

Д. С. ДЕДЮХИН

Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова

«СИМФОНИЯ В ПЕСНЯХ», ВЕК XXI: ЗАМЕТКИ О «БИТЛЗ-СИМФОНИИ» Ю. МАШИНА ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА

Представленная статья посвящена жанру симфонии для духового оркестра, сформировавшемуся в советской музыке незадолго до Великой Отечественной войны и демонстрирующему значительный потенциал музыкально-драматургического и композиционного развития в современную эпоху. Автор статьи отмечает, что на рубеже XX–XXI веков отмеченный потенциал успешно реализуется в русле жанрово-стилевых синтезирующих тенденций, характерных для «третьего направления» и связанных с интенсивными диалогами академической и массовой музыкальной культуры. Наглядным тому подтверждением является творчество известного ростовского композитора Юрия Машина (род. 1956), неоднократно обращавшегося к созданию музыки для духового оркестра в конце 1990-х и в 2000-х годах (музыкальная сказка «Волшебник Изумрудного города», «Битлз-симфония», сюита «Танаис: Музыка в камне»). Исходя из освещаемой проблематики, особый интерес представляет «Битлз-симфония» (2002), сочиненная для Концертного оркестра духовых инструментов «Дон» и неоднократно исполнявшаяся данным коллективом. Опираясь на композиторские замечания по поводу истоков художественного замысла названной симфонии и выполненный тематический анализ соответствующей партитуры, исследователь приходит к выводу о принципиально диалогической природе характеризуемого произведения. С одной стороны, композитором предомнаживаются некоторые черты стилового синтеза, присущие оркестровым фантазиям и попури на темы «вечнозеленых хитов» джазовой, рок- и поп-музыки, в сочетании с принципиальными установками классикоромантического симфонизма. С другой стороны, в осуществленной Ю. Машиным трактовке собственно жанра анализируемого произведения прослеживается тяготение к синтезу двух разновидностей симфонии, которые утвердились в позднеромантическую и постромантическую эпохи. Речь идет об одночастной программной симфонии поэзного типа и симфонии-кантате (или, по Г. Малеру, «симфонии в песнях»), весьма своеобразно взаимодействующих друг с другом в «Битлз-симфонии» и обуславливающих видимую оригинальность концепции данного произведения.

Ключевые слова: отечественные духовые оркестры на рубеже XX–XXI столетий, концертный репертуар, жанрово-стилевой синтез, симфония для духового оркестра, Ю. Машина, «Битлз-симфония».

Для цитирования: Дедюхин Д. С. «Симфония в песнях», век XXI: Заметки о «Битлз-симфонии» Ю. Машина для духового оркестра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 3. С. 13–24.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_13

D. DEDYUKHIN

V. Khalilov Moscow Military Music College

“A SYMPHONY IN SONGS”, THE 21st CENTURY: THE NOTES ON Yu. MASHIN’S “BEATLES SYMPHONY” FOR BRASS BAND

The presented article is devoted to the genre of symphony for a brass band, formed in Soviet music shortly before the Great Patriotic War. It demonstrates a considerable potential for musical-dramaturgical and compositional development in the modern era. The author of the article notes that at the turn of the 20th and 21st centuries this potential was successfully realized in line with the genre and stylistic synthesizing tendencies typical for the “third direction” and associated with intensive dialogues between academic and popular musical culture. An obvious corroboration of this is the music by the famous Rostov composer Yuri Mashin (born 1956), who repeatedly turned to creating music for a brass band in the late 1990s and 2000s (the musical fairy tale “The Wizard of the Emerald City”, “Beatles Symphony”, the suite “Tanaïs: Music in

Stones"). Based on the issued covered, "Beatles Symphony" (2002), composed for the Concert orchestra of wind instruments "Don" and repeatedly performed by the mentioned collective is of particular interest. Based on the composer's remarks about the origins of the Symphony's concept and the thematic analysis of the orchestral score, the author comes to the conclusion that examined work is fundamentally dialogic in nature. On the one hand, the composer refracts some features of the stylistic synthesis inherent in orchestral fantasies and potpourris on the themes of "evergreen hits" (jazz, rock and pop music), combined with the fundamental principles of classical romantic symphonism. On the other hand, in Y. Mashin's interpretation of the genre of this work, one can trace the inclination towards the synthesis of two varieties of symphony which were established in the late Romantic and post-Romantic eras: a one-part program symphony, symphonic poem and a symphony-cantata (or "symphony in songs", as G. Mahler said), which interact in in the "Beatles Symphony" in a very peculiar way and determine the apparent originality of this work concept.

Keywords: Russian brass bands on the boundary of the 20th and 21st centuries, concert repertoire, genre and stylistic synthesis, the genre of symphony for brass band, Yu. Mashin, "Beatles Symphony".

For citation: Dedyukhin D. "A Symphony in Songs", the 21st century: The notes on Yu. Mashin's "Beatles Symphony" for brass band // South-Russian Musical Anthology. 2023. No. 3. Pp. 13-24.

DOI: 10.52469/20764766_2023_03_13

Характеризуя основные тенденции развития отечественного духового оркестрового исполнительства на рубеже XX–XXI веков, современные исследователи уделяют значительное внимание стилевому обогащению концертно-репертуарного диапазона. Как отмечает В. Тутунов, «...обновление жанрово-выразительных возможностей и расширение репертуара современных оркестров происходит не только и не столько за счет сближения с музыкальной классикой, но в значительно большей степени благодаря включению в программы эстрадных и джазовых произведений. <...> Руководителям коллективов постоянно приходится "держать руку на пульсе времени" и учитывать вкусы аудитории, особенно ее молодежной части, периодически исполняя популярные песни и танцы, в том числе из репертуара... поп- и рок-коллективов» [1, с. 480–481]. Разумеется, «модные веяния» постсоветской эпохи не могут характеризоваться однозначно – здесь присутствуют как отрицательные, так и положительные аспекты. В частности, вызывают интерес художественные искания композиторов и аранжировщиков, сотрудничающих с духовыми оркестрами (столичными и региональными) и стремящихся творчески преломить достижения отечественного «третьего направления» 1970–1990-х годов [2, с. 182]. Речь идет не только о «владении средствами самых разных стилевых направлений, без разделения их на достойные и недостойные внимания профессионального музыканта с академическим образованием, зачастую их сближении <...> симптоматичном для нашего времени» [3, с. 215]. Авторами нередко подразумевается выход на уровень жанрово-стилевого синтеза, естественно порождаемого самой природой современного духового оркестра – его

«...репрезентативностью, зрелищностью выступлений, порой граничащей с театральностью, неизбежно уводящей эти выступления от академизма и сближающей с эстрадой», фактическим инструментальным составом и т. д. [1, с. 480]. Наглядным тому подтверждением являются произведения известного донского композитора Юрия Машина, созданные в конце XX – первом десятилетии XXI века и вызвавшие позитивный отклик у специалистов и широкой аудитории.

Согласно комментарию самого композитора, для него важнейшим творческим импульсом к сочинению духовой оркестровой музыки явилось формирование в Ростове-на-Дону соответствующего исполнительского коллектива (1991)¹. Организаторы первого в России Государственного концертного оркестра духовых инструментов «Дон» изначально декларировали необходимость сотрудничества с композиторами региона в целях подготовки «эксклюзивных» программ и привлечения слушателей разных поколений. Откликаясь на подобные инициативы, Ю. Машин неоднократно посещал концертные выступления оркестра: знакомился с «творческим почерком» молодого перспективного коллектива, изучал профессиональные возможности его солистов. В результате у композитора сложилось твердое убеждение: «Духовой оркестр наделен большим выразительным потенциалом... Это позволяет создавать и затем успешно исполнять сложные в образно-эмоциональном и драматургическом плане оригинальные произведения для указанного состава».

Первый опыт композиторской работы Ю. Машина в данной сфере – музыкальная сказка «Волшебник Изумрудного города» для чтеца и духового оркестра (2000) на сюжет одноимен-

ной повести А. Волкова – был доброжелательно встречен детской филармонической аудиторией Ростова. Явно обнадеживающее начало способствовало возникновению очередного замысла, связанного с «молодежным» репертуаром и получившего название «Битлз-симфония» (2002). Успешной реализации этого интересного проекта способствовала деятельная поддержка талантливых оркестрантов «Дона», возглавляемых дирижером В. Вилиновым. Несколько лет спустя была завершена сюита для духового оркестра «Танаис: Музыка в камне» (2010), посвященная знаменитому археологическому музею-заповеднику Донского края. Таким образом, в упомянутых сочинениях явственно прослеживается тяготение композитора к реализации масштабных художественных замыслов, облекаемых в соответствующие музыкальные формы.

Весьма показательно, в частности, создание «Битлз-симфонии», поскольку названный жанр довольно редко привлекал внимание отечественных мастеров «раннего» постсоветского периода². С одной стороны, Ю. Машин откликнулся на характерные «ретро-тенденции» популярной оркестровой (симфонической и духовой) музыки тех лет, обусловившие появление разнообразных обработок, вариаций, попури, которые опирались на тематический материал «вечно-зеленых хитов» джазовой, поп- и рок-музыки XX столетия. С другой стороны, композитор вовсе не был склонен рассматривать определение «симфония» расширительно, в духе неоклассики («Симфонии духовых памяти Клода Дебюсси» И. Стравинского) или постмодерна («Симфония» Л. Берио). Именно классические традиции симфонизма, предопределяющие композиционную логику и музыкально-драматургическое развитие в анализируемом сочинении, воспринимались автором как исходный момент художественного замысла.

В современном исследовательском очерке, посвященном творчеству Ю. Машина, подчеркивается, что «мастерская обработка наиболее популярных тем песен знаменитого ансамбля» должна рассматриваться с позиции ярко выраженного концептуального прочтения заявленного жанра: «...это не просто “переизложение” известного материала. Симфония имеет стройную драматургию. Темы песен в ней органично “живут”, то мощно и эффектно занимая пространство всего оркестра, то появляясь “полунамеком”, то наплывая друг на друга в искусном инструментальном диалоге. В этом сочинении – и страстный порыв, и нескончаемая грусть, и нежность, и легкая ирония...» [4, с. 185]. Отнюдь не случайно, по словам композитора, предварительный отбор песенных тем обусловливался

в наибольшей степени их дальнейшим функциональным использованием «в процессе симфонического развития и построения целостной формы». Вот почему, отметил Ю. Машин, ему «было легко, разрабатывая эти музыкальные темы, выстраивать драматургию крупного оркестрового сочинения».

Кроме того, заслуживает внимания авторская оценка творчества прославленной рок-группы в целом. По словам композитора, песни «Битлз» принадлежат к числу дорогих воспоминаний его юности. Много лет спустя, создавая масштабный симфонический опус на соответствующем музыкальном материале, Ю. Машин стремился «...показать, что эти песни заключают в себе эмоциональную и образно-смысловую глубину... Они вобрали в себя много ценного из академического наследия нескольких столетий». Действительно, современными исследователями единодушно отмечаются «изысканная многоплановость» и «содержательная многослойность», присущая лучшим песням «Битлз» [5, с. 42]. Констатируется их органичная сопряженность не только с различными стилями и жанрами популярной музыки 1950–1960-х годов (традиционным джазом, рэггей, французской *chanson*, негритянскими *gospels*, латиноамериканской танцевальной музыкой и др.), но и с британским фольклором, даже с барочной инструментальной полифонией. Исходя из этого, специалистами акцентируется историческая миссия «Битлз» как провозвестников арт-рока и барокко-рока: «Анализ тематизма сочиненных ими песен указывает на изобилие применяемых барочных ритмоинтонационных, тембровых, фактурных, жанровых формул (чакона, хорал, прелюдия, камерный концерт и т. п.)» [6, с. 135]. Отсюда проистекает закономерный и весьма устойчивый интерес к творчеству «Битлз», присущий отечественным композиторам «третьего направления». В связи с анализируемым произведением допустимо утверждать, что авторское заглавие «Битлз-симфония» также воспринимается неоднозначно: прямое истолкование («Симфония на темы песен, созданных музыкантами рок-группы “Битлз”») дополняется и оттеняется подразумеваемым метафорическим («Симфония – художественная картина мира, запечатленная в песнях “Битлз”»). Допустимость такой неоднозначной интерпретации подтверждается образно-смысловым анализом поэтических текстов, которые неявно фигурируют в данном произведении благодаря «посредничеству» соответствующих песенных мелодий.

Партитура «Битлз-симфонии» включает в себя тринадцать музыкальных тем, излагаемых на протяжении одночастной композиции

(длительность звучания – 15–16 минут)³. Форма произведения – «рапсодическая» контрастно-составная с чертами «зеркально-репризной» трехчастности и сонатности. Условной экспозиции (цц. 4–18) предшествует развернутое вступление (цц. 1–3), объединяющее два контрастных раздела: собственно вступительный (Moderato), который опирается на музыкальный тематизм песни «Let It Be», и связующий (Allegro), в основе которого лежит песня «Here Comes the Sun». Характер обозначенного контрастирования – оттеняющий, возвышенно-гимническое *tutti* начального раздела (Пример 1) естественно дополняется танцевальным *solo* флейты в следующем разделе при сохранении единой тональности C-dur. Аналогичным образом соотносятся поэтические тексты названных песен: от слов благодарности, адресуемых умершей матери («Let It Be» – «Да будет так»⁴), – к прославлению жизни в целом («Here Comes the Sun» – «Вот и солнце восходит»).

Экспозиционный раздел характеризуется преобладанием черт сонатности, что находит свое воплощение в ярко выраженном «неконфликтном» контрастировании⁵ соответствующего музыкального материала – условной главной («Eleanor Rigby») и побочной («When I'm Sixty-Four») тем. Взволнованная, порой лихорадочно-беспокойная пульсация «темы одиноких сердец» (цц. 4–10, Allegro, e-moll; Пример 2) как будто сдерживается размеренной маршеобразной поступью «темы благополучной старости» (цц. 11–16, Moderato, C-dur), однако затем первая тема возвращается (подобно экспозиции рондо-сонаты) и завершает этот раздел. В данном случае образно-смысловые параллели между поэтическими текстами и музыкальной драматургией оказываются менее очевидными. Лирический герой песни «When I'm Sixty-Four» («Когда мне будет 64») храбрится, пытаясь нарочито шутливыми и бодрыми рассуждениями о «пользе семейной жизни» в почтенном возрасте замаскировать свою тревогу⁶. Судя по всему, он так и не получил от своей избранницы столь необходимого положительного ответа; возможно, участь «одинокой Элинон Ригби» уготована и ему? Подобными «громогласными вопрошаниями» на *ff* и выразительным «многогласием» (мягким диссонирующим аккордом у флейт и кларнетов) экспозиция заканчивается, погружая слушателя в раздумья.

Лирический срединный раздел (цц. 19–42) – наиболее развернутый и сложный в композиционном отношении. Музыкальный материал, экспонированный ранее, здесь практически не используется⁷, однако проведения очередных песенных тем характеризуются пространно-

стью и тяготением к развитию «крещендирующего» типа. Названной тенденции сопутствуют и смены темпов, посредством которых обозначаются важнейшие структурные грани данного раздела: Adagio (цц. 19–22) – Andante con moto (цц. 23–34) – Largo (цц. 35–39) – Andante – Moderato (цц. 40–42). Первый эпизод в образно-смысловом аспекте связан с намеченной в экспозиции трудноразрешимой коллизией «одинокчества и его преодоления», о чем свидетельствует контрапунктическая сопряженность появляющейся новой темы «And I Love Her» («И я люблю ее», Es-dur) – признания в «непреходящей вечной любви» и беззаветной преданности – с отдельными мотивами «When I'm Sixty-Four». Эмоциональное нагнетание (композиторская ремарка – *agitato*), завершаемое «туттийной» кульминацией в ц. 25, осуществляется на мелодически ярком, экспрессивном музыкальном материале песенной темы «All My Loving» («Всю мою любовь», F-dur). В поэтическом тексте названной песни фигурируют мотивы «предназначенного расставания», «писем о любви и верности».

Допустимо предположить, что именно «расставанием» обуславливается некая «смена вектора» в музыкально-драматургическом развитии: два последующих эпизода, «Michelle» и «Yesterday», воспринимаются как «монологи», окрашенные нотками грусти. В оркестровом изложении «Michelle» (цц. 27–28, f-moll) не выявлена своеобразная «пародийность», характерная для песенного оригинала⁸. Эпизоду присуща трогательная искренность «любовного послания», оттеняемого тревожными мыслями и предчувствиями следующей песенной «цитаты». Знаменитая лирическая миниатюра «Yesterday» («Вчера», цц. 29–34, F-dur – d-moll; Пример 3) в процессе развертывания предстает не только генеральной кульминацией соответствующей образной сферы, но и средоточием драматизма, высокой патетики («еще вчера» жизненные проблемы казались герою такими далекими, теперь же он пребывает в одиночестве и мучительно «ищет вчерашний день», пытаясь чем-то утешиться). Вполне закономерной выглядит сумрачно-сдержанная атмосфера связующего эпизода (цц. 35–38, Largo, c-moll): если изначально песенная тема «Here Comes the Sun» предвещала солнечный восход и радостные упования, то минорный вариант последней обозначает нечто противоположное. Для влюбленного, как справедливо констатирует поэтический текст еще одной цитируемой песни – «Because» («Оттого»), даже явления природы наполнены тайным смыслом: «земля вертится» и «небо голубеет», солнце вновь и вновь озаряет наш мир

или скрывается вдали, за горизонтом, тем самым пробуждая у лирического героя эмоциональный отклик («потому и слезы у меня на глазах»).

Функциональная роль очередного эпизода (цц. 39–42, C-dur) фактически уподобляется предыдущему. Постепенное ускорение темпа (Andante – Moderato – Allegro) сопровождается возвращением мажорного лада и основной тональности. Неспешное разворачивание песенной темы «Golden Slumbers» («Золотые сны») характеризуется ярко выраженной многогранностью: в мелодии солирующего альт-саксофона сплавлены кантиленные и декламационные мотивы, размеренный «пульс» аккомпанемента деревянных духовых и валторн сочетается с «покачивающимися» интонациями колыбельной в партии вибратона. Благодаря этому возникают ассоциативные параллели с поэтическим текстом: поздней ночью герой утешает возлюбленную («когда-нибудь мы найдем обратную дорогу» и возвратимся «в родной дом», не стоит горько плакать и сокрушаться), призывая к ней светлые и добрые сны. Следующее построение можно сравнить с «внутренним монологом»: в песне «Carry That Weight» («Неси это бремя») содержится ободряющий призыв, адресованный самому себе, – упорно преодолевать все испытания, помня о жизненной ответственности, и не терять оптимизма. Именно такой вывод закономерно предопределяет эмоциональную атмосферу репризного (финального) раздела симфонии, что подчеркивается непосредственным переходом к данному разделу (ц. 42, Allegro). Здесь бодря маршевая поступь сразу же сменяется напористой «рок-н-рольной» танцевальностью, на фоне которой постепенно кристаллизуются важнейшие элементы нового интонационно-тематического материала.

Предложенное выше «двойственное» именование заключительного раздела (цц. 43–50) мотивируется его драматургическим своеобразием. Общеизвестные черты симфонических финалов: преобладание жанровости песенно-танцевального плана, рондальности (с многократными возвращениями «рефренной» темы, упорядочивающей стремительный процесс развития), избегание заостренных контрастов, целенаправленная устремленность к «резюмирующей» коде – выявлены здесь вполне определенно. Сходство с репризами сонатных *allegri* обусловлено использованием двух тем («Let It Be» и «Eleanor Rigby»), ранее фигурировавших в экспозиционном разделе, а теперь завершающих произведение в целом. Исходя из этого, в общем плане двухчастное построение типа «реприза – кода» соотносится по принципу «зеркальности» с ана-

логичной композиционной структурой «вступление – экспозиция».

Функция условного «рефрена» в характеризуемом разделе поручена теме «Lady Madonna» (цц. 43–48, B-dur; Пример 4), которая опять-таки пронизана «двойственными» ассоциациями. И «Madonna», и «Our Lady» принадлежат к числу традиционных именований Богоматери. Столь «возвышенное» именование обычной современной женщины, в одиночку воспитывающей нескольких детей, представляется вполне уместным. Евангельская Мать Божия – кроткая и милосердная заступница и покровительница всех христиан, считающихся Ее детьми. Современная «госпожа Мадонна», уподобляясь Богоматери, заботится о многочисленном потомстве, самым невероятным образом («милостью Господней») умудряясь как-то сводить концы с концами. (В данном случае ярко выраженная танцевальность имеет изобразительный характер, поскольку динамичная «рок-н-рольная» пластика зримо воспроизводит лихорадочные перемещения героини, ухаживающей за непоседливыми отпрысками.) Но самое важное заключается в бескорыстной Любви ко всем детям Божиим, которая вдохновляет нынешнюю «госпожу Мадонну» и движет ею. Вот почему вторая песенная тема финального раздела, «Can't Buy Me Love» («Любовь нельзя купить», цц. 47–48), излагается только в контрапунктиском соединении с первой темой и, соответственно, в заданной тональности B-dur. Лирический герой песни откровенно признается: «деньги его не волнуют», он готов пожертвовать всем, что имеет, ради возлюбленной. Но главное заключается в его сокровенном чувстве – оно превыше любых денег.

Впрочем, следует подчеркнуть, что здесь же намечающееся «идиллическое завершение» подвергается некоему сомнению. Последний эпизод финала представляет собой контрапункт трех песенных тем: излагаемые ранее «Lady Madonna» и «Can't Buy Me Love», образно говоря, «вступают в дискуссию» с реминисценцией темы «Eleanor Rigby» (2 такта до ц. 48; Пример 5). Явная «дискуссионность» названного эпизода выявляется благодаря первоначальному ладовому наклонению «Eleanor Rigby»: тема звучит, как и на протяжении экспозиции, в миноре (тональность b-moll), не желая «уступать» другим темам, о чем свидетельствуют многократные повторения инициальной мелодической фразы. Возникающий «полиладовый» эффект разрешается в коде (цц. 49–50, C-dur – Es-dur) посредством итогового утверждения вступительного музыкального материала – темы «Let It Be» с ее подразумеваемыми религиозными

ские традиции одностанных симфоний-поэм, наделенных более или менее явно выраженной программностью литературного плана. С другой стороны, специфика претворения и концептуального сопряжения значительного числа «автономных» музыкально-поэтических текстов-«первоисточников» восходит к другой разновидности жанра – симфонии-кантате или, точнее говоря, «симфонии в песнях» (Г. Малер). Различие обуславливается подразумеваемым эффектом «пения про себя»: на рубеже XX–XXI веков «симфония в песнях» может звучать как вполне *инструментальное* произведение, поскольку соответствующие песни обрели широчайшую популярность в качестве «общемирового культурного достояния» и не требуют обязательного воспроизведения оригинальной версии – «напоминания вслух». Благодаря этому исполнения современной «симфонии в песнях» могут тяготеть к специфической «интерактивности»: реальное звучание духового оркестра весьма органично дополняется «виртуальным пением» аудитории, с явным увлечением включающейся в процесс коллективного художественного звуко- и смысловтворчества.

ПРИМЕЧАНИЯ

⁸ Как известно, в «Michelle» были преломлены (отчасти иронически) некоторые характерные черты французской эстрадной *chanson* 1960-х годов. С этой целью в поэтическом тексте использовались соответствующее имя героини, стереотипные «речевые клише» данного жанра (французский – традиционный «язык влюбленных») и др.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

Ю. Машин. «Битлз-симфония». Тема «Let It Be»

Moderato 1

Флейты 1-2
Гобои 1-2
Кларнет В1
Кларнеты В 2-3
Бас-кларнет В
Фаготы 1-2
Альт-саксофоны Е♭ 1-2
Тенор-саксофон В
Баритон-саксофон Е♭
Валторны F 1-2
Валторны F 3-4
Трубы В 1-2
Трубы В 3-4
Тромбоны 1-2
Тромбон 3
Литавры
Ударная установка
Колокольчики
Вибрафон
Треугольник
Там-там
Тенор В
Баритон В
Тубы 1-2
Контрабас

5

The musical score is written for a piano and includes a vocal line. The key signature has two sharps (F# and C#). The piano part features a complex texture with multiple staves, including a grand staff (treble and bass clef) and a separate staff for the right hand. The vocal line is in the upper staves. The score shows a variety of musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and rests. Dynamics include mp (mezzo-piano) and pp (pianissimo). The measure is marked with a '5' in a box.

rit. 29 a tempo

The musical score is presented in two systems. The first system (measures 29-32) begins with a 'rit.' (ritardando) marking and a boxed measure number '29' followed by 'a tempo'. It features a piano introduction with a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of eighth notes in the left hand. The melody is played in the right hand, and the bass line is in the left hand. Dynamics include 'p' (piano) and 'p' (piano). The second system (measures 33-36) continues the melody and bass line. It includes a 'Solo' marking for the right hand and a 'simile' marking for the left hand. Dynamics include 'p' (piano) and 'mf' (mezzo-forte). The score concludes with a 'pizz.' (pizzicato) marking and a 'mf' (mezzo-forte) dynamic.

43

The musical score for Example 4, measure 43, is presented in a multi-staff format. The score includes staves for the right and left hands, as well as a grand staff. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score shows a complex arrangement with various dynamics (f, mf, mp) and articulation marks. The piece is in 4/4 time, and the measure number 43 is indicated in a box at the top left.

Контрапункт тем «Lady Madonna», «Can't Buy Me Love» и «Eleanor Rigby» (2 т. до ц. 48)

The musical score is written for a piano and features a complex contrapuntal texture. It consists of 11 systems of staves. The first system has five staves, the second and third have six, and the fourth through the eleventh have five. The key signature is B-flat major (two flats). The score includes various musical notations such as eighth, sixteenth, and thirty-second notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). A rehearsal mark with the number 4 is placed above the fourth staff in the sixth system. The piece concludes with a double bar line and repeat signs at the end of the final system.

ЛИТЕРАТУРА

1. Тутунов В. И. История военной музыки России: учебное пособие. М.: Музыка, 2005. 495 с.
2. Демина В. Н. Произведения отечественных композиторов в репертуаре военных оркестров (на примере творчества А. Головина и Н. Бутенко) // Проблемы современного композиторского творчества: материалы науч.-практ. конф. Ростов н/Д: РГК им. С. В. Рахманинова, 2019. С. 180–185.
3. Селицкий А. Я. Композиторы Дона в начале нового века // 50 лет Союзу композиторов России: [статьи и материалы]. М.: Композитор, 2010. С. 199–216.
4. Дабаева И. П. «Я помолюсь за Русь...»: Творческий портрет Юрия Машина // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 167–186.
5. Евдокимов А. Н. Британский бит // Музыка наших дней: Современная энциклопедия / под ред. Д. М. Володихина. М.: Аванта+, 2002. С. 36–45.
6. Бекетова Н. В. «Битлз» и Бах: текст и контекст // Бытовая музыкальная культура: история и современность: материалы [Международной] науч. конф. Ростов н/Д: Изд-во РГПУ, 1995. С. 133–136.
7. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие. Изд. 4-е, испр. и доп. СПб.: Лань – Планета музыки, 2013. 496 с.

REFERENCES

1. Tutunov V. Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Military Music in Russia]: textbook. Moscow: Muzyka, 2005. 495 p.
2. Demina V. Proizvedeniya otechestvennykh kompozitorov v repertuare voennykh orkestrrov (na primere tvorchestva A. Golovina i N. Butenko) [The works by Russian composers in the repertoire of military bands (creative work by A. Golovin and N. Butenko as an example)]. In: Problemy sovremennogo kompozitorskogo tvorchestva [Problems of the modern composer's work]: papers of research-practical conference. Rostov-on-Don: S. Rachmaninov Rostov State Conservatory, 2019. Pp. 180–185.
3. Selitskiy A. Kompozitory Dona v nachale novogo veka [Composers of the Don Region at the beginning of the new age]. In: 50 let Soyuzu kompozitorov Rossii [Fifty-years anniversary of the Russian Union of Composers]: articles and materials. Moscow: Kompozitor, 2010. Pp. 199–216.
4. Dabaeva I. «Ya pomolyus' za Rus'...»: Tvorcheskii portret Yuriya Mashina ["I will pray for Russia...": A creative portrait of Yuri Mashin]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Rostov-on-Don Composers]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 167–186.
5. Evdokimov A. Britanskiy bit [The British Beat]. In: Muzyka nashikh dney [Music of our Days]: Modern Encyclopedia. Editor-in-chief D. Volodikhin. Moscow: Avanta+, 2002. Pp. 36–45.
6. Beketova N. «Bitlz» i Bakh: tekst i kontekst ["Beatles" and J. S. Bach: A text and context]. In: Bytovaya muzykal'naya kul'tura: istoriya i sovremennost' [Everyday musical culture: history and modernity]: papers of the [International] research conference. Rostov-on-Don: Rostov State Pedagogical University, 1995. Pp. 133–136.
7. Kholopova V. Formy muzykal'nykh proizvedeniy [Forms of musical works]: textbook. The 4th suppl. and correct. ed. St. Petersburg: Lan' – Planeta muzyki, 2013. 496 p.

Дедюхин Дмитрий Станиславович

преподаватель

Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова

Россия, 108820, Москва

deduhin@list.ru

ORCID: 0009-0008-8270-6117

Dmitry S. Dedyukhin

Lecturer

V. Khalilov Moscow Military Music College

Russia, 108820, Moscow

deduhin@list.ru

ORCID: 0009-0008-8270-6117