



УДК 78

ОТ БАРОККО ДО XX ВЕКА: ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНЫЕ РЕЦЕПЦИИ В «ПОСВЯЩЕНИЯХ» БЕЛЫ КОВАЧА

С.В. БАКУТО

Сибирский государственный институт искусств имени
Дмитрия Хворостовского, 660049, Красноярск, Россий-
ская федерация
Сибирский федеральный университет, 660041, Красно-
ярск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. В статье впервые в отечественном музыкознании предпринимается попытка рассмотреть одно из самых известных сочинений венгерского кларнетиста-виртуоза Белы Ковача «Посвящения» с позиции интертекстуального подхода. Выявлены особенности работы композитора с «чужим» текстом, определены первоисточники, рассмотрены и систематизированы формы их интеграции в звуковую ткань девяти концертных этюдов для кларнета соло. Избегая цитации произведений адресатов посвящений, Б.Ковач придерживается ведущей роли аллюзийности и стилизации. Предпочтительным принципом для венгерского автора является «принцип работы по модели» (И.С. Стогний). Композитор демонстрирует гибкость в переключении с одного языка на другой, применяет игровую логику в компоновке материала, проявляя качество ироничности. В результате данных особенностей обнаруживаются связи «своего» и «чужого»: семантические, семиотические, жанровые, структурные, образные. Сознательное использование узнаваемых сегментов заимствованных сочинений, выступает важным средством коммуникации со слушателем. Органичное включение отражаемой лексики и глубина образно-эмоционального содержания посвящений позволяют рассматривать их не только сквозь призму концертного кларнетового репертуара, но и как оригинальное явление в интертекстуальном музыкальном пространстве конца XX века.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: Бела Ковач, «Посвящения», кларнет, интертекстуальность, аллюзия, стилизация.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

БЛАГОДАРНОСТЬ: Автор выражает глубочайшую признательность профессору Музыкальной академии Ференца Листа, ведущему кларнетисту Венгерской государственной оперы Балаж Руми, доценту Музыкальной академии Ференца Листа, координатору программы CEEPUS Чаба Палфи, а также доценту кафедры кларнета Университета Содружества Вирджинии (США) Джорджу Стоффану за предоставленные материалы.

FROM THE BAROQUE TO THE XX CENTURY: INTERTEXTUAL RECEPTIONS IN THE “DEDICATIONS” BY BELA KOVACH

S.V. BAKUTO

Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts,
660049, Krasnoyarsk, Russian Federation
Siberian Federal University, 660041, Krasnoyarsk, Russian
Federation

ABSTRACT. The article is the first attempt in Russian musicology to examine one of the most famous works of the Hungarian virtuoso clarinetist Béla Kovács “Dedications” from the position of intertextual approach. The peculiarities of the composer’s work with an “foreign” text are revealed, primary sources are identified, and the forms of their integration into the sound fabric of the nine concert etudes for solo clarinet are considered and systematized. Avoiding quotations from the works of the addressees of the dedications, B. Kovács adheres to the leading role of allusion and stylization. The preferred principle of work for the composer is “the principle of working according to a model” (I.C. Stognyi). The Hungarian composer demonstrates flexibility in switching from one language to another, applies a playful logic in the arrangement of the material, and displays a quality of irony. As a result of these features, connections of “own” and “foreign” are revealed: semantic, semiotic, genre, structural and figurative. The conscious use of recognizable segments of borrowed compositions acts as an important means of communication with the listener. The organic inclusion of the reflected vocabulary and the depth of the figurative and emotional content of the dedications allow us to consider them not only through the prism of the concert clarinet repertoire, but also as an original phenomenon in the intertextual musical space of the late 20th century.

KEYWORDS: Bela Kovacs, “Dedications”, clarinet, intertextuality, allusion, stylization.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.

ACKNOWLEDGMENT: The author expresses his deepest gratitude to the professor of the Franz Liszt Academy of Music, Budapest, the leading clarinetist of the Hungarian State Opera, Balázs Rumi, Assistant Professor of Clarinet Woodwind and Brass Department Liszt Ferenc Academy of Music, Budapest, CEEPUS Coordinator Csaba Pálfi, Michigan ICA Chairman and Oakland University Assistant Professor of Clarinet, Virginia Commonwealth University George Stoffan for providing materials.

Бела Ковач (Béla Kovács, 1 мая 1937, г. Татабанья – 7 ноября 2021, г. Будапешт) – ведущий представитель кларнетового исполнительского искусства и яркая фигура венгерской композиторской школы второй половины XX века (рисунок). Как пишет Джордж Стоффан, «годы становления Ковача пришлось на период после Второй мировой войны» [21, р. 56]. Профессиональная исполнительская деятельность музыканта началась в 1950-е годы и была связана с Венгерской государственной оперой и оркестром Будапештской филармонии. С 1961 по 1971 годы он был участником духового квинтета “Magyar Fúvósötös”, а с 1967-го – Будапештского камерного ансамбля. Начиная с 1970-х годов, появились первые сольные записи Б. Ковача, которые выпускала студия “Hungaroton” [4, с. 122]. Престижные музыкальные премии (премия Ф. Листа в 1964 году, Л. Кошута в 1988-м, Д. Пистори-Барток в 2002-м, Лео Вайнера в 2016 году), почётные звания (Заслуженный артист с 1972 года, Народный артист с 1978-го), а также членство в значимых общественных музыкальных организациях (в Международной ассоциации кларнетистов (ICA) с 2011 года, Испанской ассоциации кларнетистов с 2015-го) и в жюри различных конкурсов (I Международный конкурс кларнетистов имени Бела Ковача состоялся в 2015 году в венгерском городе Бекешчаба¹) выступают доказательством международного признания его таланта.

Композиторская деятельность Б. Ковача, как он сам считает, была тесно связана с его службой в оперном театре [20]. Добавим к этому и преподавательскую работу в альма-матер – Музыкальной академии Ференца Листа (Венгрия) с 1975 по 2020 годы, в Университете музыки и театра в г. Граце (Австрия) с 1989 года, а с 2004-го он являлся приглашённым



Рисунок. Бела Ковач (1937–2021)

Источник: <https://mediaklikk.hu/bartok-radio/cikk/2021/11/16/muzsikuslegendak-kovacs-bela-klarinetmuvesz-1937-2021/>

профессором в Государственной консерватории музыки Дж. Томадини в г. Удине (Италия). Среди опусов Б. Ковача (около 60-ти) – произведения для кларнета и саксофона (соло и ансамблей различного состава), обработки известных сочинений зарубежных и русских композиторов (от А. Корелли, Ф. Шопена и Дж. Гершвина до Н. А. Римского-Корсакова, П. И. Чайковского и А. И. Хачатуряна)².

Значительным можно назвать его вклад в педагогический кларнетовый репертуар. Им разработаны ежедневные упражнения для кларнетистов (1978 г.) и два выпуска учебно-методического пособия «Я учусь играть на кларнете» (1983, 1986 гг.). Среди многочисленных учеников именитого музыканта укажем наиболее известных – это руководитель оркестра Венгерской государственной оперы Габор Девич (Gábor Devich), её ведущие кларнетисты,

¹ Это событие отмечают как особо значимое для венгерской духовой исполнительской культуры, поскольку временной промежуток между последним Международным кларнетовым конкурсом, который проходил в стране и конкурсом, приуроченным к юбилейной дате (40-летней педагогической деятельности Б. Ковача), составил 45 лет. Подробнее о нём рассказывает один из организаторов проекта, кларнетист Иштван Варга [15].

² Б. Ковач в годы учёбы занимался техническими упражнениями по методике русского советского кларнетиста С. В. Розанова (1870–1937). Подробнее о фактах биографии и творческой деятельности см. в статье американского кларнетиста Джорджа Стоффана [20].



профессора Музыкальной академии Ференца Листа Балаж Руми (Balázs Rumi), Чаба Палфи (Csaba Pálfi) и главный кларнетист Венгерской национальной филармонии и камерного оркестра Академии Листа, заведующий кафедрой деревянных духовых инструментов Музыкальной академии Ференца Листа Жолт Сатмари (Zsolt Szatmári). Они отмечают высокое исполнительское и педагогическое мастерство своего наставника. Вот как отзывается об учителе в одном из интервью Габор Девич: «Мой преподаватель музыкальной академии, кларнетист Бела Ковач, также был солистом оркестра MÁO (Венгерского оперного театра – Б.С.). Его игра, его артистическая харизма, его педагогическая работа до сих пор присутствуют в каждом выступлении, ведь многие кларнетисты, игравшие в нашем оркестре, были его учениками» [13, р. 21].

Произведения венгерского мастера хорошо известны в среде зарубежных и отечественных музыкантов. Они входят в концертный и педагогический репертуар. Исполнители включают сочинения Б.Ковача в свои конкурсные программы, в том числе и в качестве обязательных. Тем не менее, при яркой биографии, изобилующей интересными фактами, проливающими свет на этапы становления венгерской школы игры на духовых инструментах, при столь значимой роли личности Бела Ковача в истории развития венгерской музыкальной культуры, наконец, при популярности его сочинений в современных академических кругах, композиторское творчество этого музыканта ещё не становилось объектом пристального внимания со стороны отечественных музыковедов. Поэтому цель данной работы связана с попыткой частично восполнить образовавшийся пробел через обращение к одному из наиболее часто исполняемых произведений Бела Ковача «Посвящения» для кларнета соло 1994 года (*Hommages klarinétra*)³. Впервые последовательно анализируются все девять концертных этюдов данного сборника, рассматриваемые с позиций интертекстуального подхода. Автор предлагаемой статьи ставит своей задачей проявить «следы» заимствований музыкальных текстов шедевров прошлого, к которым обращается Б.Ковач. Наблюдение за композиторской логикой

текстовых включений «чужого» материала в музыкальную ткань каждого посвящения представляется весьма увлекательной аналитической операцией, определяющей ход данного исследования. Этим объясняется его научная новизна и актуальность.

Ключевым стал интертекстуальный подход. Аналитический и структурный методы явились наиболее продуктивными для выявления межтекстовых взаимодействий на лексическом, семантическом, жанровом, стилевом, образном и структурном уровнях. Специфика работы обусловила обращение к трудам М.М. Бахтина [3], Ю.Кристева [7], М.Г. Арановского [1], Е.М. Назайкинского [10], И.С. Стогний [12]. Наряду с общеупотребительными терминами – цитата, аллюзия, стилизация, стилевые заимствования, используется также ряд понятий, предложенных учёными, например: «своё» и «чужое» (М.М. Бахтин), «невнятный уровень интертекстуальности» (Ю. Кристева), «текстовая единица», «отождествление» (М.Г. Арановский), «лицо» и «маска» (Е.М. Назайкинский), «принцип работы по модели» (И.С. Стогний).

В целях систематизации всей имеющейся информации и ввиду отсутствия на сегодняшний период времени монографических трудов о жизни и творчестве венгерского кларнетиста, автором статьи привлекались различные открытые зарубежные источники, в том числе венгерские периодические издания [13; 15; 17; 20; 21]. В единичных работах отечественных исследователей взгляд на фигуру Б.Ковача представлен обобщённо, с позиций его исполнительской деятельности и развития концертного и педагогического кларнетового репертуара.

Некоторые биографические сведения о «лучшем венгерском кларнетисте своего времени» изложены в статье И.А. Голованова и О.В. Усовой [4]. Авторы отмечают в качестве ведущих жанров программную миниатюру и транскрипции, обращают внимание на роль стилизации и присутствие «доброго юмора» в его сочинениях. О «Посвящениях» они заключают, что «Ковач создаёт своего рода фантазии на хорошо знакомую ему музыку. Сочинения всех композиторов, к которым он обращается, широко исполняемы кларнетистами – в виде сольных произведений либо как значимая часть оркестровой партитуры. Почти у каждого “Посвящения” есть свой “прообраз”, то, чему подражает Ковач» [4, с. 124]. И.В. Завьялов и М.В. Холодова пишут о высоком художествен-

³ Выпущены немецким издательством Edition Darok woodwind music EDL 2103 в 1994 году [16].



ном уровне цикла, выходящего далеко за рамки инструктивного материала, справедливо связывая это с яркой образностью, точностью музыкальных характеристик и талантливой стилизацией [5, с. 48]. Однако в работах отечественных учёных не фиксируется, какие именно опусы являются тематическими первоисточниками для данных миниатюр. В немногочисленных публикациях содержатся указания на их «уникальный язык и темы» [8], подчёркивается роль «Посвящений» для повышения статуса инструмента в современной исполнительской среде [11].

Приходится констатировать наличие всего лишь трёх работ зарубежных авторов (не переведённых на русский язык), которые рассматривают одно из центральных сочинений Белы Ковача с точки зрения использования заимствованного материала. Обратим внимание на то, что из девяти этюдов в фокус их внимания суммарно попадают только четыре – это посвящения К. М. фон Веберу, К. Дебюсси, Р. Штраусу и Б. Бартоку [18; 19; 22]. Исследователи сосредоточены на демонстрации мотивной работы и преобразований тематизма произведений композиторов прошлого, при этом оставляя вне поля зрения образный, семантический и композиционный уровни пересечений с первичными текстами. Ещё одна работа турецкого учёного и педагога Х.Г. Киранкая (H.G. Kırankaya) направлена на выявление технических особенностей пьесы, посвящённой Н. Паганини [14]. Автор предлагает практические рекомендации, позволяющие кларнетисту достичь высокого уровня виртуозности, который заявлен Б. Ковачем.

Итак, каждое посвящение имеет программный заголовок, содержащий имя адресата, которому композитор отдаёт дань уважения. Это яркие представители музыкальных стилей, направлений, национальных школ. Ряд их имён Б. Ковач выстраивает в хронологической последовательности: И.С. Бах (барокко), Н. Паганини, К. М. фон Вебер (романтизм), К. Дебюсси (импрессионизм), М. де Фалья (представитель движения Ренасимьенто), Р. Штраус (поздний романтизм и немецкий экспрессионизм), Б. Барток и З. Кодай (венгерская школа), А. Хачатурян (армянский советский композитор). Замысел сочинения, по словам Б. Ковача, родился за десять лет до публикации сборника [18, р. 2]. «Идея создания композиции возникла после того, как он начал импровизировать на уроках. Ученики

спрашивали, что он играет, и он всегда отвечал, что импровизирует мелодию из “Кавалер Роз”, хотя “это неправда!” – говорил он с ликованием. Он решил взять импровизации, которые демонстрировал на уроках, и сочинить эти произведения. Изначально он написал восемь. Андраш Пернье, известный венгерский музыковед, жил в том же доме, и они часто общались. Он считал, что композиторы всегда должны создавать не менее двенадцати произведений в таком виде, как этот. Господин Ковач решил сочинить ещё только одно. Поскольку в то время в опере исполнялось много балетов Хачатуряна, он написал “Посвящение Хачатуряну”, основываясь на своих впечатлениях» [20, р. 7].

В предисловии к изданию Бела Ковач написал: «Моя педагогическая деятельность побудила к сочинению Посвящений. Пьесы предназначались в качестве этюдов, которые студенты могли использовать как дополнительный материал к обычным, сухим и механическим, хотя и необходимым упражнениям. Они содержат различные задачи. Если их исполнять с впечатляющей ловкостью, с правильной интонацией и достаточным знанием стилей в сочетании с чувством юмора и некоторой долей фантазии, они могли бы – буду надеяться – добиться успеха даже на концертной сцене. Я рекомендую Посвящения всем моим прошлым, нынешним и будущим студентам, а также тем, кто, признавая их ценность, может пожелать уделить им более пристальное внимание» (цит. по: [2, с. 356]).

Балаш Руми вспоминает, что, когда Б. Ковач их писал, он давал рукопись каждого произведения одному из своих студентов, и именно они представляли их. Вот что об этом говорит Жолт Сатмари в одном из интервью: «Каждый ученик должен был сыграть Посвящение на экзамене. Я исполнил на конкурсе в Канаде одно из Посвящений вскоре после того, как оно было написано. Люди этого раньше не слышали и спрашивали: “Что это? Это фантастическая пьеса.” А у меня это было, в его рукописи!» [21, р. 58].

Первое, что необходимо отметить – это трактовка тембра солирующего инструмента. Кларнет выступает как:

- инструмент блестящих виртуозных возможностей (преобладающей является группа быстрых темпов, к тому же в каждой пьесе зафиксирован хронометраж);



- инструмент с определённой национальной спецификой (в Посвящении А.Хачатуряну он имитирует звучание дудука, в Посвящении М. де Фалье – гитару, кастаньеты, голос);
- лейттемир, обозначенный в роли характерного персонажа (в Посвящении Р.Штраусу);
- инструмент, соответствующий интимному тону лирического высказывания (Посвящение К.М. фон Веберу) и подходящий для создания красочной звукописи (Посвящение К.Дебюсси).

Специфика взаимодействия с музыкальными текстами других авторов проявляется в том, что возникает эффект «тембр в тембре». Это может быть как передача иного монотембра, например, в Посвящении Паганини (скрипка), так и сразу нескольких – (в Посвящении М. де Фалье гитары, кастаньет, фанфары трубы, голоса, т.е. трактует его как монотембровый инструмент). Тем самым, Б.Ковач раскрывает природу духового инструмента и его богатые выразительные возможности. Для этого используются две его разновидности – *in B* и *in A* (кларнет *in A* фигурирует в трёх посвящениях с диэзными тональностями – И.С. Баху, М. де Фалье, К.Дебюсси).

Второе, на что следует обратить внимание – это круг избираемых сочинений, которые становятся музыкальными прообразами для посвящений. Как правило, это самые известные примеры из кларнетового репертуара. Интересно, что некоторые опусы были предпосланы кларнетистам. Укажем на концерты, посвящённые К.М. фон Вебером именитому виртуозу Генриху Берману, на Рапсодию К.Дебюсси для кларнета и фортепиано, которую композитор определял как «самую приятную пьесу» и адресовал её известному кларнетисту и педагогу Просперу Мимару. Обращение к «Контрастам» Б.Бартока автобиографично, поскольку это было первое записанное Белой Ковачем произведение. В свою очередь, напомним, что премьерное исполнение «Контрастов» состоялось в Нью-Йорке в 1945 году в составе знаменитого дружеского трио: Бела Барток (партия фортепиано), Бени Гудман (кларнет) и Йожеф Сигети (скрипка).

Третье, – это то, что в качестве основы выступает одно или несколько сочинений. Интертекстуальной моделью становится узнаваемая тема или её сегменты, фрагмент музыкального текста, жанр, стиль и даже целостная композиция (И. Стогний).

Оригинальность диалога Б.Ковача с «чужим словом» заключается в том, что венгерский автор избегает прямого цитирования и создаёт формы репрезентации посредством лексики, образной и стилиевой реминисценции. Образуется так называемый «*неявный уровень интертекстуальности*» (Ю. Кристева).

Четвёртое, – нотный текст очевидно выступает носителем интертекстуальных влияний. Композитор прибегает к языку оригинала в обозначениях инструмента на немецком, французском, итальянском и венгерском языках. В посвящениях присутствуют аналогичные тональности, размер, ремарки, темповые обозначения и агогические оттенки, заимствованные им из текстов источников.

Продemonстрируем некоторые примеры интертекстуальных взаимодействий⁴.

Из всех пьес сборника выделяется одна, в которой автору не требуется примерять на себя «маску». В «Посвящении Н.Паганини» инструмент выполняет роль «представителя личности» музыканта (Е. Назайкинский), который находится в паритете со своим адресатом по компоненту виртуозности. Скачки на составные интервалы, протяжённые построения в быстром темпе и широкий диапазон, требующие от кларнетиста распределённого дыхания, заранее продуманной аппликатурной техники, ровного озвучивания шестнадцатых длительностей, переходов от регистра к регистру, от мелодических фигураций к гармоническим, – всё это составляет существенные технические трудности для музыканта. Б.Ковач заимствует отдельные сегменты темы и фактурные рисунки из пятнадцатой вариации «Венецианского карнавала» ор. 10 (пример 1) и пьесы «Вечное движение» (*Moto perpetuo*) ор. 11 (пример 2). Сложную к исполнению на кларнете октавную технику Н.Паганини композитор преобразует в скачки на децимы (пример 3 а и 3 б⁵), а *staccato* во второй теме – на более выигрышное в данном контексте *legato* (пример 4).

⁴ Учитывая ограниченные рамки статьи, автор не ставит отдельной задачей осуществить детальный исполнительский анализ каждой пьесы.

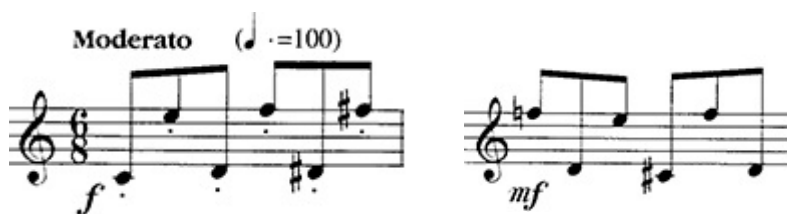
⁵ Здесь и далее в нотных примерах сохранена оригинальная нотация транспонирующих инструментов – кларнета строя *in B* (звучит на тон ниже от написанного) и кларнета строя *in A* (звучит на полтора тона ниже от написанного).



Пример 1. Н.Паганини «Венецианский карнавал». Вариация 15, тт. 1–2



Пример 2. Н.Паганини «Вечное движение», тт. 1–2



Пример 3 а. Б.Ковач «Посвящение Никколо Паганини», т. 1.

Пример 3 б. Б.Ковач «Посвящение Никколо Паганини», т. 9



Пример 4. Б.Ковач «Посвящение Никколо Паганини», раздел *Allegro moderato*, тт. 25–30

Нетрудно обнаружить тематическую близость к темам виртуоза-скрипача, хотя к прямой цитации его произведений Б. Ковач не прибегает.

Интересный пример сочетания тематических реминисценций и сочинения по жанровой модели возникает в «Посвящении А.Хачатуряну». Здесь явно прослеживаются характерные черты лезгинки: размер 6/8 и 12/8, стремительный темп с постепенным ускорением, пунктирный ритм и ритмическое остинато. Ритмические рисунки в разделах *Allegro* и *Allegro molto* аналогичны ритму из балета «Спартак» (пантомима «Похищение сабинянок») и лезгинки из балета «Гаянэ» (примеры

5 и 6, 7 и 8). Композиция строится по принципу динамического нарастания. Б.Ковачу удаётся воссоздать огневой темперамент танца благодаря двум ярким приёмам – темповой прогрессии (*Moderato–Andante–Allegro–Allegro molto*) и «копированию» восходящей секвенции из балета «Гаянэ» в зоне заключительной кульминации (11 звеньев с достижением верхнего предела на тоне «f³» вместо 13-ти у А.Хачатуряна с тоном «с⁴»). Так образован внешний уровень интертекстуальных включений.

Присутствие в начальном разделе аллюзии на тему вступления из «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано» А.И. Хачатуряна позволяет



Пример 5. А.Хачатурян балет «Спартак», пантомима «Похищение сабинянок», тт. 31–32



Пример 6. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Allegro, тт. 22–21



Пример 7. А.Хачатурян балет «Гаянэ», лезгинка, тт. 5–6



Пример 8. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Allegro molto, тт. 31–32

иначе осознать смысловые функции заимствованных элементов. В звуковысотном контуре угадываются отголоски темы *Dies irae*⁶ (примеры 9 и 10).

Её неторопливое развёртывание приводит к появлению второй темы, интонационно более сложной (пример 11). Она воспринимается как лирическая исповедь. Наибольшее динамическое напряжение сконцентрировано в начальном кульминационном тоне «b²» (вершина-источник), а проникновенно-страстный тон высказывания – в ламентозных хореических окончаниях. Используя принцип тематического развёртывания, Б.Ковач создаёт непрерывную нить постоянного становления щемяще-горестной

мелодии, переходящей в итоге в животворящую моторно-токатную энергию темпераментного танца.

Таким образом, посредством точно отобранных языковых (аллюзии), жанровых (лезгинка), семантических (тема *Dies irae*) средств композитор убедительно демонстрирует известную степень приближённости к стилю адресата посвящения.

В результате процесса интерпретации иного стиля может возникнуть полное «отождествление» (М. Арановский) создаваемого нового текста с текстами-первоисточниками. Отсылки к ним приобретают наибольшую степень неявленности, отражения тематизма едва уловимы, интертекстуальные пересечения сложнее идентифицировать. Подобным примером является «Посвящение Мануэлю де Фальи». Здесь Б.Ковач стремится создать узнаваемый яркий испанский колорит. Он подключает для этого все средства – от имитации способов игры и под-

⁶ В некоторых своих произведениях: во Второй симфонии, балете «Спартак», музыке к к/ф «Маскарад» и др. А.И. Хачатурян прибегает к цитированию средневековой секвенции, создавая тем самым трагическую образность.



Пример 9. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», тт.1–3



Пример 10. А.И. Хачатурян «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано», I ч., тт. 1–2



Пример 11. Б.Ковач «Посвящение А.Хачатуряну», раздел Andante, тт. 17–21

ражания внутринациональным стилям до приёмов окончаний и ладовой организации мелодической линии. Главным композиционным средством выступает контраст. Отсюда разграничение в тексте двух типов интонирования – вокального и инструментального, ассоциативно воспринимаемых как диалог певца (*cantaor*) и гитары, сопоставление песенного и танцевального начал. В заглавной интонации вступления можно услышать и сигнал фанфары (пример 12), и выкрик «Оле!» (организующий «жест»-приглашение к танцу) (пример 13).

Композиционно важен контраст на уровне стилизованных компонентов. Б.Ковач мастерски «копирует» стили *канте хондо* (глубокое пение) и *фламенко* через сопоставление их жанровых моделей: танцев поло и фанданго (1-й и 2-й разделы *Moderato* соответственно). Тему поло отличает страстный характер, выражаемый в прихотливости метроритма, в гибкости мелодического рисунка, построенного на характерных речитациях одного тона и скользящем движении, прерываемом «гитарными» пассажами. Акценты тона e^2 создают имитацию



Пример 12. Б.Ковач «Посвящение М. де Фалья», начало

Scène I.

Le chanteur
EL CANTAOR

Poco menovivo

Sop.
O lé!
O - lé!

Tén.
O lé!
O - lé!

Bass.
O lé!
O - lé!

Guitares (Sons réels)



Пример 13. М. де Фалья Опера «Жизнь коротка», 2 д. 1 сцена, тт. 7–10

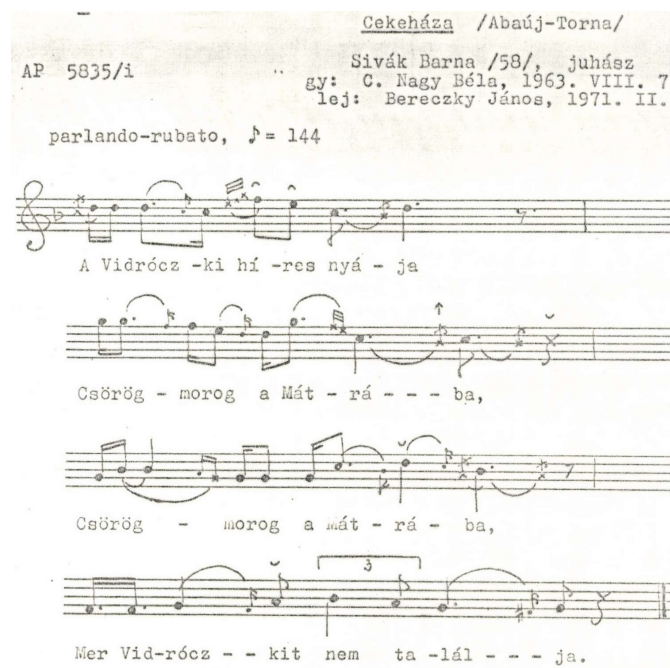
притоптываний и ударов кастаньет⁷. Здесь можно еле уловить отдельные «осколки»-включения из «Семи народных песен» (поло, хота) и «Четырёх испанских танцев» (андалуса) М. де Фальи. В фанданго же, венгерский автор прибегает к заимствованию приёма кадансирования (начальные такты 2-го *Moderato*), который «лидер испанского музыкального Возрождения» очень любил повторять [9, с. 21]. К жанровому контрасту композитор подключает приём, имитирующий две манеры игры

на гитаре – мавританской и кастильской – ударами кончиками пальцев и щипком. В этой пьесе Бела Ковач добивается очень тонкой стилизации.

Прихотливому характеру пьесы отвечает игровая логика в работе с материалом. Уместны остановки звучания, прерывание линии развития включениями мотивов из других разделов и продолжительных пассажей, напоминающих виртуозные *solo* кларнета из балета «Треуголка». Наконец, внезапное *frullato* на кульминации в самом завершении коды «снимает» «маску» с автора, проявляя его тонкую иронию.

Моделью для посвящений наряду с тематическими заимствованиями может выступать форма

⁷ Интересно, что итальянский кларнетист Джованни Пунци при исполнении этого посвящения добавляет притоптывания ногой [https://www.youtube.com/watch?v=Wd1cTft9sD4].



Пример 14. Венгерская народная песня "A Vidrócki híres nyája"

произведения. Так, в посвящениях К.М. фон Веберу и З.Кодаю – это форма вариаций. Например, отдавая дань уважения своему старшему соотечественнику, Б.Ковач в качестве тематического источника использует венгерскую народную песню "A Vidrócki híres nyája", которая возникла в северной части страны, где проживает субэтническая группа венгров – палоци⁸ (пример 14). Она звучит в произведении Золтана Кодая «Пейзажи гор Матры» ("Mátraí kepek") для смешанного хора *a capella* (пример 15). В посвящении сохраняются основной принцип развития (вариационный), дорийский лад темы, авторская ремарка, смена метра и окончание в тональности G-dur (пример 16).

Ограничиваясь рамками статьи, остановимся подробнее на особенностях композиции, посвящённой немецкому композитору.

Зарубежный исследователь Брендон Спредлин приводит примеры исходных для Б.Ковача тем из двух опусов К.М. фон Вебера – Второго кларнетового концерта и Интродукции, темы и вариаций

[19]. С этим трудно согласиться, тем более что не всем разделам сочинения предложены тематические инварианты из веберовской музыки. Однако интертекстуальных моделей здесь действительно несколько. Центральным произведением, которое положено в основу Посвящения, являются Вариации на тему из оперы «Сильвана». Налицо тематическая близость темы Б.Ковача к веберовской теме. Сохранён её интонационный облик (интонация *lamento*, проходящие хроматизмы), основные звуковысотные контуры и хореические квартовые окончания фраз, трели, тональность B-dur и строение темы (двухчастная репризная форма) (примеры 17 и 18).

Б.Ковач сохраняет последовательность вариаций, минуя вторую и четвёртую (немецкий композитор пишет их для фортепиано). Нетрудно обнаружить аллюзии в первой вариации на первую же Вебера (фигурационная техника), второй на третью (темповое обозначение, ритмический и звуковысотный рисунок, включающий скачки на составные интервалы⁹, мелизматика), третьей на пятую (гармоническая фигурация, последовательность функций и форшлаги). Особенно близка по тематизму четвёртая и шестая (обозначение темпа, авторская

⁸ Автор статьи выражает глубокую признательность за данные сведения и предоставленные материалы Чаба Палфи (Csaba Pálfi) – доценту кафедры деревянных и духовых инструментов Музыкальной академии имени Ференца Листа, координатору программы СЕЕРУС.

⁹ Стилизованная черта К.М. фон Вебера.

Con moto, parlando (♩ = 80) Zoltán Kodály



5

poco sost.

Пример 15. 3.Кодай “Mátra kepek”, тт. 1–8

Parlando, rubato (♩ = 72)

Téma



Пример 16. Б.Ковач «Посвящение 3.Кодаю», тема

ремарка *lento*, тональность b-moll, диалогичность, проявленная в вопросо-ответных интонациях и контрастах регистров) (примеры 19 и 20).

Далее, автор меняет композиционную логику и в пятой финальной вариации вначале даёт развёрнутый фигуративный материал, копируя веберовские вспомогательные тоны, а в кодовом разделе *Allegro* прибегает к аллюзии на тему первого эпизода финала кларнетового концерта № 1 (Примеры 21 и 22).

Вполне закономерен вопрос: что послужило ос-

новой для вступительного раздела *Maestoso*? Отвечая на него, необходимо учесть первичную модель – вариации на театральную музыку К.М. фон Вебера. В лексике раздела можно обнаружить и интрадную квартовую интонацию, и блестящие виртуозные пассажи, и движение по уменьшённому вводному септаккорду, и ламентозные вопрошения, усиленные гармонически разомкнутым окончанием. Б.Ковач делает акцент на узнавание знаковых элементов классицистского стиля, которые определяли оперную манеру немецкого композитора, в частности



Пример 17. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», тема



Пример 18. К. М. фон Вебер Вариации на тему из оперы
«Сильвана» для кларнета и ф-но, тт. 1–8, партия кларнета



Пример 19. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», вар. 4



Пример 20. К.М. фон Вебер Вариации на тему из оперы «Сильва-
на» для кларнета и ф-но, вариация 6, тт. 1–18, партия кларнета



Пример 21. Б.Ковач «Посвящение К.М. фон Веберу», вар. 5, раздел Allegro



Пример 22. К.М. фон Вебер Первый концерт для кларнета с оркестром, ч. 3, тт. 36–40

проявились и в увертюре к «Сильване». Анализ лексем и их семантики позволяет, учитывая контекст, сопоставить этот раздел с театральной увертюрой, предваряющей последующее действие¹⁰.

Ещё один вариант «работы по модели» (И. Стогний) предложен в «Посвящении Р.Штраусу». Здесь автор конструирует свой текст согласно разделам целостной композиции. И хотя Б.Ковач остаётся в ограниченных рамках миниатюры и располагает лишь возможностями одноголосного инструмента, всё же он следует наиболее важным вехам в развёртывании музыкальной истории «Весёлые проделки Тиля Улленшпигеля»¹¹. Композитор делает акцент на их узнаваемости посредством знаковых элементов нотного текста первоисточника: размер первого раздела 6/8 совпадает с разделом «На базаре», размер 2/4 вкупе с движением по уменьшённому септаккорду и хроматической нисходящей линией выступает маркером «аккордов страха».

Оставлены и некоторые авторские ремарки на немецком языке (*sehr lebhaft*, *leichtfertig*, *langsam*, *schnell*), которые значатся в партитуре симфонической поэмы. Ориентирами служат

мотивы-аллюзии, маркирующие главные этапы развития сюжета. Это мотивы, связанные с характеристикой героя (аллюзии на два лейтмотива Тиля) и мотив его смеха (у Р.Штрауса он звучит в разделе «Одурачивание профессоров», в Посвящении ему соответствует раздел *Schnell*). Узнаваем «Эпизод ухаживаний» Тиля. Б.Ковач несколько отступает от исходной последовательности эпизодов, расширяя долю лирической образности. Меланхолический характер и тёплый тембр кларнета можно услышать в разделе *Langsam*. Романтически возвышенный тон высказывания ощущается в разделе *Walzer tempo* (3/4). Он подчеркнут вальсообразным движением и «копированием» фигуративного рисунка из раздела, предваряющего «Апофеоз героя» (Г.В. Крауклис [6]). В эпизоде, прототипом которого является «Сцена казни» шута, использованы лексемы тритона, вводного септаккорда, и в момент драматической кульминации композитор следует приёмам Р.Штрауса – вводит внезапный обрыв мелодического движения и «говорящую» генеральную паузу. Роль эпилога выполняет заключительный раздел *Sehr lebhaft*, корреспондирующий с начальным разделом (подобно эпической арке между прологом и эпилогом в поэме). Первый мотив повторяется пятикратно, но последний раз проводится в искажённом виде. В его контуре появляется тритоновая интонация и после нарочито удержанного кульминационного тона на тритонанте (a²) движение стремительно «обрушивается» вниз к опорному тону «es». Продемонстрируем обнаруженные интертекстуальные элементы в виде таблицы (таблица 1).

¹⁰ Немаловажно напомнить о многолетней практике Бели Ковача в оперном театре, на впитывание им в процессе исполнительской деятельности итальянских вокальных традиций [20, р. 5].

¹¹ Так, масштабы разделов значительно меньше, Б.Ковач отступает от предваряющего раздела, композиционно соответствующего Прологу у Р.Штрауса, нет аллюзий на тему проповеди и польку, ввиду одноголосной природы кларнета исключено фугато в эпизоде одурачивания профессоров, аналогом мотиву смеха Тиля (трёхкратно звучащие малые секунды у флейт, гобоя, валторн в партитуре поэмы) становятся форшлагами.

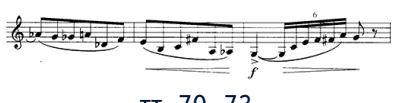
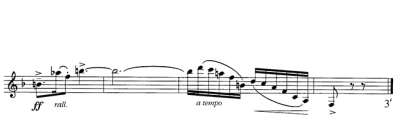
Р. Штраус «Веселые проделки Тия Улленшпигеля»	Б. Ковач «Посвящение Р. Штраусу»
 Horn in F 1 лейтмотив Тия	 тт. 1–2
 Cl in D 2 лейтмотив Тия	 тт. 25–27
 Fl. pic, Fl, Ob., Horni (смех Тия)	 тт. 47
 Раздел Etwas gemächlicher	 тт. 70–73
 «аккорды страха» «мотив смерти» (Fag., C-fag, Hörner, Tuba)	 тт. 97–102
 Cl in D смерть Тия	 закл. такты

Таблица 1. Интертекстуальные элементы в посвящении Р. Штраусу

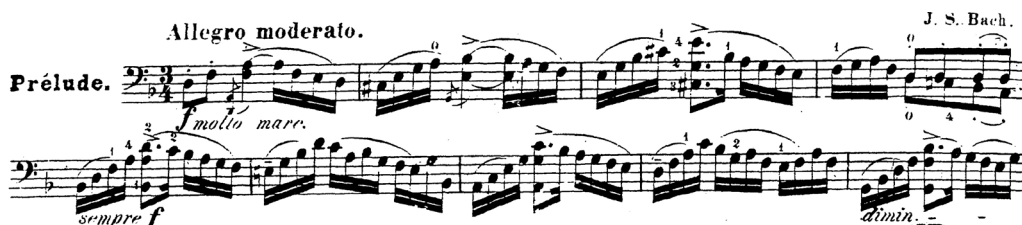
В произведениях Б.Ковача наблюдается также и заимствование образного мира сочинений. При этом возникает различная степень интонационно-тематического сходства с текстами первоисточников. В качестве примеров рассмотрим посвящения И.С. Баху и К.Дебюсси.

В этюде, открывающем сборник, композитор обращается к лексике барокко. Он выбирает наиболее знаковые средства с устойчивой коннотацией и приёмы развития – пассионную

тональность h moll, музыкально-риторические фигуры *interrogatio* и *exlamatio*, фригийский тетрахорд, предъёмы в оборотах окончаний и тоническую гармонию с пиккардийской терцией в заключительной каденции, «золотые секвенции» и фигурационный тематизм [2]. Развёртывая тематическое ядро вступительного *Adagio* в неспешном движении мелодических волн, автор создаёт меланхолический образ с отсылкой ко II части Итальянского концерта И.С. Баха. А в самом звуковысотном рисунке



Пример 23. Б.Ковач «Посвящение Баху», раздел Adagio, тт. 1–6



Пример 24. И.С. Бах. Сюита № 2 для виолончели соло, Прелюдия

обнаруживаются «следы» темы прелюдии из сюиты № 2 для виолончели соло (примеры 23 и 24).

Другая сторона образа связана с моторной энергией концертирующего стиля барокко. В роли «текстовых единиц» (М.Г. Арановский) выступают фигурационные клише интермедийных секций концертов. За искусной стилизацией «проглядывает» почерк самого автора. Как бы случайно внедряются триольные ритмы, нарушая стереотипную логику каденционного движения. Трёхкратную шутивную попытку завершить сочинение определяет фигура *ellipsis* – компонент барочной неожиданности. Введение этих элементов транслирует умение Б.Ковача интегрировать лексику стиля в свой текст и мгновенно переключаться с одного языка на другой.

Внимания заслуживает «Посвящение К.Дебюсси». Два произведения французского импрессиониста легли в его основу – «Премьерная рапсодия» для кларнета in B и прелюдия для оркестра «Послеполуденный отдых фавна». Можно отметить, что первое используется в качестве тематического источника среднего раздела, а второе послужило образцом для воссоздания художественно-эмоциональной стороны сочинения венгерского композитора и стало исходной моделью для формообразующей логики.

Средний раздел отличается некоторая калейдоскопичность. В фигурационном типе тематизма можно отметить включение четырёх сегментов из рапсодии. Первый определяет его скерцозный характер, второй – это характерный ритм покачивания темы, третий – пассаж, маркирующий следующую волну развития, четвёртый – мотив, эффектно завершающий рапсодию. Его автор ставит перед каденцией *ad libitum*. Он делает акцент на узнаваемые элементы источника, свободно чередуя «осколки» тематизма, но сохраняя их семантику и формообразующие функции (таблица 2).

Импрессионистская манера письма, которую «примеряет» на себя венгерский композитор, прослеживается в крайних разделах посвящения. Основная тема представляет собой аллюзию на первую тему из «Послеполуденного отдыха фавна». Главный мотив узнаваем благодаря «обволакивающему» хроматическому движению и ритмическому рисунку (пример 25). В качестве центрального организующего элемента Б.Ковач использует форму 3:3:4 (малый уменьшённый септаккорд) – инверсию центрального элемента прелюдии К.Дебюсси 4:3:3 (малый мажорный септаккорд). Наряду с мягким тембром кларнета in A колорит звучанию придают симметричные лады: уменьшённый (2:1) и целотонный (2:2). Узна-

К. Дебюсси «Премьерная рапсодия»	Б. Ковач «Посвящение К.Дебюсси»
 тт. 33–34	 тт. 20–21
 тт. 21–22	 тт. 23–24
 тт. 39	 тт. 41
 заклучительные такты	 тт. 67

Таблица 2. Интертекстуальные элементы в посвящении К.Дебюсси



Пример 25. Б.Ковач «Посвящение К.Дебюсси», тт. 1–4

ваемо и движение по целотонному пентахорду *b c d e fis* (12 т.), который замыкает тему. В мелодическом рисунке «просвечивает» та же привязка к большим секундам и малым терциям, которая характерна для мелодики К.Дебюсси. Ещё один заимствованный признак – это архитектурная стройность целого. Симметрия трёхчастности определяет композицию целого (ABA_1), а также её начальный и срединный разделы. Пропорции формы первого раздела (aba_1) отмечены соотношением 1:1 между тремя

его предложениями аналогично строению первого раздела прелюдии. Такая же пропорция с небольшой погрешностью наблюдается между начальным разделом и синтезирующей тематизм посвящения репризой (12 тактов против 11 соответственно).

Умение изъясняться разными голосами, отнюдь не заслоняет своего почерка Б.Ковача. Его манеру отличает прежде всего ироничный тон. Он проявляется в игровой логике работы с материалом, в частности, в свободной компоновке заимствован-



Посвящения Б.Ковача	Первоисточники
Посвящение И.С. Баху	И.С. Бах Сюита № 2 для виолончели соло, прелюдия; Итальянский концерт, II ч.
Посвящение Н.Паганини	Н. Паганини «Венецианский карнавал» ор. 10; «Вечное движение» (Moto perpetuo) ор. 11
Посвящение К.М. фон Веберу	Вариации на тему из оперы «Сильвана»; Первый концерт для кларнета с оркестром
Посвящение К.Дебюсси	К. Дебюсси «Послеполуденный отдых фавна»; «Премьерная рапсодия»
Посвящение М. де Фалья	Стилизация, источники аллюзий: сб. Испанские народные песни; «Четыре испанских танца»; опера «Жизнь коротка»; балет «Треуголка»
Посвящение Р.Штраусу	Р. Штраус «Весёлые проделки Тиля Улленшпигеля»
Посвящение Б.Бартоку	Б. Барток «Контрасты»
Посвящение З.Кодаю	З. Кодай «Пейзажи гор Матры»
Посвящение А.Хачатуряну	А.И. Хачатурян «Трио для кларнета, виолончели и фортепиано»; балеты «Гаяне», «Спартак»

Таблица 3. Первоисточники посвящений Б.Ковача

ных элементов. Дополнением к указанным выше примерам в посвящениях И.С. Баху и К.Дебюсси, можно отнести «Посвящение Б. Бартоку». Бела Ковач распределяет аллюзии на темы из трио «Контрасты», избегая последовательной логики их появления в оригинале. В качестве вступления звучит аллюзия на тему II части, основным тематическим источником становится танцевальная тема финала, а в качестве каденции избирается материал кларнетовой каденции, замыкающей I часть трио. Композитор же этот материал помещает во второй раздел пьесы.

Ещё одним приёмом, характеризующим почерк самого автора, являются заключительные такты посвящений. Как правило, завершать Б.Ковач предпочитает ярким кларнетовым пассажем, нередко с добавлением форшлага к финальному звуку (посвящения К.Дебюсси, М. де Фалья, Р.Штраусу, Б.Бартоку, З.Кодаю).

Итак, представим в таблице заимствованные источники, которые, на наш взгляд, послужили исходным лексическим материалом для девяти посвящений венгерского композитора и кларнетиста Бела Ковача (таблица 3).

Подводя итог вышеизложенному, акцентируем внимание на специфических особенностях создания

интертекстов в посвящениях Бела Ковача. Композитор тщательно отбирает материал в целях создания яркого и узнаваемого репрезентанта того или иного авторского стиля. Он не прибегает к прямому цитированию, основным языковым средством становятся аллюзии на сочинения композиторов прошлого и стилизации. При этом не обязательно представление «чужого» текста его начальным фрагментом. Создавая палитру музыкально-исторических стилей и направлений: от барокко до XX века, Б.Ковач использует лексические элементы с устойчивой семантикой, тем самым укрепляя связь отражаемых элементов заимствованного произведения с контекстом посвящения. Здесь необходимо напомнить изначальную дидактическую функцию рассмотренного сочинения, и, в связи с этим, выражаясь словами М.Г. Арановского, отметить, что композитору необходимо было ввести подобные компоненты, дабы они вызвали верные ассоциации у студентов, *«снабжая слух адресами их прежнего бытования»* [1, с. 72].

Главенствующим принципом для венгерского автора становится «принцип работы по модели» (И.С. Стогний). В качестве таковой Б.Ковач избирает либо рельефную тему (посвящение Б.Бартоку), либо жанр (посвящение Н.Паганини), либо музыкальную форму (посвящения К. М. фон Веберу, З.Кодаю),



либо образ (посвящения И.С. Баху и К.Дебюсси), национальный стиль (посвящение М. де Фалья, А.И. Хачатуряну) или даже целостную композицию (посвящение Р. Штраусу). Так образуются связи с другими текстами – семантические, семиотические, жанровые, структурные, образные. В отдельных случаях совмещаются несколько уровней взаимодействий с первоисточником, как например, в посвящении А.И. Хачатуряну, когда наряду с жанровой отсылкой, используется аллюзия на тему (*Dies irae*) с устойчивой коннотацией. Это неизменно

подводит к более глубокому восприятию образно-эмоционального строя пьесы, отодвигая на другой план её внешнюю эффективность.

Итак, анализ некоторых стилистических особенностей посвящений талантливого венгерского композитора и кларнетиста Белы Ковача позволяет утверждать, что они по своей значимости существенно перерастают «формат» концертных этюдов. Это явление, которое дополняет область интертекстуальных взаимодействий в музыкальном пространстве конца XX века.

ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. / Ред. В.А.Ерохин; Гос. ин-т искусствознания м-ва культуры РФ. М.: Композитор, 1998. 344 с.
- 2/ Бакуто С.В., Кайсина Д.А. Бэла Ковач «Посвящение Баху»: диалог с прошлым // Материалы XIV Международной научной конференции «Искусство глазами молодых» 13–14 апреля 2023 / Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; Красноярск: СГИИ имени Д.Хворостовского, 2023. С. 356–360.
- 3/ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / сост. С.Г.Бочаров, примеч. С.С.Аверинцев и С.Г.Бочаров. М.: Искусство, 1979. 423 с.
- 4/ Голованов И.А., Усова О.В. Бела Ковач – представитель современной кларнетовой исполнительской школы Венгрии // Актуальные проблемы музыкально-исполнительского искусства. История и современность. Вып. 11: Материалы Международной научно-практической конференции, Казань, 4 апреля 2018 года / Сост. Ю.С. Карпов, В.И. Яковлев; Казан. гос. консерватория. Казань, 2019. С. 120–126.
- 5/ Завьялов И.В., Холодова М.В. Художественно-инструктивные сочинения для кларнета соло в творческой практике композиторов XVIII–XXI веков // Электронный научно-исследовательский журнал Сибир-

ского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2022. № 3. С. 44–50.

- 6/ Крауклис В.Г. Симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Научно-популярная брошюра. М.: Музыка, 1970. 107 с.
- 7/ Кристева Ю. Бахтин, слово, диалог и роман // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Издательская группа «Прогресс», 2000. С. 427–457.
- 8/ Ларин Н.Н. Произведения для кларнета «a capella»: исторический обзор и анализ характерных черт // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: Материалы II Международной научно-практической конференции (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021 С. 111–121.
- 9/ Мартынов И. Музыка Испании. Монография. М.: Советский композитор, 1977. 376 с.
- 10/ Назайкинский Е.М. Стиль как маска // XX век и история музыки. Проблемы стилистического образования: Сборник статей. Ред.-сост. М.Г. Арановский. М.: Государственный институт искусствознания. 2006. С. 17–23.
- 11/ Сергеев А.В., Айзенштадт Д.С. Формирование репертуара кларнетиста как педагогическая проблема // Актуальные вопросы в области духового исполнительского искус-



ства: Сборник статей. (МГИК, 2021) / науч. ред. О.А. Блок, П.Ю. Делий, В.В. Токмаков. М.: МГИК, 2021. С. 56–60.

12/ Стогний И.С. Модусы интертекстуальности в музыке // Musicus. 2011. № 3–4. Июль декабрь. С. 28–33. URL: chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (дата обращения: 10.08.2024)

13/ Devich Gábor rövid és hosszú távú célokról, művészi színvonalról. "Célom, hogy az operában és az Erkel színházban minden egyes opera- és balettelőadás a legmagasabb minőség igényével szólaljon meg". Vol. XXIII. No. 6 URL: chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://epa.oszk.hu/03000/03043/00030/pdf/EPA03043_zenekar_2016_06_20-21.pdf (дата обращения: 10.08.2024).

14/ Kırıkaya, H.G. Béla Kovács'ın Solo Klarinet İçin Yazdığı, "Hommage à N. Paganini" Adlı Yapıtı Yorumlama da 24 Teknik Öneri. Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies, Year: 13, Number: 82. Winter, 2020. Pp. 293–308. URL: <chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://jassstudies.com/sayi/a3a76189-aca4-4bab-8852-75c8d5fe141d.pdf> (дата обращения: 10.08.2024).

15/ Klarinét újra és újra. URL: <https://fidelio.hu/klasszikus/klarinet-ujra-es-ujra-26716.html> (дата обращения: 10.08.2024).

16/ Kovács Béla. Hommages á Clarinet solo. Edition Darok. Woodwindmusic EDL 2103, 1994.

17/ Kovács, Béla. Weboldal (сайт Бела Ковача). URL: <http://www.kovacsclarinet.hu/> (дата обращения: 10.08.2024).

18/ Lawing Sarah Emily Lloyd. Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of pieces for solo clarinet with peper for solo clarinet with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartok. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Doctor of Musical Arts, Athens, Georgia. 2012. P. 47. URL: chrome-extension://efaidnbmninnibpcjpcglclefindmkaj/https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lawing_sarah_e_201205_dma.pdf (дата обращения: 10.08.2024).

19/ Spradlin Brandon. Research paper for a master's recital of music for clarinet: for an actor: monologue for clarinet (in A) by Shulamit Ran, Five pieces for solo clarinet by Gordon Jacob, and Hommage á C.M. VON Weber, from Hommages for solo clarinet by Béla Kovács. (May 2021). URL: https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/978/ (дата обращения: 10.08.2024).

20/ Stoffan George. The clarinet in Hungary. Part 1: My conversation with Béla Kovács // The clarinet. June 2021. Pp. 2–7.

21/ Stoffan George. The clarinet in Hungary. Part 2: My conversation with the clarinet Faculty of the Liszt Academy of Music // The Clarinet; Columbus. 2021. Vol. 48. No. 4. Pp. 56–60. URL: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/clarinet-hungary/docview/2766511034/se-2> (дата обращения: 10.08.2024).

22/ 陳瑩蓉 指導教. “貝拉·柯瓦奇《向理查·史特勞斯致敬》樂曲分析及詮釋 - 以《迪爾的惡作劇》為分析之素材 姓名: 陳瑩蓉 指導教授”. 國立臺灣師範大學音樂學系碩士班演奏組 碩士論文. 2016. 68 第. (Чен, Ин-Юнг. Анализ и интерпретация «Посвящение Рихарду Штраусу» Бела Ковача: на материале «Тили Уленшпигеля»: магист. дис.: Национальный тайваньский педагогический университет, 2016. 68 с.). URL: <https://www.airitilibrary.com/Article/Detail/U0021-G060290039M> (дата обращения: 10.08.2024)

REFERENCES

1/ Aranovskij, M.G. (1998), Muzykaľnyj tekst: struktura i svojstva. / Red. V.A. Erohin [Musical text: structure and properties. / Ed. V.A. Erokhin], Gos. in-t iskusstvovoznaniya m-va kul'tury RF, Kompozitor, Moscow, 344 p. (In Russ.)

2/ Bakuto, S.V., Kaysina, D.A. (2023), "Bela Kovach "Dedication to Bach": dialogue with the past", Materials of the XIV International Scientific Conference "Art through the Eyes of the Young" April 13–14, 2023 / Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hovorostovsky; Krasnoyarsk: State Institute of Fine Arts named after D. Hovorostovsky, pp. 356–360. (In Russ.)

3/ Bahtin, M.M. (1979), Jestetika slovesnogo tvorchestva / sost. S.G. Bocharov, primech. S.S. Averincev i S.G. Bocharov [Aesthetics of verbal creativity / comp. S.G. Bocharov, note. S.S. Averintsev and S.G. Bocharov], Iskusstvo, Moscow, 423 p. (In Russ.)

4/ Golovanov, I.A., Usova, O.V. (2019), "Bela Kovacs is a representative of the modern clarinet performing school in Hungary", Current problems of musical performing arts. History and modernity. Vol. 11: Materials of the International Scientific and Practical Conference, Kazan, April 4, 2018 / Comp. Yu.S. Karpov, V.I. Yakovlev; Kazan. state conservatory Kazan, pp. 120–126. (In Russ.)

5/ Zavyalov I.V., Kholodova M.V. (2022), "Artistic and instructional compositions for solo clarinet in the creative tradition of composers of the 18th–21st centuries", Electronic Research Siberian State Institute of Arts named after Dmitry Hovorostovsky "ARTE", No. 3, pp. 44–50. (In Russ.)

6/ Krauklis, V.G. (1970), Simfonicheskie pojemy Riharda Shtrausa. Nauchno-populjarnaja broshjura [Symphonic poems of Richard Strauss. Popular science brochure], Muzyka, Moscow, 107 p. (In Russ.)

7/ Kristeva, Y. (2000), "Bakhtin, word, dialogue and nov-



el", French semiotics: from structuralism to poststructuralism, Progress Publishing Group Moscow, pp. 427–457. (In Russ.)

8/ Larin, N.N. (2021), "Works for clarinet "a capella": historical review and analysis of characteristic features", Modern problems of solo and orchestral wind performing arts: Materials of the II International Scientific and Practical Conference (IPCC, 2021) / scientific. ed. O.A. Blok, P.Yu. Deliy, V.V. Tokmakov, IPCC, Moscow, pp. 111–121. (In Russ.)

9/ Martynov, I. (1977), *Muzyka Ispanii*. Monografiya [Music of Spain. Monograph], Soviet composer, Moscow, 376 p. (In Russ.)

10/ Nazaykinsky, E. M. (2006), "Style as a mask", 20th century and history of music. Problems of style formation. collection of articles. Ed.-comp. M.G. Aranovsky, State Institute of Art Studies, Moscow, pp. 17–23. (In Russ.)

11/ Sergeev, A.V., Aizenstadt, D.S. (2021), "Formation of a clarinetist's repertoire as a pedagogical problem", Current issues in the field of wind performing art: Collection of articles. (IPCC, 2021) / scientific. ed. O.A. Blok, P.Yu. Deliy, V.V. Tokmakov, IPCC, Moscow, pp. 56–60. (In Russ.)

12/ Stogny, I.S. (2011), "Modes of intertextuality in music", *Musicus*, No. 3–4, July December, pp. 28–33, Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/http://old.conservatory.ru/files/Musicus27_Stogniy.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Russ.)

13/ "Devich Gábor rövid és hosszú távú célokról, művészi színvonalról. „Céлом, hogy az operában és az Erkel színházban minden egyes opera- és balettelőadás a legmagasabb minőség igényével szólaljon meg.”, vol. XXIII, No. 6, Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://epa.oszk.hu/03000/03043/00030/pdf/EPA03043_zenekar_2016_06_20-21.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

14/ Kirankaya, H.G. (2020), "Béla Kovács'ın Solo Klarinet İçin Yazdığı, "Hommage à N.Paganini" Adlı Yapıtı Yorumlamada 24 Teknik Öneri", *Jass Studies-The Journal of Academic Social Science Studies*, Year: 13, No. 82, Winter, pp. 293–308, Available at: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://jasstudies.com/sayi/a3a76189-aca4-4bab-8852-75c8d5fe141d.pdf> (Accessed 10 August 2024). (In Türk.)

15/ Klarinét újra és újra. Available at: <https://fidelio.hu/klasszikus/klarinet-ujra-es-ujra-26716.html> (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

16/ Kovács, Béla (1994), *Hommages á Clarinet solo*. Edition Darok. Woodwindmusic EDL 2103.

17/ Kovács, Béla. Weboldal, Available at: <http://www.kovacsclarinet.hu/> (Accessed 10 August 2024). (In Magyar.)

18/ Lawing, Sarah Emily Lloyd (2012), "Musical borrowing in three Hommages by Béla Kovács: a comparison of piec-

es for solo clarinet with peper for solo clarinet with repertoire by Debussy, Strauss, and Bartok. A Dissertation Submitted to the Graduate Faculty of the University of Georgia in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree, Doctor of Musical Arts, Athens, Georgia, pp. 47. Available at: chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpcgclefindmkaj/https://getd.libs.uga.edu/pdfs/lawing_sarah_e_201205_dma.pdf (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

19/ Spradlin, Brandon (2021), "Research paper for a master's recital of music for clarinet: for an actor: monologue for clarinet (in A) by Shulamit Ran, Five pieces for solo clarinet by Gordon Jacob, and Hommage á C. M. VON Weber, from Hommages for solo clarinet by Béla Kovács (May 2021), Available at: https://opensiuc.lib.siu.edu/gs_rp/978/ (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

20/ Stoffan, George (2021), "The clarinet in Hungary. Part 1: My conversation with Béla Kovács", *The clarinet*, June 2021, pp. 2–7. (In Eng.)

21/ Stoffan, George. (2021), "The clarinet in Hungary. Part 2: My conversation with the clarinet Faculty of the Liszt Academy of Music", *The clarinet; Columbus*, Vol. 48, No. 4 (September), pp. 56–60, Available at: <https://www.proquest.com/scholarly-journals/clarinet-hungary/docview/2766511034/se-2> (Accessed 10 August 2024). (In Eng.)

22/ Chen, In-Jung. (2016), "Analiz i interpretacija "Posvjashhenij Rihardu Shtrausu" Bely Kovacha: vzjatie Tilja Ulenshpigelja v kachestve materiala" [The Analysis and Interpretation of Hommages à Richard Strauss by Béla Kovács: Taking Till Eulenspiegel as Material], master's thesis, Taiwan, 68 p. Available at: <https://www.airitilibrary.com/Article/Detail/U0021-G060290039M> (Accessed 10 August 2024). (In Chinese)

Сведения об авторе

Бакуто Светлана Викторовна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории музыки, Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского; доцент кафедры рекламы и социально-культурной деятельности, Сибирский федеральный университет

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru

Author information

Svetlana V.Bakuto, Cand. Sc. (Art Criticism), Associate Professor of the Department of Music History, Dmitry Hvorostovsky Siberian State Academy of Arts; Associate Professor of the Department of Advertising and Social and Cultural Activities, Siberian Federal University

E-mail: svetlana.bakuto@mail.ru