочетание философской и гражданско- патриотической лирики	-

Смешанная вокальная группа «Солнцеворот» включает семь участников (пять девушек, два юноши). Опора на русский фольклор и песни отечественной эстрады в новой аранжировке позволяют им сочетать разные музыкальные направления. Момент театрализации, привнесенный при концертном исполнении попури, проявляется в чередовании ансамблевых и сольных номеров, выбор которых обусловлен содержанием и стилистикой песен, в перестроении участников, наличии танцевальных элементов. Масштабная композиция попури составлена из семнадцати номеров на основе принципа контраста,

проявляющегося в сочетании песен, написанных в разные исторические периоды (с 30-х по 90-е годы XX века), сопоставлении песенных жанров (любовная, философская, гражданско-патриотическая лирика, баллада, романс), смене жанрового наполнения музыкального тематизма песен (марш, вальс, фокстрот), привлечении популярных песен из художественных фильмов, которые вышли из структуры кинотекста и стали самостоятельными произведениями.

Импровизация в академической музыке имела широкое распространение как свободное фантазирование за инструментом в процессе подготовки музыкального произведения композиторами-исполнителями. Получила развитие в жанрах «Фантазия», «Экспромт», «Прелюдия», в вокальных партиях виртуозов в XVIII-XIX веке. В XX веке джаз стал платформой для вокальных и инструментальных импровизаций музыкантов-виртуозов, творящих в непосредственном процессе музицирования. Импровизация – способ выражения творческой свободы исполнителя, когда он стирает грань между собой и композитором. В эстрадной песне импровизация выражается в незначительном изменении ритма, мелодии, добавлении мелизматики, вокализов, распевов, включении в песню автономных инструментальных сольных партий.

Вариации (изменение) – это самостоятельное произведение, построенное на многократном повторении исходной темы с ее последующими видоизменениями. В эстрадной музыке вариации проявляются в разнообразии инструментального сопровождения в процессе проведения однотипных куплетов для создания музыкальной формы.

Резюмируя содержание данного параграфа, отметим, что виды интерпретаций, бытующие в таких жанрах академической музыки – транскрипция, фантазия, парафраз, попури, импровизация, вариации, нашли свою реализацию и в эстрадном искусстве. Наиболее востребованными из них стали парафраз, попури, имеющие свои особенности воплощения в массовой культуре второй половины XX века и ставшие своеобразным переходным этапом к современным, более радикальным формам интерпретационной работы с

материалом эстрадной песни. При этом парафраз в большей степени характерен для инструментальной интерпретации эстрадных песен, в то время как популли тяготеет к вокально-инструментальной форме работы с песенным контентом. К типовым чертам рассмотренных парафраз и популли отнесем:

1. Объединение песен по темам – посвящение конкретным историческим событиям, творчеству композитора, исполнителя или материалу из художественных фильмов, песням определенного временного периода или жанра.

2. В строении всей композиции опора на принцип контраста (тематического, жанрового, темпового, исполнительского состава) или принцип подобия (подбор песен в одной жанровой стилистике, единый темп, метроритм манера пения и принцип аранжировки в целом).

3. Структура парафраза и популли приближается к контрастно-составной, под которой подразумевается: «...форма, состоявшая из нескольких контрастирующих частей, во многом подобных частям циклической формы, но менее самостоятельных, идущих без перерыва и по степени своего слияния в одно целое образующих форму, близкую к одночастной» [88, с. 466]. Соединение песен, которые даны, как правило, в сокращении (куплет и припев), может происходить через модуляционные связки, путем сопоставления или наложения (внедрения) музыкального материала.

4. Интерпретация песенного контента не влияет на жанровую специфику песен, а связана с изменением аранжировки в плане ее адаптации под тот или иной исполнительский состав (оркестр народных инструментов, эстрадно-симфонический оркестр, вокально-инструментальный ансамбль, хор и пр.), соответствующий жанру песни и статусу мероприятия, где произведение будет звучать.

5. Парафразы и популли стали предтечей как современных форм интерпретации эстрадных песен, так и трибьют-альбома как жанра, основанного на кавер-версиях песен одного автора или исполнителя.

1.2. Классификационные принципы форм интерпретации эстрадной песни

В эстрадном искусстве произведение имеет две формы существования, с одной стороны это нотный материал, зафиксированный в авторской рукописи или в книжном издании в виде песенного сборника, с другой стороны – в виде аудиозаписи или видео конкретного исполнителя, в совокупности эти исходные материалы являются отправной точкой, фундаментом для художественного представления концепции того или иного произведения в соответствии со вкусами той аудитории, с которой он работает, удовлетворяя ее потребности и запросы. В эстрадной музыке индивидуальность исполнителя играет важнейшую роль, так как данное искусство основано на демонстрации собственного уникального сценического образа, с соответствующим стилем обработки музыкального продукта. Важнейшим фактором формирования эстрадного индивида становится социальная среда и эпоха с преобладающими приоритетами и модой. Совершенствование и новации в сфере музыкального инструментария, семплирования, саунд-дизайна, появление новых вокальных школ, в общей совокупности являются основой и толчком для творческих экспериментов. В работе над произведением исполнитель либо остается в существующей традиции, придерживаясь авторитетных образцов, либо создает свою трактовку, выходя за рамки привычной формы и звучания.

Многообразие и вариантность трактовок в разных социальных и общеэстетических условиях, позволяет слушателю сделать свой выбор в соответствии с индивидуальной внутренней культурой, музыкальными вкусами. В специфике эстрадного искусства вариантность формируется, не исходя из замысла композитора и автора текста. Поскольку исходный материал является лишь средством, то решающую роль играет концепция воплощения исполнительского стиля. Исходная идея произведения может быть значительно изменена, сведена на минимум, или просто раствориться во внешних формальных проявлениях стиля и

инструментовки (аранжировки).

В интерпретации такие элементы музыкального языка как мелодия, гармония, ритм, тембр, фактура, динамика, темп, могут также претерпевать изменения на уровне вариантности и свободного использования, что допустимо в эстрадном песенном жанре, в отличие от академической музыки. Тенденция эта всегда существовала в фольклоре и утвердилась в джазовой музыке. Новое произведение, возникшее в результате интерпретации первоисточника, получает самостоятельность и независимое право существования, что становится возможным в условиях коммерческой действительности. Но даже в этом случае новое произведение четко определяется как давно существующее общепризнанное популярное творение.

Для того, чтобы понять и определить свойства какого-либо эстрадного музыкального произведения, нужно ознакомиться со всеми вариантами его воплощения. Но чаще всего широкий слушатель берет за эталон тот вариант, который он услышал первым, а им может служить вариант, созданный именно в настоящее время, в соответствии с существующими тенденциями и модой, так как в таком виде песня воспринимается наиболее актуально. Индустрия переиздания песен направлена на популяризацию продукта, и при изучении проблемы интерпретации произведения становится необходимой актуализация нотного текста и первого исполнения, но не опора на любой попавшийся вариант.

Цель параграфа – на основе обоснования понятий «интерпретация», «интерпретационность» определить их виды, формы, способы реализации применительно к эстрадной песне.

Эстрадная песня – наиболее распространенный жанр современного массового музыкального искусства, сила которого заключена в единстве многообразия и простоте выразительных средств, объединяющий содержательно-текстовое начало с мелодико-гармоническим оформлением интонационного смысла, тембральным, ритмическим решением, реализованном в аранжировке. Песня отражает культурно-эстетические принципы идеи, тенденции, бытующие в

определенный период времени, и становится опорой в формировании общественного сознания и менталитета. Такие произведения создавались в советскую и постсоветскую эпоху, большое значение придается им и в наше время.

Оттолкнувшись от определения, данного в монографии И. Маевской и Т. Шак: «Эстрадная песня – вокально-инструментальная композиция, обладающая стереотипностью музыкального и поэтического языка, допускающая различные аранжировки и варианты исполнительских интерпретаций, сочетающая декламацию словесного текста с различными неакадемическими вокальными приемами, рассчитанная на широкий круг слушателей ...» [80, с. 14], выделим в нем интересующий нас аспект исполнительской интерпретации.

По мнению Н. Корыхаловой, [62] содержание творческой деятельности музыканта-исполнителя определяется интерпретацией музыкального произведения. Применительно к эстрадной песне интерпретация становится важной (если не основной) формой бытования вокальных произведений современной массовой культуры наряду с созданием нового песенного контента в этой сфере. Объясняется это несколькими причинами:

1. Свободное отношение к нотному композиторскому тексту и большая степень свободы, предоставляемая исполнителю, что заложено в сути песенного жанра.

2. Изменение отношения к проблеме авторства эстрадной песни, когда именно певец или продюсер, но не композитор, занимает прочное положение в современной массовой культуре. Об этом пишет А. Цукер: «Личность автора не акцентируется (часто остается почти анонимной), в то время как статус интерпретатора значительно возрастает. Артистический имидж последнего оказывается важнейшим элементом произведения, его содержания и стиля» [151, с. 42].

3. Появление феномена «автор-исполнитель», когда создателем музыки, поэтического текста вокального произведения и непосредственно ее

исполнителем выступает одно лицо [80, с. 155].

4. Развитие технологии звукозаписи и средств массовой информации, что способствует популяризации образцов массовой музыки.

5. Немаловажное значение в продвижении феномена интерпретации имеют социальные функции массовой музыки, ее развлекательная, коммерческая направленность, а также значимость общественного распространения, связанного с воспроизведением песенного контента на определенной площадке (концертная эстрада, телевизионный эфир, онлайн-трансляции, стриминговое вещание, танцевальные клубы и пр.) и, соответственно, предназначенности для конкретной аудитории. Создание той или иной интерпретации популярной песни должно отвечать направленности созданного продукта на конкретную аудиторию.

Понятие «интерпретация» пришло на смену понятию «исполнение» и «исполнительство» в связи с настойчивым стремлением музыкантов к индивидуализации передаваемого нотного материала. Вместо слова «исполнение» со второй половины XIX века в обиход внедряется понятие «выражение» (expression). С конца 60-х годов термин «интерпретация» начинает регистрироваться в музыкальных словарях и энциклопедиях, что закрепило исполнителя как творческую самостоятельную личность [100].

Таким образом, термин «интерпретация» в наибольшей степени взаимосвязан с понятием «исполнение» и «исполнительство» в связи со стремлением музыкантов к индивидуализации воспроизводимого нотного материала. Это констатируется и в определении данного феномена в музыкальной энциклопедии: «Интерпретация – <...> художественное истолкование певцом, инструменталистом, дирижером, камерным ансамблем музыкального произведения в процессе его исполнения, раскрытие идейно-образного содержания музыки выразительными и техническими средствами исполнительского искусства» [45, с. 549]. Однако данная трактовка термина относится к категории академической музыки с ее скрупулезным отношением к авторскому нотному тексту. Современные реалии массовой культуры диктуют

свободный подход к авторскому тексту и актуализацию интерпретации не только в ракурсе исполнительства, но и как тотальное явление, распространяемое на все элементы структурирования, воспроизведения и восприятия текста, что позволяет ввести термин *интерпретационность* как непрерывный процесс истолкования и преобразования первоисточника в контексте форм бытования массовых жанров современного искусства [102].

Для выявления классификационных принципов «форм интерпретации» эстрадной песни необходимо обосновать дефиницию этого ключевого понятия. В отличие от музыкознания, где форма традиционно рассматривается «в тесном смысле слова как композиционный план произведения и в широком как организация всех музыкальных средств, применяемых для воплощения содержания произведения» [84, с. 8], в данной диссертации под «формой интерпретации» понимается философская разновидность «формы движения материи» [144, с. 520], в которой движения и взаимодействия материальных объектов, в данном случае эстрадных песен, выражают их целостные изменения.

На этом сформировано определение понятия «*формы интерпретации*», под которыми понимается появление новых версий популярных песен как вторичного (измененное произведение) или первичного (новое произведение) продуктов, основанных на принципе *интерпретационности* как непрерывном процессе истолкования, продвижения, преобразования первоисточника в контексте современных тенденций функционирования массовой музыки. Длительная временная перспектива бытования форм интерпретаций, находящихся в системе (уровни, виды, формы, способы преобразования материала), позволят им приобрести в перспективе статус самостоятельных жанров.

Обратимся к классификационным принципам форм интерпретации, базирующихся на следующей иерархической шкале (см. таблицу 9).

Таблица 9.

Иерархическая шкала реализации процесса интерпретации
эстрадной песни

Уровни интерпретации			
Начальный	Средний	Высший	
Виды интерпретации			
Исполнительская		Визуальная	
Формы интерпретации			
Кавер	Кроссовер	Мэш-ап	Трибьют
Способы реализации интерпретации в песне			
Изменение аранжировки (оркестровки)			
Изменение вокальной манеры исполнителя (или сочетание разных манер)			
Иной подход к общему характеру исполнения			
Работа с поэтическим текстом (его сокращение, повторение разделов и пр.)			
Воплощение закономерностей драматургии при исполнительской интерпретации			
Интерпретация на глубинном уровне, приводящая к изменению жанра песни (жанровая модуляция) или взаимодействию жанров (жанровый синтез)			
Театрализация песни			
Влияние вербально-сюжетного ряда на восприятие песни при ее медийной интерпретации			

Критериями определения видов интерпретации может служить *степень отклонения* (отличия) от оригинала, то есть углубленность интерпретации, в результате чего возникают разные *формы* интерпретации, основанные на *способах* реализации интерпретации в песне. Рассмотрим этот процесс.

Углубленность интерпретации можно выявить на трех уровнях: начальном, среднем и высшем.

Истолкование данных уровней требует обращения к определениям категорий интерпретации и реинтерпретации, данных в работах П. Волковой. Автор отмечает: «В отличие от интерпретации (которая в широком смысле слова являет собой истолкование, перевод на более понятный язык того, что уже имеется в наличии, реинтерпретация – формирующий заново понятие истины акт, в результате которого первоисточник, послуживший "точкой опоры" в работе художника, подвергается тотальному переосмыслению». И далее: «...в противоположность интерпретации как вторичной художественной деятельности, в которой продукт первичного художественного творчества воспроизводится как система, реинтерпретация позиционируется как первичная художественная

деятельность, в которой классический текст воспроизводится лишь на уровне элемента новой системы» [21, с. 21]. Эти наблюдения, воссозданные автором на уровне текстов культуры в целом, можно перенести на процессы, происходящие в эстрадной песне.

Если начальный и средний уровни работы с оригиналом эстрадной песни как первичным продуктом деятельности дают вариант ее интерпретации (вторичный продукт), то высший уровень, с глубинными изменениями текста-донора или изъятием элемента данного текста в качестве ключевой идеи, приводит к появлению нового произведения, основанного на принципе реинтерпретации (см. таблицу 10).

Таблица 10.

Уровни интерпретации

Начальный	Сохранение жанра песни	Вторичный продукт	Интерпретация
Средний	Изменение (модуляция) жанра песни	Вторичный продукт	Интерпретация
Высший	Изменения всех элементов структурирования, воспроизведения и восприятия текста	Первичный продукт	Реинтерпретация

Уровни интерпретации иерархически реализуются в следующих *видах, формах и способах*. (см. таблицу 9).

Перейдем к рассмотрению иерархической шкалы реализации процесса интерпретации эстрадной песни, основанной на отклонении вторичного продукта от оригинала или получения образца первичной художественной деятельности в процессе его реинтерпретации.

Виды интерпретации материализуются на двух уровнях: исполнительском и визуальном.

Исполнительский предполагает, что одна и та же песня, спетая разными певцами, приобретает другой смысл, характер, драматургический замысел, а, иногда, меняет свою жанровую основу. В зависимости от степени ухода от оригинала исполнительский уровень предполагает следующие *формы*

проявления:

Кавер – новая версия популярной песни в другом исполнении.

Трибьют – сборник, альбом из песен одного исполнителя или группы.

Кроссовер – смешение разностилевого музыкального материала и манер пения в одном произведении. То есть, кроссовер основан на взаимодействии, синтезировании «элитарного» и «массового», что может проявляться и в характере музыкального материала (слияние разных стилей), и в типе исполнения (соединение академического, джазового, эстрадного, народного вокала), и в способе представления в современном культурном пространстве [157, с. 9]. Как отмечает Ф. Шак, подчеркивающий коммерческий характер этого явления: «Кроссовер образуется, когда тот или иной вид музыки, первоначально существовавшей в замкнутой элитарной, субкультурной, расовой или этнической среде, эклектизируется, утрачивает первичный набор культурных кодов, тем самым превращаясь в более толерантное к вкусам и предпочтениям широкой аудитории культурное явление» [169, с. 301].

Мэш-ап – композиция, основанная на микшировании, произвольном наложении нескольких музыкальных фрагментов.

В таблице 11 представлены формы исполнительской интерпретации песни.

Таблица 11.

Формы исполнительской интерпретации эстрадной песни

1. Исполнительская интерпретация			
Формы			
Кавер – новая версия популярной песни в другом исполнении.	Кроссовер – смешение разностилевого музыкального материала и манер пения в одном произведении	Мэш-ап – наложение нескольких музыкальных композиций	Трибьют – сборник, альбом из песен одного исполнителя или группы.

Визуальный уровень интерпретации песен, связан с медийной формой их воспроизведения в структуре художественного фильма или театрализацией песни в ракурсе современных проектов телевизионного эфира. То есть на восприятие нового варианта песни влияет ее включение в сложную структуру медиатекста,

когда под влиянием визуальных, вербальных компонентов, иллюстрирующих песню, создается подтекст, проясняющий те эмоции или сюжетно-психологические ситуации, которые зритель не воспринимает напрямую в видеоряде. Данный уровень наиболее ярко проявляет себя в жанрах развлекательных программ телевизионного эфира, а также в художественном, анимационном, документальном кино, видеоклипе. Под видеоклипом понимается создание видеоряда к песне, влияющего на ее смысл и восприятие. Это разновидность медиатекста, в многослойной структуре которого музыкальный компонент становится определяющим, влияя на масштабный и смысловой уровень клипа через механизм перевода песенного содержания в визуальный ряд, динамичную монтажную технику, тяготеющую к пространственно-временным деформациям [154].

В таблице 12 представлены формы визуальной интерпретации песни

Таблица 12.

Формы визуальной интерпретации песни

2. Визуальная интерпретация		
Формы		
Включение песни как автономного или цитируемого материала в кинотекст	Видеоклип – создание видеоряда к песне, влияющего на ее смысл	Театрализация песни в жанрах развлекательных программ телевизионного эфира.

Представленные виды и формы интерпретаций актуализируют вопрос о способах, которыми достигается тот или иной уровень интерпретации песни (см. таблицу 2).

Рассмотрим далее формы музыкальной интерпретации, в рамках популярной эстрадной песни рубежа XX-XXI вв., и проведем сравнительный анализ их сходств и различий.

Обратимся к такому виду интерпретации как кавер-версия. Слово «кавер» (cover) с английского может переводиться не только как «крыша» и «прикрытие», но также иметь значение – «подменять», «заменять», а еще как «обертка» или

«обложка». Так что если рассматривать это слово в отношении к музыкальному произведению, то это его «новая упаковка». Заметим, что понятие кавер распространено именно в музыке, в кино – называют ремейком, в театре – новой постановкой старой пьесы. Об этом пишет П. Волкова оценивая современные произведения искусства, созданные кинематографом, литературой, популярной музыкой и определяя сходные понятия: «remade» от английского «сделать заново», «обновить» в новой постановке старый сюжет; кавер-версия – от английского «покрывать» (вариант исполнения песни другим певцом, часто в новой аранжировке); «ремикс» – от английского «заново смешивать»; «апгрейд», то есть доведение до современного уровня устаревшего классического текста [21]. Это подтверждает мысль о сходных интерпретационных процессах, происходящих в разных видах искусства.

Традиционно каверами считается исполнение артистами или группами песен других музыкантов, когда суть и содержание песни остается прежним, только меняются внешние атрибуты.

В классификации музыкальной интерпретации популярной песни под терминологией кавер-версия понимается новое исполнение существующей песни каким-то другим исполнителем, в большей части только в аудиозаписи. Кавер-версия – простая обработка оригинала с минимальными изменениями и встречающимися легкими элементами новой аранжировки, так сказать максимально приближенно к авторскому исполнению, песенному языку оригинала.

Отметим один из подвидов этого рода интерпретаций это кавер-версия artist guest. Это тот случай интерпретации, в котором артист в оригинальном виде исполняет произведение из своего репертуара, но в произведении появляется «приглашенный гость-артист». Весь материал остается максимально неизменным, за исключением дуэтного исполнения. Чаще всего приглашенный гость исполняет либо куплеты, либо припевы.

Примерами такого подвида являются следующие произведения:

– «Медведица» (автор музыки и слов И. Лагутенко) оригинальное исполнение группа «Мумий Тролль». В интерпретированной форме И. Лагутенко исполняет это произведение с Н. Дорофеевой, на большом новогоднем авторском концерте И. Лагутенко и группы «Мумий Тролль».

– «Рябиновые бусы» (музыка Л. Укупника, на слова А. Молодова) оригинальное исполнение И. Понаровской. В интерпретационном формате песня исполнена на концерте И. Понаровской 2023 г. в дуэте с А. Чумаковым.

– «Ты дарила мне розы» (музыка и слова Д. Арбениной) оригинальное исполнение Д. Арбениной и группы «Ночные снайперы». В интерпретированной форме – Д. Арбенина и В. Леонтьев в телепроекте «Главная сцена» 2015 г. на телеканале «Россия -1» и др.

Еще одним подвигом этой интерпретации является произведение «Это была любовь» музыка М. Мшенский, слова Р. Бокарев в исполнении Д. Билана, где в варианте подвида artist guest этот же трек исполняется с певицей ZIVERT, без каких-либо стилистических и жанровых изменений. Из нового – появляется дуэт и произведение звучит иначе, в абсолютно неизменной аранжировке.

Многочисленными примерами кавер-версий могут служить обращение певцов к одной и той же чрезвычайно популярной песне и воспроизведение ее без существенных изменений. Например, песня Е. Мартынова на стихи А. Дементьева «Лебединая верность» звучала в вариантах исполнения С. Ротару, Л. Долиной, А. Воробьевой и пр. В качестве своеобразного варианта кавера приведем песню «Снег» (автор музыки, слов и первый исполнитель И. Билык) с последующими интерпретациями Ф. Киркорова (видеоклип 2011 г.) и С. Челобанова (телепроект НТВ «Жизнь как песня» 2013 г.).

Кавер версии следует отнести к начальному уровню интерпретации, связанному с изменением аранжировки, вокальной манеры исполнителя без глубинного преобразования образного строя песни, ее жанровой константы.

Следующая важная, более современная и новаторская форма интерпретаций – кроссовер. Этот вид интерпретации, в отличие от других, рассмотрен многими отечественными и зарубежными исследователями: Л. Баяхунова [10], Л. Данько [28], А. Кром [65], Ли Вэй [75], Е. Семенченко [122], А. Слободчикова [127], Цао Си [147], Т. Шак [157]. Ему дано определение именно в классическом значении этого термина.

Л. Данько считает, что: «Classical crossover – современное музыкальное направление, основанное на творческом синтезе элементов второго и третьего "пластов" музыкальной культуры (а именно стиливых особенностей академической музыки и актуальных звучаний "новых массовых жанров XX века")» [28, с. 6]. Е. Семенченко пишет: «Классический кроссовер – это музыкальный стиль, представляющий собой своеобразный синтез, гармоничное сочетание элементов классической музыки и поп-рок электронной музыки» [122, с. 155]. Из данных определениях присутствует разный подход к явлению на уровне музыкального направления (Л. Данько) и стиля (Е. Семенченко). Ф. Шак подчеркивает социокультурный, точнее коммерческий аспект данного явления: «Классический кроссовер следует осмыслять в качестве насильственного преобразования академической музыки, осуществляемого руководствующимся неолиберальными принципами менеджментом звукозаписывающих лейблов и фестивалей» [169, с. 304].

Общность трех отмеченных позиций в том, что авторы рефлексии именно о классическом кроссовере (classical crossover) как явлении, основанном на пересечении и сочетании в одном произведении разных музыкальных направлений: джаз, рок, популярная музыка и пр. при обязательном присутствии музыки академической традиции. В качестве примеров приведем создание эстрадных вокальных композиций с отсылками к академической музыке: песни Джей Чоу «Piano of sorrow» («Фортепиано печали»), «Dream started» («Мечты сбываются»), «Lover From Previous Life» («Любовь из прошлой жизни»). Сочетание разных типов вокала: народного и академического – Пелагея «Стежки-

дорожки», эстрадного и академического – многочисленные композиции Д. Кудайбергенова.

Но существуют и другие виды кроссовера, не связанные с классической музыкой. Поскольку смешение двух и более стилей это и есть кроссовер, на этой основе возникает *современный кроссовер*, суть которого в линейном, линейном сочетании двух или более стилевых манер, связанных как с разными типами вокала (эстрадный, народный, академический, джазовый, речитативный – рэп, хип-хоп), так и/или с разножанровым цитатным материалом, вводимым на основе принципа компилятивности и вновь сочиненным материалом, как музыкальным, так и поэтическим (см. таблицу 13).

Таблица 13.

Классификация видов кроссовера

Классический кроссовер – смешение двух и более стилей при обязательном условии классического элемента (инструментальный или вокальный)	Современный кроссовер – смешение двух и более разных стилевых манер, реализованных через тип вокала, разножанровый цитатный материал, структурированный по принципу компиляции или новым музыкальным (поэтическим) материалом
---	--

Примером современного кроссовера могут служить следующие произведения (см. таблицу 14), анализ которых будет дан в следующей главе.

Таблица 14.

Примеры видов кроссовера

Оригинальная версия (автор и исполнитель)	Переработанная версия (исполнители)
«Посмотри в глаза» (А. Зуев, Н. Ветлицкая)	«Посмотри в глаза» Паулина Андреева, Баста
«Зурбаган» (Ю. Чернавский, Л. Дербенев, В. Пресняков)	«Зурбаган» В. Пресняков, Бурито
«Прощай» (И. Крутой, С. Ревтов, А-студио)	«Прощай» А-студио и The Jigits

На принципе вертикальной компиляции (полифоническое наложение) строятся и композиции **мэш-ап (mashup)** – смешение двух и более произведений в одном стиле или жанре путем технического наложения одновременного звучания.

Процесс интерпретации эстрадной песни привел к формированию таких ее форм как кавер, кроссовер, мэш-ап, которые, функционируя в современной массовой культуре, приобретают статус самостоятельных жанров, полностью отвечая определению данного явления, приведенному в учебнике Л. Мазеля, В. Цуккермана «Анализ музыкальных произведений»: «Музыкальные жанры – это роды и виды музыкального произведения, исторически сложившиеся в связи с различными типами содержания музыки, в связи с определенными ее жизненными назначениями, с различными социальными (в частности социально-бытовыми, социально-прикладными) функциями и различными условиями ее исполнения и восприятия» [84, с. 23].

Таким образом, в данной главе дано понятие интерпретации, определены причины, по которым интерпретация становится важной (если не основной) моделью бытования вокальных произведений современной массовой культуры наряду с созданием нового песенного контента в этой сфере, намечены параллели между интерпретацией в классической музыке (транскрипция, фантазия, парафраз, попури, импровизация, вариации) и ее экстраполяцией в эстрадно-песенный пласт.

Классификационные принципы форм интерпретации эстрадной песни базируются на следующей иерархической структуре: уровни (начальный, средний, высший), виды (исполнительская, визуальная) и как итог формы исполнительской (кавер, кроссовер, мэш-ап) и формы визуальной (медийная, театрализованная) интерпретации, реализуемые посредством способов их воплощения в тексте. Приведенные выше формы интерпретации эстрадной песни, функционируя в социуме, постепенно приобретают значение самостоятельных жанров, бытующих в современной музыке.

Основываясь на этом материале, в следующей главе предложена методика сравнительного анализа эстрадной песни в ракурсе исполнительской интерпретации.

ГЛАВА 2. АНАЛИЗ ПЕСЕННОГО КОНТЕНТА В РАКУРСЕ ПРОБЛЕМАТИКИ ИССЛЕДОВАНИЯ

2.1. Методы анализа форм интерпретации эстрадной песни

При переходе от советского периода к новому российскому, песня постепенно трансформировалась из массовой, направленной на героико-патриотическую тематику, отражающую реалии времени (коллективизация, освоение новых земель, построение социалистического общества, патриотизм Великой Отечественной войны) на лирическую, с акцентом на бытовую повседневную тематику и развлекательное содержание. Некоторые музыкальные произведения эстрадного жанра стали стандартом для исполнительской школы, и полем деятельности для сложившихся артистов, что дало широкий спектр подходов к их творческому воплощению. Во втором десятилетии XXI века, российская эстрадная песня вернулась к звучанию и стилям 90-х в современном саунде, что говорит об устойчивых тенденциях культуры постсоветского периода, ориентированной на российского широкого слушателя. В связи с этим наблюдается тенденция обращения современных эстрадных исполнителей к эстрадным шлягерам прошлого в их современной адаптации. Важной формой существования музыкального произведения является его интерпретация. Феномен интерпретации в наибольшей степени актуален для фольклорной традиции и жанров массовой музыкальной культуры, в которой песне отводится одно из ведущих мест. Эстрадная песня в контексте интерпретации имеет настолько широкое признание и распространение, что требует глубокого изучения и осмысления, и позволяет поставить его в ряд с интерпретацией в академической музыке. Поскольку феномен эстрадной песни находится в стадии развития, на настоящий момент не сложилось четко обозначенной системы ее анализа и

классификации видов интерпретаций [101].

Цель данной главы, основываясь на принципах стилевого и сравнительного анализов, разработанных в отечественном музыковедении применительно к академической музыке, обосновывать методику изучения современной эстрадной песни в контексте ее интерпретации с учетом жанровых особенностей, а также видов и форм интерпретации эстрадной песни, обозначенных в предыдущем разделе. Актуализация стилевого анализа, под которым понимается «...обнаружение признаков общности, объединяющих некоторое множество отдельных произведений. Весь процесс анализа отталкивается именно от раскрытия единства во множестве при сознательном отвлечении от индивидуальных особенностей единичных объектов» [94, с. 69] обусловлен его опорой на метод сравнительного анализа, «...который ведет к обнаружению генетических связей, установлению определенных, исторически обусловленных признаков в стиле и в форме» [163, с. 48].

Таким образом, методика анализа исполнительской интерпретации предполагает следующие этапы:

1. Поиск необходимого аналитического материала, берущегося за основу. Это первоисточник авторского композиторского текста песни в классическом варианте ее исполнения.

2. Нахождение вариантов обращения к данной песне современных исполнителей.

3. Рассмотрение первоисточника в ракурсе раскрытия жанра (лирическая песня, баллада, монолог, песня в танцевальных ритмах и пр.), поэтического текста, средств выразительности, особенностей формообразования, исполнительской манеры, драматургического процесса (при наличии), особенностей аранжировки.

4. Последовательный сравнительный анализ каждой из интерпретаций с акцентом на изменения в исполнительской манере (интонирование текста, голосовой диапазон, темп и динамика), аранжировке (изменения в

инструментарии, гармонии и фактуры изложения), работе в тексте (его сокращение или перекомпоновка), динамикой музыкальной формы, драматургического процесса и, как следствие, наличием модуляции из первоначального жанра в новых, или сочетание нескольких жанров, в том числе проявление в интерпретации черт таких новых жанров как классический или современный кроссовер, мэш-ап.

5. При анализе необходимо учитывать степень общественного распространения песни (концертная эстрада, стадион, средства массовой информации, клуб) и аудиторию, для которой она была первоначально написана и кому предназначена ее интерпретация.

6. Важный момент анализа – опора в интерпретации на черты того или иного музыкального направления – рок, джаз, техно, латино и пр.

7. Итогом анализа должно стать влияние на интерпретацию песни современных социокультурных аспектов, связанных с разноуровневыми ключевыми тенденциями современности: социокультурными, философско-эстетическими, технологическими, коммерческими. Их выражение реализуется в преобладании визуального начала, направленности творчества на широкую аудиторию, развитии технических средств звуковоспроизведения, приводящих к доминированию аранжировочных процессов над созданием авторского музыкального материала, формировании новых композиций по принципу интертекстуальности, компилятивности.

Важным аспектом анализа интерпретаций является адаптация принципов изучения академических произведений в плане рассмотрения музыкального тематизма, жанровой специфики, стилевых критериев, формообразования, взаимосвязи музыки и поэтического слова, драматургического процесса, интонационности в широком толковании понятия с новым музыкальным материалом, простым по сути, но глубоким по смыслу и степени воздействия на слушателя. Определенную сложность создает и отсутствие нотного материала аранжировочных решений песенных интерпретаций, тем более созданных с

помощью компьютерных программ, что требует и хорошо развитого музыкального слуха, и навыка чисто слухового анализа музыкального текста. Оценка жанровой принадлежности песенного контента сделана с опорой как на общетеоретические принципы, разработанные в академическом музыковедении в трудах А. Альшванга [5], А. Сохора [134, 135], Е. Назайкинского [99], так и работы молодых исследователей, направленные на изучение образцов современной массовой культуры. В их числе диссертация И. Маевской «Жанрово-стилевые аспекты эстрадной песни второй половины XX века», где автор отмечает: «На основе классификационных характеристик можно выделить следующие ключевые жанры эстрадной песни: лирическая песня, монолог, баллада, песня в танцевальных ритмах, театрализованная песня – с их внутренней дифференциацией в соответствии с содержательными параметрами поэтического текста. Лирическая и драматическая проблематика становится универсальной для таких жанров эстрадной песни как лирическая песня, монолог, баллада» [78, с.19]. Учитывая особенности восприятия музыки как искусства интонационного и неконкретного, следует осознать, что при определении исходного песенного жанра и его изменения или взаимодействия нескольких подвидов в процессе интерпретации присутствует момент субъективности, характерный для профессиональной оценки произведений искусства в целом.

В последующем параграфе приведены примеры сравнительного анализа популярных песен с вариантами их интерпретации и формы классического и современного кроссовера.

2.2. Сравнительный и жанрово-стилевой анализ песенного материала

Цель параграфа – на основе анализа классических вариантов песен актуализировать проблему интерпретации и выявить разные исполнительские трактовки популярных произведений современными певцами.

Анализ форм интерпретации выполнен с опорой на подходы, изложенные в

статье Е. Новиковой, Т. Шак «Интерпретация эстрадной песни: к постановке проблемы» [100]. В таблице 15 представлен перечень песен, рассмотренных в данном параграфе.

Таблица 15.

Перечень песен для сравнительного анализа интерпретаций, проанализированных в данном параграфе

Название песни-оригинала	Авторы (композитор, поэт)	Первый исполнитель	Интерпретаторы
«Город влюбленных людей»	В. Гамалия, В. Орлов	А. Герман	В. Толкунова, Ю. Пересильд, Л. Долина М. Мерабова О. Аккуратов Ф. Добронравов, В. Ланская, А. Доровская, А. Биккулова, С. Карвада
«Любовь похожая на сон»	И. Крутой, В. Горбачева	А. Пугачева	Ф. Киркорова, Л. Фабиан, М. Мерабовой Д. Кудайберген
«Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес»	И. Крутой, М. Цветаева	И. Аллегрова	И. Дубцова, К. Сергиенко, «Операция пластилин», Я. Клявина, Д. Билан.
«Позови меня с собой»	Музыка и стихи Т. Снежиной	А. Пугачева	П. Полонейчик, Р. Ханиева, Е. Крид, группа «Кватро»
«Фантазер»	А. Морозов, С. Романов	Я Евдокимов	А. Ягья, Дискотека «Авария» и Н. Басков, Куражsound Трио «Разбитые сердца»

«Город влюбленных людей»

(композитор В. Гамалия, на слова В. Орлова)

Песни «Город влюбленных людей» (композитор В. Гамалия, автор слов В. Орлов) написана в 1965 году. Ее жанровый диапазон сочетает в себе черты двух ответвлений лирической песни: философская и любовная лирика. По

определению И. Маевской: «Философская лирика связана не с субъективными переживаниями героя, а с обобщенной лирической проблематикой, обращенной к вечным темам» [78, с. 42]. В данном случае – это диалог с природой, городом, как частью вселенной (первый и второй куплеты). Текст припева переносит нас к личным взаимоотношениям влюбленных, что соответствует любовной лирике (обращение к предмету любви). Таким образом, традиционная любовная проблематика возносится в ранг возвышенного философского размышления. Это отражено в композиции песни, средствах музыкальной выразительности и манере исполнении.

Обратимся к анализу песни в трактовке Анны Герман, которую возьмем за основу как классический оригинал.

Произведение написано в традиционной куплетной форме, где куплет и припев представляют собой квадратные периоды (8+8) повторного строения (см. таблицу 16)

Таблица 16.

Структурные особенности песни «Город влюбленных людей»

Текст	Раздел формы
	Инструментальное вступление
Есть на далекой планете, город влюбленных людей. Звезды для них по-особому светят, небо для них голубей Белые стены над морем, белый покой и уют. Люди не ссорятся, люди не спорят, Люди друг-другу поют	Первый куплет (8+8)
Посидим, помолчим, все само пройдет, И растает гнев, и печаль уйдет Посидим, помолчим, не нужны слова. Виноваты мы, а любовь права.	Припев (8+8)
	Инструментальная связка на материале начального построения вступления
Если тот город увидишь, сразу обиды простишь, Словом напрасным меня не обидишь, ссорю не оскорбишь. Путь нам навеки осветит, белого города свет. Пусть говорят, что на нашей планете, этого города нет	Второй куплет (8+8)
Текст припева	Припев (8+8)
	Инструментальная связка
Припев	Припев (8+8). Изменение

	мелодики (речитативность), переход в вокализ
Есть на земле этот город, город влюбленных людей	Кода (2 такта)

Контраст куплета и припева, где идет образное движение от философской к интимно-любовной лирике, воссоздается во многом сменой музыкальных жанров. Так куплет решен в жанре лирической баллады, в то время как припев модулирует в лирический вальс. Какими средствами выразительности это передано? В первую очередь это смена размера (4/4 в куплете и 3/4 в припеве) и фактурные преобразования: хорально-аккордовая фактура куплета сменяется типовой гармонической фигурацией вальсового аккомпанемента припева (см. нотные примеры 1, 2).

Пример 1.

«Город влюбленных людей» (куплет)

В. Гамалия

Очень свободно, тепло

Ф. п. *mf*

Ритмически, свободно

mf

«Город влюбленных людей» (припев)

В. Гамалия

Контраст присутствует и в типе вокальной мелодики. В куплете это свободная по манере воспроизведения (ускорение и замедление темпа) и метроритму (за счет триольности) речитативного типа мелодика. Лирический припев содержит две типовые восходящие секстовые интонации (I-VI; V-III ступени) и характерную для лирической песни нисходящую секвенцию. Особое своеобразие куплету придает натуральный минор, задействованный как в гармонии (введение натуральной доминанты), так и в типе мелодического движения (I-VIIⁿ-V-IV), которое изначально дано во вступлении к песне (см. нотный пример 1, тт. 1-3).

Гармоническая основа песни помимо оборотов натурального минора, создающих отсылку к народным истокам, усиливается и использованием секстовой интонации на первой ступени минора (М. Глинка, А. Бородин). В остальном гармония основывается на типовых для эстрадной песни оборотах: минорный лад, отклонение в тональность субдоминанты, «золотая секвенция» (см. таблицу 17).

Таблица 17.

Гармоническая схема песни В. Гамалии «Город влюбленных людей»

Такты	1	2	3	4	5	6	7	8
Куплет	t-d	t-t	t-d	t-D7→	S-VII	III-VI	II7	D
Припев	t	S	VII	III	VI	II7	D7	t

Особого внимания заслуживает преамбула к песне, которую можно назвать интродукцией. Она состоит из двух разделов. Первый дает явную отсылку к ориентальным образам А. Бородина, конкретно, фрагменту «Половецких плясок» из оперы «Князь Игорь». Это традиционный для стиля А. Бородина органнй пункт, с характерным изложением в синкопированном ритме и звучащая на его фоне мягкая последовательность аккордов в натуральном миноре (t-VII-t-VII-t). Второй раздел вступления строится на материале припева. Звучание симфонического оркестра сменяет соло гобоя, излагающего мелодию под аккомпанемент джазового ансамбля (фортепиано, бас-гитара, контрабас, ударная установка). Наличие инструментальных связок между вокальными разделами песни, способствуют симфонизации композиции в целом, что компенсирует сдержанно-созерцательное исполнение песни А. Герман, без ярко выраженного развития и динамических кульминаций. Единственное изменение нотного текста вводится певицей в последнее проведение припева, где она переходит на открытый речитатив, сменяемый вокализом.

Таким образом, песня «Город влюбленных людей» полижанрова, соединяющая в тексте и его музыкальном воплощении черты философской и любовной лирики. При традиционной для эстрадной песни куплетной форме с припевом и гармонии, содержащей типовые обороты (отклонение в субдоминанту, «золотая секвенция»), оригинальность композиции заключена в жанровом контрасте между куплетом и припевом, интонационными аллюзиями на стиль А. Бородина и оригинальной аранжировкой. Вокально-инструментальная композиция сочетает классическое звучание симфонического оркестра с соло

гобая и джазовый ансамбль (фортепиано, саксофон, ударная установка, бас-гитара, контрабас) с импровизациями солирующих инструментов (фортепиано, саксофон). Инструментальная часть в песне выступает на равных с вокальной за счет развернутого вступления и инструментальных связок.

Песня «Город влюбленных людей» вошла в золотой фонд отечественной эстрады. Глубина поэтического текста, полижанровая природа, особенности музыкального языка песни сделали ее объектом многочисленных интерпретаций, обзору которых посвящено дальнейшее изложение. В приведенной далее таблице (см. таблицу 18) изложены одиннадцать вариантов кавер-версий этой песни.

Таблица 18.

**Варианты исполнительской интерпретации
песни «Город влюбленных людей»**

№	Исполнитель	Особенности	Жанр
1	В. Толкунова (авторский концерт В. Гамалии 1991 г.)	Аранжировка для симфонического оркестра, солирующая флейта. Более подвижный темп, сглажен контраст между куплетом и припевом.	Лирический романс
2	Ю. Пересильд	Джаз ансамбль (фортепиано, труба, балалайка, ударная установка). Диалог между певицей и соло трубы.	Лирическая песня в джазовой манере, близка к джазовой балладе
3	Л. Долина	Аранжировка для симфонического оркестра, Солирующая флейта. Соло фортепиано. Контраст темповый и в манере исполнения между куплетом и припевом (в джазовой манере). Импровизационная вставка после второго проведения припева, переходящая в импровизацию солистки. Ярко выраженная кульминация.	Лирическая песня в джазовой манере, близка к джазовой балладе
4	М. Мерабова дуэт с С. Меробовой (Шоу «Две звезды. Отцы и дети» 2023)	Аранжировка для симфонического оркестра. Первый куплет под аккомпанемент фортепиано. Свобода и импровизационность при исполнении куплета и второго проведения припева (в разговорной манере). Яркая лирическая кульминация в последнем проведении припева	Лирический монолог

5	О. Аккуратов	Исполняет под собственный аккомпанемент на фортепиано. Инструментальная связка с джазовой импровизацией в кульминации песни	Лирическая песня в джазовой манере, близка к джазовой балладе
6	Ф. Добронравов, В. Добронравов	Исполнение дуэтом под аккомпанемент гитары. Припев в двухголосном изложении. Скромный вокал	Бардовская песня
7	В. Ланская («Романтика романса»)	Аранжировка для симфонического оркестра, близка авторской. Академическая манера исполнения с яркой кульминацией	Лирический романс
8	А. Доровская	Симфонический оркестр, соло фортепиано и флейты. Импровизация фортепиано (О. Аккуратов) и соистики в кульминации песни.	Лирическая песня в джазовой манере, близка к джазовой балладе
9	А. Биккулова	Соло флейты и фортепиано. Использовано вступление из оригинальной аранжировки	Лирический романс
10	С. Карвада (Шоу «Ну-ка, все вместе»)	Симфонический оркестр, соло фортепиано и флейты	Лирический романс
11	А. Мартынова Слова Д. Кириллов	Соло фортепиано. Припев под аккомпанемент синтезатора, изменение мелодии, введение нового текста, использование принципа сэмплирования	Мэш-ап

Резюмируя данные, приведенные в таблице, отметим следующее:

1. К данному произведению обращались как профессиональные певцы (В. Толкунова, Л. Долина, М. Мерабова), театральные актеры (Ю. Пересильд, Ф. Добронравов), так и начинающие исполнители, участвующие в разных творческих конкурсах и шоу-программах.

2. Интерпретация проявляет себя на уровне исполнительской подачи и особенностей аранжировки, что может приводить к изменению (модуляции) жанра:

2.1. Лирический романс (В. Толкунова, В. Ланская, А. Биккулова, С. Карвада).

2.2. Лирическая песня в джазовой манере, близка к джазовой балладе (Л. Долина, Ю. Пересильд, О. Аккуратов, А. Доровская).

2.3. Бардовская песня (Ф. Добронравов).

2.4. Лирический монолог (М. Мерабова).

2.5. Меш-ап (А. Мартынова)

3. В каждом из указанных жанров проявились свои подходы к аранжировке и вокальной подаче.

3.1. В стилизации под лирический романс используется симфонический оркестр, соло флейты и опора на авторскую редакцию нотного текста В. Гамалии. Характерна академическая манера исполнения (В. Ланская), сглаженный контраст между куплетом и припевом (В. Толкунова).

3.2. Джазовый вариант интерпретации характеризуется как аранжировкой для симфонического оркестра с введением импровизаций сольных инструментов и вокалиста (Л. Долина, А. Доровская), так и необычным инструментальным ансамблем (фортепиано, труба, балалайка, заменяющая гитару, ударная установка) в варианте Ю. Пересильд. Характерны импровизационные вставки после второго проведения припева в зоне кульминации (О. Аккуратов, Л. Долина), переходящие в импровизацию солистов.

3.2. Черты бардовской песни воссоздаются гитарным аккомпанементом, скромным вокалом и повышенным вниманием к поэтическому тексту.

3.3. Черты лирического монолога в исполнении М. Мерабовой создаются динамикой драматургического развития, заложенной в исполнительской манере с сочетанием речитативно-декламационной и распевной манеры, ярко выраженными тихой и лирической кульминациями.

3.4. Наиболее современный (по времени создания, исполнительской манере) и отдаленный от первоисточника вариант наличествует в исполнении А. Мартыновой. Это композиция мэш-ап, основанная на микшировании, произвольном наложении нескольких музыкальных фрагментов. Если первый куплет проходит в основном виде под аккомпанемент фортепиано, то в припеве вводится синтезатор, дается новый вариант мелодии при неизменном поэтическом тексте (см. таблицу 19).

Исполнительская интерпретация А. Мартыновой песни
«Город влюбленных людей»

Текст	Раздел формы
	Вступление фортепиано
Есть на далекой планете, город влюбленных людей. Звезды для них по-особому светят, небо для них голубей Белые стены над морем, белый покой и уют. Люди не ссорятся, люди не спорят, Люди друг-другу поют	Первый куплет
Посидим, помолчим, все само пройдет, И растает гнев, и печаль уйдет Посидим, помолчим, не нужны слова. Виноваты мы, а любовь права.	Припев на новом музыкальном материале
	Инструментальная связка-импровизация фортепиано и синтезатора
Новый текст на гармонической основе оригинала	Второй куплет
Посидим, помолчим, все само пройдет, И растает гнев, и печаль уйдет Посидим, помолчим, не нужны слова. Виноваты мы, а любовь права.	Припев на новом музыкальном материале
Импровизация вокалистки	Инструментальная связка-импровизация фортепиано и синтезатора

«Любовь похожая на сон»

(музыка И. Крутой, на слова В. Горбачевой)

Песня «Любовь похожая на сон» была написана И. Крутым для А. Пугачевой к концерту, приуроченному к сорокалетнему юбилею композитора. Песня относится к жанру любовной лирики. В основе поэтического текста обращение к возлюбленному³ и воспевание чувства любви. В средствах выразительности нашли воплощения традиционные приемы эстрадного шлягера, связанного с любовной лирикой. В основе лежит куплетная форма, сформированная на сопоставлении речитативно-декламационного куплета с выразительно-распевным припевом.

Структура куплета представляет собой неквадратный период, в основе

³ Песня предполагает как мужской, так и женский вариант исполнения.

которого масштабно-синтаксическая структура дробления с замыканием (см. таблицу 20), создающая ощущение ожидания, незавершенности.

Таблица 20

Структурные особенности куплета песни «Любовь похожая на сон»

Количество тактов	2	2	1	1	3
Этап развития	Показ основного мотива	Секвенция в тональность субдоминанты	Развитие основного мотива с опорой на доминанту		Кадансовое завершение

Иной принцип построения припева, смысл которого в утверждении, обретении положительной эмоции. Это период из двух предложений с варьированным повтором (А+А1) и органической неквадратностью в структурном отношении (7+7), что создает характер романтического томления, ожидания того, что сон станет явью. Октавный скачок во втором предложении можно истолковывать как кульминацию припева и общую кульминацию песни [100].

Контраст куплета и припева создается также за счет динамики, диапазона мелодии (октава в куплете и ундецима в припеве), типа мелодического движения (преобладание постепенности в куплете и широких скачков в припеве). К типовым чертам лирической песни относятся минорный лад, опора на секвенцию как основу мелодического развития, наличие «золотой секвенции» и отклонение в субдоминанту в гармонии, что проявляется как в секвентном сдвиге мелодии в тональность субдоминанты, так и звучанию всего припева в субдоминантовой тональности (см. нотный пример 3).

«Любовь похожая на сон» (куплет)

И. Крутой

1. Я в гла-за тво-и, как в зер-ка-ло, смот-рюсь. Отра
 жень-е по-те-рять сво-ё бо-юсь, не хо-чу, чтоб ты бы-ла
 гос-тем в сум-ра-ке но-чей и судь-бе мо-ей. Я люб'

В оригинальном исполнении песни А. Пугачевой наблюдается декламационное произнесение текста в куплете, контраст куплета и припева с кульминационным звучанием самой высокой по диапазону ноты на слове «Сон». Кавер-версии в исполнении Ф. Киркорова, Л. Фабиан, М. Мерабовой и др. не нарушали логику оригинала песни и лишь, незначительно меняли аранжировку.

Иной подход к интерпретации находим в исполнении Димаша Кудайбергенова. Его трактовка, близкая к классическому кроссоверу, основана на ярком проявлении закономерностей музыкальной драматургии. Основываясь на приведенной ниже таблице, рассмотрим особенности его исполнительской интерпретации песни И. Крутого «Любовь похожая на сон» (см. таблицу 21).

Особенности исполнительской интерпретации Димаша Кудайбергена песни

«Любовь похожая на сон»

Текст песни	Раздел формы	Этап драматургии	Средства выразительности
<p>Я в глаза твои, как в зеркало, смотрюсь, Отражение потерять свое боюсь, Не хочу, чтоб ты лишь гостем был В сумраке ночей и судьбе моей. Я люблю тебя, как любят в жизни раз, Словно солнца в мире не было до нас. От забот и мелких ссор ты меня увел И ключи от счастья для меня нашел, Для меня нашел.</p>	1 куплет	Экспозиция	Медленный темп, сдержанный речитатив
<p>Любовь, похожая на сон, Сердце хрустальный перезвон, Твоеволшебное «люблю» Я тихим эхом повторю. Любовь, похожая на сон, Счастливым сделала мой дом, Но вопреки законам сна Пускай не кончится она.</p>	Припев		Медленный темп, выразительное пение
<p>Я прощаю одиночество и грусть, Ты сказал, что в них я больше не вернусь, Так бывает только в сладком сне, Но любовь у нас наяву сейчас. Мне в глазах твоих себя не потерять, На разлуки нам любовь не разменять. Я немислимой ценой и своей мечтой Заслужила это счастье быть с</p>	2 куплет	Развитие	Постепенное усиление динамики и ускорение темпа

тобой, Быть всегда с тобой.			
Любовь, похожая на сон, Сердце хрустальный перезвон, Твое волшебное «люблю» Я тихим эхом повторю. Любовь, похожая на сон, Счастливым сделала мой дом, Но вопреки законам сна Пускай не кончится она.	Припев	Подход к кульминации	Патетическое звучание на forte сменяется мягкими голосовыми нюансами. Есть момент импровизационности
Импровизация	Вставка	Тихая кульминация	Академический вокал, аллюзия на итальянское оперное бельканто, имитация биения сердца
Любовь, похожая на сон, Счастливым сделала мой дом, Но вопреки законам сна Пускай не кончится она.	Припев	Динамическая кульминация	Возврат к эстрадной манере пения, высокая тесситура

Итак, песня «Любовь похожая на сон» (И. Крутой, В. Горбачева) после оригинального исполнения А. Пугачевой претерпела ряд интерпретаций, связанных с кавер-версиями, представленными как в мужском, так и в женском вариантах исполнения. В исполнении Д. Кудайбергена намечаются черты классического кроссовера, что связано с взаимодействием эстрадного и академического вокала, наличием интонационных аллюзий на лирические арии итальянского бельканто. Акцентирование при исполнении драматургических этапов (экспозиция, развитие, тихая и динамическая кульминация), создаваемых сменой темпа, динамики, импровизационностью в прочтении текста, приводит к достаточно глубокому дистанцированию от первоисточника, что влияет на восприятие музыкальной формы (преодоление куплетности, приближение к строфической форме) и осознание драматического подтекста данного произведения в целом.

«Я тебя отвоюю»

(композитор И. Крутой, слова М. Цветаевой)

Хронологически интерпретации песни «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес...» выстраиваются в следующий ряд:

- оригинал – И. Аллегрова (1994);
- интерпретации – И. Дубцова (2011); К. Сергиенко (2014); «Операция пластилин» (2016); Я. Клявина (2020); Д. Билан 2020.

Стихотворение как поэтический жанр – один из ярких примеров проявления чувства любви в лирической поэзии. М. Цветаева с гипертрофированной выразительностью передает эти эмоции. Стихотворение «Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес», написанное в 1916 году, сложно уложить в традиционные понятия взаимоотношений и любви мужчина-женщина. Это произведение стало символом всеобъемлющей женской любви, уничтожающей на своем пути все существующие законы и преграды. М. Цветаева одна из немногих поэтесс, которой удалось донести свои чувства в женской поэзии и пошатнуть нерушимое господство мужской любовной лирики [104].

Композитор И. Крутой, высоко оценивший стихотворение М. Цветаевой, написал музыку на это популярное произведение, понимая, какую ответственность берет на свои плечи. Впервые песня появилась в репертуаре И. Аллегровой тридцать лет назад, в 1994 году, тронув сердца миллионов людей.

Идея создания песни принадлежит самой певице. И. Аллегрова обратилась к композитору с просьбой написать песню, которая будет «нерушимым обелиском женской любви» [43]. Как вспоминает сам композитор... «К тому времени у меня не было опыта написания песен для Аллегровой. Вообще, писать на стихи Цветаевой это большая ответственность. Но песня далась на одном дыхании. Меня волновал вопрос аранжировки, потому что в конце должна была быть ревность женщины, доведенная до высот и такие образы могла создать только М. Цветаева. Это должно быть подчеркнуто в аранжировке, над которой я много работал» [43]. Произведение получилось настолько волнующим, трогательным,

глубоким и настоящим, что до сих пор популярно и востребовано.

В интервью «Радио Даче», после выхода сингла, на вопрос об автобиографичности исполняемого произведения И. Аллегрова ответила следующим образом... «...все мои песни — это истории из жизни, поэтому они и вызывают такие сильные эмоции. Я вообще свои песни называю маленькие истории из жизни. По поводу автобиографичности говорю, нет, это ваши истории!» [42].

В 1994 году на песню «Я тебя отвоюю» был снят не менее пронзительный клип. В основу легли библейские сюжеты. Режиссер Т. Кеосаян перед созданием клипа посещал церкви и просил разрешения на съемки. Как вспоминает сам режиссер: «Год я не снимал этот клип, хотя все технические нюансы были соблюдены. Не решался. Когда мне Игорь Крутой дал прослушать черновую фонограмму, на конце первого куплета я уже знал, что буду снимать. Для меня это знак. Я был полностью уверен, что буду это снимать именно так. Я написал сценарий и отнес его армянскому священнику, потому что принадлежу к апостольской церкви, крещен там, а также православному священнику. На съемках происходили странные вещи. Мы снимали в песчаном карьере в Подмосковье. Закончились съемки, и вдруг хлынул дождь. Я считаю, что это Божье знамение» [43].

Жанр данной песни можно определить как драматический монолог, обращение к возлюбленному [78]. Песня написана в строфической форме. Сравнивая стихотворение М. Цветаевой, состоящее из четырех строф, три из которых начинаются с возгласа «Я тебя отвоюю» и его реализацией в песне И. Крутого, отметим их иную последовательность, что усиливает драматизм песни и акцентирует основную мысль: «Я тебя отвоюю», «У тебя остаешься – ты, ты, ты» (см. таблицу 22).

Работа с текстом стихотворения М. Цветаевой

Стихотворение М. Цветаевой	Воплощение стихотворения в песне И. Крутого
<p>1.Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, Оттого что лес - моя колыбель, и могила - лес, Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой, Оттого что я тебе спою - как никто другой.</p>	<p>1.Я тебя отвоюю у всех земель, у всех небес, Оттого что лес - моя колыбель, и могила - лес, Оттого что я на земле стою - лишь одной ногой, Оттого что я тебе спою - как никто другой.</p>
<p>2.Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей, У всех золотых знамен, у всех мечей, Я ключи закину и псов прогоню с крыльца - Оттого что в земной ночи я вернее пса.</p>	<p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p>
<p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя — замолчи! - У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p>	<p>2.Я тебя отвоюю у всех времен, у всех ночей, У всех золотых знамен, у всех мечей, Я ключи закину и псов прогоню с крыльца Оттого что в земной ночи я вернее пса.</p>
<p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты - О проклятие! - у тебя остаешься - ты: Два крыла твои, нацеленные в эфир, - Оттого что мир - твоя колыбель, и могила - мир!</p>	<p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! У того, с которым Иаков стоял в ночи. Проигрыш (соло гитары) Кульминация</p>
	<p>3.Я тебя отвоюю у всех других - у той, одной, Ты не будешь ничей жених, я - ничьей женой, И в последнем споре возьму тебя - замолчи! У того, с которым Иаков стоял в ночи.</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты О проклятие! - у тебя остаешься - ты:</p> <p>4.Но пока тебе не скрещу на груди персты</p>

	О проклятие! - у тебя остаешься - ты: ты, ты
1+2+3+4	1+3+2+3+проигрыш+3+ 4 (первые две строки с четырехкратным построением), звучит как заклинание

Сравнительный анализ текста призывает, что четыре строфы стихотворения М. Цветаевой (1+2+3+4) в песне даны в иной последовательности (см. таблицу 23).

Таблица 23.

Последовательность строф стихотворения М. Цветаевой

Строфы стихотворения в песне	1 строфа	3 строфа	2 строфа	3 строфа	Инструментальный проигрыш	3 строфа	4
Разделы формы песни	1 строфа	2 строфа	3 строфа	4 строфа	Инструментальный проигрыш	5 строфа	Кода
Этапы драматургии	Экспозиция	Развитие			Кульминация		Развязка

Созданию жанра монолога способствует и речитативно-декламационный тип мелодики с ритмикой, имитирующей ритм стиха, с постоянным возвращением к ключевой интонации, звучащей как заклинание. Драматическая кульминация в точке «золотого сечения» подготовлена инструментальным проигрышем соло гитары, усилением динамики, повышением тональности и диапазона голоса (звучит на октаву выше). В исполнительской интерпретации И. Аллегровой прослушиваются все этапы драматургии: экспозиция, развитие, кульминация, развязка.

Позже это произведение было перепето многими исполнителями, но вариант И. Аллегровой считается оригинальной классикой. Далее в таблицах 24, 25 рассмотрены несколько различных вариантов исполнения в версиях К. Сергиенко, И. Дубцовой, Д. Билана. Каждый артист привносил свою индивидуальность в исполнительский стиль (см. таблицу 24, 25).

Варианты исполнения песни «Я тебя отвоюю»

Название песни, авторы	Ирина Аллегрова	Ксана Сергиенко	Ирина Дубцова	Дима Билан
«Я тебя отвоюю» (комп. И. Крутой, на стихи М. Цветаевой)	Холодное начало. Акцент на декламационную подачу текста. Кульминация инструментальная (Самый яркий момент у соло-гитары). Стил ь Роко-Попс, темп средний (обозначим его как основной, оригинальный)	Декламационная подача текста, но в отличии от предыдущего варианта пропеваемые отрывки произведения более мелодичные, лиричные, распевные и сочные. Стил ь-рок, за счет чего темп чуть сдвинут. Более ускоренная версия. Аранжировка: оркестровано для симфонического оркестра. Кульминация вокальная.	Пропеты мелодически даже декламационные части произведения. Более лиричная и мелодичная подача материала. Произведение исполнено в стиле поп, о чем также свидетельствуют яркие партии бэк-вокала, звучащие на протяжении всего произведения. Как таковой яркой кульминации нет, что тоже присуще данному стил ью музыки. Темп, в отличии от предыдущего варианта более спокойный. Приближен к оригиналу.	Самая филигранная подача текста. Проговаривание и пропевание каждого звука и слова. Смысловой перенос текста от женского лица к мужскому. За счет этого глубина смысла текста изначального изменена. «...Я тебя отвоюю у той одной» (Смерти). Стил ь исполнения смешанный: поп, рок, элементы академического вокала. Единственный из всех представленных вариантов, где донесен глубочайший смысл текста. Темп в предложенном варианте самый спокойный, кульминация самая яркая. Добавлены ксилофоны и

				треугольники.
--	--	--	--	---------------

Таблица 25.

Параметры интерпретации песни «Я тебя отвоюю»

Исполнитель	Параметры интерпретации					
	Темп	Динамический диапазон	Тип аккомпанемента	Виды кульминаций	Эмоциональный диапазон	Привнесение черт нового жанра
И. Аллегрова	Умеренный	Широкий	Фонограмма с использованием шумовых эффектов изобразительного характера	Кульминация соло гитары. Кульминация-эпилог.	Лирико-драматический	Монолог
К. Сергиенко	Умеренный, сдержанный	Широкий	Оркестр, соло гитара	Лирико-драматическая кульминация-эпилог	Лирико-драматический	Рок романс
И. Дубцова	Умеренный	Широкий	Оркестр, Звуки церковного колокола	Динамическая и кульминация-эпилог	Сентиментальность, драматизм	Лирический монолог
Д. Билан	Умеренный с движением	Широкий	Оркестр, соло гитара	Динамическая и кульминация-эпилог	Лирико-драматический	Романс-монолог
«Операция пластин» (медиа, композиторская)	Быстрый	умеренный	Соло фортепиано, скрипки. Оркестровая. Яркая партия ударных	Инструментальная (ударные, соло гитара, скрипки)	Лирико-драматический	Рок-Баллада
Яна Клявина	Умеренный	Умеренный	Инструментальный ансамбль	Лирико-драматическая, кульминация-эпилог)	Лирический	Лирическая баллада

Д. Билан, прежде чем выпустить кавер на песню «Я тебя отвоюю», обратился к И. Аллегровой с просьбой «перепеть» ее бессмертный хит. На что певица отметила, что «женская песня в мужском исполнении затея максимально претенциозная. Но певец с задачей справился. Версия в его исполнении прозвучала поистине амбициозно и со знаменитым "билановским размахом"» [43].

Отметим интерпретацию текста М. Цветаевой рок-группой «Операция пластилин». В рассмотренных нами вариантах это единственный вид композиторской интерпретации. Здесь изменена и мелодия, и аккомпанемент. За счет этого полностью трансформирован жанр. Это рок-баллада во всех ее ярких красках. Впервые песня звучит как диалог мужчины и женщины. За счет этого образное начало стихотворения М. Цветаевой вырисовывается в новых гранях, где мужское начало берет верх над женским, в отличие от оригинального смысла стихотворения.

«Позови меня с собой» (музыка и стихи Т. Снежиной)

Обратимся далее к анализу более глубинного варианта трансформации первоисточника на материале песни «Позови меня с собой». Автор музыки и поэтического текста песни – Т. Снежина, первый исполнитель – А. Пугачева.

По жанру это лирическая песня, в тексте которой обращение к возлюбленному, разлука с ним и надежда счастливое, но несбыточное будущее.

Куплет

Снова от меня ветер злых перемен тебя уносит,
Не оставив мне даже тени взамен,
И он не спросит, –
Может быть, хочу улететь я с тобой
Желтой осенней листвою,
Птицей за синей мечтой.

Припев

Позови меня с собой,
Я приду сквозь злые ночи,
Я отправлюсь за тобой,
Что бы путь мне не пророчил,
Я приду туда, где ты
Нарисуешь в небе солнце,
Где разбитые мечты
Обретают снова силу высоты.

Несмотря на скрытую печаль, заключенную в поэтическом тексте, в музыке присутствует танцевальный характер, создаваемый ритмической основой

аранжировки, умеренно-быстрым темпом, акцентностью на сильных долях тактов, свободным ритмическим рисунком вокальной партии, изобилующим триолями и синкопами. В структурном отношении куплет представляет собой квадратный период (4+4) неповторного строения, поскольку в основе мелодической линии первых двух строк текста лежит поступенное нисходящее движение с вершины-источника, связанное с лирической семантикой, в то время как вторая часть куплета носит более речитативный характер за счет ритмического дробления (см. пример 4).

Пример 4.

Т. Снежина «Позови меня с собой»

Куплет



Особенностью припева становится активный мотив обращения «Позови меня с собой», давший название песни. Это кварто-квинтовая попевка по устойчивым ступеням (V-I-V \uparrow), звучащая как призыв к возлюбленному и уверенность в достижении цели (см. пример 5).

Пример 5.

Т. Снежина «Позови меня с собой»

Припев



В тексте песни, как и в исполнении А. Пугачевой, отсутствуют ярко выраженная тенденция к драматургическому развитию. Три куплета проходят в одинаковом темпе и динамике, изменения касаются лишь модуляционного сдвига на секунду вверх в третьем куплете и аналогичного повышения тональности при повторении припева в конце песни. Эти особенности указывают на танцевальный характер песни при всем лиризме, заключенном в поэтическом тексте.

Обратимся к вариантам интерпретации песни.

В трактовке Полины Полонейчик песня «Позови меня с собой» приобретает черты монолога-медитации. Это проявляется во многих параметрах: медленном темпе, предельно сдержанной и отстраненной манере вокала, аранжировке с использованием зыбкого тембра синтезатора и доминированием гармонической фигуры в аккомпанементе, граничащей с техникой минимализма. Отдельно следует отметить изменение в мелодической линии вокальной партии и гармоническом наполнении, при опоре на нотный текст Т. Снежиной. Своеобразная «заторможенность» исполнения П. Полонейчик потребовала сокращения поэтического текста, где проходят только два куплета, соединенные и завершаемые припевом [102].

Похожую версию, выполненную в мужском варианте, предлагает Анатолий Цой в аранжировке Константина Меладзе. Приглушенная манера пения, однообразная гармоническая фигурация синтезатора в аккомпанементе с повторяющимся фригийским оборотом, упрощение гармонии и мелодической линии при точном повторении первой и второй строки текста (в оригинальной версии вторая строка усложнена гармонически за счет отклонения в параллельную тональность, что влечет изменение и в мелодии), воспроизведение только двух куплетов с припевом (А+В+А+В₁) привносит в жанр черты монолога-медитации. В сравнении с вариантом П. Полонейчик в аранжировке К. Меладзе происходит ускорение темпа, смена фактуры, добавление инструментов в припеве.

Вариант исполнения Юлией Legends дает новую версию песни с усиленным лирическим наполнением. Это проявляется в манере вокализации, иной компоновке поэтического текста Т. Снежиной и аранжировке, выполненной диджеем Nesteroff. В работе с поэтическим текстом акцент сделан именно на припев, повторяющийся много раз (см. таблицу 26).

Таблица 26.

Структурные особенности песни «Позови меня с собой» в аранжировке Nesteroff

Припев	Припев	Проигрыш на материале припева	1 куплет	2 куплет	Припев, повторенный два раза	Проигрыш на материале припева
Аккорды у синтезатора	Драм машина	Вокал а саpella, гитара, драмм машина	Вокал, драмм машина	Вокал, драмм машина, гармоническая поддержка синтезатора	Вокал, драмм машина, имитация струнной группы оркестра на синтезаторе	Вокал а саpella, драмм машина, гитара, имитация струнной группы оркестра на синтезаторе

Таким образом, именно материал припева становится остовом песни. При этом ключевая фраза «Позови меня с собой» утрачивает свою активность, вследствие мягкой, песенной манеры вокального исполнения, изменения мелодической линии (отсутствует квартовый затакт) и гармонического сопровождения, где автентический оборот (t-t-D-t) авторского текста, имеющий яркое тяготение доминанты в тонику, заменен мягким натурально-ладовым оборотом (t-III-VI-D). Эти изменения повлияли на смысл песни. На смену активной настойчивости и уверенности в своих действиях, заключенных в оригинальном исполнении А. Пугачевой («Я приду сквозь злые ночи. Я отправлюсь за тобой») приходит мягкая просьба и надежда. В данном варианте аранжировки и исполнительской интерпретации есть тенденция к драматургическому развитию (см. таблицу 27), что повлияло и на изменение жанра песни – лирический монолог-обращение.

Драматургический план песни «Позови меня с собой» в трактовке
Ю. Legends и Nesteroff

Тест песни	Раздел формы	Драматургическая функция
Позови меня с собой, Я приду сквозь злые ночи. Я отправлюсь за тобой, Что бы путь мне ни пророчил. Я приду туда, где ты Нарисуешь в небе солнце, Где разбитые мечты Обретают снова силу высоты. Повторяется два раза	Припев А+А1	Экспозиция
Проигрыш на материале припева	А2	Завязка
Снова от меня ветер злых перемен Тебя уносит, Не оставив мне даже тени взамен, И он не спросит, Может быть, хочу улететь я с тобой, Желтой осенней листвой, Птицей за синей мечтой.	Куплет В	Развитие
Сколько я искала тебя сквозь года, В толпе прохожих. Думала, ты будешь со мной навсегда, Но ты уходишь. Ты теперь в толпе не узнаешь меня, Только, как прежде любя, Я отпускаю тебя.	Куплет В1	
Позови меня с собой, Я приду сквозь злые ночи. Я отправлюсь за тобой, Что бы путь мне ни пророчил. Я приду туда, где ты Нарисуешь в небе солнце, Где разбитые мечты Обретают снова силу высоты. Повторяется два раза	Припев А+А1	Кульминация
Проигрыш на материале припева	А2	Развязка

Таким образом, куплет и припев обмениваются местами, а их повторение с изменениями создают тенденцию к строфической форме, свойственной жанру монолога.

Вариант драматического монолога представлен в интерпретации Рагды Ханиевой (финалистка первого сезона телепроекта «Голос. Дети»). В отличие от предыдущих исполнений, данная версия достаточно приближена к тексту первоисточника, но имеет интенсивное внутреннее развитие с четко обозначенными драматургическими этапами (см. таблицу 28).

Таблица 28.

Драматургические этапы песни «Позови меня с собой» в трактовке

Р. Ханиевой

1 куплет А	Припев В	Вокализ	2 куплет А	Припев В	Припев В	Вокализ на материале припева
Фортепиано	Фортепиано	Фортепиано	Фортепиано	Фортепиано, тутти оркестра		Фортепиано
Экспозиция		Завязка	Развитие	Кульминация		Развязка

Темповый и динамический контраст, чередование в аранжировке соло фортепиано с тутти эстрадно-симфонического оркестра, широкий голосовой диапазон исполнительницы воссоздает жанр драматического монолога-обращения.

Рагдой Ханиевой совместно с Егором Кридом представлена еще одна версия этой песни (телевизионный проект «Самый первый Новый год»), которую можно отнести к варианту современного кроссовера, что проявляется в соединении разных манер пения – эстрадный вокал и хип-хоп.

Текст песни Т. Снежиной «Позови меня с собой» становится идеей к созданию новых произведений. В их числе отметим создание новой песни Suno в рок-стилистике, где полностью сохраняется поэтический текст Т. Снежиной, и композиции George Rokoyev, импульсом к которой стала первая фраза «Позови меня с собой» с последующим новым музыкальным и поэтическим развертыванием.

Таким образом, исполнительская интерпретация данной песни связана с изменением первоначального жанра: от лирической песни в танцевальных ритмах к монологу-обращению (лирическому и драматическому), современному

кроссоверу, сочетающему эстрадный вокал и хип-хоп.

«Фантазер» (композитор А. Морозов, слова С. Романова, Я. Евдокимов)

Песня прозвучала в 1990 г в исполнении Я. Евдокимова и стала хитом, вследствие своего зажигательного характера, определяемого сочетанием двух жанров: лирической песни, отраженной в поэтическом тексте (обращение к возлюбленной) и танцевального ресторанного шлягера, реализованного через особенности мелодической линии, обилие синкоп, принципы формообразования. В куплете повествовательного характера герой рассказывает о безответных чувствах к девушке, которая не воспринимает его всерьез и называет «фантазером». Однако во втором куплете есть намек на то, что девушка с нежностью смотрит в прошлое и, возможно, жалеет о потере возлюбленного. Это история, печальная на первый взгляд, подана исполнителем без огорчения и грусти, а, скорее, с легкой иронией. Созданию этого образа способствует и музыка, написанная А. Морозовым, автором многочисленных эстрадных шлягеров. Быстрый темп, громкая динамика, повторяющаяся ритмоформула аккомпанемента с акцентностью на сильных долях такта, разные виды синкоп создают танцевальный характер. Оттенок тонкого юмора заключен и в несоответствии яркого оперного баритона Я. Евдокимова, его внешнего облика с развлекательно-танцевальной образностью песни. Традиционная на первый взгляд куплетная форма с четкой квадратной периодичностью, которой требует танцевальный характер музыки, имеет своеобразный нюанс: первый куплет состоит из 32 тактов структурой $A+A+A_1+A_1$. То есть это, по сути, дважды повторенный куплет с варьированием мелодии. Второй куплет в два раза короче (16 тактов, $A+A_1$), что создает динамику развития песни (см. таблицу 29).

Таблица 29.

Структурные особенности песни «Фантазер»

Текст песни	Раздел форма	Кол-во тактов
	Вступление на материале припева	8+8
Всё я выдумал сам,	Куплет	8

Потому что был слеп непроглядный туман, Непроглядный туман, и не выпавший снег	A	
Песню нежных сердец Под аккорды дождя, и счастливый конец, И счастливый конец, и, конечно, тебя...	A	8
Я к тебе приходил и в морозы, и в зной, Я тебе говорил, Я тебе говорил о любви неземной	A ₁	8
Что ты очень нежна, и на всё я готов Но тебе не нужна... Но тебе не нужна неземная любовь.	A ₁	8
Фантазёр, ты меня называла Фантазёр, а мы с тобою не пара Ты умна, ты прекрасна, как фея Ну, а я, я люблю всё сильнее...	Припев: B	8+8
	Проигрыш на материале вступления	8+8
Всё умчалось как дым без тревог и потерь, Ты сегодня с другим... Ты сегодня с другим, у тебя есть теперь	Куплет A	8
И земные мечты, и земная любовь, Что же с нежностью ты... Что же с нежностью ты смотришь в прошлое вновь.	A ₁	8
	Проигрыш на материале вступления	
Фантазёр, ты меня называла Фантазёр, а мы с тобою не пара Ты умна, ты прекрасна, как фея Ну, а я, я люблю всё сильнее...	Припев B	8+8

При простоте мелодии куплета речитативного характера, основанного на повторении звука с последующим нисходящим движением в пределах терции и секвенцией, в развитии мелодической линии есть неожиданный скачок вверх на октаву, характеризующий всплеск эмоций и углубляющий юмористический подтекст песни. Широкие скачки в припеве на септиму, октаву и нону усугубляют этот характер, воспринимаются как экзальтированные обращения к возлюбленной. Мимика певца усугубляет этот характер (см. пример 6).

Пример 6.

А. Морозов «Фантазер»

куплет, припев



Аранжировка песни отличается простотой и соответствует шлягерно-ресторанной направленности опуса. Это синтезатор, бас-гитара и ритм-секция. Гармония основана на простых типовых оборотах. Так вступление дает терцовую цепь трезвучий: t-VI-s-D. Гармония куплета строится на чередовании трех главных трезвучий лада.

Рассмотрим несколько вариантов интерпретаций песни, располагая их в порядке углубленности и ухода от оригинала.

Трио «Разбитые сердца» (2020 г., Голос. Дети)

Свою кавер версию «Фантазера» представили участники Шоу «Голос Дети» (Сезон 7-й) в составе Егора Блинова, Ивана Кургалина, Владимира Серкова, наставником которых был Баста (Василий Вакуленко). Профессионализм и опыт создателей проекта «Голос Дети», поспособствовали созданию номера, где молодые исполнители смогли проявить себя. Аранжировка выполнена для эстрадно-симфонического оркестра. Отличительная особенность данной версии – наличие трехголосия в припеве песни. Данную версию «Фантазера» можно охарактеризовать как рок-фьюжн с элементами поп-музыки. Яркая динамика, эксцентричность и заряд позитива молодых исполнителей показали «Фантазера»

XXI века: смелого, решительного и бескомпромиссного. Эта версия включила в себя яркие музыкальные тенденции нового времени, нового поколения, где «фантазеры» приобретают иной голос – голос человека, способного на многое ради осуществления своей мечты, человека, чьи фантазии превращаются в реальность.

Версия в исполнении А. Ягья (бывшего солиста группы «Белый орел») относится к варианту кавера. Его исполнение лиричное и проникновенное, вследствие чего из песни уходит юмористический подтекст, и она становится воплощением любовной лирики. Отсюда сдержанный темп, отсутствие контраста между куплетом и припевом, прозрачная аранжировка с солирующим синтезатором и драм-машиной, более сложная гармония, наличие подголосков.

К данному варианту близка исполнительская версия А. Мусагалиева в аранжировке А. Беляева. Спетая сдержанно, в одном динамическом диапазоне с изысканной аранжировкой, где используются тембры виолончели, женский хор и звучание синтезатора, меняет внешний облик песни, из которой полностью ушла танцевальность, но осталась лирика.

В 2018 году группа «Дискотека Авария» в тандеме с Н. Басковым выпустила свою версию «Фантазера». Ее можно назвать скорее реинтерпретацией, поскольку в результате получилась новое произведение, где помимо музыки кардинально изменили текст в куплетах и сама структура песни. Для сравнения приведем фрагмент первого куплета песни оригинала и интерпретации (см. таблицу 30).

Таблица 30.

Текст песни «Фантазер» в интерпретации группы «Дискотека Авария»

Оригинал текст песни	Текст песни «Дискотека авария»
----------------------	--------------------------------

<p>Всё я выдумал сам, Потому что был слеп непроглядный туман, Непроглядный туман, и невыпавший снег. Песню нежных сердец. Под аккорды дождя, и счастливый конец, И счастливый конец, и, конечно, тебя.</p>	<p>На самой лучшей пати ты давала всем фору. Я сразу подошёл к тебе, похожий на актёра. Как дела? И наши мысли были об одном Ты сказала: "Я хочу, чтоб ты снимал меня в кино".</p>
---	---

Структура песни имеет черты рондальности (см. таблицу 31), поскольку при неизменном припеве «А», исполняемом Н. Басковым в стилистике Я. Евдокимова, появляются три новых куплета (В, С, Д), читаемые «Дискотекой Авария». Это реп, в тексте которого в юмористической форме раскрывается история взаимоотношений двух персонажей. При этом каждый куплет предваряется инструментальным вступлением.

Таблица 31.

Структура песни «Фантазер» в версии Н. Баскова и «Дискотека Авария»

Вступление, Куплет «В»	«А»	Вступление, Куплет «С»	«А»	Вступление, Куплет «Д»	«А»
Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен	Эпизод	Рефрен

Эту версию можно отнести к танцевальному хип-хопу, выполненному в форме современного кроссовера, где идея припева с ключевым словом «фантазер» становится импульсом к созданию нового произведения. Клип, созданный на основе этой версии, на канале YouTube набрал более 18 миллионов просмотров. В таблице 32 представлены параметры аранжировки песни «Фантазер».

Таблица 32.

Параметры аранжировки песни «Фантазер»

Исполнитель	Параметры интерпретации					
	Темп	Динамический диапазон	Аранжировка	Виды кульминаций,	Эмоциональный диапазон	Вид интерпретации
Трио «Разбитые сердца» (Голос)	Быстрый	Широкий	Эстрадно-симфоническая	Динамическая и	Жизнеутверждающая	Кавер

Дети)			ий оркестр	кульминация-эпилог	ий	
А. Ягья	Умеренный	Широкий в припеве	Синтезатор, драм-машина	Динамическая при трехкратном повторении припева в конце	Лирично, проникновенно	Кавер
А. Мувсагалиев	Медленный	На одном уровне	Сочетание синтезатора и тембров виолончелей	Кульминация не выражена ярко	Сдержанная лирика	Кавер
«Дискотека Авария» и Н. Басков	Быстрый	Широкий в припеве	Гитара, синтезатор, электронные шумовые эффекты, ударные.	Динамическая и кульминация-эпилог	Юмор, ирония	Современный кроссовер

2.3. Классический и современный кроссовер в аспекте реинтерпретации

Обратимся далее к анализу интерпретаций, репрезентирующих классический и современный кроссовер. Здесь будут рассмотрены следующие произведения (см. таблицу 33).

Таблица 33.

Перечень классических и современных кроссоверов,
проанализированных в данном разделе

Название песни-оригинала	Авторы (композитор, поэт)	Первый исполнитель	Интерпретаторы	Вид кроссовера
«Девочки умеют»	Е. Роговая	А. Варум	А. Варум	Классический
«Зурбаган»	Ю.Чернавский, Л. Дербенев	В. Пресняков	В. Пресняков, Burito	Современный
«Третье сентября»	И. Крутой, И. Николаев	М.Шуфутинский	М. Шуфутинский, Е. Крид	Современный
«Часики»	В. Дробыш автор музыки и слов	Валерия	Валерия, Е. Крид	Современный
			Мона	Новая песня,

				импульс к созданию песни «Часики»
«Посмотри в глаза»	А. Зуев	Н. Ветлицкая	Баста, П. Андреева	Современный
«Прощай»	Л. Агутин	Л. Агутин, А. Варум	А-студио, The Jigits	Современный
«Самба белого мотылька»	К. Меладзе	В. Меладзе	Е. Крид	Современный

Песня «Девочки умеют» (автор музыки и слов Е. Роговая) стоит особняком в материале, анализируемом в данном исследовании. Во-первых, этот опус исполнен А. Варум относительно недавно, в 2017 году. Во-вторых – песня изначально создана как классический кроссовер, поэтому за основу берется ее оригинальное исполнение. Под классическим кроссовером мы понимаем явления массовой музыкальной культуры, основанные на осознанном смешении в одном произведении тематических и/или вокальных (исполнительский) элементов академической и эстрадной музыки. Данную тенденцию можно наблюдать в этой песне и связана она с введением драматургически важного в контексте образа песни точной цитаты (фрагмент балета С. Прокофьева «Танец рыцарей») и аллюзии (ритмическая формула барабанов), вызывающей ассоциации с «Болеро» М. Равеля, эпизодом нашествия 7 симфонии Д. Шостаковича, вступлением к хабанере из оперы Ж. Бизе «Кармен». Все эти отсылки репрезентируют семантику агрессии, наступательности, вводятся в песню в кульминационной зоне, причем динамическая кульминация предваряется тихой, смысловой, создаваемой генеральной паузой. Важно, что в среднем разделе в аранжировке «бездушный» тембр синтезатора заменен на живое звучание барабанов и симфонического оркестра. Образ идет по нарастающей и приводит в динамической репризе, реализованной в рок-стилистике за счет аранжировки (гитары, ударная установка) и более яркой манеры пения А. Варум.

Таким образом, поэтический и музыкальный ряд песни носит несколько милитаристский характер, указывая на эмансипацию, раскрепощение женщин, их

умение постоять за себя.

Куплет	Припев
<p>Нам до победы, казалось, времени куча. Где у противника Ахиллесова пята? Выключения кнопка, слабые места? Некогда медлить, об этом даже нет речей. Разум холодный, ну а душа горячее. Внутренний голос нам намекает на любовь. Но за принципы битва, за идею кровь.</p>	<p>Девочки умеют постоять за себя. Оружие к бою, высохла слеза Девочки умеют начинать с нуля Наведен прицел и нет пути назад.</p>

Военная нотка проявляется и в средствах музыкальной выразительности. Это маршевая основа с чеканным ритмом в размере 4/4, речитативный тип мелодии, иногда напоминающий рэп, предельно сдержанная манера интонирования, тип аранжировки, основанный на скупых аккордах синтезатора с отчетливым ритмом барабана. Структура песни при наличии традиционной формы (два куплета с припевом), имеет форму второго плана с ярко выраженными драматургическими этапами (см. таблицу 34).

Таблица 34.

Форма второго плана песни «Девочки умеют»

Первый и второй куплет песни с припевом	Цитата «Танец рыцарей» из балета С. Прокофьева «Ромео и Джульетта»	Четырехкратное повторение припева	
Экспозиция	Тихая и динамическая кульминации	Сокращенная динамическая реприза	кода
A	B	A1	

Все эти особенности указывают на претворение в песне «Девочки умеют» черт классического кроссовера.

Обратимся далее к анализу современного кроссовера, суть которого в горизонтальном объединении двух или более стилевых манер, связанных как с разными типами вокала (эстрадный, народный, джазовый, рэп, хип-хоп), так и/или с разножанровым цитатным материалом, вводимым на основе принципа компилятивности и вновь сочиненным материалом (как музыкальным, так и поэтическим). В результате, в зависимости от степени преобразования первоисточника, может появиться новое произведение, обусловленное

закономерностями реинтерпретации.

Песня «Зурбаган» (композитор Ю. Чернавский, на слова Л. Дербенева) прозвучала в двухсерийном художественном фильме для детей «Выше радуги» (1986, Одесская киностудия, реж. Г. Юнгвальд-Хилькевич). По жанру это музыкальная сказка, главный герой которой – Алик Радуга – мечтатель, фантазер, сочиняющий стихи и песни. В фильме он сочиняет и поет эту песню. На самом деле песня прозвучала в исполнении В. Преснякова младшего, неповторимый тембр которого привнес в песню загадочный, поэтический колорит. В жанровом отношении песня многослойна. В ней сочетаются черты пейзажно-созерцательной лирики и баллады, поскольку в стихотворении воплощен образно-поэтический пересказ истории юной Ассоль из повести-феерии А. Грина «Алые паруса». Да и сам образ загадочного Зурбагана отсылает нас к морю, природе Крыма.

Куплет	Припев
<p>Засыпает синий Зурбаган, А за горизонтом ураган, С грохотом и гомоном, и гамом, Путь свой начинает к Зурбагану. Грянет ливень резкий и косой И продрогнет юная Ассоль, И опять понять не смогут люди Было это или только будет.</p>	<p>Два часа на часах день ненастный не нашего века, Смотрит девушка с пристани вслед кораблю, И плечами поводит, озябнув от ветра, Я люблю это время, безнадежно люблю.</p>

Песня написана в куплетной форме с припевом:

А	В	А	В	А ₁
Куплет	Припев	Куплет	Припев	Куплет выполняет функции кульминации- эпилога

Необычность структуре куплета придает неквадратность, связанная с импровизациями-вокализациями между двумя первыми строками текста. Своеобразен для эстрадной песни и резкий контраст внутри куплета, где широкая

распевная интонация в пределах децимы чередуется с речитативным типом мелодии (см. пример 7).

Пример 7.

Ю. Чернавский. «Зурбаган»

Куплет

Припев песни основан на вычленении и развитии основной интонации куплета (поступенное движение от I к III ступени). При этом окончание припева также переходит в импровизационный вокализ (см. пример 8).

Пример 8.

Ю. Чернавский «Зурбаган»

Припев

Идея импровизационности, связанная с джазовой традицией, достигает логического обобщения в конце песни, где поддерживается инструментально через введение подголосков и соло саксофона-сопрано, сочетающегося с высоким фальцетом В. Преснякова. Отметим своеобразие аранжировки, выполненной для гитары, что поначалу отсылает нас к бардовской песне. Однако в процессе движения к кульминации инструментальное сопровождение насыщается новыми

красочными тембрами, привносящими черты джазовой баллады.

В. Пресняков неоднократно перепевал эту песню, ставшей его визитной карточкой. Так на концерте 23 октября 2022 г., посвященному 90-летию юбилею Л. Дербенева, В. Пресняков поет эту песню в более сдержанном темпе и в новой аранжировке для эстрадно-симфонического оркестра с солирующим саксофоном и ярко выраженными чертами босса-новы.

Оригинальное прочтение песни «Зурбаган» в жанре современного кроссовера представлено на юбилейном концерте, посвященном 50-летию В. Преснякова. Данная композиция прозвучала в дуэте В. Пресняков – Бурито (И. Бурнышев)⁴ с перекомпоновкой поэтического текста оригинала и добавлением поэтических строк, читаемых Бурито ритмичным рэповым речитативом. При сохранении общего сюжета и романтического настроения песни, текст Бурито добавил философский подтекст. Конструктивно эта семиминутная композиция сформирована так (см. таблицу 35).

Таблица 35.

Композиция песни «Зурбаган» в варианте кроссовера
(В. Пресняков-Бурито)

Пресняков	Бурито
Засыпает синий Зурбаган,	
	Мы знает, как он снится нам,
А за горизонтом ураган,	
	Он станет частью новых драм,
И опять понять не смогут люди, Было это или только будет.	
	До предела скомкан город старых окон, Мы так долго добирались сюда босиком, Седой локон на душе осколком Сколько нам еще осталось упиваться роком? А может быть, уже все это было? Было не было, а может, время было, Замыкает, замыкает круг Зурбаган засыпает мой друг
Засыпает синий Зурбаган,	
	Пусть до утра он снится нам,
А за горизонтом ураган,	

⁴ Бурнышев Игорь Юрьевич – российский автор-исполнитель, клипмейкер, режиссер, диджей.

	Он станет частью новых драм,
И опять понять не смогут люди, Было это или только будет.	
	Мы все спим, мы снимся друг другу, Переживаем вселенскую вьюгу. Гори, гори, гори, гори, гори ясно. Здесь опасно, и это прекрасно. Нам с тобой везет на дороге, Они нас ждут, они нам дороги. И каждый из нас несет свою боль, Несет свою боль, попрощавшись с Ассоль
Засыпает синий Зурбаган,	
	Пусть до утра он снится нам,
А за горизонтом ураган,	
	Он станет частью новых драм.
И опять понять не смогут люди, Было это или только будет.	
	Засыпай, скорее засыпай, Ни о ком не думай, ни о чем не вспоминай, Засыпай, скорее засыпай, Ни о ком не думай, ни о чем не вспоминай.
Исполнение В. Пресняковым 1 куплета, припева и 3 куплета песни	

Аранжировка выполнена для эстрадно-симфонического оркестра с расширенной ритм-секцией, что привносит черты рок-стилистики. Последовательное сочетание в данной композиции разных стилевых манер (эстрадный вокал и рэп), перекомпоновка авторского поэтического текста и его соединение со строфами, сочиненными Бурито позволяет отнести эту версию к современному кроссоверу с чертами реинтерпретации, в результате которой образовалось фактически новое музыкальное произведение.

Аналогичный принцип структурирования новой композиции выполнен на основе песни «Третье сентября» (композитор И. Крутой, слова И. Николаева). В оригинальном исполнении М. Шуфутинского (в аранжировке для эстрадно-симфонического оркестра Е. Кобылянского) песня представляет жанр любовно-ностальгической лирики (обращение к возлюбленной). Необычна структура песни, содержащая два куплета, припев и раздел, предшествующий припеву (так называемый, ложный припев). Соответственно выделяются три тематических элемента – А, В, С (см. таблицу 36).

Структурные особенности песни «Третье сентября»

Куплет	Ложный припев	Припев
<p>Всё не то, всё не так Ты мой друг, я твой враг Как же так всё у нас С тобою? Был апрель, и в любви Мы клялись, но, увы Пролетел жёлтый лист По бульварам Москвы</p>	<p>Третье сентября — день прощанья День, когда горят костры рябин Как костры, горят обещанья В день, когда я совсем один</p>	<p>Я календарь переверну И снова третье сентября На фото я твоё взгляну И снова третье сентября Но почему, но почему Расстаться всё же нам пришлось? Ведь было всё у нас всерьёз Второго сентября Но почему, но почему Расстаться всё же нам пришлось? Ведь было всё у нас всерьёз Второго сентября</p>
А	В	С

Мелодия куплета построена на интонациях вопроса, образованных за счет восходящих квинтовых скачков. При этом образуется скрытое двухголосие, верхний голос которого дает нисходящую ламентную интонацию (см. пример 9, тт. 5-10).

Пример 9.

И. Крутой «Третье сентября»

Куплет

Квинтовая интонация, но в нисходящем движении в основе ложного припева. Припев, как кульминационный раздел песни, где сосредоточена суть любовных переживаний, построен на типовой интонации восходящей лирической

малой сексты. Важным из моментов в создании образа песни стало медитативное повторение ключевой фразы «третье сентября», давшего название песни.

Первое исполнение песни состоялось в 1994 году. В 2022 году М. Шуфутинским совместно с Е. Кридом была создана реинтерпретация песни «Третье сентября», основанная на фрагментах авторского текста И. Николаева с музыкой И. Крутого в исполнении М. Шуфутинского и хип-хоповых вставок, сочиненных и исполненных Е. Кридом, иллюстрирующих и домысливающих динамику взаимоотношений персонажей песни. В таблице 37 представлена компиляция текста.

Таблица 37.

Компиляция формы песни «Третье сентября» (М. Шуфутинский, Е. Крид)

Первый куплет (4 строки)	Хип-хоп	Припев	Хип-хоп	Припев	Ложный припев
Шуфутинский	Крид	Шуфутинский	Крид	Шуфутинский	Шуфутинский

Этот вариант также можно считать современным кроссовером, созданным на основе реинтерпретации, поскольку в результате образовалось новое произведение.

Еще один аналогичный пример – современный кроссовер, созданный на основе соединения припева песни «Часики» (автор музыки и текста И. Крутой, оригинальное исполнение Валерии) с хип-хопом, читаемым Е. Кридом (см. таблицу 38).

Таблица 38.

Компиляция текста песни «Часики» (Валерия, Е. Крид)

Текст, состоящий из двух разделов (как куплет и припев)	Оригинальный припев песни «Часики»	Текст, состоящий из двух разделов (как куплет и припев)	Оригинальный припев песни «Часики»	На материале песни
Крид	Валерия	Крид	Валерия	Инструментальная кода
А	В	А	В	Кода

Более отдаленный вариант реинтерпретации песни «Часики» прозвучал в исполнении Моны из трибьют-альбома Валерии, где оригинал песни стал импульсом к созданию нового произведения.

П. Андреева и Баста представили современный кроссовер на песню Н. Ветлицкой «Посмотри в глаза» (1994). Композиция структурируется по следующему принципу (см. таблицу 39)

Таблица 39.

Компиляция текста песни «Посмотри в глаза» (П. Андреева, Баста)

Вступление	Куплет и измененный припев песни	Куплет и измененный припев песни	Хип-хоп, продолжающий сюжет песни «Просто посмотри в мои глаза» связка к следующему куплету	Куплет и измененный припев песни	Кода
Инструментальное вступление	Андреева	Андреева	Баста	Андреева	Инструм

Аранжировка выполнена электронными инструментами с солирование ударных.

На концерте, посвященном 50-летию юбилею Л. Агутина, в новой версии прозвучала песня из его репертуара. Ее исполнили группа «А-Студио» (солистка Кети Топурия) и группа The Jigits. При сохранении стилевой особенности музыки Л. Агутина – опоре на латиноамериканские ритмы – в композицию введен принцип соединения рэпа с текстом песни оригинала (см. таблицу 40).

Таблица 40.

Компиляция формы песни «Прощай» («А-Студио» и группа The Jigits)

Куплет	Рэп	Припев	Проигрыш	Куплет	Рэп	Припев
Топурия, затем The Jigits	The Jigits	Все вместе	На материале припева	Топурия затем The Jigits	The Jigits	Все вместе
А	В	С		А	В	С

Резюмируя содержание главы, отметим следующее.

1. Выработка методов анализа эстрадной песни в контексте ее исполнительской интерпретации должна базироваться на общих закономерностях музыковедческого анализа с учетом специфики эстрадной песни в контексте жанра, исполнительской манеры, интонационной природы материала в целом. Этапы анализа предполагают поиск оригинальной версии песни-источника и вариантов ее переинтонирования, и далее, целостный анализ оригинального варианта в плане средств выразительности, аранжировки и исполнительской трактовки. Затем в обиход вводятся закономерности сравнительного анализа с выходом на обобщения, касающиеся уровней, видов, форм и способов интерпретации или реинтерпретации.

2. В зависимости от уровней интерпретации (начальный, средний, высший) и степени деформации песни-первоисточника выделяются такие формы как кавер, кроссовер, мэш-ап. Диапазон кавер-версий, как продуктов вторичной деятельности, достаточно широк: от незначительных изменений в аранжировке, исполнительской манере, до изменения жанровой специфики песни, драматургии ее исполнения и далее, создания таких форм интерпретации и реинтерпретации как кроссовер и мэш-ап (продукты первичной деятельности).

3. При создании кроссоверов прослеживаются следующие закономерности:

3.1. Выбор варианта классического или современного кроссовера обусловлен несколькими факторами – временем создания интерпретационной версии, стилевыми тенденциями (закономерностями текущего момента развития массовой музыки, уровень композиторского, исполнительского стилей).

3.2. Процесс создания кроссовера основан на линейном взаимодействии разностилевого музыкального материала (цитатного, авторского, исполнительского) и опирается на несколько моделей:

3.2.1. Сочетание в исполнительской манере одного певца эстрадной, академической или народной техники вокала (например, творчество Д. Кудайбергенова, Пелагеи).

3.2.2. Поиски новых аранжировочных решений, основанных на введении

цитатного материала как проявлении тенденций постмодернизма.

3.3.3. Дуэтная реализация кроссовера в сочетании оригинального (первого) исполнителя и приглашенного певца. Достаточно часто это взаимодействие основано на включении рэпа (хип-хопа) в эстрадный вокал и микширование первоначального композиторского и нового текста (как музыкального, так и поэтического). Дуэтный вариант может реализоваться и за счет двух новых певцов, без привлечения создателя оригинальной версии.

4. Возможно создание новой песни, не связанной с интерпретацией, в жанре кроссовера, что обусловлено популярностью этого жанра.

5. Если кроссовер основан на горизонтальном сочетании разнообразного музыкального и поэтического материала, то мэш-ап предполагает исключительно вертикальную форму взаимодействия и опору не столько на творческий, сколько технический подход.

ГЛАВА 3. ВИЗУАЛЬНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИИ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

3.1. Песня в структуре художественного фильма: подходы к интерпретации

Включение песен (как народных, так и популярных) в структуру кинотекста, выявление их функций и стилистических особенностей представляют собой отдельную самостоятельную сферу исследования музыки кино. Однако значимость данного ракурса в изучении киномузыки настолько важен, что требует постижения дополнительных сфер в данной области, одна из которых медийная интерпретация песенных жанров в художественном и документальном кино.

В широком диапазоне направлений исследования киномузыки появились работы, обращенные к изучению роли песенных жанров как составной части музыки кино. В их числе статьи Е. Сикоевой «Песня в структуре кинотекста: опыт анализа» [123], Т. Шак «Песня А. Пахмутовой «Нежность»: от автономной музыки к прикладной» [159], частично эта тема затронута в исследовании Т. Шак, И. Маевской, «Песни отечественной эстрады: Жанры, стили, имена» [158]. Однако проблема остается недостаточно разработанной в контексте смысла использования, принципов функционирования, способов введения диапазона вокальных жанров, представленных песнями (народными, эстрадными, массовыми), романсами (классическими, сентиментальными, цыганскими), рок-композициями, вокальными элементами музыкально-сценических жанров (типы и разновидности оперных арий, дуэтов) в драматургию кинотекста. Тем более вопрос остается открытым в плане интерпретации песни в связи со спецификой кинотекста как текста синтетического, находящегося на пересечении нескольких видов искусств. Следовательно, при анализе музыки в этом виде текста

необходимо опираться на специфические законы кинематографа и на то, «как музыка с другими звуковыми факторами сочетается с визуальной и вербальной сферой и выражает художественный смысл произведений медиаискусств» [163, с. 36].

Оценка роли песни в общем контексте кинопроизведения определяет несколько взглядов на проблему.

Первый – это песня, существующая как саундтрек, вышедший из структуры фильма и ставший популярным на эстраде: «На тот большак» («Простая история», 1960, киностудия им. М. Горького, реж. Ю. Егоров, комп. М. Фрадкин), «Гляжу в озера синие» («Тени исчезают в полдень», киностудия им. Горького, 1970, реж. В. Усов, В. Краснопольский, комп. Л. Афанасьев), «Есть только миг» («Земля Санникова», Мосфильм, 1973, реж. А. Мкртчян, комп. А. Зацепин), «Песенка о погоде» («Служебный роман», Мосфильм, 1977, реж. Э. Рязанов, комп. А. Петров), «Двадцать лет спустя» («Берегите женщин», Одесская киностудия, 1981, реж. В. Макаров, комп. Ю. Антонов), «Позвони мне, позвони» («Карнавал», киностудия им. М. Горького, 1981, реж. Т. Лиознова, комп. М. Дунаевский) «А напоследок я скажу» («Жестокий романс», 1984 г., реж. Э. Рязанов, комп. А. Петров), «Город которого нет» (телесериал «Бандитский Петербург», 2000, кинокомпания «Киномост», реж. В. Бортко, комп. И. Корнелюк), «Приходи на меня посмотреть» («Приходи на меня посмотреть», киностудия им. Горького, 2000, реж. О. Янковский, М. Агранович, комп. А. Рыбников), и многие другие.

Второй подход предполагает оценку песни в структуре кинотекста в совокупности с вербальными и визуальными средствами кинематографической выразительности, под влиянием которых музыка может менять свой первоначальный смысл. Т. Шак в работе «Музыка в структуре медиатекста» отмечает, что музыка кино это «...новый, преображенный вид музыки, находящийся на пересечении нескольких искусств» [163, с. 36]. При ее анализе необходимо опираться на специфические законы кинематографа и на то, «как музыка с другими звуковыми факторами сочетается с визуальной и вербальной

сферой и выражает художественный смысл произведений медиаискусств» [там же].

Третий подход основан на принципе цитирования, когда популярная песня попадает в фильм и выполняет роль заимствованного музыкального материала, привнося в текст свою семантику. Например, «Мы ждем перемен» В. Цоя («Асса», Мосфильм, 1989, реж. С. Соловьев, комп. Б. Гребенщиков), «Утомленное солнце» Е. Петербургского в фильме «Утомленные солнцем» (Мосфильм, 1994, реж. Н. Михалков, комп. Э. Артемьев), «Землянка» К. Листова, «Темная ночь» Н. Богословского, («Анкор, еще Анкор», Мосфильм, 1992, реж. и комп. П. Тодоровский), Б. Адамса "Have You Ever Really Loved A Woman?" («Дом дураков», Продюсерский центр А. Кончаловского, 2002, реж. А. Кончаловский, комп. Э. Артемьев), «Кукушка» В. («Битва за Севастополь», Россия, 2015, реж. С. Мокрицкий, комп. Е. Гальперин), «Старинные часы» Р. Паулса («Жги», Россия, 2017, реж. К. Плетнев, комп. А. Михаенкин), многочисленные цитаты песенного рока в фильмах режиссера А. Балабанова и пр.

Все три подхода так или иначе связаны с интерпретацией и будут рассмотрены далее.

Реализацию первого подхода проследим на материале песен А. Зацепина – автора большого количества шлягеров, написанных для художественных фильмов и функционирующих в социуме как самостоятельные произведения.

Выбор творчества А. Зацепина обусловлен и яркостью, индивидуальностью его песенного стиля; и количественным фактором, как автор музыки около ста фильмов (художественных, мультипликационных, документальных), более трехсот песен, романсов; и его работой с разными режиссерами (Ш. Айманов, Л. Гайдай, Е. Гинсбург, М. Калатозов, Л. Квинихидзе, В. Левин, В. Новак, А. Орлов, А. Стефанович, Д. Храбровицкий и др.); и широким жанровым диапазоном фильмов (комедия, лирическая комедия, детектив, приключенческий фильм, драма, фантастика, музыкальный фильм и др.). Поскольку почти все песенные саундтреки А. Зацепина становились шлягерами, произведения этого

автора необходимо рассматриваются как объекты прикладной и автономной музыки.

В представленной ниже таблице приведены наиболее знаковые песни композитора, звучащие в художественных фильмах как музыка прикладная и совершившие модуляцию в музыку автономную, поскольку вышли из структуры кинотекста и обрели популярность на эстраде (см. таблицу 41).

Таблица 41.

Песни А. Зацепина из художественных фильмов

Название фильма	Режиссер, автор слов, год создания	Жанр	Название песни	Жанр песни
«Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1966	Комедия	«Песенка о медведях»	Лирическая в танцевальных ритмах (твист)
			«Если б я был султан»	Театрализованная песня
«Ангел в тюбетейке»	Ш. Айманов, Л. Дербенев, 1968	Комедия	«Все равно ты будешь мой»	Лирическая в танцевальных ритмах (твист)
			«Ты куда, Одиссей»	Театрализованная песня
«Бриллиантовая рука»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1968	Комедия	«Песня про зайцев»	Театрализованная песня
			«Помоги мне»	Лирическая в танцевальных ритмах (танго)
			«Остров невезения»	Лирическая в танцевальных ритмах
«12 стульев»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1970	Комедия	«Где среди пампасов» Танго Остапа	Лирическая в танцевальных ритмах (танго)
«Земля Санникова»	А. Мкртчян, Л. Дербенев, 1972	Приключенческий фильма	«Есть только миг»	Лирический монолог (босса-нова)
«Иван Васильевич меняет профессию»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1972	Комедия	«Звенит январская вьюга»	Лирическая песня
			«Маруся»	Стилизация под народную солдатскую песню
			«Вдруг как в	Театрализованная

			сказке»	песня
«Не может быть»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1975	Комедия	«Губит людей не пиво»	Сатирические куплеты
			«Купидон»	Лирическая песня
			«Черные подковы»	Сентиментальный романс
«Центровой из поднебесья»	И. Магитон, Л. Дербенев, 1975	Фильм о спорте	«Любовь одна виновата»	Лирическая в танцевальных ритмах (твист)
			«До свиданья лето»	Лирический монолог
«Отважный Ширак»	М. Махмудов, Л. Дербенев, 1976	Приключенчес кий фильм	«Волшебник недоучка»	Сатирический монолог
«Фантазии Веснухина»	В. Харченко, Л. Дербенев 1977	Комедия	«Куда уходит детство»	Лирический монолог
«Женщина, которая поет»	А. Орлов, Л. Дербенев, 1978	Мелодрама	Этот мир	Лирическая песня
			Так же как все	Лирический монолог
«31 июня»	Л. Квинихидзе, Л. Дербенев, 1979	Фантази	«Ищу тебя»	Монолог- обращение
«На Дерибасовской хорошая погода, на Брайтон-Бич идут дожди»	Л. Гайдай, Л. Дербенев, 1992	Комедия	Хелло, Америка	Песня в танцевальных ритмах

Излюбленный киножанр А. Зацепина – комедия, по-видимому, это связано с тем, что композитор, работая с разными режиссерами, наибольшее количество фильмов сделал с Л. Гайдаем, для которого комедия была ключевым жанром. Таким образом, сформировался творческий тандем: Л. Гайдай – А. Зацепин. К этому творческому союзу присоединился и поэт Л. Дербенев. Можно только предполагать, от кого исходила инициатива в приоритете именно песенного материала? Учитывая тот факт, что режиссер, как правило, диктует условия для композитора, то, очевидно, вкусовые предпочтения Л. Гайдая были связаны с обильным введением в фильмы песен. Лирическое начало, столь характерное для стиля А. Зацепина, соседствует здесь с пародией, фарсом, гротеском. Достаточно часто это происходит за счет введения танцевальных ритмов, привносящих в

песню черты конкретного танца. Так, популярный в 70-е годы твист наличествует в «Песенке о медведях» («Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»), знойное экзальтированное танго в песнях «Помоги мне» («Бриллиантовая рука»), «Там среди пампасов» («12 стульев»).

Ресторанные шлягеры с чертами театрализации есть в «Песне про зайцев» («Бриллиантовая рука»), «Если б я был султан» («Кавказская пленница, или Новые приключения Шурика»), «Вдруг как в сказке» («Иван Васильевич меняет профессию»), «Губит людей не пиво» («Не может быть»). Для этих песен характерен резкий контраст размеренно-повествовательного куплета и ритмически подвижного, «плясового» припева. Есть песни, имитирующие черты народных. Так песня «Маруся» («Иван Васильевич меняет профессию») написана в традиции маршево-строевой солдатской песни.

На материале музыки фильма «Иван Васильевич меняет профессию» рассмотрим роль песен А. Зацепина в создании жанровой специфики фильма. Здесь звучит как авторская музыка композитора, так и цитатный материал, выполняющий разные функции:

- предвещает сюжетную ситуацию фильма (М. Мусоргский «Борис Годунов», сцена коронации Бориса);

- характеризует персонаж («Поговори и ты со мной, гитара семиструнная» как отображение сентиментальной натуры царя Ивана Грозного; «Собачий вальс» как характеристика иностранного посла; припев песни В. Шаинского «Антошка» как характеристика Бунши);

- создает комедийный эффект («Чижик-Пыжик», «Подмосковные вечера» В. Соловьева-Седого, футбольный марш Б. Блантера, мотив судьбы из 5 симфонии Л. Бетховена).

Увертюра фильма передает общую атмосферу и строится на двух темах. Их можно истолковывать как главную и побочную сонатной экспозиции или как контрастную двухчастную форму.

Главная тема – выдержана в современных ритмах и в дальнейшем станет

основой песни «Звенит январская вьюга». Побочная – лирический вариант этой же темы, будет характеризовать Зину.

Песня «Маруся» – комическая характеристика Ивана Грозного и его свиты. Это стилизованная маршево-гротесковая тема как пародия на военные марши. Отсюда в «воинственном» куплете четырехдольный размер, пунктирный ритм, мажорный лад, активный квартовый затакт, движение мелодии по звукам тонического трезвучия. Условная лирика припева создается модуляцией в параллельный минор, «экспрессивными» скачками мелодии на малую септиму, как основы доминантового нонаккорда, севентным сдвигом мелодии на малую терцию вверх. Комический эффект создается остановкой движения на словах «Кап, кап, кап» и многократным повторением «ламентного» задержания к субдоминанте на словах «Капают горькие, капают кап-кап, капают прямо на копье» (см. пример 10).

Пример 10.

А. Зацепин

«Маруся»

The musical score is presented in three systems, each with a treble and bass clef. The first system (measures 1-4) shows a rhythmic accompaniment in the bass and a melodic line in the treble. The second system (measures 5-8) continues the accompaniment and adds a more active melodic line. The third system (measures 9-12) features a modulation to a minor key and a more expressive melodic line. The score is marked with 'Ped.' and '*' throughout.

Песня «Вдруг как в сказке» – характеристика самозванца. Ее полижанровость основана на соединении черт ресторанного шлягера, sentimentalного романса и русской плясовой, что точно передает суть персонажа – соединение русской удали, разгула и sentimentalности натуры. Куплет песни связан с традицией русского мелоса, претворенного в жанре романса и крестьянской песни. Интонационной основой распевной мелодии являются интервалы тонической квинты, малой сексты (от первой ступени лада) и нисходящая уменьшенная квинта. То есть, чистая квинта, идущая от крестьянской песенности, малая секста и тритон – от sentimentalного романса (см. пример 11).

Пример 11.

А. Зацепин

«Вдруг как в сказке»



Возникают невольные ассоциации с мужским хором из интродукции оперы М. Глинки «Иван Сусанин» (см. пример 12) как выражением русской национальной традиции.

Пример 12.

М. Глинка

Хор из оперы «Иван Сусанин»



Гармония куплета сочетает plagальность, идущую от русской песни, с типизированными гармоническими оборотами романсовой лирики, ставшей затем основой лирического эстрадного шлягера. Имеется в виду последовательность: t-S-D-t-t-s-DD7-D7-D7→S-VII-III-S-t-DD7-D7. Это эллиптический оборот из цепочки неразрешенных доминант, отклонение в субдоминанту и третью ступень. Контраст плясового припева создается как сменой темпа, так и типом

мелодического движения, где многократный повтор звука вызывает ощущения настороженности, таинственности, что соотносится с текстом («Вдруг как в сказке скрипнула дверь»). Простота автентических оборотов гармонии, вопросо-ответная структура припева, «банальное» отклонение в субдоминанту связывает припев с танцевальными ресторанными шлягерами.

Все темы звучат как инструментальные (закадровые) и вокальные (внутрикадровые). Тематизм дан в развитии и интонационном взаимодействии, что говорит о наличии музыкальной драматургии в этом комедийном фильме. Элементы всех тем используются в многочисленных сценах погони.

Таким образом, в фильме присутствует несколько принципов сочетания музыки и вербально-сюжетного ряда: иллюстративный, характеристичный, обобщающий, драматургический.

Многие фильмы с музыкой А. Зацепина относятся к разряду второсортных, снятых в советские времена в том числе на студиях дружественных союзных республик. Данные фильмы давно забыты, чего нельзя сказать о песнях А. Зацепина. Так в комедийном фильме «Ангел в тубетейке» (Казахфильм, 1968, реж. Ш. Айманов) прозвучало две песни, которые остаются популярными по сей день: «Колдовская трава» в танцевальном ритме твиста и «Ты куда, Одиссей» – песня с элементами театрализации.

Шуточная лирическая песня «Колдовская трава» написана в ритме твиста не случайно. Оstinатный ритм привносит в песню черты заклинания, а быстрый темп способствует скороговорке в тексте, ставшей предтечей современного рэпа (см. пример 13).

А. Зацепин

«Колдовская трава»



Тот же метроритмический (битовый) принцип действует и в куплете песни «Ты куда, Одиссей». Элемент театральности в песню привносит припев, где Пенелопа обращается с вопросом к Одиссею «Ты куда, Одиссей, от жены, от детей» и получает резкий ответ «Шла бы ты домой, Пенелопа», решенный в чисто разговорной манере.

Отдельную образную сферу киномузыки А. Зацепина занимает жанр лирической песни, лирического монолога и монолога-обращения. Это песни «До свиданья лето» (х. ф. «Центровой из поднебесья», реж. И. Магитон), «Куда уходит детство» (х. ф. «Фантазии Веснухина», реж. В. Харченко), «Этот мир», «Так же как все» (х. ф. «Женщина, которая поет», реж. А. Орлов), «Ищу тебя» (х.ф. «31 июня», реж. Л. Квинихидзе). Эти фильмы решены в жанре мелодрамы, лирической фантазии. Исполнение песен связано с именем А. Пугачевой как большого мастера вокального монолога. Жанр монолога предполагает относительно свободную структуру, как правило приближающуюся к строфической, а, следовательно, не имеющей повторяющегося припева. Эту особенность жанра нарушает А. Зацепин. Все его песни-монологи имеют куплетную форму, которая может преодолеваться за счет исполнительской манеры и драматургического развития содержания песни. В монологах проявился дар композитора-мелодиста, умеющего сочинять выразительные, легко запоминаемые мелодии.

А. Зацепин постоянно ищет новые формы и методы написания и

воспроизведения своей музыки. Каждая его песня – образная, запоминающаяся, неповторимая. Его произведения можно охарактеризовать, как танцевально-молодежные. Они представляют роково-дисковое крыло эстрадной музыки. В них просматриваются творческие искания композитора в области ритмической сферы, инструментовки, работы с синтезаторами. Мелодии А. Зацепина – легко запоминаемы, полистилистичны, поскольку опираются одновременно на народные истоки, жанр сентиментального романса, лирической песни, ритмику современных танцев (особенно твист, танго), а тяготение к речитативному началу приближает их к жанру хип-хопа. Работая с разными режиссерами, композитору удалось сохранить свой собственный стиль киномузыки с опорой на жанр песни. Немаловажную роль для создания песен композитора имело и сотрудничество с поэтом Л. Дербеневым, который часто писал тексты уже на готовую музыку, творческий тандем с режиссером Л. Гайдаем дал несколько хитов, ставших настоящим достоянием отечественной массовой музыкальной культуры.

Реализацию второго подхода, связанного с оценкой песни в ракурсе функциональных задач музыки как составной части медиатекста, рассмотрим на материале песни «Любимый город» (комп. Н. Богословский, автор слов Е. Долматовский). Песня прозвучала в легендарном фильме «Истребители» (Киевская киностудия, 1939, реж. Э. Пенцлин, комп. Н. Богословский). Жанр фильма можно определить как сочетание мелодрамы и военного фильма. В сюжете сочетается любовный треугольник – два друга-летчика Сергей и Николай влюблены в свою одноклассницу Варю. Лирическая линия сочетается с драматической, когда Сергей, спасая мальчика от взрыва, теряет зрение. Не желая принимать жертву Вари, главный герой отказывается от своей любви. Однако после удачной операции к Сергею возвращается зрение. Варя и Сергей вместе. Помимо этого, в фильме достаточно много кадров полета истребителей, что определило название фильма и военно-патриотический подтекст картины. Лирическая и военно-патриотическая линии нашли отражение в двух пластах музыки. Это большие фрагменты музыкального материала для симфонического

оркестра, иллюстрирующие видеоряд (см. таблицу-партитуру фильма, таблица 42), связанные как с полетами истребителей (00.09.48; 00.44.33), так и с любовной линией (00.48.50; 01.02.50) как средством выражения драматической и психологической кульминаций.

Таблица 42.

Таблица-партитура фильма «Истребители»
Киевская киностудия, 1939, реж. Э. Пенцлин, комп. Н. Богословский

Вербально-сюжетный ряд	Звуковой ряд			
	Музыкальный тематизм	Хронометраж	Тип функц-я	Смысл использования
Титры	Увертюра в традиция симфонической музыки фильмов 30-40-х годов	00.00.00	Закадр.	Создается атмосфера фильма
Выпускной вечер в школе, Сергей, Варя и Николай в зрительном зале	На сцене хор исполняет песню «Перед нами пути» в сопровождении эстрадно-симфонического оркестра	00.05.13	Внутрик.	Характеристика эпохи, выражение патриотического духа молодежи
Прошло три года. Сергей и Николай в летной школе	Тема у симфонического оркестра	00.09.48	Закадр.	Иллюстрация кадра
Встреча в доме Вари. Она уезжает в другой город. Друзья прощаются с ней. Николай пытается признаться Варе в любви. Признание Сергея передано в песне	Звучит песня «Любимый город» в исполнении Сергея. Он аккомпанирует себе на фортепиано	00.25.50	Внутрик.	Лирическая кульминация фильма. Через песню передана любовь к родному городу, чувства к Варе, преданность делу
Праздничный день. Парк. Сергей пытается объяснить с Варей. Праздничный фейерверк. Сергей спасает мальчика от	Вальсовая тема у симфонического оркестра	00.36.19	Закадр.	Иллюстрация места действия

взрыва петарды				
Сергей летит на самолете. Он теряет зрение и просит напарника посадить самолет	Симфоническая картина в стилистике «злых» скерцо Д. Шостаковича	00.44.33	Закадр.	Драматическая кульминация фильма
Варя в поезде, возвращается домой, думает о Сергее	Музыка тревожного характера, остиная фигура у струнной группы оркестра	00.48.50	Закадр.	Музыка передает напряженность чувств Вари
Встреча Сергей и Вари. Их объяснение. Сергей отказывается от жертвы Вари	Симфонический оркестр. Трагическая тема	01.02.50	Сергей отказывается от жертвы Вари	Передача через музыку напряженного эмоционального состояния героев. Психологическая кульминация
Счастливая развязка. Варя возвращается к Сергею. После удачной операции он снова обрел зрение	Маршевая тема у симфонического оркестра на материале песни «Перед нами пути»	Закадр.	01.23.45	Кульминация эпилог.

Лирическим центром фильма стало внутрикадровое исполнение главным героем, роль которого отдана М. Бернесу, песни «Любимый» город. Это лирическая кульминация, своеобразное объяснение в любви любимой девушке и любимому городу, как олицетворение Родины. В песне, как и в сюжете и в идейном замысле фильма, переплелись патриотическая и лирическая линии.

Обратимся к анализу песни, полижанровой по сути. В ней сочетаются черты гражданско-патриотической, философской, пейзажно-созерцательной и любовной лирики. Это отражено в тексте Е. Долматовского, где присутствует образ родного ветра, любимого города, синей дымки, зеленого сада и, в тоже время, нежного взгляда.

Текст песни «Любимый город»

В далекий край товарищ улетает,
Родные ветры вслед за ним летят.
Любимый город в синей дымке тает:
Знакомый дом, зеленый сад и нежный взгляд.

Пройдет товарищ все бои и войны,
Не зная сна, не зная тишины.
Любимый город может спать спокойно,
И видеть сны, и зеленеть среди весны.
Когда ж домой товарищ мой вернется,
За ним родные ветры прилетят.
Любимый город другу улыбнется:
Знакомый дом, зеленый сад, веселый взгляд.

Наличие в тексте не субъективных переживаний героя, а «обобщенной лирической проблематики, обращенной к вечным темам: размышление о смысле жизни и превратностях судьбы, поиски истины, проблемы смерти и бессмертия, борьбы добра и зла» [78, с. 50], позволяет найти в песне черты философской лирики. Элемент повествовательности в начале каждого куплета привносит черты баллады.

Три куплета песни – это разные этапы жизни героя. Настоящее (первый куплет), тревожное будущее, связанное с боями, войнами (второй куплет) и счастливое возвращение домой (третий куплет). Текст песни перекликается с сюжетом фильма, событиями в жизни персонажей, но главное – в песне есть отражение духа предвоенной эпохи – любовь и преданность родине, предчувствие войны и уверенность в победе.

Уникален музыкальный язык песни, в мелодии которой сочетаются балладность русского народного эпоса, чувственность лирической песни, задушевность романса. Здесь есть активная квартовая интонация и движение мелодии от 1 к 3 ступени, вызывающая ассоциации с «золотым ходом валторн»⁵, пространственный диапазон мелодии в объеме дуодецимы, широкие скачки на октаву, септиму, дециму, нисходящее гаммообразное движение ламентного

⁵ «Золотой ход валторн» устоявшаяся последовательность интервалов (секста, квинта, терция), употребляемая для гармонизации последовательности 1-3 ступени. Вызывает ассоциации с призывными образами охотничьего рожка и шире – призывными интонациями.

происхождения, сочетание строгой периодичной ритмики с метроритмической свободой – синкопы, триоли (см. пример 14).

Пример 14.

Н. Богословский

«Любимый город»

Своеобразен и сложен гармонический план песни, не вписывающийся в традиции простого гармонического решения эстрадной песни (см. таблицу 43).

Таблица 43.

Схема гармонии песни «Любимый город»

аккорд	D7	T	II	VI	D7 _→	II	D ₇	T	S	III	II	VI	II ₇	T	VI	D7 _→	VI
такт	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17

Здесь есть ладовая переменность (соль-мажор – ми минор), отклонения в тональность II и VI ступеней, нисходящая последовательность параллельных трезвучий, трезвучие VI ступени как элемент одноименного мажора-минора,

хроматически усложненный прерванный оборот. Этот набор гармонический средств иллюстрирует широкий жанровый диапазон песни.

Своеобразна музыкальная форма произведения. При стандартной куплетности (три куплета) припев входит в структуру куплета и читается словами «Любимый город». Его двукратное повторение подчеркивает смысл песни. Однако структура куплета оригинальна. Это период неповторного строения, неквадратный (8+8+7), за счет структурного изменения второго предложения, с вторгающимся повтором основной строки «Любимый город» (см. нотный пример 14, такт 16). Эта, незначительная на первый взгляд деталь, имеет существенный выразительный смысл, принося ощущение трепетности, взволнованности, смятения чувств. Важно то, что этот момент совпадает с кульминационной зоной куплета, создаваемой также самым высоким звуком диапазона песни.

Проникновенное, задушевное, искреннее исполнение песни Марком Бернесом под аккомпанемент фортепиано становится самой важной смысловой точкой в фильме, который до сих пор вызывает интерес зрителей во многом благодаря этой песне, а исполнительская интерпретация М. Бернеса стала эталонной, классической. Именно ее возьмем за основу для дальнейшего анализа интерпретаций песни в современной музыкальной культуре.

К исполнению песни «Любимый город» неоднократно обращались разные музыканты: М. Магомаев, И. Кобзон, Л. Лещенко, Е. Флакс, Л. Долина, А. Маршал, Уматурман (Uma2rman), Т. Линдемманн.

В исполнении М. Магомаева прослеживаются следующие тенденции. Усиление былинного начала в первом куплете за счет медленного темпа, манеры работы со словом, аккомпанементом симфонического оркестра. Резким контрастом звучит второй куплет, где варьирование аранжировки сделано по принципу «глинкинских вариаций», вводится женский хор, ускоряется темп и акцентируется жанр марша. Третий куплет кульминационный. Происходит возврат к былинно-эпическому жанру. При этом убирается неквадратность формы

припева за счет длинной паузы и нарочито подчеркивается прерванный оборот, отсылающий к жанру романса.

В целом исполнение М. Магомаева минимизирует лирическое начало песни за счет опоры на былинность, а следовательно, жанр эпической баллады. Этому способствует как манера пения М. Магомаева, так и характер аранжировки для симфонического оркестра с женским хором.

Исполнение песни Л. Лещенко, Л. Долиной, А. Маршалом выполнено в одном ключе и с одинаковой аранжировкой, отличной от авторской. Просто, непосредственно, задумчиво звучит первый куплет, как в оригинале М. Бернеса. Изменения касаются второго и третьего куплета, где ускоряется темп, появляется танцевальный бит. Важна роль инструментальной вставки, объединяющей все три куплета. В этой интерпретации солирует лирическая песня.

В интерпретации лидера группы «Уматурман» В. Кристовского певец обращается в первом куплете к оригинальной аранжировке классического варианта песни (соло фортепиано, сохранение гармонической схемы оригинала). При этом исполнительская манера В. Кристовского как рок-певца привносит в песню элемент скандирования, речевой манеры, но не лирического наполнения песни. Второй куплет решен в жанре марша. К фортепиано добавляется ударная установка, электрогитара. Третий – кульминационный куплет возвращает к образности первого, что создает тенденцию к новой трактовке формы как трехчастной с динамической репризой (A+B+A₁). Соединение фортепиано с симфоническим оркестром, ударной установкой и электрогитарами способствуют динамизации формы. На эту песню снят видеоклип, в котором отсутствует сюжет, а в видеоряде показаны узнаваемые места (улицы, площади, памятники) любимых городов – Санкт-Петербург, Волгоград, Нижний Новгород. Вследствие этого по подаче видеоряда клип можно причислить к образно-поэтическим [154] с солированием в жанре песни героико-патриотической лирики.

Оригинальную трактовку песни выдвинул Тиль Линдерманн, солист группы Rammstein. Клип, снятый на основе песни в его исполнении, можно отнести к

сюжетным, поскольку в нем используются кадры и сюжетные мотивы из художественного фильма «Девятаев» (Телеканал Россия, 2021, реж. Т. Бекмамбетов, комп. Ю. Потеенко). Исполнительская трактовка Т. Линдерманна приближается к оригиналу М. Бернеса. Особенно это касается первого куплета, звучащего просто и обыденно. Второй решен в жанре военного марша, третий, итоговый – просветленно, позитивно, проникновенно и одухотворенно.

Песня «Любимый город» в исполнении Т. Линдерманна введена в фильм «Девятаев» и стала интонационной основой музыкальной композиции фильма, написанной Ю. Потеенко. Это фильм-биография, основанный на реальных событиях о подвиге русского летчика истребителя, попавшего в плен, бежавшего из концлагеря и угнавшего немецкий самолет. В результате М. Девятаев добыл важные сведения о дислокации немецких войск и испытании секретного оружия. Для выявления роли песни в драматургии фильма обратимся к таблице-партитуре фильма (см. таблицу 44).

Таблица 44.

Таблица-партитура фильма «Девятаев»

(Телеканал Россия, 2021, реж. Т. Бекмамбетов, комп. Ю. Потеенко)

Вербально-сюжетный ряд	Звуковой ряд			
	Музыкальный тематизм	Хроно метраж	Тип функц-я	Смысл использования
Преамбула к фильму. 1 мая, Девятаев с семьей возвращается с парада	Маршевая тема	00.00.01	Закадров.	Характеристика событий и места действия
Девятаев вспоминает бой, в котором он потерял друга и сам попал в плен	Фоновая музыка у симфонического оркестра	00.02.20	Закадров.	Иллюстративная функция
Картина боя русских истребителей с немцами	Большое симфоническое полотно с участием хора акапелла. Шумовые эффекты, гул самолетов, выстрелы. В кульминации боя	00.06.17	Закадров.	Иллюстрация боя. Тема песни «Любимый город» как аллюзия на фильм «Истребители». Кульминация-

	появляется мотив из песни «Любимый город». У медной группы инструментов. Он проводится много раз как заклинание			источник драматургии фильма
Титры на фоне полета истребителей. Крупные планы Девятаева и Ларина, управляющих истребителями. Они поют песню.	Песня «Любимый город» в исполнении Т. Линдерманна.	00.10.35	Внутрик.	Характеристика двух друзей и их общего дела
В концлагере. Сцена обезвреживания бомбы	Оркестровая музыка на тему песни «Любимый город». Медленный темп, эпический характер	00.52.38	Закадр.	Музыка передает напряженность момента. Драматическая кульминация
Небо, полет истребителя. Ларин в небе	Оркестровое звучание темы песни	00.57.50	Закадр.	Передача психологического состояния
Самолет угнан. Девятаев в небе напевает песню. Ее подхватывает Ларин. Начинается бой между ними	Одноголосное пение	01.22.20	Внутрик.	Передача психологического состояния. Драматическая кульминация
Девятаев обессиленный посадил самолет в расположении русских войск	Приглушенное звучание темы у симфонического оркестра	01.35.30	Закадр.	Музыка передает состояние летчика. Он обессилен, но счастлив
Мирное время. Девятаев вспоминает погибших друзей	Приглушенное звучание темы у симфонического оркестра	01.38.23	Закадр.	Кульминация-эпилог

В композиции фильма песня звучит в вокальном варианте два раза в ключевых моментах. Кульминации-источнике (00.10.35), когда происходит знакомство с главными героями – Михайлов Девятаевым и его другом Павлом Лариным, впоследствии оказавшимся предателем. Внутрикадровое звучание отсылает нас к фильму «Истребители» 1939 г., и в момент драматической кульминации, когда обессиленный Девятаев поднял в небо угнанный самолет, начинается бой с Лариным (01.22.20).

Инструментальная музыка, написанная Ю. Потеенко, основана на мотиве из припева песни (см. пример 15).

Ю. Потеенко

Интонация-источник тематизма фильма «Девятаев»



Этот мотив вводится как итог симфонического развития, меняя свой характер от напряженно-драматического в картинах боя (00.06.17) к возвышенно-эпическому (01.35.30; 01.38.23) в моментах выражения идейного замысла фильма.

Таким образом, песня, написанная к фильму более восьмидесяти лет назад и выполняющая в нем важную драматургическую функцию, стала самостоятельным вокальным произведением, звучащим в разных интерпретациях, выявляющих тот или иной аспект в полижанровой природе оригинала этой песни: эпос и балладность в исполнении М. Магомаева, лирики в вариантах Л. Лещенко, Л. Долиной, А. Маршала, героико-патриотической песни в трактовке В. Кривого и Т. Линдерманна.

Вторую жизнь песня «Любимый город» получила в контексте медийной интерпретации в фильме «Девятаев», продолжающем увековечивание подвигов советских летчиков и в видеоклипах, созданных на основе фильма или образно-поэтических аллюзий на данную тему.

Третий подход, базирующийся на принципе цитирования песенного наследия, рассмотрим на материале песен В. Цоя «Кукушка» и И. Лагутенко «С любимыми не расставайтесь».

Определим роль песни как заимствованного музыкального материала на основе фильма «Битва за Севастополь» (2015, реж. С. Мокрицкий, ком. Е. Гальперин). Сценарий этой биографической военной драмы выполнен по мотивам книги Л. Павличенко «Героическая быль: Оборона Севастополя 1941-1942 гг.». Здесь приведены факты биографии уникальной женщины-снайпера, которая во время войны убила триста девять фашистов, была много раз ранена и принимала участие в советской делегации, направленной в Америку, в задачи

которой входило содействие в открытии второго фронта. Людмила произвела впечатление на жену президента США Элеонору Рузвельт, и стала ее подругой.

Сюжет лишен линейного развития, он основан на сопоставлении настоящего (события войны, фронт, поезда в США) и прошлого (юность Людмилы, мирная довоенная жизнь). Параллельно с событиями войны, показом подвигов женщины-снайпера, воссоздается и лирическая линия биографии Л. Павличенко.

Музыку к фильму написал Е. Гальперин. Помимо его авторской музыки в отдельных сценах присутствуют и музыкальные цитаты, подчеркивающие яркие моменты сюжета. Создатели картины отказались от использования принципа лейтмотивности. Темы не имеют яркой индивидуальности и выполняют скорее функцию фона.

Совсем иначе решены кульминации фильма, музыкальный тематизм которых построен на песнях. Первая лирическая кульминация – это сцена встречи Люды и ее подруги Маши с двумя летчиками (00.52.37). Девушки задумчиво напевают лирическую песню «Цветет терен», текст которой ассоциируется с сюжетной линией фильма, предсказывая девушкам тяжкие испытания и подчеркивая контраст относительно спокойного солдатского привала, военных действий и жизни девушек.

Центральная кульминация фильма, расположенная в точке золотого сечения, решена на песне В. Цоя «Кукушка». Людмила и Леонид идут на задание, в то же время между ними зарождается чувство любви (01.22.54). Гитарный аккомпанемент перерастает в звучащую за кадром песню «Кукушка» в новой аранжировке, выполненной К. Меладзе в исполнении П. Гагариной. Драматическая интерпретация песни подчеркивает напряженную атмосферу военного времени.

Песня В. Цоя в ее классическом варианте представляет собой образец философской лирики. По мнению исследователей, философская лирика связана не с субъективными переживаниями героя, а с обобщенной лирической

проблематикой, обращенной к вечным темам: размышление о смысле жизни, превратностях судьбы, поисках истины, проблемах смерти и бессмертия, борьбе добра и зла и пр. [78, с. 50].

В тексте песни В.Цоя заложены размышления о смысле жизни, выборе правильного пути, стойкости в достижении цели. Рассмотрим драматургический план песни (см. таблицу 45).

Таблица 45.

Драматургический план песни «Кукушка»
В. Цой

Текст песни В. Цоя	Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
<p>Песен, еще не написанных сколько? Скажи кукушка, пропой В городе мне жить или на выселках? Камнем лежать, или гореть звездой? Звездой? Солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И, если есть порох, дай огня! Вот так!</p>	Экспозиция,	<p>Вступление 16 т.</p> <p>1 куплет</p> <p>Припев</p>	<p>Вступление соло гитары - лейтмотива Спокойный речитативный напев без гитарного соло., синтезатор</p> <p>Вступление темы лейтмотива</p>
		Проигрыш 8 т	Соло гитары-лейтмотив
<p>Кто пойдет по следу одинокому Сильные да смелые головы сложили в поле, в бою Мало кто остался в светлой памяти В трезвом уме, да с твердой рукой в строю, в строю Солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох, дай огня! Вот так!</p>	Развитие	<p>2 куплет</p> <p>Припев</p>	<p>Характерны взволнованные интонации, добавление ударно-шумовых инструментов</p> <p>Тема лейтмотива</p>
	Развитие	Проигрыш 8 т	Соло гитары-лейтмотив
<p>Где же ты теперь, воля вольная? С кем же ты сейчас ласковый рассвет встречаешь? Ответь! Хорошо с тобой, но плохо без тебя</p>	Смысловая кульминация	3 куплет	<p>Усиление звучания. Увеличение динамики, добавление ударных инструментов и шумовых,</p>

Голову на плечи, терпеливые под плеть, под плеть Ты, солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох, дай огня! Вот так!	Развязка	Припев	Припев дважды повторенный.
	Развязка	Кода 16 т 12 т	Лейтмотив у гитары Затихание к концу песни без соло

Оригинальное исполнение В. Цоя (группа «Кино») отличается аскетизмом, суровым эпическим колоритом, создаваемым как отстраненно-речитативной манерой пения автора-исполнителя, когда все три куплета выдержаны в одном темпе с неизменной динамикой, так и гармоническими средствами с опорой на натурально-ладовую последовательность трезвучий (t53 – III53 – VII53 – t53) в теме вступления, фригийским оборотом, лежащим в основе припева (t53 – VII53 – VI53 – t53). В драматургическом плане песни отсутствуют ярко выраженные кульминации (лишь смысловая в третьем куплете). Важна роль инструментального вступления, воспринимаемого как сквозной лейтмотив песни. В исполнении В. Цоя все внимание сосредоточено на поэтическом тексте и остигатном ритмическом обороте ритм-секции. Этот же пунктирный ритм лег и в мелодии песни, придавая ей маршевый колорит (см. нотный пример 16).

Пример 16.

В. Цой

«Кукушка»

В исполнении П. Гагариной песня приобретает черты гражданско-патриотической лирики, что обусловлено видеорядом фильма «Битва за Севастополь». Драматургия песни в исполнении П. Гагариной основана на непрерывном усилении динамики и изменении оркестровки. Если первый куплет звучит под аккомпанемент гитары, как бардовская песня, то в процессе развития во втором куплете добавляются инструменты симфонического оркестра, расширяется диапазон вокальной партии (повышение тесситуры на октаву), усиливается динамика (от *piano* до *forte*) и подача голоса. Начало третьего куплет углубляет контраст за счет спада динамики (возвращение к образности первого куплета) и ее резкого усиления на слове «Ответь». Это динамическая и смысловая кульминация песни (см. таблицу 46).

Таблица 46.

Драматургический план песни «Кукушка»
| аранжировка: К. Меладзе, исполняет П. Гагарина

Текст песни В. Цоя и стихи:	Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
Слова фильма Песен, еще не написанных сколько? Скажи кукушка, пропой... В городе мне жить или на выселках? Камнем лежать, или гореть звездой? Звездой? Солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох, дай огня! Вот так!	Экспозиция,	Вступление 16 т. 1 куплет Припев	Вступление соло гитары - лейтмотив: вставка фильма, на фоне победная песня. Спокойный темп, проведение плавной мелодии у струнных в оркестре, легато, тихо
Слова фильма Кто пойдет по следу одинокому Сильные да смелые головы сложили в поле, в бою	развитие Развитие (1 волна)	проигрыш 2 куплет	Вставка на фоне темы Энергичный темп, в среднем регистре, увеличение динамики, взволнованные повторяющиеся интонации

<p>Мало кто остался в светлой памяти В трезвом уме, да с твердой рукой в строю, в строю Солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох, дай огня! Вот так!</p>	<p>Первая кульминация</p>	<p>Припев</p>	<p>Динамика громкая, весь оркестр, ритмические формулы призыва</p>
<p>Слова фильма</p>	<p>Развитие (2 волна)</p>	<p>Проигрыш</p>	<p>Звучание оркестра, вставка слов фильма</p>
<p>Где же ты теперь, воля вольная? С кем же ты сейчас ласковый рассвет встречаешь?</p> <p>Ответ! Хорошо с тобой, но плохо без тебя Голову на плечи, терпеливые под плеть, под плеть Солнце мое, взгляни на меня Моя ладонь превратилась в кулак И, если есть порох, дай огня! Вот так!</p> <p>«Надо верить, что не убьют»</p>	<p>Развитие</p> <p>Главная кульминация</p> <p>Развязка</p>	<p>3 куплет</p> <p>Припев 1 р Припев 2 р</p>	<p>Понижение регистра, Динамическое уменьшение звучности, скрипки. Сдержанная вопросительная интонация вне сюжета фильма Тутти оркестра на форте, выразительное пение, ударная установка-характерный ритм: Протягивание последних слогов слов в строчке на форте. Повторяющиеся формулы утверждения и призыва у всего оркестра.</p> <p>Взволнованные повторяющиеся интонации, вставка слов фильма.</p>

В итоге философское содержание сдержанно-сосредоточенной бардовской песни В. Цоя «Кукушка» трансформировалось в драматический образец гражданско-патриотической лирики за счет исполнительской интерпретации П. Гагариной и визуального ряда фильма «Битва за Севастополь», то есть влияние вербально-сюжетного ряда на восприятие песни при ее медийной интерпретации.

Уникальный образец интерпретации песни «Кукушка» представлен в исполнении народного хора РАМ им. Гнесиных. Аранжировка Д. Катрича

выполнена для солистки и хора, а капелла. Первый куплет у солистки и воспроизводит черты русской народной протяжной песни. Вследствие этого маршевый характер первоисточника полностью трансформирован за счет медленного темпа, распевного характера мелодии с элементами импровизационности, свойственной народному мелосу. В припеве подключается смешанный хор, унисонное звучание которого отличается суровым, аскетичным колоритом. Удары барабана на сильных долях тактов усугубляют этот характер и привносят черты солдатских песен. Второй и третий куплет также поручен хору. Усиление динамики, мощное звучание женских и мужских голосов создают черты песни-протеста. Данная интерпретация звучит как с концертной эстрады, так и в формате клипа, видеоряд которого основан на исторической перспективе военных событий. На экране воспроизводятся фрагменты боевых действий и на переднем плане в качестве титров идут напоминания в множественных войнах во всем мире.

К трактовке этой песни обращались многие певцы и рок-группы. В их числе: З. Рамазанова (2000 г.), «Би-2» (2000 г.), Руставели (2010 г.), О. Кормухина (2011 г.), Ю. Шевчук (группа «ДДТ» 2012 г.), Я. Дехтярева («Голос. Дети», 2016 г.). Ниже представлены таблицы драматургических планов песни в разных аранжировках и исполнениях. Варианты подходов З. Рамазановой, О. Кормухиной, Ю. Шевчука, «Би-2» иллюстрируют исполнительскую интерпретацию, в рамках которой идет изменение темпа (медленный – Ю. Шевчук, «Би-2»; умеренный – З. Рамазанова, О. Кормухина; быстрый – П. Гагарина), типа вокала (жесткий рок-вокал у О.Кормухиной, драматический у П. Гагариной), расстановки кульминационных зон (см. таблицы 47-50).

Таблица 47.

Драматургический план песни «Кукушка», Земфира (2000 г.)

Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
Экспозиция	Вступление 4 т 16 тактов	Измененное вступление Вступление гитарной темы-лейтмотива

	1 куплет Припев 8 тактов	Спокойный, «расслабленный» напев без гитарного соло. Сопровождение голоса бек-вокалом Соло гитары -лейтмотив.
Развитие	2 куплет Припев	Взволнованные интонации, пение в октаву Соло гитары-лейтмотив Бек вокал
Первая динамическая кульминация	Проигрыш	Бек вокал, напевание мелодии в терцию
Смысловая кульминация Вторая динамическая кульминация Развязка, затихание	3 куплет Припев	Усиление звучания. Увеличение динамики, повышение регистра Бек-вокал, интонационное повторение темы Уменьшение динамики Замедление в последнем такте

Таблица 48.

Драматургический план песни «Кукушка», Би-2 (2000 г.)

Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
Экспозиция	Вступление 8 т.	Спокойное, неторопливое. Лейтмотив у гитары
Экспозиция	1 куплет	Мягкие распевные интонации, повествовательный характер. Низкий регистр,
Развитие (1 волна)	Припев	Изменение характера в стиле рок, усиление динамики, ускорение темпа
	Проигрыш 8 т	Импровизация на основе лейтмотива в стиле рок
Продолжение развития (волна 2)	2 куплет	Повышение регистра, увеличение силы звука, характер более твердый, решительный.
Развитие	Припев	Преобладают измененные интонации, построенные на теме лейтмотива.
Развитие	Проигрыш 16 т	Лейтмотив - Соло гитары , импровизация на тему
Смысловая, кульминация Развитие	3 куплет	Резкое тихо, возвращение к первоначальному характеру, ударная установка
Зона динамической (главной) кульминации (5.05)	Припев	Усиление динамики. Утвердительные интонации, усиление звука.

Развязка		Тихо, без музыки
----------	--	------------------

Таблица 49.

Драматургический план песни «Кукушка»
(аранжировка: А. Белов (2011 г.), О. Кормухина)

Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
Экспозиция,	Вступление 16 т.	Вступление соло гитары - лейтмотив Быстрый темп. Энергично, в среднем регистре. Переборы электрогитары
	1 куплет	
	Припев	Более мягко, бережно, динамика спокойная
Развитие	Проигрыш 8 т	Соло гитары. Интерпретация мелодии
Развитие (1 волна	2 куплет	Повышение регистра, увеличение динамики, пение надрывное. Динамика громкая, ударная установка, ритмические формулы утверждения
Первая кульминация	Припев	
Развитие	Проигрыш	Соло гитары- тема лейтмотива
Зона динамической кульминации	3 куплет	Понижение регистра, Динамическое уменьшение звучности, скрипки. Сдержанная вопросительная интонация
		Резкое форте
Продолжение развития (2 волна)		Протягивание последних слогов слов в строчке на форте. Повторяющиеся формулы утверждения, тутти оркестра.
развитие		Без коды.
Главная кульминации		
Развязка	Припев 1 р Припев 2 р	

Таблица 50.

Драматургический план песни «Кукушка»
Юрий Шевчук, группа «ДДТ» (2012 г.)

Этап драматургии	Раздел формы	Средства создания
Экспозиция,	1 куплет	Характер мелодии - плавный, повествовательный, в тихой динамике, спокойный темп, средний регистр.
	Припев	

	Проигрыш 4 т	Гитара, ударная установка, нарастание звучности
Развитие	2 куплет Припев	Повышение громкости, более чеканное пение добавление ударно-шумовых инструментов Без сопровождения, только гармонические аккорды у гитары без ударных инструментов.
Развитие	Проигрыш 4 т	Соло гитары-лейтмотив
кульминация	3 куплет Припев	Ускорение темпа, повышение регистра, усиление звучания. Повторяющаяся Ритмическая формула.
Развязка	Кода 16 т	Лейтмотив у гитары, цитирование.

Трактовка Руставели отсылает нас к иной синтезированной форме интерпретации, где взаимодействует современный кроссовер (соединение оригинальной версии песни в исполнении В. Цоя с хип-хопом Руставели) и мэш-ап, когда на гармоническое сопровождение песни В. Цоя полифонически накладывается новый текст Руставели (см. таблицу 51)

Таблица 51.

Драматургический план песни «Кукушка», Руставели

Текст песни Руставели Цитирование припева В. Цоя	Этап драматургии	Формы	Средства создания
Солнце мое, взгляни на меня, Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох - дай огня! Вот так...	Экспозиция	Припев	Цитирование, вступление аккордов фортепиано - аккорды, ударная установка
Сколько недописанных песен пылится в моем столе, Хватит ли мне сил остаться в этой игре? Без правил, когда вокруг острые границы Теребят прежние раны, а дали пугают, Я вижу волчьи оскалы на месте некогда лиц. Новые тираны порождают новых убийц.	Развитие	1 куплет	Быстрый речитатив Ударная установка, гитара, фортепиано - мелодия в высоком регистре Использование цитирования песни

<p>Новое время искажает прежние формы И то что было не допустимо, теперь норма. Я не Бог и боль помню в гиене огненной. Ищу свет истинный, доподлинный, Душой подорванный, но пока не сломленный. На перекрестке миров, среди смыслов и слов, Берегу свое Я в мире подделок и копий. На закате эпохи среди психозов и фобий, Сжав кулаки, добро в сердце храня, Жду перемен в свете нового дня.</p>			
<p>Солнце мое, взгляни на меня, Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох - дай огня! Вот так...</p>	Развитие	Припев	Цитирование, припева группы «Кино», характерные ритмические формулы, ударная установка, фортепиано-аккорды
<p>Кто пойдет по пути на котором ты будешь один? От колыбели до седин, кто был собой самим Среди опавших листьев в пыли, завистливых слов, Слепых людей, не могущих жить без оков, Мира снов, ты думал этот мир не таков, Тогда будь готов снова к слому основы основ. Ложь вокруг и это темное дело. Системе не нужна твоя душа, ей нужно молчаливое тело. Нет веры, нет любви и надежды, Значит ты уже труп, мой друг, или был им и прежде. Тьма поглащает первые подбитые пешки, Все остальные под мушкой между орлом и решкой,</p>	Развитие	2 куплет	Усиление звучания, за счет бас гитары, ударной установки. Фортепиано - высокий регистр. Более взволнованный речитатив

Это новый порядок в огне пророчества. Стань многим для многих в век одиночества, Живи в реальности светом, а не как будто и мутно, Открывай глаза, скоро утро. Скоро утро	Смысловая Кульминация		Уменьшение звучности
Солнце мое, взгляни на меня, Моя ладонь превратилась в кулак И если есть порох - дай огня! Вот так...	Главная кульминация	Припев	Усиление динамики звучания, вступление всех инструментов.
Порой кажется, что наша жизнь как полет, полет над тем, чего нет. но даже пролетая над гнездом кукушки, будь светом...	Развязка	Кода	Речитатив, шепот Затихание.

Наиболее экспрессивными являются варианты исполнения О. Кормухиной и П. Гагариной, причем, в последнем случае драматизм исполнения усугубляется видеорядом, иллюстрирующим военные действия и перипетии жизни главной героини фильма. Таким образом, на материале анализа исполнительской версии песни «Кукушка» (В. Цой) выявляются разные подходы к ее исполнительской и медийной интерпретации, приводящие к трансформации жанра песни, восприятию ее формы и общего содержания.

Рассмотрим еще один вариант медийной интерпретации популярного эстрадного произведения. Песня И. Лагутенко «С любимыми не расставайтесь» звучит в лирической новогодней комедии «Елки-5» (2016, реж. Т.Бекмамбетов, А. Котт и др., комп. И. Лагутенко, Ю. Потеенко, П. Есенин). Жанр песни можно определить как образец философской лирики о вечных ценностях любви. Автор текста, А. Кочетков, написал стихотворения «Баллада о прокуренном вагоне» еще в довоенные годы, посвятив жене. Оно разошлось в рукописном виде в годы войны и лишь в 1966 году было опубликовано в альманахе «День поэзии». И. Лагутенко было использовано лишь часть стихотворения, приведенная ниже (см. таблицу 52).

И. Лагутенко «С любимыми не расставайтесь»

Текст песни	Форма	Форма второго плана
С любимыми не расставайтесь! С любимыми не расставайтесь! С любимыми не расставайтесь! Всей кровью прорастайте в них, И каждый раз навек прощайтесь! И каждый раз навек прощайтесь! И каждый раз навек прощайтесь! Когда уходите на миг!	1 куплет	А
И если мне укрыться нечем От жалости неисцелимым Если мне укрыться нечем От холода и темноты За расставаньем будет встреча, Не забывай меня, любимый, За расставаньем будет встреча, Вернемся оба — я и ты.	2 куплет	В
И если я безвестно кану Короткий взлет в лучах дневного Но если я безвестно кану За звездный пояс млечный дым Я за тебя молиться стану, Чтоб не забыл пути земного, Я за тебя молиться стану, Чтоб ты вернулся невредим.	3 куплет	
С любимыми не расставайтесь! С любимыми не расставайтесь! С любимыми не расставайтесь! Всей кровью прорастайте в них, И каждый раз навек прощайтесь! И каждый раз навек прощайтесь! И каждый раз навек прощайтесь! Когда уходите на миг!	4 куплет	А

Структура песни представляет собой куплетную форму, состоящую из четырех куплетов без припева, но за счет повторения текста первого и четвертого куплета возникают черты репризности и признаки трехчастной формы А+В+А. Важно, что композитор сократил стихотворение и изменил последовательность стрóf, взяв повторяющийся фрагмент текста «С любимыми не расставайтесь!», выражающий сущность стихотворения и выполняющий, по сути, роль припева, за основу.

Песня исполняется дуэтом (женский и мужской голос), что объясняется как историей создания стихотворения^б, так и сюжетной канвой фильма, поскольку закадровое звучание песни в момент лирической кульминации (01.08.21) отображает взаимоотношения и любовные переживания героев в новеллах фильма. В музыкальном языке песни важны два момента. Это наличие в гармонии типового фригийского оборота, придающего музыке черты глубокой печали, и интонационные аллюзии к музыке М. Таривердиева из художественного фильма «Ирония судьбы, или с легким паром» (1976, реж. Э. Рязанов). Имеется ввиду психологическая кульминация, фрагмент расставания главных героев, решенная Э. Рязановым без вербального текста, лишь видеорядом и музыкой, которая затем сменяется закадровым исполнением стихотворения о прокуренном вагоне. Важно, что стихотворение и песня, исполняется мужским и женским голосом от лица главных героев, как и в фильме «Елки-5». Интонационные параллели воссоздаются оркестровкой – использование тембра ксилофона с его волшебным, новогодним колоритом, и общностью мелодических оборотов.

Таким образом, общность жанра (лирическая комедия), идейного замысла, новогодней проблематики фильмов «Ирония судьбы, или с легким паром» и «Елки-5» привела к необходимости интерпретации одного поэтического источника – стихотворения А. Кочеткова «Баллада о прокуренном вагоне», ключевая мысль которого – «С любимыми не расставаться». Если в фильме Э. Рязанова стихотворение не звучит в формате песни, а воспроизводится с инструментальной музыкой, то в фильме «Елки-5» композитор и исполнитель И. Лагутенко создает лирическую песню, наполненную философским содержанием. Характерно введение этого поэтического образа в кульминационные моменты фильмов и наличие элементов одной из форм цитирования – аллюзии в песне И. Лагутенко на фрагмент, созданного ранее

^б «Баллада о прокуренном вагоне» написана поэтом под впечатлением от своего случайного спасения, когда он опоздал на поезд, потерпевший крушения и считался погибшим. В первом же письме, полученном женой А. Кочеткова после этого события, было данное стихотворение, звучащее как молитва и исповедь.

фильма Э. Рязанова.

Вариант композиторской интерпретации этого стихотворения в творчестве М. Фадеева предназначена для дуэтного исполнения (дуэт М. Фадеева и Наргиз). Это лирический монолог-обращение с чертами медитативности за счет сдержанного темпа и исповедального тона исполнения (см. пример 17).

Пример 17.

С любимыми не расставайтесь

М. Фадеев

Музыкальный пример 17. Музыкальное сопровождение и вокальная линия песни «С любимыми не расставайтесь» М. Фадеева. Музыкальный текст:

-Как боль-но, ми ла я, как стран-но,
срод нясь в зем ле, сле дят ся вет вя ми,- как боль но, ми ла я, как стран но
разд-ва и вать ся под пи лой. Не за рас тёт на серд-це ра на,
проль ёт ся чис ты ми сле за ми, не за рас тёт на серд це ра на-

Иной подход к форме интерпретации представлен Д. Арбениной С. Трофимовым в программе «Две звезды» (2007 г.). Использован принцип компиляции – Д. Арбенина поет текст А. Кочеткова и добавляет свои стихи, повествующие о крушении вагона. Пение Д. Арбениной чередуется с вокалом С. Трофимова, который исполняет под аккомпанемент гитары песню

М. Таривердиева «Я спросил у ясеня» из фильма «Ирония судьбы или с легким паром» (см. таблицу 53).

Таблица 53.

Компиляция композиции «С любимыми не расставайтесь» (Д. Арбенина, С. Трофимов)

Арбенина	Трофимов	Арбенина	Трофимов	Арбенина	Трофимов
1 куплет текста Кочеткова. Новый музыкальный материал	Я спросил у ясеня (1 куплет) Песня М. Таривердиева	Соединение текста А.Кочеткова с текстом Д. Арбениной	Я спросил у ясеня (2 куплет)	С любимыми на расставайтесь Гитарный аккомпанемент из песни М. Таривердиева	Я спросил у ясеня
Экспозиция		Развитие		Кульминация	Кода - эпилог

Таким образом, данная композиция приближается к форме мэш-апа за счет полифонического наложения разных произведений.

Композиторская интерпретация этой песни, сочиненная И. Демариным (исполняет в дуэте с И. Шведовой), основана на жанровой модуляции. Развернутая, написанная в свободной форме композиция, в музыкальном тексте и в манере исполнения, в которой сочетаются лирический романс (начало песни), затем ускорение темпа, изменение жанра, переход в рок-стилистику, инструментальные проигрыши продолжает эту линию. Яркая кульминация и возвращение романсовой стилистики в конце песни.

Намеченные в данной главе три подхода к функционированию эстрадной песни в структуре кинотекста и представленные примеры анализа песенных композиций в качестве образцов автономной и прикладной музыки являются лишь импульсом к дальнейшим исследованиям роли песни в жанрах художественного документального и анимационного кино как важной формы интерпретации песенного наследия.

Рассмотрим далее истолкование песни Т. Снежиной «Позови меня с собой»⁷, звучащей в саундтреках сериалов как компонент музыки фильма. Так в российском детективном телевизионном сериале «Улицы разбитых фонарей» данная песня вводится в юмористическом ключе. Ее внутрикадрово исполняют главные герои фильма – группа милиционеров («объединенная группа уголовного розыска»): Андрей Ларин (А. Нилов), Анатолий Дукалис (С. Селин), Вячеслав Волков (М. Трухин), Владимир Казанцев (А. Лыков), Олег Соловец (А. Половцев). Это своеобразный номер художественной самодеятельности, где в китчевой форме персонажи показывают будни российской милиции. В номере используется только троекратно повторенный припев песни, при этом он дан в развитии, что приводит к своеобразной вариационной форме с припевом. Сатирическая наполненность создается необычным сочетанием инструментов – баян и тромбон. При этом баян дублирует мелодию песни, в то время как партия тромбона ограничивается отдельными фальшивыми звуками на сильных долях тактов. Драматургия номера строится от попытки серьезного исполнения песни в традиции ансамбля песни и пляски советской армии в первом проведении припева, что передано через мимику актеров, к визуализации во втором варианте припева (персонажи сначала имитируют скульптуру В. Мухиной «Рабочий и колхозница» как символ Мосфильма и советской эпохи в целом, а затем изображают захват и обыск преступника, то есть будни милиции). Третье проведение припева переключает в стихию веселья и народного танца. Это кульминация-апофеоз в плане разгула стихийной бесшабашности, что отражено и в изменении текста: «Где разбитые *менты*, обретают снова силу высоты». Манера исполнения, инструментовка, но главное – визуальной контекст данной сцены из фильма, полностью меняют смысл песни. Из лирической она превращается в гротескно-карикатурную, создавая определенную разрядку в сюжете фильма, и раскрывая иные грани образов главных героев [102].

⁷ Анализ исполнительской интерпретации песни Т. Снежиной «Позови меня с собой» дан во второй главе работы

Другая исполнительская подача и визуальная интерпретация данной песни представлена в российском сериале «Содержанки» студии видеосервиса START (2019-2023, режиссеры К. Богомолов, Ю. Мороз). Повышенный интерес к данному проекту обусловлен многими причинами. Это архетипичность сюжета и персонажей, идущих от романов Э. Золя, О. де Бальзака, А. Дюма (сына) через галерею образов отечественного кино (Таня – «Интердевочки» реж. П. Тодоровский, Алика – «Асса» реж. С. Соловьев, Рита – «Воры в законе» реж. Ю. Кара и др.) о женщинах-провинциалках, стремящихся покорить большой город; полижанровость сериала, где взаимодействуют триллер, детектив, драма, эротика; звездный ансамбль актеров (Д. Мороз, М. Зудина, А. Ребенок, А. Ревенко, А. Збруев, С. Бурунов, В. Мишуков и др.) и конечно музыкальный ряд, выступающий как герой фильма, подчеркивающий в некоторых сценах явный или скрытый смысл происходящего на экране. Значительную часть музыкального компонента фильма составляют кавер-версии известных песен, смысл которых трансформируется благодаря воздействию визуального и вербально-сюжетного рядов. Звучат они внутрикадрово в исполнении Сабины Ахмедовой в аранжировке Ивана Канаева, Евгения Голотенко. Важно отметить определенный стиль этих аранжировок и исполнительской манеры, отличающихся от первоисточника и создающий неповторимую звуковую и смысловую атмосферу фильма в целом. Это песни «Как на войне» (Г. Самойлов группа «Агата Кристи»), «Ты не верь слезам» (муз. П. Есенина, на слова Э. Чантурии, оригинальное исполнение Шуры); «Моя душа рваная» (автор и исполнитель Рожден Ануси), звучащие в фильме в женском варианте и передающие непростые взаимоотношения персонажей.

Остановимся на кавер-версии песни «Позови меня с собой». Ее исполнение С. Ахметовой, как и других каверов, экстраполирует особенность воплощения женских персонажей сериала. Это холодная красота, надменность, закрытость, бесстрастность, цинизм, не любовь, а игра в любовь. Первоначальный смысл, заложенный в песне Т. Снежиной, преобразуется как за счет исполнительской

манеры, аранжировки, так и влияния видеоряда, показывающего типажи главных героев, их взаимоотношения.

Песня начинается с развернутого вступления с солирующим остигнутым ритмом драм-машины, на который накладывается восходящая секундовая интонация синтезатора, имитирующая струнные инструменты. Этот ритм, подражающий ударам сердца и создающий внутреннее напряжение при внешней сдержанности и отрешенности исполнения С. Ахмедовой, сопровождает всю песню. Эмоциональный диапазон второго куплета более настойчивый за счет усиления динамики, появления напористых интонаций в вокальной партии, введения новых подголосков в аранжировку. Второе проведение припева воспринимается как кульминация песни. Третий куплет звучит более нежно и томно. В финале песни припев повторяется два раза с изменениями: дублировкой голоса певицы синтетическими тембрами (первое проведение) и варьированием мелодии за счет импровизационных вставок. Драматизм в исполнении песни вносят речевые вставки персонажей на грани разделов формы. Это слова Милы: «Не люблю, никого не люблю» (в кульминационном проведении припева) и выкрик Глеба, относящийся к Елене: «Ты моя женщина!» в финале песни.

Таким образом, песня Т. Снежиной «Позови меня с собой», написанная в конце 90-х годов прошлого века и не утратившая популярность и в наши дни, претерпела разные формы как исполнительской, так и медийной интерпретации, где не только аранжировка и исполнительская манера, но и видеоряд радикально меняет первоначальный облик песни.

3.2. Приемы театрализация эстрадной песни в пространстве интерпретации

«Дух театральности витает в воздухе XX века. Он пронизывает художественное мышление, царит на подмостках и вне таковых, проявляет себя в режиссерском творчестве и образности литературных сочинений, в изобразительном искусстве и музыкальном звучании» [70, с. 5]. Это

высказывание Т. Курышевой с полным правом можно отнести и к интерпретации эстрадной песни. И. Маевская, предлагая внутрижанровую классификацию эстрадной песни, выделяет в отдельный подвид театрализованную песню: «Театрализация в эстрадной песне связана с наличием в тексте сюжетности, театрально-ролевого начала, персонификации образов; связью текста с зарисовками быта, литературными, кинематографическими прообразами. На уровне средств выразительности характерно речевое начало (речитатив, скороговорка, декламация), привнесение музыкальных и визуальных цитат, конкретизирующих сюжет или музыкальный образ песни» [78, с. 83]. Опираясь на эти высказывания, отметим важные факторы театрализации песни:

Влияние театральности может быть изначально заложено в авторском варианте песни, но возможно ее привнесение в песню, не рассчитанную на подобный подход, а как следствие интерпретационного решения в трактовке материала.

1. Элементы театральности могут проникать в разные жанровые разновидности (лирическую песню, балладу, монолог и пр.).

2. Реализация принципов театрализации связана с исполнительской манерой певца, приемами режиссуры, когда режиссерское мышление проникает в исполнительство и формирует драматургию концертного номера.

3. Воплощение режиссерских приемов в эстрадной песне связано как с особенностями исполнительской манеры, что достаточно часто проявляется в материализации песен не профессиональными певцами, а поющими актерами театра или кино, так и наличием декораций, сценического антуража, мультимедийного экрана, костюмов и грима, персонификации образов, сюжетностью, театрально-ролевым началом.

4. Глубинный театрализованный подход к исполнению песни базируется на закономерностях музыкальной драматургии. Так пишет Т. Курышева, размышляя о режиссуре концертного номера: «Проблема музыкальной драматургии в связи с режиссерским мышлением, с музыкальной режиссурой несомненно представляет

интерес. Прежде всего потому, что оба понятия имеют театральное происхождение и, хотя термин "драматургия" адаптировался и наполнился определенным собственно музыкальным значением, и тот и другой влекут за собой ассоциации с внемузыкальной – театральной художественной сферой» [70, с. 189].

5. Театрализация песни может работать как самостоятельный фактор, но и совмещаться с другими приемами.

Таким образом, режиссерское мышление проникает в исполнительство, а следовательно, в интерпретационный процесс эстрадной песни. Существенными поводами в продвижении театрализации песни стала политика продюсеров многих центральных каналов, вводящих в телевизионный эфир развлекательные программы, в том числе конкурсного характера. Так еще в середине 90-х годов XX века появился цикл телевизионный музыкальный телефильмов «Старые песни о Главном» (1995 -1998, телекомпания ОРТ, создатели Л. Парфенов, К. Эрнст). Идея проекта – новое прочтение старых песен 40-80-х годов XX века в современной интерпретации с новыми аранжировками и элементами театрализации, поскольку фильмы приближались по жанру к мюзиклу. Участие популярных певцов и новый подход к песням должен был привлечь молодое поколение к песенному наследию и вызвать чувство ностальгии по советской эпохе.

На протяжении многих лет существуют музыкально-развлекательные конкурсные программы «Две звезды» (2006-2009, Первый канал), «Большая разница» (2008-2012, 2024, продюсеры А. Цекало, Р. Сорокин, Первый канал), «Точь в точь» (2014, продюсеры И. Кривицкий, Ю. Аксюта, Россия 1), «Голос» (2012-2024 продюсеры И. Кривицкий, Ю. Аксюта, Россия 1), «Три аккорда» (2014-2024, продюсеры И. Кривицкий, Ю. Аксюта, Россия 1) и пр.

В аспекте проблематики данного параграфа остановимся на рассмотрении нескольких номеров программы «Три аккорда», в которой наиболее целенаправленно выявилась интерпретация песни в рамках ее театрализации, что,

по-видимому, было заложено в идейном замысле программы, вследствие чего в число участников было приглашено много поющих театральных актеров (И. Апексимова, Н. Гришаева, Д. Дюжев, Е. Дятлов, И. Климова, С. Маховиков, И. Миркурбанов, А. Олешко, Д. Певцов, А. Смехова, Н. Фоменко, Д. Харатьян, А. Шиловская, В. Яременко, А. Яцко и др.). Тенденция к режиссуре, театрализации концертного номера наметилась и в подборе песен, предрасположенных к их визуальному решению. Анализ материала предварим описанием некоторых подходов, касающихся функционированию песен в рамках тенденций театральной режиссуры.

С идеей театрализации коррелируют песни, имеющие сюжетную основу. К ним относится жанр баллады, основанный на повествовательном принципе, в котором приоритет отдан не столько музыке, сколько поэтическому тексту. На это указывает В. Васина-Гросман «В сущности, определение музыкально-поэтического жанра баллады базируется в большей мере на характере текста, чем на характере музыки. Повествовательность – вот основной признак жанра баллады, очень по-разному реализуемый в музыке» [18, с. 74]. Шансон, ставший песенной основой этой передачи, предполагает сюжетную основу с ее визуально-сюжетным воплощением. В этих песнях, как правило, действует *принцип иллюстративности*: то, о чем поется показано в театрализованном формате. В качестве примеров приведем такие произведения как «Песня старого извозчика» (Н. Богословский, Я. Родионов, Л. Утесов, в интерпретации А. Олешко «Три аккорда», седьмой сезон); «Девушка из Нагасаки» (П. Марсель, В. Инбер, А. Вертинский, в интерпретации А. Спиридоновой, «Три аккорда», первый сезон); «Я милого узнаю по походке» (авторство не установлено, Г. Сукачев, в интерпретации А. Семенович, «Три аккорда» восьмой сезон); «В Кейптаунском порту» (Ш. Секунда, П. Гандельман в интерпретации Л. Долиной, «Три аккорда», седьмой сезон), и многие другие.

Принцип иллюстративности возможен и в песнях, не имеющих балладно-сюжетной основы, но видение режиссера привнесло элемент театральности в их

трактовку. Например, песня «Черный кот» (Ю. Саульский, М. Танич. в интерпретации А. Шиловской, «Три аккорда», шестой сезон). В этом номере видеоряд воспринимается как аллюзия на мюзикл Э. Л. Уэббера «Кошки» (декорации представляют собой крышу дома, на которой живут своей жизнью кошки). А. Шиловская появляется в образе черной кошки, как и массовка (группа танцовщиц в соответствующих костюмах). Их эксцентричный танец (твист, заложенный в основу композиции) поддержан джазовой манерой исполнения песни и соответствующей аранжировкой. Этот же принцип выдержан А. Шиловской и в интерпретации песни из фильма «Человек амфибия» (1961, Ленфильм, режиссеры В. Чеботарев, Г. Казанский) «Песня о морском дьяволе» (А. Петров, С. Фогельсон). Отказавшись от воспроизведения персонажей и фрагментов фильма, авторы развили морскую тематику: море, корабль, девушки в морской форме.

Связь с кинофильмов, из которого вышла песня, представлен в номере А. Апиной «Я мечтала о морях и кораллах» (А. Флярковский, Р. Рождественский, Т. Доронина). Певица в образе стюардессы как главной героини фильма «Еще раз про любовь» (1968, Мосфильм, режиссер Г. Натансон). Отсюда в качестве декораций аэропорт, вылетающие самолеты.

Принцип иллюстративности работает и в визуализации песни «Окончен школьный роман» (автор музыки и слов А. Новиков в интерпретации А. Спиридоновой, «Три аккорда», выпуск первый). Декорация представляет собой здание школы, на переднем плане выпускники, расположенные как на школьной фотографии выпускного класса. Образ А. Новикова, стоящего на сцене и аккомпанирующего на гитаре, привносит черты бардовской песни и школьного вечера.

Опора на кинематографический прообраз присутствует и в песне «Черное и белое» (Э. Колмановский, М. Танич), как визитной карточке фильма «Большая перемена» (1972, Мосфильм, режиссер В. Коренев). Песня, как лирический центр картины, была специально написана для С. Крючковой, исполняющей в фильме

роль девятиклассницы Нелли Ледневой, влюбленной в своего учителя. Этот проникновенный романс В. Дайнеко исполнила в седьмом сезоне программы. Ее сценический имидж – это образ молодой учительницы русского языка и литературы – Светланы Афанасьевны – жены Григория Ганжи, также ученика вечерней школы, с именем которого связаны многие события фильма.

Песня из репертуара Л. Успенской «А я сяду в кабриолет» (Г. Голд, И. Резник) была исполнена Т. Булановой во втором сезоне «Трех аккордов». Театрализация проявилась не столько в появлении на сцене кабриолета и костюме певицы, имитирующей моду начала XX века, но и к явной отсылке к фильму Н. Михалкова «Раба любви». Отсюда имитация съемочного процесса фильма, а наличие кабриолета воссоздает кульминационные сцены фильма, где главная героиня – актриса Ольга Вознесенская (ее прототип – Вера Холодная) – катается на открытой машине с Виктором Потоцким (оператором и революционером-подпольщиком), безнадежно влюбленным в нее.

В целом тематика кинофильмов достаточно часто становится источников режиссерского подхода к театрализации песни и в музыкально-развлекательном конкурсе «Три аккорда» как и в других программах.

Таким образом, принцип иллюстративности в театральной интерпретации песни может воспроизводиться на основе раскрытия сюжета в песнях-балладах, имеющих фабулу; в аналогиях с сюжетными рядами фильмов, из которых взяты песни; в отсылках (аллюзиях) на другие произведения (фильмы, мюзиклы), образность которых совпадает с представлениями создателей об интерпретации песни; в обобщенной трактовке образа песни и его свободном воплощении на сцене. В приложении приведен перечень песен, основанных на театрализации (см. приложение, таблица 4).

В приведенных выше примерах театрализации песен их исполнительская подача, как и аранжировка (даже при ее изменении), радикально не нарушала смысл и, главное, жанровую принадлежность песен.

Рассмотри далее примеры, когда театрализация, в том числе основанная на

материале художественного фильма, из которого она взята, сочетается с другим подходом к исполнению, аранжировке и приводит к трансформации жанра.

Песня «Я в осеннем лесу пил березовый сок» (М. Ножкин, Е. Агранович) из двухсерийного художественного детектива «Судьба резидента» (1970, киностудия им. М. Горького) о перипетиях жизни Михаила Тульева (русского дворянина, ставшего резидентом западной разведки) звучит в момент тихой кульминации. Ее внутрикадрово исполняет М. Ножкиным (по фильму офицер КГБ, а по легенде вор-рецидивист, приставленный к Тульеву с целью его перевербовки). Глубокий смысл стихотворения, пронизанный духом ностальгии, простая лирическая вальсовая мелодия с ключевой малосекстовой интонацией, гитарный аккомпанемент создают черты бардовской песни, смысл которой раскрывает внутренний мир главного героя, его непростую судьбу и скрытые думы о родине. В первом сезоне конкурса «Три аккорда» песню интерпретирует М. Бублик. В срежиссированной сценической ситуации нет отсылки к данному художественному фильму. М. Бублик выступает в роли русского моряка торгового флота, попавшего с соотечественниками в одно из островных государств Латинской Америки. Географическая принадлежность позволила полностью изменить стиль аранжировки, выполненной в жанре босса-нова с характерным остигнутым ритмом, куда вплетаются элементы танго. Соло трубы, скрипки, аккордеона имитируют инструментальный ансамбль, типичный для исполнения танго. Черты ностальгии присутствуют в песне, но несколько приклатенная манера ее исполнения М. Бубликом, приближенная к жанру шансон, уводит от глубинного смысла. Оригинально окончание песни на словах «Был я смел и удачлив, но счастья не знал», которые неожиданно обрываются на многоточии.

Обратимся далее к театрализации популярного опуса «Песня о далекой Родине» (М. Таривердиев, Р. Рождественский, И. Кобзон) из художественного фильма «17 мгновений весны» (1973, киностудия им. Горького, режиссер Т. Лиознова, комп. М. Таривердиев). В фильме песня, дающая характеристику

главного персонажа фильма, Макса Отто фон Штирлица, звучит в исполнении И. Кобзона. Его трактовка создает жанр сдержанного монолога-размышления, а в сочетании с игрой В. Тихонова, исполняющего роль Штирлица, это состояние интроспекции, самопознания, акта мышления как деятельности разума усугубляется.

Иной подход предложен в исполнении этой песни С. Челобановым в программе «Ты суперстар, 2007». Речь идет и об исполнительской манере и подходе к театрализации. Отказавшись от атрибутов военного времени, исторической достоверности, военной формы, С. Челобанов предстает в простом, совсем не концертном одеянии (серая рубашка и брюки), что говорит о том, что действие происходит в наше время в современном кафе, где сделан намек на знаменательную немую сцену встречи Штирлица с женой. При этом женский персонаж воплощает одновременно и жену и Габи (молодую машинистку, влюбленную в Штирлица). За пианино мы видим еще один женский персонаж – Фрау Заурих (пожилую приятельницу Штирлица). Это внешние атрибуты номера. Обратимся к исполнительской манере. Песня из сдержанного монолога-размышления превратилась в экзальтированный драматический монолог-самовыражение, который с трудом можно соотнести с закрытой сдержанной личностью Штирлица и концепцией фильма «17 мгновений весны» в целом. Суть этой трансформации не столько в характере новой аранжировки, выполненной для эстрадно-симфонического оркестра с солирующей партией гитары и повышенной ролью ударных инструментов (ударная установка). Важна совершенно неповторимая, индивидуальная и легко узнаваемая исполнительская манера С. Челобанова. Это работа со словом, растягивание слов; свободная, экстремальная вокальная подача, приближающаяся к рок-вокалу; своеобразное «фирменное» детонирование; эмоциональная открытость на грани с порывистостью, страстностью, экспансивностью. Динамику чувств в исполнении песни придает и трактовка певцом музыкальной формы, где традиционная куплетность динамизируется (см. таблицу 54).

«Песня о далекой Родине» особенности строения

Текст	Куплетная форма	Особенности
Я прошу: хоть ненадолго, Грусть моя, ты покинь меня, Облаком, сизым облаком Ты полети к родному дому, Отсюда к родному дому.	1 куплет	Низкий регистр
Берег мой, покажись вдали, Краешком, тонкой линией, Берег мой, берег ласковый, Ах до тебя, родной, доплыть бы, Доплыть бы хотя б когда-нибудь.	2 куплет	Повышение регистра на октаву
Где-то далеко, где-то далеко Идут грибные дожди. Прямо у реки в маленьком саду Созрели вишни, наклонясь до земли. Где-то далеко в памяти моей Сейчас, как в детстве тепло, Хоть память укрыта такими большими снегами.	Припев	
Ты гроза, напои меня, Допьяна, да не досмерти. Вот опять, как в последний раз, Я все гляжу куда-то в небо, Как будто ищу ответа...	3 куплет	Повышение тональности на секунду вверх. Кульминация
Где-то далеко, где-то далеко Идут грибные дожди. Прямо у реки в маленьком саду Созрели вишни, наклонясь до земли. Где-то далеко в памяти моей Сейчас, как в детстве тепло, Хоть память укрыта такими большими снегами.		
Проигрыш	Соло гитары	
Я прошу: хоть ненадолго, Грусть моя, ты покинь меня, Облаком, сизым облаком Ты полети к родному дому, Отсюда к родному дому	4 куплет	Кода

В отличие от оригинала, в исполнительской трактовке С. Челобанова первый куплет звучит в низком регистре (даже слишком низко для диапазона его голоса), второй куплет и припев на октаву выше, что создает динамику развития. Третий – модулирует на большую секунду вверх. Это приводит к кульминации в

сочетании с усилением динамики и общим градусом исполнительского накала. Кульминационная зона продолжается и в инструментальном проигрыше. Последний куплет, выполняющий роль коды, возвращает в первоначальное эмоциональное состояние.

Таким образом, театрализация песни может сочетаться и с изменением исполнительской трактовки песни, что приводит к модификации ее жанра.

Обратимся далее к творчеству Елены Ваенги, певице, обладающей не только отличными вокальными данными в сочетании с актерским мастерством и общей тенденцией к созданию театра песни, возможно поэтому, практически каждая исполняемая ею песня (из ее композиторского творчества или сочиненная другими авторами), несет в себе заряд театральности. Е. Ваенга принимала участие в шестом сезоне программы «Три аккорда». В аспекте театральности отметим такие ее работы как «Прохор Митрич», «Черный ворон», «Золотые купола», «Намастэ».

Песня «Прохор Митрич» (автор музыки и слов С. Наговицын) решена в жанре баллады. Это рассказ мальчика, затем молодого человека о жизни соседа, Прохора Митрича – простого человека, одного из жильцов большой коммунальной квартиры, о той роли, которую он сыграл в жизни рассказчика. Через этот образ показана история страны и русского народа. Песня лишена выразительной мелодии и яркой аранжировки. Ее нужно не петь, а скорее рассказывать, что и делает Е. Ваенга. Но ее речевая манера настолько выразительна и артистична, что воспринимается как маленький спектакль. Этому способствует и сценический антураж. Это разные персонажи, семьи, проживающие в квартире. Их быт, уклад повседневной жизни. На первый взгляд этот визуальный ряд создает иллюстративность песни, но при глубинном рассмотрении выявляется характеристичная и обобщающая функции, поскольку через показ этого частного случая и простой песни дается характеристика эпохи.

Песня «Черный ворон» имеет фольклорное происхождение и бытует в разных вариантах. В качестве основной мысли – просьба умирающего казака

передать родным о своей гибели. В жанре сочетаются черты исторической песни и казачьего жестокого романса. В исполнении Е. Ваенги – это драматическая сцена прощания казака с жизнью: «Вижу – смерть моя приходит. Черный ворон – я не твой». Минималистичен, но четко продуман образ певицы, имитирующий наряд казачки. Это черная присобранная юбка, кожаная черная кофта с баской. Прическа с черным цветом волос, имитирует крылья ворона. В качестве декораций выступает мультимедийный экран, на котором изображено бездонное небо, поле, крест. На сцене камень и деревянный помост. Цветовое решение со сверкающими молниями эмоционально дополняет картину. Драматургия песни выстроена от вступительного монолога певицы в первом куплете, исполненного в народной импровизационной манере на фоне выдержанного тона в оркестре, через динамичные второй и третий куплеты, звучащие в более быстром темпе на фоне оркестрового сопровождения с солирующей сопилкой и остинатным боем барабана к развязке-эпилогу в четвертом куплете. Е. Ваенга возвращается к образности первого куплета. Отсюда медленный темп, тихая звучность. Завершается песня большим инструментальным отыгрышем, в течение которого певица не выходит из образа, ее движения рук имитируют удары сердца. При всей смысловой выразительности исполнительской манеры Е. Ваенги, театрализация песни, переданная через декорации, мультимедийный экран, имидж певицы ее актерские данные становятся выражением ключевой идеи песни.

В песне «Золотые купола» (И. Слущкий, В. Цыганов, М. Круг) Е. Ваенга предстает в образе монаха, а в качестве декораций на сцене только купола церкви. Этот визуальный ряд и ее перевоплощение привносит в песню, посвященную тюремным традициям, новый смысл⁸, когда происходит перерождение и бывший уголовник, пересмотрев свою жизнь, становится священнослужителем. Театрализация в данной песне передает второй смысл, скрытый подтекст.

Подтекстовая функция театрализации присутствует и в интерпретации

⁸ Под золотыми куполами авторы песни подразумевали не церковь, а наколки на руках уголовников, означающие количество отсидок в тюрьме.

Е. Ваенгой песни О. Митяева «Намастэ»⁹. В оригинале это лирическая бардовская песня, в которой отразились впечатления автора о поездке в Непал. Фраза «Я приветствую в тебе бога, повстречавшегося со мной», звучащая в припеве, трактуется О. Митяевым широко и становится поводом к лирическому высказыванию. В интерпретации Е. Ваенги театральная антураж (изображение индийского храма, наряд певицы, имитирующий костюм непальской богини) углубляет смысл песни, делая акцент не на лирике, а на философском подтексте, когда божественное начало «соединяется с божественным в тебе». Этнический колорит создается пластикой певицы, имитирующей движения индийского танца. Этому способствует и аранжировка, решенная в жанре босса-нова.

Подводя итоги, отметим, что театрализация песни имеет давние истоки, идущие от фольклорной традиции, театрализации русского романса через музыкально-театральные жанры, кинематограф, культуру видеоклипа к современности с ее доминированием визуального начала. Театрализация эстрадной песни как тенденции в последние десятилетия связана с появлением серии развлекательных конкурсных программ на каналах телевидения, где к формированию концертного номера активно привлекались режиссеры. Есть песни, в которых театрализация заложена изначально, но возможно и ее привнесение в традиционные песенные жанры за счет разных подходов. Это режиссура концертного номера, исполнительская манера певца, обогащенная актерской игрой, введение декораций, сценического антуража, костюмов, грима, массовки. Приемы театрализации могут работать на иллюстративность, прояснение сюжета песни, что часто бывает в жанре баллады или песнях, вышедших из художественного фильма. Кроме того, театральность может нести характеристичную и подтекстовую функции, проясняя скрытые смыслы, заложенные в поэтическом тексте песни. Театральная интерпретация песни зачастую является стилевой чертой некоторых исполнителей. Особенно это относится к поющим актерам театра и кино или профессиональным певцам,

⁹ Намасте – приветствие из сложенных рук в индийской культуре.

обладающих актерскими данными и характерным репертуаром. Важным фактором становится введение элементов театральности в разные жанровые разновидности песен и возможность одновременного сочетания театральной и исполнительской интерпретаций.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данное исследование посвящено важной для современного музыкознания проблеме, связанной с изучением отечественной эстрадной песни рубежа XX-XXI вв. Хорошие песни не умирают, они становятся классикой и объектом для разного рода интерпретаций, заложенных в специфике жанра, что позволяет поставить этот феномен в ряд с интерпретацией в академической музыке. В связи с этим автором была поставлена цель, связанная с изучением уровней, видов, форм, способов интерпретации эстрадной песни, подходов к методике анализа данного феномена. Важность данной темы обусловлена особенностями функционирования песенного контента в современном социуме, сформированного во многом через интерпретацию оригинальных первоисточников.

Резюмируем основные положения, к которым пришел автор в результате проделанного исследования.

1. Значительную часть современного популярного репертуара отечественной массовой музыки составляет новое прочтение «старых» песен. Это обусловлено многими разноуровневыми ключевыми тенденциями современности: социокультурными, философско-эстетическими, технологическими, коммерческими. Их проявление объясняется как высоким профессиональным уровнем и широким жанровым диапазоном песенного наследия отечественной эстрады XX века, так и иному, более свободному и независимому подходу со стороны исполнителя и аранжировщика к первоначальному авторскому тексту песни (музыкальному и поэтическому), заложенному в специфике жанра. Не следует сбрасывать со счетов и постмодернистские тенденции, направленные на создание новых композиций на основе интертекстуальности (цитирование, принцип компилятивности). Развитие технических средств звукозаписи и звуковоспроизведения приводит к доминированию аранжировочных процессов

над созданием нового авторского музыкального материала. Визуальный поворот в культуре также влияет на интерпретационные процессы, происходящие с песенным наследием. При этом каждая вновь созданная аранжировка и исполнительский подход к «старой» песне должен отвечать направленности полученного продукта на конкретную аудиторию и степень его общественного распространения (концертная эстрада, телевизионный эфир, онлайн-трансляции, стриминговое вещание, танцевальные клубы и пр.), то есть соответствовать социальной функции массовой музыки, ее развлекательному, коммерческому потенциалу.

2. Интерпретация эстрадной песни не возникла на пустом месте, а впитала в себя традиции, заложенные в жанрах академической музыки и основанные на принципах работы с чужим материалом: транскрипция, фантазия, парафраз, попури, импровизация, вариации. Эти тенденции проявились в работе над аранжировкой, переложением аккомпанемента для разных составов, структурированием музыкальной формы, созданием современных кроссоверов, трибьют-альбомов, основанных на песнях одного исполнителя, группы, или на стихи одного поэта.

3. Понимая под интерпретацией истолкование музыкального произведения в творческом процессе исполнения и осознавая распространение в современном социуме явления интерпретации на разные уровни структурирования, воспроизведения, восприятия и оценки текста, нами вводится термин *интерпретационность* как непрерывный процесс истолкования и преобразования первоисточника в ракурсе форм бытования жанров современного искусства.

4. Критериями определения видов интерпретации служат выявление углубленности интерпретации как степени отклонения от оригинала (начальный, средний и высший уровни), в результате чего возникают формы интерпретации, основанные на способах их реализации в песне. Нами предлагается два вида интерпретации: исполнительская и визуальная. Если первая реализуемая в формах кавер, кроссовер, мэш-ап, то визуальная (медийная), образуемая за счет

включения песни как автономного или цитируемого материала в кинотекст, а также форм театрализации песни в ракурсе современных проектов телевизионного эфира. Важным методологическим моментом является осознание того, что начальный и средний уровни работы с оригиналом эстрадной песни как первичным продуктом деятельности дают вариант ее интерпретации (вторичный продукт), а высший уровень, с глубинными изменениями текста-донора или изъятием элемента данного текста в качестве ключевой идеи будущей композиции, приводит к появлению нового произведения, основанного на принципе реинтерпретации.

5. В качестве способов реализации процесса интерпретации эстрадной песни выделяются следующие: работа с аранжировкой (оркестровкой), изменение вокальной манеры исполнителя (или сочетание разных манер), иной подход к общему характеру исполнения, работа с поэтическим текстом (его сокращение, повторение разделов и пр.), театрализация (режиссура) песни, воплощение закономерностей драматургии при исполнительской интерпретации, влияние вербально-сюжетного ряда на восприятие песни при ее медийной интерпретации. При этом данные способы могут работать как по отдельности, так и одновременно. Интерпретация на глубинном уровне может приводить к изменению жанра песни (жанровая модуляция) или взаимодействию жанров (жанровый синтез).

6. Алгоритм анализа исполнительских интерпретаций эстрадной песни связан с рассмотрением первоисточника (так называемый классический вариант композиторской и исполнительской версий) в аспекте жанра песни, средств музыкальной выразительности, исполнительского стиля и современных трансформированных вариантов с оценкой изменения аранжировки, исполнительской манеры и динамики жанра в целом. Методологический подход основывается на общих закономерностях целостного и сравнительного анализа, разработанного применительно к академической музыке, но с учетом специфики эстрадной песни в контексте жанра, исполнительской манеры, интонационной

природы материала в целом и с выходом на обобщения, касающиеся уровней, видов, форм и способов интерпретации или реинтерпретации.

7. Процесс интерпретации эстрадной песни привел к формированию таких ее видов как кавер, кроссовер, мэш-ап, которые функционируя в современной массовой культуре, приобретают статус самостоятельных жанров, полностью отвечая определению данного явления, базирующемуся на типе содержания, жизненному назначению, социальными функциями, условиями исполнения и воспроизведения [84]. Если кавер связан с незначительными изменениями в аранжировке, исполнительской манере и представляет собой продукт вторичной деятельности, то кроссовер и мэш-ап как правило приводят к созданию нового произведения на основе принципа реинтерпретации. Внутреннее деление кроссовера на классический и современный обусловлено временем создания интерпретационной версии, стилевыми тенденциями (закономерности текущего момента развития массовой музыки, уровень композиторского, исполнительского стилей) при сохранении инварианта – горизонтальное взаимодействие разностилевого музыкального материала (цитатного, авторского, исполнительского) и/или исполнительских манер. При этом в классическом кроссовере обязательно наличие академической составляющей, проявленной в манере пения, аранжировке, либо цитатном материале, в то время как современный кроссовер связан как с разными типами вокала (эстрадный, народный, джазовый, речитативный – рэп, хип-хоп), так и/или с принципом компиляции музыкального и поэтического текста. Если кроссовер основан на горизонтальном сочетании разнообразного музыкального и поэтического материала, то мэш-ап предполагает исключительно вертикальную форму взаимодействия и опору не столько на творческий, сколько технический подход. Трибьют представляет собой современное толкование многочастной циклической композиции (по аналогии с академическим вокальным циклом), структура которого основана на интерпретационных версиях (кавер, кроссовер, мэш-ап) песен одного композитора, поэта, исполнителя, группы.

8. Важным аспектом современного социума стала визуальная культура, которая проявляет себя и в интерпретации эстрадной песни. Этот вид интерпретации песни обусловлен двумя подходами: театрализацией и введением песни в структуру медийного пространства (художественный, документальный, анимационный фильм, видеоклип). Как в театрализации, так и в медийной интерпретации песни действует принцип режиссерского видения произведения и включение песни в структуру синтетического текста, где музыкальный материал может жить по его законам и выполнять функции иллюстрации, характеристичности, подтекста [163]. Медийное истолкование эстрадной песни основано на трех подходах: песня как саундтрек, вышедший из художественного фильма и ставший автономным произведением; песня как прикладной музыкальный материал, функционирующий в рамках визуального и сюжетно-образного рядов медиатекста и подчиняющийся его задачам; песня как заимствованный музыкальный материал, привносящий в текст свою семантику по законам музыкального цитирования. Театрализация может быть изначально заложена в эстрадной песне, что отражается в ее поэтическом тексте и манере исполнения. Однако возможно и привнесение черт театрализации за счет видения продюсера, режиссера и включения песни в конкурсный или развлекательный проект средств массовой информации. Элементы театрализации проявляются в наличии декораций, танцевальной массовки, костюмах и гриме исполнителей. При этом данные атрибуты могут работать по принципу иллюстрации содержания песни, углубления ее смысла, привнесения нового, или раскрытия подтекста (скрытого смысла). Здесь важна работа режиссера-постановщика и актерские данные певца. В связи с этим театрализация достаточно часто проявляется в интерпретациях, создаваемых поющими актерами, где важны не столько вокальные данные, сколько актерское мастерство передачи содержания текста.

Обоснованные вопросы возникают с проблемой качества и направленности на конкретную аудиторию песенного материала, появляющегося в процессе

интерпретации, в ракурсе создаваемых аранжировок, их технической составляющей, исполнительской манеры, голосовых данных и общего имиджа исполнителей. Совершенно очевидно, что ответы на эти вопросы кроются в коммерческой направленности создаваемого продукта и качестве продюсирования. От интеллекта, вкусовых предпочтений, профессионализма композитора, который зачастую является и продюсером, зависит уровень создаваемых интерпретаций. В этом смысле отметим работы А. Беляева, основателя «LAV Лаборатория музыки». Строя свое творчество на интерпретации популярных песен, он создает для известных (Л. Агутин, В. Бутусов, Елка, И. Лагутенко, Лолита и др.), а иногда и молодых (К. Кока, Niletto, Zivert и др.) исполнителей, высокопрофессиональные аранжировки с участием симфонического оркестра, оркестра народных инструментов с участием большого эстрадного, академического, народного, церковного хоров, модульных синтезаторов, большого спектра ударных инструментов (академической и эстрадной группы), а так же таких редких инструментов как: маримба, гусли, арфы и др. Его концерты и запись композиций с звучанием живых тембров инструментов поддержано профессиональной звукорежиссурой. Высоким качеством отличается интерпретационный материал, формируемый М. Фадеевым, К. Меладзе. В тоже время качество многих композиций, созданных музыкантами-любителями, пробившимися на широкую эстраду благодаря деятельности продюсеров, не выдерживает критики и может быть сопоставимо с композициями, созданными искусственным интеллектом, причем в пользу последнего.

Таким образом, нам видится несколько тенденций развития отечественной эстрадной песни в ракурсе интерпретации, так или иначе связанных с коммерческой направленностью данного процесса. Это линия мастерства, высокой квалификации музыкантов, имеющих профессиональное образование или высокий уровень самоподготовки, сочетающийся с широким музыкальным кругозором, интеллектом, тяготеющих к сочетанию чистых тембров и

электроники; линия музыкантов-любителей, рэп-исполнителей, создающих интерпретации и следующим модным тенденциям; линия музыкантов технической направленности, работающих со звуком и акцентирующих звукорежиссерский подход к созданию композиций. Над всем этим стоит искусственный интеллект, все активнее занимающий свою нишу в социокультурном пространстве современности.

Проблема, раскрытая в данном исследовании, требует дальнейшей реализации в научном, творческом, педагогическом социальном аспектах, поскольку новый взгляд на песни, написанные профессиональными композиторами и поэтами, получают вторую жизнь в современном социуме и становятся основой репертуара, порождая новые жанровые разновидности. Представленные в диссертации наработки по видам, формам, способам интерпретации эстрадной песни могут стать основой для дальнейшего изучения этого феномена, актуального для бытования вокальных произведений современной массовой культуры, наряду с созданием нового песенного контента в этой сфере.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Айдамирова, И. Ш. Сравнительный анализ исполнительских интерпретаций: на материале романса «Отцвели хризантемы» (слова В. Шумского, музыка Н. Харито) / И. Ш. Айдамирова. – Текст: непосредственный // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность : материалы Международной научно-практической конференции (29-30 марта 2018 г.). – Луганск : Институт культуры и искусств, 2018. – С. 150-157.
2. Айдамирова, И. Ш. Традиции русского романса в отечественной эстрадной песне (к постановке проблемы) / И. Ш. Айдамирова, Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2017. – № 1 – С. 88-91.
3. Алексеев, А. Д. Интерпретация музыкальных произведений. Москва : ГМПИ им. Гнесиных, 1984. 103 с. – Текст : непосредственный.
4. Алексеев, А. О проблеме стильного исполнения / А. Алексеев. – Текст : непосредственный // О музыкальном исполнительстве : сб. ст. / под ред. Л.С.Гинзбурга и А. А. Соловцова. – Москва : Музгиз, 1954. – С. 159–171.
5. Альшванг, А. А. Проблемы жанрового реализма /А.А. Альшванг. – Текст : непосредственный //Избранные сочинения в 2 томах. – Москва : Музыка, 1964. – Т.1. – С. 97-103
6. Амрахова, А. А. Отечественная теория жанра в свете современных гуманитарных методологий / А. А. Амрахова. – Текст : непосредственный //Журнал общества теории музыки. – 2016. – № 3 (15). – С. 18-29.
7. Анализ вокальных произведений : учебное пособие : [для музыкальных вузов / О. П. Коловский и др.]. – Ленинград : Музыка, Ленинградское отделение, 1988. – 351 с. – Текст : непосредственный.
8. Арановский, М. Г. Музыкальный текст: Структура и свойства / М.Г. Арановский. – Москва : Композитор, 1998. – 342 с. – Текст :

непосредственный.

9. Асафьев, Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Москва ; Ленинград : Музыка, 1971. – 255 с. – Текст : непосредственный.

10. Баяхунова, Л. Б. Классический кроссовер в культурном пространстве России / Л. Б. Баяхунова. – [Электронный ресурс] // Культура в современном мире. 2012. № 3. Режим доступа: URL: <http://infoculture.rsl.ru>. (дата обращения: 06.01.2022).

11. Бершадская, Т. С. О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки / Т. С. Бершадская. – Текст : непосредственный // Статьи разных лет: сборник статей / Т. С. Бершадская ; ред.-сост. О. В. Руднева. – Санкт-Петербург : Союз художников, 2004. – С. 10-28.

12. Бобровский, В. П. Функциональные основы музыкальной формы / В.П. Бобровский. – Москва : Музыка, 1978. – 332 с. – Текст : непосредственный.

13. Бобровский, В. П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд) / В. П. Бобровский. – Текст : непосредственный // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – Москва : Музыка, 1971. – С. 26-64.

14. Бородин, Б.Б. Феномен фортепианной транскрипции: опыт комплексного исследования : автореферат диссертации доктора искусствоведения : 17.00.02 / Бородин, Борис Борисович. – Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского. – Москва, 2006. – 44 с. – Текст : непосредственный.

15. В вашем доме. Телепередача к 70-летию Давида Тухманова [Электронный ресурс] / интервью С. И. Бэлза // tvkultura.ru : [сайт]. – Электрон. дан. – Москва : Телеканал «Россия – Культура», 2010. – Режим доступа: http://tvkultura.ru/anons/show/episode_id/156108/brand_id/20684/. – Загл. с экрана.

16. Васина-Гроссман, В. А. Вокальные формы / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музгиз, 1963. – 40 с. – Текст : непосредственный.

17. Васина-Гроссман, В. А. Мастера советского романса / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1980. – 317 с. – Текст : непосредственный.

18. Васина-Гроссман, В. А. Музыка и поэтическое слово Ч. 2. Интонация. Ч. 3. Композиция / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Музыка, 1978. – 368 с. – Текст : непосредственный.
19. Васина-Гроссман, В. А. О некоторых проблемах камерной вокальной музыки рубежа XIX-XX веков / В. А. Васина-Гроссман. – Текст : непосредственный // Музыка и современность: сб. ст. – Москва : Музыка, 1965. – С. 131–161.
20. Васина-Гроссман, В. А. Русский классический романс XIX века / В. А. Васина-Гроссман. – Москва : Изд-во АН СССР, 1956. – 352 с. – Текст : непосредственный.
21. Волкова, П. С. Реинтерпретация художественного текста (на материале искусства XX века) : автореферат диссертации ... доктора искусствоведения : 17.00.09 / Волкова Полина Станиславовна; Саратовская государственная консерватория, 2009. – 47 с. – Текст : непосредственный.
22. Гасич, Е. Ю. Феномен стиля в отечественном музыкознании: исторические трансформации научных концепций : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Гасич Екатерина Юрьевна. – Ростов-на-Дону, 2012. – 24 с. – Текст : непосредственный.
23. Григорьев, В. Ю. Исполнитель и эстрада / В. Ю. Григорьев. – Москва : Классика XXI, 2006. – 156 с. – Текст : непосредственный.
24. Григорьева, Г. В. Категория «стиль эпохи» в музыке XX века : сборник статей / Г. В. Григорьева. – Текст : непосредственный // XX век и история музыки. Проблемы стилеобразования. – Москва : Государственный институт искусствознания, 2006. – С. 9-15.
25. Григорьева, Т. А. Стереотипность шлягера как текста массовой культуры : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Григорьева Татьяна Александровна. – Санкт-Петербург, 2003. – 18 с. – Текст : непосредственный.
26. Гудошников, Я. И. Русский городской романс / Я. И. Гудошников. –

Тамбов : ТГПИ, 1990. – 89 с. – Текст : непосредственный.

27. Гуренко, Е.Г. Проблемы художественной интерпретации : (Филос. анализ) / Е. Г. Гуренко. – Новосибирск : Наука : Сиб. отделение, 1982. – 256 с. – Текст : непосредственный.

28. Данько, Л. И. Музыкальное направление classical crossover в современной аудиовизуальной культуре: автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения: 17.00.02/ Данько Леонид Игоревич. – Санкт-Петербургский Гуманитарный университет. 2013. – 23 с. – Текст : непосредственный.

29. Денисов, А. В. Метаморфозы музыкального текста / А. В. Денисов. – Москва : Юрайт, 2017. – 187 с. – Текст : непосредственный.

30. Дружкин, Ю. С. Метаморфозы телепесни / Ю. С. Дружкин. – Москва : ГИТР, 2012. – 185 с. – Текст : непосредственный.

31. Дуков, Е. В. Эстрадная музыка / Е. В. Дуков. – Текст : непосредственный. // История современной отечественной музыки. Вып. 1. 1917-1941 / под ред. М. Е. Таракановой. – Москва : Музыка, 1995. – С. 90–112.

32. Дунаевский, И. О. Назревшие вопросы легкой музыки / И. О. Дунаевский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1955. – № 6. – С. 19-25.

33. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма: историческое исследование автореферат диссертации ... доктора искусствоведения : 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. – Москва, 1998. – 39 с. – Текст : непосредственный.

34. Журкова, Д. А. Песни ни о чем? Российская поп-музыка на рубеже эпох. 1980– 1990-е / Д. А. Журкова. — «НЛО», 2023. – 304 с. – Текст : непосредственный.

35. Журкова, Д. А. Этапы и подходы к изучению популярной музыки: обзор зарубежного и отечественного опыта // Д. А. Журкова. – Текст : непосредственный // Старые и новые медиа: формы, подходы, тенденции XXI века. – Екатеринбург : Издательские решения, 2019. – С. 286–233.

36. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. Вып. 1 / В. В. Задерацкий. –

Москва : Музыка, 1995. – 544 с. – Текст : непосредственный.

37. Задерацкий, В. В. Музыкальная форма. Вып. 2 / В. В. Задерацкий. – Москва : Музыка, 2008. – 525 с. – Текст : непосредственный.

38. Зак, В. И. О мелодике массовой песни / В. И. Зак. – Москва : Советский композитор, 1979. – 357 с. – Текст : непосредственный.

39. Захаров, Ю. К. Истолкование музыки: семиотический и герменевтический аспекты : автореферат диссертации ... кандидата искусствоведения, 17.00.02 / Захаров, Юрий Константинович. – Москва, 1999. – 27 с.

40. Зацепин, А. С. « ...Миг между прошлым и будущим» / А. С. Зацепин, Ю. П. Рогозин. – Москва : Эксмо. – 2017. – 352 с. – Текст : непосредственный.

41. Зенкин, К. В. М. В. Юдина и Б. Л. Яворский в истории интерпретации музыки И. С. Баха // К. В. Зенкин. – Саратов, 2005. – 137 с. – Текст : непосредственный.

42. Интервью И. Аллегровой журналу Московский комсомолец. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [https:// www.mk.ru](https://www.mk.ru). (дата обращения: 11.02.2022). – Текст : электронный

43. Интервью И. Крутого об истории создания песни. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.radiodacha.ru/news/1255.htm>. (дата обращения: 11.02.2022). – Текст : электронный

44. Интерпретация // Энциклопедический музыкальный словарь. / Гл. ред. Г. В. Келдыш. – Москва : Советская энциклопедия, 1969. – С. 324. – Текст : непосредственный.

45. Интерпретация // Музыкальная энциклопедия / Под ред. Ю. Келдыша. В 6 т. — Москва : Советская энциклопедия, 1976. – Т. 2. – С. 549-550. – Текст : непосредственный.

46. Казанцева, Л. П. Анализ музыкального содержания: Методическое пособие. Астрахань : АГК, 2002. - 128 с. – Текст : непосредственный.

47. Казанцева, Л. П. Жанр как компонент музыкального содержания /

Л. П. Казанцева. – Текст : непосредственный // Музыкальное искусство : история и современность : сборник научных статей к 40-летию Астраханской гос. консерватории / гл. ред. – Л. В. Савина. Астрахань : ОГОУДПО «АИПКП», 2009. – С. 86-90.

48. Казанцева, Л. П. Музыкальная интонация. Лекция по курсу «Музыкальное содержание» / Л. П. Казанцева. – Астрахань : ГУП ИПК «Волга», 1999. – 40 с. – Текст : непосредственный.

49. Казанцева, Л. П. Музыкальное содержание в контексте культуры : учебное пособие для музыкальных вузов / Л. П. Казанцева. – Астрахань : ГП АО ИПК «Волга», 2009. – 360 с. – Текст : непосредственный.

50. Карнадолина, Е. В. Хоровой театр: опыт осмысления / Е. В. Карнадолина. – Текст : непосредственный // Политематический сетевой электронный научный журнал Кубанского государственного аграрного университета: КубГАУ, 2017. – №10 (134). С. 146 – 154.

51. Карнадолина, Е. В. Хоровой театр в аспекте визуальности / Е. В. Карнадолина // Aspectus. – 2016. – № 4. – С. 44-50.

52. Карнадолина, Е. В. Хоровой театр как опыт визуализации музыкального пространства / Е. В. Карнадолина. – Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры : Сборник статей по материалам Четвертой Международной научно-практической конференции, Краснодар, 17 апреля 2017 года. – Краснодар: Краснодарский государственный институт культуры, 2017. – С. 109-111.

53. Кац Б.А. Музыкальные ключи к русской литературе: статьи, очерки /Б.А. Кац. – Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2024. – 592 с. – Текст : непосредственный.

54. Келдыш, Ю. В. Драматургия музыкальная/ Ю. В. Келдыш. – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 2 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 299–301.

55. Келдыш, Ю. В. Кульминация / Ю. В. Келдыш. – Текст :

непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 3 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1976. – С. 96.

56. Клитин, С. С. Эстрада: проблемы теории, истории и методики : учеб. пособие / С. С. Клитин. – Ленинград : Искусство, 1987. – 190 с. – Текст : непосредственный.

57. Коган Г. М. Транскрипция / Г. М. Коган – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 589-590.

58. Конен, В. Д. Об истоках рок-музыки / В. Д. Конен. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1986. – № 7. – С. 101.

59. Конен, В. Д. Третий пласт: новые массовые жанры в музыке XX века / В. Д. Конен. – Москва : Музыка, 1994. – 160 с. – Текст : непосредственный.

60. Копцов, А. Н. Языковая эклектика как жанровая черта современного «русского шансона»: на материале песенно-поэтического творчества Елены Ваенги / А. Н. Копцов. – Текст : непосредственный // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. – 2016. – Т. 22, № 2. – С. 221–225.

61. Коробейников С. С. История музыкальной эстрады и джаза / С. С. Коробейников. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань», «Планета музыки» – 356 с. – Текст : непосредственный.

62. Корыхалова, Н. П. Интерпретация музыки: Теоретические проблемы музыкального исполнительства и критический анализ их разработки в современной буржуазной эстетике. — Ленинград : Музыка, 1979. – 208 с. – Текст : непосредственный.

63. Кострюкова, О. С. Текст современной популярной лирической песни в когнитивном, коммуникативном аспектах : автореферат диссертации ... кандидата филологических наук : 10.02.01 / Кострюкова Ольга Сергеевна. – Москва, 2007. – 24 с. – Текст : непосредственный.

64. Костюхин, Е. А. Жестокий романс в контексте русской культуры / Е. А.

Костюхин. – Текст : непосредственный. // Русская литература. – 1998. – № 3. – С. 83–97.

65. Кром, А.Е. Кроссовер: сущность понятия и опыт его применения в изучении американского минимализма / А.Е. Кром. – Текст : непосредственный // Ученые записки РАМ имени Гнесиных. 2019 № 3. – С. 86–90.

66. Крылова, Л. Функции цитаты в музыкальном тексте / Л. Крылова. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1975. – №8. – С. 92-97.

67. Кудряшов, А. Ю. Исполнительская интерпретация музыкальных произведений в историко-стилевой эволюции (теория вопроса и анализ исполнительских интерпретаций «Хорошо темперированного клавира» И. С. Баха) : диссертация ... канд. искусствоведения : 17.00.02 / Кудряшов Андрей Юрьевич. – Москва, 1995. – 233 с. – Текст : непосредственный.

68. Кузнецова, Е. Р. К вопросу о жанровой принадлежности песен В. С. Высоцкого [Электронный ресурс] / Е. Р. Кузнецова // vysotskiy-lit.ru : [сайт]. – Электрон. дан. – Самара, [2019]. – Режим доступа: <http://vysotskiy-lit.ru/vysotskiy/kritika/kuznecova-k-voprosu-o-zhanrovoj-prinadlezhnosti.htm>. – Загл. с экрана.

69. Кулаковский, Л. В. Песня, ее язык, структура, судьбы /Л. В. Кулаковский. – Москва : Советский композитор, 1962. – 342 с. – Текст : непосредственный.

70. Курьшева, Т. А. Театральность и музыка. Москва : Советский композитор, 1984. – 200 с. – Текст : непосредственный.

71. Кюрегян, Т.С. Фантазия / Т.С. Кюрегян – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 5 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 767-771.

72. Лаврова, С. В. Цитирование в творчестве современных композиторов. / С. В. Лаврова. Санкт-Петербург: Издательство Санкт-Петербургской гос. консерватории, 2007. –173 с. – Текст : непосредственный.

73. Лебедев, А.Е. Игра и музыкально-исполнительская интерпретация /

А.Е. Лебедев. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань», «Планета музыки» 2021, – 200 с. – Текст : непосредственный.

74. Лещенко, В. Г. Скажите, почему. (Воспоминания вдовы о Петре Лещенко) Серия: Русские шансонье /В. Г. Лещенко. – Нижний Новгород: Деком, 2009. –280 с.– Текст : непосредственный.

75. Ли Вэй. Обзор кроссовера и причин его формирования / Ли Вэй. – Текст : непосредственный // Популярная литература и искусство. 2009 (03). – С. 11-12.

76. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Н. Лобанова. – Москва : Советский композитор, 1990. – 312 с. – Текст : непосредственный.

77. Лондон, К. Музыка фильма /К. Лондон: под ред. М. Черемухина. – Москва : Ленинград : Искусство, 1937. – 208 с. – Текст : непосредственный.

78. Маевская, И. В. Жанрово-стилевые аспекты отечественной эстрадной песни второй половины XX века. Диссертации ... кандидата искусствоведения : 17.00.02// Маевская Илона Владимировна – Ростов-на-Дону, 2020. – 205 с. – Текст : непосредственный.

79. Маевская, И. В. Интерпретация эстрадной песни в контексте проблем музыкальной драматургии / И. В. Маевская. – Текст : непосредственный // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом : сборник трудов Международной научной конференции, 13-18 апреля 2015 г. / ред.-сост. Г. Консон. – Москва : Liteo, 2015. – С. 572-581.

80. Маевская И.В. Отечественная эстрадная песня второй половины XX века: жанры, стили, интерпретация/ И.В. Маевская, Т.Ф. Шак. – Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт С.В. Рахманинова. – Тамбов. – 2022. – 314 с.– Текст : непосредственный.

81. Маевская, И. В. М. Таривердиев, песня из фильма «Предчувствие любви»: жанрово-стилевой анализ / И. В. Маевская. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2016. – №1 (60). – С. 74–79. – Текст :

непосредственный.

82. Маевская, И. В. Феномен «автор-исполнитель» в стилевом диапазоне эстрадной песни // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. Сб. статей по материалам III Всероссийская научно-практическая конференция с международным участием. – Краснодар: КГИК, 2020. – С. 175–188. – Текст : непосредственный.

83. Маевская, И. В. Особенности драматургии эстрадной песни на примере жанра монолога /И.В. Маевская, Т.Ф. Шак. – Текст : непосредственный// Культурная жизнь Юга России. – Краснодар, 2017. – № 4 (67). – С. 27-31. – Текст : непосредственный.

84. Мазель, Л. А. Анализ музыкальных произведений / Л. А. Мазель, В. А. Цуккерман. – Москва : Музыка, 1967. – 751 с. – Текст : непосредственный.

85. Мазель, Л. А. Вопросы анализа музыки: опыт сближения теоретического музыкознания и эстетики : монография / Л. А. Мазель. – Москва : Советский композитор, 1978. – 352 с. – Текст : непосредственный.

86. Мазель, Л. А. Роль секстовости в лирической мелодике / Л. А. Мазель. – Текст : непосредственный // Статьи по теории и анализу музыки / Л. А. Мазель. – Москва : Советский композитор, 1982. – С. 55-79.

87. Мазель, Л.А. Статьи по теории и анализу музыки/ Л.А. Мазель. – Москва : Музыка, 1982. – 328 с. – Текст : непосредственный.

88. Мазель, Л.А. Стрoение музыкальных произведений / Л.А. Мазель. Москва : Музыка, 1979. – 536 с. – Текст : непосредственный.

89. Медведева, И. А. Парафраза / И.А. Медведева. – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 178.

90. Медушевский, В. В. Интонационная форма музыки / В. В. Медушевский. – Москва : Композитор, 1993. – 268 с. – Текст : непосредственный.

91. Медушевский, В. В. Музыкальный стиль как семиотический объект / В.

В. Медушевский. – Текст : непосредственный // Советская музыка. – 1979. – № 3. – С. 30-39.

92. Мильштейн, Я. И. К проблеме исполнительских стилей: сб. ст. / Я. И. Мильштейн // Вопросы теории и истории исполнительства. – Москва : Сов. композитор, 1983. – С. 5–37.

93. Михайлов, М. К. Стиль в музыке/ М. К. Михайлов. – Ленинград : Музыка, 1981. – 264 с. – Текст : непосредственный.

94. Михайлов, М.К. К проблеме стилового анализа/ М.К. Михайлов. – Текст : непосредственный //Этюды о стиле в музыке: статьи и фрагменты / сост., ред. и примеч. Ф. Вульфсона. – Ленинград : Музыка, 1990. – С.66-92.

95. Михеева, Ю. В. Эстетика звука в советском и постсоветском кинематографе / Ю. В. Михайлова. – Москва : ВГИК, 2016 – 241 с. – Текст : непосредственный.

96. Набок, И. Л. Рок-культура как эстетический феномен : автореф. дис. ... доктора филос. наук : 09.00.04 / Набок Игорь Леонтьевич. – Москва, 1993. – 42 с. – Текст : непосредственный.

97. Нагибина, Е. В. Содержательные и языковые особенности текстов современных эстрадных песен] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.01 / Нагибина Елена Владимировна. – Ярославль, 2003 – 23 с. – Текст : непосредственный.

98. Назайкинский, Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – Москва : Музыка, 1988. – 254 с. – Текст : непосредственный.

99. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва : Владос, 2003. – 248 с. – Текст : непосредственный.

100. Новикова, Е.В. Интерпретация эстрадной песни: к постановке проблемы / Е. В. Новикова, Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный.//KANT: Social science & Humanities. – 2023. – №4(16). С. 74-80.

101. Новикова, Е.В. Интерпретация эстрадной песни: опыт анализ / Е. В.

Новикова. – Текст : непосредственный // Образование и культурное пространство. – 2024. – №2. – С. 110-120.

102. Новикова, Е.В. Интерпретационность как принцип формирования современного песенного контента / Е.В. Новикова. – Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. – 2024. – №3 (94). – С. 114-125.

103. Новикова, Е.В. Театрализация как форма интерпретации эстрадной песни// Образование и культурное пространство. – 2024. – №4. – С. 138-146.

104. Новикова, Е.В. Эстрадная песня в ракурсе интерпретации / Е.В. Новикова. – Текст : непосредственный // Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года. – Краснодар : КГИК, 2023. – С. 316-324.

105. Окунев, В. Что такое «Шансон» для меня и как я его вижу по-своему? [Электронный ресурс] / В. Окунев // Музей шансона : [сайт]. – Электрон. дан. – [Б. м., 2019]. – Режим доступа: http://www.shansonprofi.ru/archiv/notes/okunev_about.shtml. – Загл. с экрана. – Текст : электронный.

106. Петр Лещенко. Все, что было...: почему нельзя пропустить сериал. [Электронный ресурс]. Режим доступа: URL: <https://www.1tv.ru/movies/statyi/petr-leshenko-vse-chtobylo-pochemu-nelzya-propustit-serial> (дата обращения: 21.02.2019). – Текст : электронный.

107. Петров, А. П. Диалог о киномузыке / А.П. Петров, Н. А. Колесникова. – Москва : Искусство, 1982. – 175 с. – Текст : непосредственный.

108. Пичугин, А.П. Аргентинское танго / А.П. Пичугин.– Текст : непосредственный. –Москва : Музыка, 2010. – 279 с.

109. Полежаева, А. Н. Проблемы современного песенного текста: лингвоэкологический аспект : автореферат диссертации ... канд. филологических наук : 10.02.01 / Полежаева Анастасия Николаевна. – Иваново, 2011. – 24 с. – Текст : непосредственный.

110. Помещикова, В. В. Советская песня как исторический и культурный феномен отечественного искусства / В. В. Помещикова. – Текст :

непосредственный // Новое слово в науке и практике: гипотезы и апробация результатов исследования. – 2015. – № 20. – С. 40-43.

111. Попова, Т. В. О музыкальных жанрах / Т. В. Попова. – Москва : Знание, 1981. – 128 с. – Текст : непосредственный.

112. Попурри – Текст : непосредственный. // Музыкальная энциклопедия : в 6 т. Т. 4 / под ред. Ю. В. Келдыша. – Москва : Советская энциклопедия, 1978. – С. 402.

113. Родионова, Е. В. Интертекстуальность /Е. В. Родионова. – Текст : непосредственный //Культурология. XX век : энциклопедия / ред. и сост. С. Я. Левит. – Санкт-Петербург : Университетская книга,1998. – Т.1. – С. 266-267.

114. Рудиченко, Т. С. Песенный репертуар: подходы к изучению / Т. С. Рудиченко – Текст : непосредственный. // Сборник статей по материалам III Всероссийских научных чтений, посвященных 100-летию Л. Л. Христиансена. – Саратов : СГК им. Л. В. Собинова, 2011. – С. 110–115.

115. Русский романс : опыт интонационного анализа : сборник статей / Гос. ин-т истории искусств ; под ред. Б. В. Асафьева. – Москва ; Ленинград : Academia, 1930. – 167 с. – Текст : непосредственный.

116. Ручьевская, Е. А. Функции музыкальной темы / Е. А. Ручьевская. – Ленинград : Музыка, 1977. – 160 с. – Текст : непосредственный.

117. Рыбакова, Е. Л. Развитие музыкального искусства эстрады в современной России: традиции, перспективы исследования / Е. Л. Рыбакова. – Санкт-Петербург : СПбГУКИ, 2006. – 280 с. – Текст : непосредственный.

118. Савицкая Е.А. От советского арт-рока к российскому прогрессив-року/ Е.А. Савицкая. – Москва : Rock-ExPress, ГИИ, 2021. – 352 с.

119. Сакмаров, О. А. К вопросу об интонационных основах двух современных песенных жанров / О. А. Сакмаров. – Текст : непосредственный.// Проблемы развития современного эстрадного искусства. – Москва : М-во культуры СССР, 1988. – С. 184–206.

120. Селицкий, А. Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы : учебное пособие / А. Я. Селицкий. — 3-е, стер. — Санкт-Петербург : Планета музыки, 2020. — 80 с. — Текст : электронный // Лань : электронно-библиотечная система. — URL: <https://e.lanbook.com/book/145968> (дата обращения: 22.05.2021). — Режим доступа: для авториз. пользователей.

121. Семенова, Н.В. Цитата в художественной прозе: на материале произведений В. Набокова / Н.В. Семенова. — Текст : непосредственный. — Тверь: Тверской гос. ун-та, 2002. — 200 с.

122. Семенченко, Е.В. Кроссовер в массовой музыкальной культуре / Е.В. Семенченко — Текст : непосредственный. // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре. Материалы Международной научно-практической конференции. ФГБОУ ВО «Краснодарский государственный институт культуры». Краснодар : Издательский Дом – Юг, 2016. С. 154-156.

123. Сикоева, Е. Ю. Песня в структуре кинотекста: опыт анализа / Е. Ю. Сикоева. — Текст : непосредственный // Культурная жизнь Юга России. — 2016. — № 4. — С. 97–101.

124. Ситалова, А.Н. Принципы работы со стихотворениями Анны Ахматовой в вокальных произведениях академической и массовой музыки/ А.Н. Ситалова. — Текст : непосредственный // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. — 2022. — №2 (64). — С. 64-68.

125. Скребков, С. С. Художественные принципы музыкальных стилей : монография / С. С. Скребков. — Москва : Музыка, 1973. — 448 с. — Текст : непосредственный.

126. Скребков, С. С. Анализ музыкальных произведений / С. С. Скребков. — Москва : Музгиз, 1958. — 329 с. — Текст : непосредственный.

127. Слободчикова, А.Ю. Классический кроссовер-альбом как творческая лаборатория на пути к формированию индивидуального облика современной рок-музыки / А.Ю. Слободчикова. — Текст : непосредственный. //Южно-Российский музыкальный альманах. — 2022.— №4. — С. 78-86.

128. Слободчикова, А. Ю. Рок-музыка на рубеже XX-XXI веков в диалоге с музыкой академической традиции /автореферат диссертации... кандидата искусствоведения: 17.00.02. / Слободчикова Анастасия Юрьевна : Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2018. – 30 с. – Текст : непосредственный.

129. Соколов, О. В. К проблеме типологии музыкальных жанров уч. пособие для студентов музыкальных вузов / О. В. Соколов. – Н. Новгород: ННГК им. Глинки, 2013. – 52 с. – Текст : непосредственный.

130. Соллертинский, И. И. Исторические типы симфонической драматургии / И. И. Соллертинский. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 30 с. – Текст : непосредственный.

131. Сохор, А. Н. И песня и стих / А. Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 201–229. – Текст : непосредственный.

132. Сохор, А. Н. Романс и песня / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 190-201.

133. Сохор, А. Н. Русская советская песня / А. Н. Сохор. – Ленинград : Советский композитор, 1959. – 506 с. – Текст : непосредственный.

134. Сохор, А. Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып 3. – Ленинград : Советский композитор, 1983. – С. 129-143.

135. Сохор, А. Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А. Н. Сохор. – Текст : непосредственный // Вопросы социологии и эстетики музыки : статьи и исследования. Вып. 2. – Ленинград : Советский композитор, 1981. – С. 231-293.

136. Сохор, А. Н. Вопросы социологии и эстетики музыки / А. Н. Сохор. – Ленинград : Сов. композитор, 1980. – Вып.1. – 295 с. – Текст : непосредственный.

137. Способин, И. В. Музыкальная форма / И. В. Способин. – Москва :

Музыка, 1980. – 6-е изд. – 400 с. – Текст : непосредственный.

138. Стракович, Ю, Цифролюция. Что случилось с музыкой в XXI веке». Москва : ИД «Классика – XXI», 2014. – 368 с. – Текст : непосредственный.

139. Сыров, В. Н. От интерпретирования к парафразированию: смена парадигмы / В. Н. Сыров. – Текст : непосредственный // Искусство XX века как искусство интерпретации. Сборник статей. – Нижний Новгород, 2006. – С.333-344.

140. Сыров, В. Н. Стилиевые метаморфозы рока / В. Н. Сыров. – Санкт-Петербург : Композитор, 2008. – 312 с. – Текст : непосредственный.

141. Таривердиев, М. Л. Я просто живу / М. Л. Таривердиев. – Москва : Эксмо, 2011. – 384 с. – Текст : непосредственный.

142. Тарлышева, Е. А. Песенная поэзия А. Н. Вергинского как единый художественный мир: автореферат диссертации ... канд. филол. наук : 10.01.01 / Тарлышева Екатерина Алексеевна. – Владивосток, 2004. – 24 с. – Текст : непосредственный.

143. Троицкий, А. К. Рок в Союзе: 60-е, 70-е, 80-е / А. К. Троицкий. – Москва : Искусство, 1991. – 207 с. – Текст : непосредственный.

144. Философский словарь / под редакцией И.Т. Фролова. – Москва : Республика. 2001. – 719 с. – Текст : непосредственный.

145. Холопова, В. Н. Теория музыки/ В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2002. – 368 с. – Текст : непосредственный.

146. Холопова, В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. – 2-е изд., испр. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань», 2001. – 496 с. – Текст : непосредственный.

147. Цао, Си. О феномене «классический кроссовер» // Си Цао, Ян Синь. – Текст : непосредственный // Народная музыка, 2010 (10). С. 84-87.

148. Цукер, А. М. Анатолий Цукер в беседах, размышлениях и статьях. Музыковедение и жизнь / А. М. Цукер. – Ростов -на -Дону : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2014. – 421 с. – Текст : непосредственный.

149. Цукер, А. М. Массовая музыка в пространстве культуры: Очерки и статьи / А. М. Цукер. – Москва : Издательство Композитор 2024. – 392 с. – Текст : непосредственный.

150. Цукер, А. М. Микаэл Таривердиев / А. М. Цукер. – Москва : Советский композитор, 1985. – 287 с. – Текст : непосредственный.

151. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка : 1960-1990 : учебное пособие / А. М. Цукер. – 2-е изд., доп. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2016. – 256 с. – Текст : непосредственный.

152. Цукер, А. М. Отечественная массовая музыка: 1960-1990 : учеб. пособие / А. М. Цукер. – 2-е изд., доп. и испр. – Ростов н/Д : Изд-во РГК им. С. В. Рахманинова, 2012. – 190 с. – Текст : непосредственный.

153. Чередниченко Т. В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Музыкальное исполнительство и современность: Сб. ст. Вып.1. – Москва : Музыка, 1988. – С.43-68. – Текст : непосредственный.

154. Шак, Т.Ф. Видеоклип как разновидность медиатекста /Т.Ф. Шак – Текст : непосредственный //Кайгородовские чтения: материалы научн.-практической конф. Вып. 7,8. – Краснодар, 2007-2008. – С. 230-233.

155. Шак, Т.Ф., Военная проблематика в отечественном кино: музыковедческий аспект / Т.Ф. Шак – Текст : непосредственный //Музыка в пространстве медиакультуры: Сборник статей по материалам Десятой Международной научно-практической конференции 14 апреля 2023 года. – Краснодар : КГИК, 2023. С. 7-13.

156. Шак, Т. Ф. Интерпретация эстрадной песни как музыковедческая проблема / Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Массовая музыка и джазовое исполнительство в современной культуре : сборник статей по материалам II Всероссийской научно-практической конференции с международным участием. – Краснодар : КГИК, 2018. – С. 262-270.

157. Шак, Т. Ф. Классический кроссовер в контексте взаимодействия тенденций Востока и Запада /Т. Ф. Шак, Линь Чжэфу. — Текст :

непосредственный // Культурная жизнь Юга России, № 1 (84), 2022. – С. 7-15.

158. Шак, Т. Ф. Песни отечественной эстрады: Жанры, стили, имена / Т.Ф. Шак, И.В. Маевская. – Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2024. – 272 с. – Текст : непосредственный.

159. Шак, Т. Ф. Песня А. Пахмутовой «Нежность»: от автономной музыки к прикладной / Т. Ф. Шак // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность : материалы Международной научно-практической конференции (г. Луганск, 20-21 марта 2019 г.). – Луганск : Книга, 2019.-250-254. – Текст : непосредственный.

160. Шак, Т. Ф. Поэзия М. Цветаевой в жанре отечественной эстрадной песни (к проблеме исполнительской интерпретации) / Т. Ф. Шак, А. Ф. Куцурова. – Текст : непосредственный // Русская литература в судьбах отечественной культуры : материалы Международной научно-практической конференции. Краснодар, 9-10 апреля 2015 г. – Краснодар : КГУКИ, 2015. – С. 431-438.

161. Шак, Т. Ф. Рок-композиция Земфиры Рамазановой «Я полюбила вас» как образец постмодернистского текста/ Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный// Музыкальное и художественное образование в современном мире: традиции и инновации : сборник статей по материалам III Международной научно-практической конференции 12 апреля 2019 г. / отв. ред. Т. И. Карнаухова. – Ростов-на-Дону : ИПКРГЭУ (РИНХ), 2019. – 797 с. – С. 403-408.

162. Шак, Т. Ф. Сравнительный анализ как инструмент изучения эстрадной песни / Т. Ф. Шак. – Текст : непосредственный // Музыкальное образование в контексте поликультурности: традиции и современность : материалы Международной научно-практической конференции (г. Луганск, 20-21 марта 2019 г.). – Луганск : Книта, 2019. – С. 167-174.

163. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино /Т.Ф. Шак. – Санкт-Петербург : Издательство «Лань»; Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2017. – 384 с.– Текст : непосредственный//

164. Шак, Ф. М. К вопросу социокультурного рассмотрения эстрадной музыки / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Кайгородовские чтения : сборник статей по материалам региональной научно-практической конференции. Вып. 12. – Краснодар : КГУКИ, 2012. – С. 250-254.

165. Шак, Ф. М. К проблеме инфляции термина «массовая музыка» в современном музыкознании / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Европейский журнал социальных наук. – 2012. – № 10. – С. 226-234.

166. Шак, Ф. М. Об исторической ограниченности термина «эстрада» / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Общественные науки. – 2012. – № 6. – С. 233.

167. Шак, Ф. М. Российское искусствоведение и массовая музыка. К постановке проблемы / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Искусствознание и гуманитарные науки современной России. Параллели и взаимодействия : сборник статей по материалам Международной научной конференции. – Москва : ГКА им. Маймонида, 2012. – С. 155-158.

168. Шак, Ф. М. Термин «эстрада»: исторические трансформации / Ф. М. Шак. – Текст : непосредственный // Образовательная среда: творчество, технологии : материалы шестой Международной конференции. – Киев, 2012. – С. 96-98.

169. Шак, Ф. М. Джаз и массовая музыка в социокультурных процессах второй половины XX – начала XXI в.: автореферат диссертации ...доктора искусствоведения : 17.00.02. / Шак Федор Михайлович : Ростовская государственная консерватория имени С. В. Рахманинова. – Ростов-на-Дону, 2018. – 366 с. – Текст : непосредственный.

ПРИЛОЖЕНИЕ

КЛАССИФИКАЦИОННЫЕ ТАБЛИЦЫ ФОРМ ИНТЕРПРЕТАЦИЙ ЭСТРАДНОЙ ПЕСНИ

Таблица 1. КАВЕР-ВЕРСИИ (ЖАНРОВАЯ МОДУЛЯЦИЯ)

Название песни	Автор музыки и слов	Исполнитель	Интерпретаторы
«Белая ночь»	А. Морозов, С. Романов	Группа «Форум»	Slava Marlow и Therr Maitz
«Пальма де Майорка»	И. Крутой, М. Шуфутинский	М. Шуфутинский	Элджей и Therr Maitz
«Я вернусь»	И. Тальков	И. Тальков	М. Адамчук, С. Сингер
«Хочешь»	З. Рамазанова	Земфира	Л. Гурченко
«Ничего не говори»	В. Захаров	Рок-Острова	Stolen Lops
«Вахтерам»	А. Хлывнюк	Бумбокс	Kamik
«Разведи огонь»	К. Меладзе	В. Меладзе	Ustinova Burito
«Любовь»	В. Шевцов А. Лысиков	Дельфин	Ш. Кузнецова
«Я тебя отвоюю»	И. Крутой М. Цветаева	И. Аллегрова	К. Сергиенко
«Позови меня с собой»	Т. Снежина	А. Пугачева	Tsoy & Ra
«Кукушка»	В. Цой	В. Цой	Земфира
«Как на войне»	В. Самойлов Г. Самойлов	«Агата Кристи»	А. Пушной
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	К. Орбакайте
«Ненаглядный»	О. Молчанова, А. Славосаров	Т. Буланова	Da Lin Gospel Team
«Алмаз»	А. Мон	А. Мон	TSOY, Алиса Мон
«Иностранец»	К. Меладзе	В. Меладзе	Goartur
«Это все»	Ю. Шевчук	Группа «ДДТ»	Валерия Ермакова LAB Антон Беляев
«Небеса»	К. Меладзе	В. Меладзе	СУВОРОВА
«Самба белого мотылька»	К. Меладзе	В. Меладзе	Е. Крид
«Любовь»	А. Лысиков	Дельфин	Ш. Кузнецова
«Разведи	К. Меладзе	В. Меладзе	Burito USTINOVA

ОГОНЬ»			
«Мама»	О. Газманов	О. Газманов	Д. Билан, Д. Плужников
«Никаких больше вечеринок»	А. Романовская И. Сvirгунов	Cream Soda	Л. Агутин LAB Антон Беляев
«Розовое вино»	А. Узенюк В. Филатов	Элджей Feduk	Л. Агутин LAB Антон Беляев
«Северное сияние»	Р. Мясников	И. Дорн	Леван Горозия LAB Антон Беляев
«Вечно пьяный»	С. Бобунец	«Смысловые галлюцинации»	Slava Marlow LAB Антон Беляев
«Кадиллак»	Слава Марлоу, Алишер Монгерштерн	Моргенштерн, Элджей	Лолита LAB Антон Беляев
«Мне нравится»	М. Таривердиев, А. Ахматова	А. Пугачева	«Сурганова и оркестр»
«Все пройдет»	М. Дунаевский, Л. Дербенев	М. Боярский	Loboda
«Все пройдет»	М. Дунаевский, Л. Дербенев	М. Боярский	Клава Кока, Therr Maitz
«Ты моя мелодия»	А. Пахмутова Н. Добронравов	М. Магомаев	Намма Ali, Люся Чеботина
«Ты моя мелодия»	А. Пахмутова, Н. Добронравов	М. Магомаев	Дмитрий Хворостовский
«Посидим, помолчим»	В. Гамалия, В. Орлов	А. Герман	А. Доровская
«Старый отель»	Е. Хавтан, К. Кавалерян	Ж. Агузарова	В. Пресняков, Soda Luv
«Фантазер»	А. Морозов, С. Романов,	Я. Евдокимов	А. Мусагалиев, Therr Maitz
«Про дурочка»	Е. Летов	«Гражданская оборона»	Роман Бельк, Therr Maitz
«Ты моя Мелодия»	А. Пахмутова, Н. Добронравов	М. Магомаев	Вячеслав Бутусов, Therr Maitz
«Крылатые качели»	Е. Крылатов, Ю. ЭТИН	Е. Шуенкова	Л. Агутин, Therr Maitz
«Никаких больше вечеринок»	А. Романовская Д. Сvirгунов	Cream Soda	Л. Агутин, Therr Maitz
«Проститься»	В. Кристовский	Ума Турман	С. Мазаев
«Прыгну со скалы»	А. Князев	«Король и шут»	Елка
«Лети за мной»	М. Фадеев	М. Фадеев	Lily
«Это здорово»	Н. Носков И. Брусенцев	Н. Носков	Мераб Амзоеви

«Как быть»	И. Крутой А. Косарев	А. Серов	КИМ, Rushora Emm
«Если ты когда-нибудь меня простишь»	Л. Агутин	Л. Агутин, А. Варум	Sokrat, Lera
«Не верь слезам»	П. Есенин Э. Чантурия	Шура	«Золото»
«Там нет меня»	И. Николаев	В. Пресняков	Севара
«Дождись»	О. Газманов	О. Газманов	«УмаТурман»
«Самба белого мотылька»	К. Меладзе	В. Меладзе	А. Джанобаева
«Позови меня с собой»	Т. Снежина	А. Пугачева	Palina
«Посмотри в глаза»	А. Зуев	Н. Ветлицкая	Моя Мишель
«Остров»	Л. Агутин	Л. Агутин	С. Лазарев
«Белая ночь»	А. Морозов, С. Романов	Группа «Форум»	группа «Черниковская Хата»
«Белая ночь»	А. Морозов, С. Романов	Группа «Форум»	LVNX & Алина Селях
«Я тебя отвоюю»	И. Крутой М. Цветаева	И. Аллегрова	И. Дубцова,
«Я тебя отвоюю»	И. Крутой М. Цветаева	И. Аллегрова	Д. Билан
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	Елка
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	И. Медведева
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	Ф. Коноварро
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	Dimash
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	SHAMAN
«Ты на свете есть»	М. Минков, Л. Дербенев	А. Пугачева	Группа Quatro
«Конь»	И. Матвиенко А. Шаганов	«Любэ»	Хор Сретенского монастыря
«Конь»	И. Матвиенко А. Шаганов	«Любэ»	Е. Конышева
«Конь»	И. Матвиенко А. Шаганов	«Любэ»	Krapiva
«Конь»	И. Матвиенко А. Шаганов	«Любэ»	Любэ, «Песняры»

Таблица 2. КРОССОВЕР СОВРЕМЕННЫЙ

Название песни	Автор музыки и слов	Исполнитель	Интерпретаторы
«Посмотри в глаза»	А. Зуев	Н. Ветлицкая	Баста и П. Андреева
«Зурбаган»	Ю. Чернавский, Л. Дербенев	В. Пресняков	В. Пресняков, Burito
«Прощай»	И. Крутой С. Ревтов	«А-Студио»	«А-Студио» и The Jigits
«Я это ты»	М. Насыров	М. Насыров	М. Насыров & St1m
«Самбо белого мотылька»	К. Меладзе	В. Меладзе	Е. Крид
«Позови меня с собой»	Т. Снежина	А. Пугачева	Нуар
«3 сентября»	И. Николаев	М. Шуфутинский	Е. Крид, М. Шуфутинский
«Часики»	В. Дробыш, Л. Стюф	Валерия	Мона, Валерия
«Она не твоя»	К. Арсенев, В. Дробыш	Г. Лепс	Мот, Г. Лепс
«Прости меня моя любовь»	З. Рамазанова	Земфира	Группа «Золото»
«Отпускаю»	Максим, Алсу Ишметова	Максим	Максим, Егор Крид
«Опять метель»	К. Меладзе, Д. Поллыева	А. Пугачева, К. Орбакайте	TONI, MOT
«Посидим, помолчим»	В. Гамалия, В. Орлов	А. Герман	Н. Мартынова, Д. Кириллов
«Фантазер»	С. Романов, А. Морозов	Я. Евдокимов	«Дискоотека Авария» и Н. Басков
«Это здорово»	Н. Носков И. Брусенцев	Н. Носков	Нодар Ревия
«Черная луна»	В. Самойлов Г. Самойлов	«Агата Кристи»	S-VOX, Елена Чепина
«Ночь»	А. Губин	А. Губин	А. Токарев
«Тянет» (Зима, холода)	А. Губин В. Золотухин	А. Губин	Группа «Золото»

Таблица 2.1 КРОССОВЕР КЛАССИЧЕСКИЙ

Название песни	Автор музыки и слов, оригинальный исполнитель	Исполнитель	Использованный классический материал
«Девочки умеют»	Е. Роговая А. Варум	А. Варум	С. Прокофьев «Танец Рыцарей» из балета «Ромео и Джульетта»
«Любовь, похожая на сон»	И. Крутой В. Горбачева А. Пугачева	Димаш Кудайбейген	Аллюзии на темы итальянского бельканто

«Не мешай, что ты птичка бедная»	Ф. Бондарев НВА	Вероника Сыромля	Р.н.п. «Что ты, птичка бедная», А. Бородин «Улетай» из оперы «Князь Игорь»
«Прелюдия Си-Бемоль»	Л. Басович	Витольд Петровский	Прелюдия си бемоль минор С. Рахманинов
«Шопен»	Е. Ваенга	Елена Ваенга	Ф. Шопен, ноктюрн
«Успокой»	Р.н.п. «Золотое Кольцо»	Твой Свет	Р.н.п. «Ах, Самара-городок»
«На горе мак»	Р.н.п.	ZVENTA SVENTANA	Р.н.п. «На горе мак»
«Контрасты»	И. Крутой	Игорь Крутой	Р.н.п. «Девка по саду ходила»
«Любовь уставших лебедей»	И. Крутой, М. Гучериев Лара Фабиан	Д. Кударбейген	Аллюзии на темы итальянского бельканто

Таблица 3. МЕДИЙНАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ

Название песни и оригинальное исполнение	Автор музыки и слов	Фильм	Исполнители
«Любимый город» Марк Бернес «Истребители» (Киевская киностудия 1930г, реж. Э. Пенцлин)	Н. Богословский, Е. Долматовский	«Девятаев» (Columbia Pictures, 2021, реж. Т. Бекмамбетов)	Till Liderman Павел Прилучный, Н. Расторгуев, Валерия, А. Маршал, А. Майданов, Д. Арбенина и др.
«Ветер перемен» П. Смеян, Т. Воронина «Мэри Поппинс» (Мосфильм 1983, реж. Л. Квинихидзе)	М. Дунаевский Н. Олев	«Чернобыль. Зона отчуждения» (СинеЛаб Продакшн 2017, реж. А. Банке)	Zivert
«Позвони» Ж. Рождественская	М. Дунаевский Р. Рождественский	«Карнавал» (Киностудия М. Горького, 1982, реж. Т. Лиознова)	Dj Smash
«С любимыми не расставайтесь» Таривердиев	А. Кочетков «Баллада о прокуренном вагоне»	«Ирония судьбы» (Киностудия МОСФИЛЬМ 1975, реж. Э. Рязанов)	«С любимыми не расставайтесь» (Киностудия им. М. Горького, 1979, реж. П. Арсенов) «Елки 5» (Киноккомпания «Базелевс» 2016, реж. Т. Бекмамбетов) Елка, «Мумий Тролль»

	М. Фадеев А. Кочетков		М. Фадеев и Наргиз
«Перемен»	В. Цой	«Майор Гром: Чумной доктор» (Buddle Studios 2021, реж. О. Трофимов)	Dlack Fianit (Feat. prrrrotas)
«Как на войне»	«Агата Кристи»	«Сабина Ахмедова (саунд OST к т/с «Содержанки» 2017г., реж. К. Богомолов)	С. Ахмедова (Аранжировка К. Меладзе)
«Позови меня с собой»	Т. Снежина	«Содержанки» 2 сезон (Студия видеосервиса START 2022, реж. К. Богомолов)	С. Ахмедова (Аранжировка К. Меладзе)
«Ты не верь слезам»	П. Есенин Э. Чатурия	«Содержанки» 2 сезон (Студия видеосервиса START 2022, реж. К. Богомолов)	С. Ахмедова (Аранжировка К. Меладзе)
«Кукушка»	В. Цой	(Саунд OST к/ф «Битва за Севастополь» 2015, реж. С. Мокрицкий)	П. Гагарина

Таблица 4. ТЕАТРАЛИЗАЦИЯ ПЕСНИ

Название	Авторы	Оригинальное исполнение	Интерпретация	Проект
«Песня старого извозчика»	Н. Богословский, Я. Родионов,	Л. Утесов	А. Олешко	«Три аккорда», седьмой сезон
«Девушка из Нагасаки»	П. Марсель, В. Инбер	А. Вертинский	А. Спиридонова	«Три аккорда», первый сезон
«Я милого узнаю по походке»	авторство не установлено	Г. Сукачев	А. Семенович	«Три аккорда» восьмой сезон
«В Кейптаунском порту»	Ш. Секунда, П. Гандельман	Л. Утесов	Л. Долина	«Три аккорда», седьмой сезон
«Черный кот»	Ю. Саульский, М. Танич	Т. Миансарова	А. Шиловская	«Три аккорда», шестой сезон
«Песня о морском дьяволе»	А. Петров, С. Фогельсон	Н. Сухарова	А. Шиловская	«Три аккорда», шестой сезон
«Я мечтала о морях и кораллах»	А. Флярковский, Р. Рождественский	Т. Доронина	А Апина	«Три аккорда», первый сезон
«Узелки»	С. Коржуков, М. Танич	А. Апина	А Апина	«Три аккорда»,

				первый сезон
«Окончен школьный роман»	А. Новиков	А. Новиков	А. Спиридонова	«Три аккорда», первый сезон
«Черное и белое»	Э. Колмановский, М. Танич	С. Крючкова	В. Дайнеко	«Три аккорда», седьмой сезон
«А я сяду в кабриолет»	Г. Голд, И. Резник	Л. Успенская	Т. Буланова	«Три аккорда», второй сезон
«Я в осеннем лесу пил березовый сок»	М. Ножкин, Е. Агранович	М. Ножкин	М. Бублик	«Три аккорда», первый сезон
«Прохор Митрич»,	С. Наговицын	С. Наговицын	Е. Ваенга	«Три аккорда», шестой сезон
«Черный ворон»,	Народная песня на основе стихотворения Н. Веревкина	-	Е. Ваенга	«Три аккорда», шестой сезон
«Золотые купола»,	И. Слуцкий, В. Цыганов	М. Круг	Е. Ваенга	«Три аккорда», шестой сезон
«Намасте».	О. Митяев	О. Митяев	Е. Ваенга	«Три аккорда», шестой сезон
«Курю»	Е. Ваенга	Е. Ваенга	А. Макеева	«Три аккорда», третий сезон
			И. Климова	«Три аккорда», шестой сезон
«Бяки-буки»	Г. Гладков, Ю. Энтин	Э. Жерздева	М. Мерабова	«Три аккорда», третий сезон
«Поспели вишни в саду»	Г. Гладков-Лиханский	Г. Гладков-Лиханский	С. Войтенко	«Три аккорда», восьмой сезон
«Императрица»	И. Николаев	И. Аллегрова	А. Макеева	«Три аккорда», третий сезон
«Есть только миг»	А. Зацепин, Л. Дербенев	О. Анофриев	А. Маршал	«Три аккорда», первый сезон
«Моя бабушка курит трубку»	Г. Сукачев	Г. Сукачев	М. Бублик	«Три аккорда», первый сезон
«Город Сочи»	С. Трофимов	С. Трофимов	А. Ардова	«Три аккорда», первый сезон

«Найди меня»	А. Пугачева, Б. Деметр	А. Пугачева, В. Кузьмин	А. Шиловская, М. Аверин	«Три аккорда», шестой сезон
«Город, которого нет»	И. Корнелюк, Р. Лисиц	И. Корнелюк	А. Шиловская	«Три аккорда», шестой сезон
«Ты дарила мне розы»	Д. Арбенина	Д. Арбенина	Д. Певцов, Л. Соколова	«Три аккорда», третий сезон
«Гоп-стоп»	А. Розенбаум	А. Розенбаум	Д. Певцов	«Три аккорда», третий сезон
«Куплеты Касторского»	Э. Радов	Б. Сичкин	В. Яременко	«Три аккорда», седьмой сезон
«Я буду очень по тебе скучать»	И. Азаров, Р. Лисиц	Л. Успенская	С. Пьеха, Т. Буланова	«Три аккорда», четвертый сезон
«Нелюбимая»	А. Морозов, М. Рябинин	А. Иванов	С. Пьеха	«Три аккорда», четвертый сезон
«Я вернусь»	И. Тальков	И. Тальков	С. Пьеха	«Три аккорда», четвертый сезон
«Внутри»	Е. Ваенга	Е. Ваенга	В. Легкоступова	«Три аккорда», четвертый сезон
«Воркута- Ленинград»	Г. Шурмак	–	Е. Дятлов	«Три аккорда», шестой сезон
«Ах, какая женщина»	А. Розанов, Т. Назарова	Группа «Фристайл»	Г. Матвейчук	«Три аккорда», второй сезон
«Белый мерседес»	Р. Буланов	М. Распутина	Е. Воробей	«Три аккорда», второй сезон
«Судьба артиста»	С. Куприк, М. Танич	С. Куприк	Е. Воробей	«Три аккорда», второй сезон
«На улице Гороховой»	А. Розенбаум	А. Розенбаум	Н. Гришаева	«Три аккорда», пятый сезон
«Деньги, деньги»	Д. Кандер	Л. Минелли	Н. Гришаева, М. Аверин	«Три аккорда», пятый сезон

Таблица 5. ТРИБЬЮТ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Название Альбома	Автор музыки и слов	Оригинальное исполнение	Кавер исполнители
Т.а.Т.и «Покажи мне любовь»	В. Полиенко С. Галоян	Т.а.Т.и	Надя Дорофеева «Я твоя не первая» Ваня Дмитриенко «220» Рита Дакота «Sacrifice» Женя Любич «30 минут» Моя Мишель «Зачем я» Даня Милохин «Зачем я» Молчат дома «Люди-инвалиды» Reflex Новая модель Клава Кока «Сошла с ума» Нервы «Не верь, не бойся, не проси» Винтаж «Простые движения» Слот «Я сошла с ума» А. Пугачева, С. Ротару «Нас не догонят»
«ДДТ» «Территория»		«ДДТ»	АМАТОRY «Родина» Animal джаZZ «Предчувствие гражданской войны» Fontaliza «За тобой пришли» Вертикаль «Свобода» LASCALA «Ветер» Рекорд оркестр «Встреча» Павел Пиковский «Нежность» Операция пластилин

			<p>«Просвистела» ЧЕ морале «Глазища» НАИТИЕ «Антонина» Махонг ZAPOLYA «Дождь»</p>
<p>«КИНО» «Мы вышли из кино»</p>		<p>Группа «Кино» В. Цой</p>	<p>Мумий Тролль «Восьмиклассница» Здоб Ши Здуб «Видели ночь» Танцы Минус «Разреши мне» Смысловые галлюцинации «Мама, мы все сошли с ума» Король и шут «Следи за собой» Мультфильмы «Это не любовь» Юлия Чичерина «Прохожий» Рикошет «Камчатка» Tequilajazzz «Транквилизатор» Вопли Видоплясова «Солнечные Дни» НАИВ «Мама-анархия» Пикник «Алюминевые огурцы» Земфира «Кукушка» Кукрыниксы «Печаль»</p>
<p>«Крутой Альбом» Трибьют Альбом к 70-летию автора</p>	<p>И. Крутой</p>	<p>М. Шуфутинский А. Пугачева Валерия А. Серов А. Лорак Ю. Титов И. Крутой, И. Николаев Алекса И. Крутой И. Аллегрова «А-Студио» А. Серов</p>	<p>Баста и Луѓ� «Пальма-де-Майорка!» Navai - «Любовь, похожая на сон» Filatov и Karas - «Отпусти меня» Мари Краймбрери - «Я люблю тебя до слёз» Люся Чеботина - «Разве ты любил» Mia Boyka - «Понарошку» Amirchik - «Мой друг»</p> <p>Artik и Asti и Артём Качер - «Где же ты?» Владимир Пресняков - «Навсегда» Купание обезьяны в тёплой воде - «Свадебные цветы»</p>

			Анет Сай - «Папа, мама» Баста и Сергей Бурунов - «Мадонна»
Группа «Слот» Трибьют Альбом к 20- летию группы			ПОЛ ПУНШ «Они убили Кенни» Винтаж «Москва» Burito «Вампирская» Григорий Лепс «Круги на воде» План Ломоносова «Клон» ТАЙМСКВЕР, Ravdina «2 войны» Son Of A Bitch «Ильич» Ногу Свело! «17 лет» Гудтаймс «На Марс!» Alai Oli «Туда, где небо...» Северный Флот «Бумеранг» Дайте Два «Бой! Смех» «Ctrl+Z» Ауткаст, Ravdina «Тринити» Аниса, Oleg Izotov «Espejos Mhelyssa» «Одинокие люди» Пневмослон «Норма» RAM «Real Time» Евгений Маргулис «Предательская» Forces United «Просточеловек»
Иванушки International	И. Матвиенко		Таврида АРТ, Иванушки «Пролог» МАТANYA «Два океана» Фабрика «Малина» АТМО5 «Билетик в кино» Корни

			<p>«Об этом я буду кричать всю ночь» Milka, SOIYA, Дадаша «Кукла» Voladian «Колечко» Галя «Где-то» Алексей Тавлеев, Саблев Тема «Золотые облака» Айван, Ретунец, Ефим Фейгензон «Небо» Nansi Sidorov «Ревя» ALLERGIA «Тополиный пух» Tavrida Edition, Иванушки «Тучи»</p>
--	--	--	---

Таблица 6. МЭШ-АП

Исходник 1	Исходник 2	Мэш-Ап
ДДТ «Дождь» https://www.youtube.com/watch?v=S1NNhkPPNYA	Лобода «Твои глаза» https://www.youtube.com/watch?v=6gCbAkqMKYg	https://vk.com/audio18533037_456239771_290bb347045b71410
ТаТу «Мальчик гей» https://www.youtube.com/watch?v=n9NXY2rkAz4	Король и шут «Кукла колдуна» https://www.youtube.com/watch?v=Nj6aM9ljdQU	https://vk.com/audio200001750_456244422_ef511cde5590fda21
Гаязов Бразерс «Малиновая лада» https://www.youtube.com/watch?v=ТvEkldfa3T0	Форум «Белая ночь» https://www.youtube.com/watch?v=Jm-7DODaTvU	https://vk.com/audio18504427_456241945_0f05fb3383e7cbd55
Ария «Встань, страх преодолей!» https://www.yandex.ru/video/preview/16075953502995027900	Звери «Напитки покрепче» https://www.yandex.ru/video/review/1029740423789176777	https://vk.com/audio54200055_456242532_9c57842aa00e24e27
Отпетые мошенники «любименя любим» https://www.yandex.ru/video/preview/1201269087376397752	Зиверт «Бeverли Хиллз» https://www.yandex.ru/video/review/1656502362709026727	https://vk.com/audio62327687_456240071_93acef194936ba706
Валерий Меладзе «Сэра» https://www.yandex.ru/video/preview/11923194123178958391	Витас «Опера №2» https://www.yandex.ru/video/review/3179667681649324013	https://vk.com/audio-181854990_456239246_3ec16d38a5fb0e394
Dead Blonde «Бесприданница» https://www.yandex.ru/video/preview/7610780078012219846	Сектор Газа «Бомж» https://www.yandex.ru/video/review/5583395115887685148	https://vk.com/audio22097787_456242080_63ebd3b8d09b86951
Татьяна Буланова «Позвони» https://www.yandex.ru/video/preview/16358224050491237304	Сектор Газа «Твой звонок» https://www.yandex.ru/video/review/1476878040954050643	https://vk.com/audio-2001610166_99610166
ТаТу «Нас не догонят» https://www.yandex.ru/video/preview/14654112990623358476	Cream Soda «Плачу над Техно» https://www.yandex.ru/video/review/1207208818888765466	https://vk.com/audio16832056_456239457_33164bb83f38b931a6
Дора «Втюрилась» https://www.yandex.ru/video/preview/10994556898282617719	Братья Гримм «Ресницы» https://www.yandex.ru/video/review/1213209406323428736	https://vk.com/audio200036455_456244374_6986bf81abfbc006b
Татьяна Буланова «Мой ненаглядный» https://www.yandex.ru/video/preview/4535372075873082010	Скриптонит «Талия» https://vk.com/audio19189232_456241495_70f7d31b4cfd3186d	https://vk.com/audio23931825_456240099_4478ddace06389e21
Айдамир Мугу «Черные глаза» https://www.yandex.ru/video/preview/14287097884886600235	ТаТу «Нас не догонят» https://www.yandex.ru/video/review/14654112990623358476	https://vk.com/audio10046313_456241753_948fd76bc4aaf3793
Витас «7 элемент» https://www.yandex.ru/video/preview/71748262146662215	Виктор Логиннов OST «Счастливы вместе» https://www.yandex.ru/video/preview/14108461929804686300	https://vk.com/audio-2001338613_8338613
ТаТу «Нас не догонят» https://www.yandex.ru/video/preview/4654112990623358476	Смысловые Галлюцинации «Вечно молодой» https://www.yandex.ru/video/preview/1438211982569915790	https://vk.com/audio213548439_45640981_5673fe986c086dd46e