

УДК 78.07

DOI: 10.34670/AR.2026.17.25.020

**Пасторальный сонет и музыкальная драма: «Amoretto»
В.Г. Тарнопольского как опыт переосмысления ренессансного текста**

Зорина Ольга Олеговна

Аспирант,
Российский институт истории искусств,
190000, Российская Федерация, Санкт-Петербург, Исаакиевская площадь, 5;
e-mail: flumuz@yandex.ru

Аннотация

Статья посвящена вокальному произведению Владимира Тарнопольского «Amoretto» (1992), созданному на текст XIX сонета Эдмунда Спенсера. Рассматриваются историко-культурный контекст появления опуса, особенности поэтического источника и специфика музыкальной драматургии. Подробно прослеживается, как композитор трансформирует стихотворную основу, создавая собственную структурную модель, в которой вокальная партия и инструментальные линии обретают самостоятельные семантические функции. Сонет Спенсера в интерпретации Тарнопольского превращается в драматическое высказывание о конечности времени и опыте утраты, что соответствует его более широкой концепции диалога с традицией как процесса глубокого переосмысления.

Для цитирования в научных исследованиях

Зорина О.О. Пасторальный сонет и музыкальная драма: «Amoretto» В.Г. Тарнопольского как опыт переосмысления ренессансного текста // Культура и цивилизация. 2026. Том 16. № 5А. С. 207-215. DOI: 10.34670/AR.2026.17.25.020

Ключевые слова

Владимир Тарнопольский; Эдмунд Спенсер; Amoretto; сонет; камерно-вокальная музыка; современная музыка; музыкальная драматургия; интермедийный анализ; диалог с традицией.

Введение

Владимир Григорьевич Тарнопольский (р. 1955) – один из ведущих российских композиторов-новаторов, чье творчество оказало заметное влияние на развитие современной академической музыки в стране и за ее пределами. В его творческом наследии особое место занимает камерно-вокальный жанр: начиная с 1970-х годов и до настоящего времени композитор создал десять опусов. Одним из них является «Amoretto» (1992), написанное на текст XIX сонета Эдмунда Спенсера. Оно входит в ряд вокальных композиций композитора 1980-90-х годов, в которых он экспериментировал с сочетанием голоса и небольшого инструментального ансамбля.

Актуальность исследования определяется тем, что сочинение Владимира Тарнопольского «Amoretto» (1992) до настоящего времени не становилось предметом самостоятельного и развернутого музыковедческого анализа. В научной литературе оно упоминалось лишь эпизодически. Между тем это сочинение представляет особый интерес как пример обращения современного композитора к поэтическому тексту эпохи Возрождения, при котором исходная словесная модель не воспроизводится, а включается в процесс музыкального переосмысления. В результате возникает новая драматургическая структура, в которой отношения между текстом и музыкой существенно меняются. В настоящей статье предпринята первая попытка целостного анализа опуса, включающего рассмотрение историко-культурного контекста, анализ поэтического источника и особенностей музыкальной драматургии.

Цель статьи заключается в выявлении того, каким образом в «Amoretto» происходит преобразование поэтической основы и каким образом музыкальная организация произведения влияет на смещение исходной семантики сонета. В центре внимания оказывается не столько соответствие музыки тексту, сколько характер их взаимодействия и те изменения, которые возникают в процессе музыкального развертывания.

В качестве основного методологического подхода используется анализ интермедиальной трансформации, предполагающий рассмотрение взаимосвязи между структурой сонета и организацией музыкального материала. Это позволяет проследить, каким образом изменения на уровне формы, тембра и интонации приводят к смещению исходной семантики текста. В задачи исследования входит: 1) рассмотрение историко-культурного контекста создания опуса; 2) выявление особенностей поэтического источника; 3) музыкальный анализ произведения; 4) сопоставление поэтической и музыкальной драматургии для выявления глубинного замысла композитора.

Историко-культурный контекст

Обращение к поэтическим текстам прошлого в русской музыке второй половины XX века связано не столько с воспроизведением исторических моделей, сколько с их переосмыслением в новых художественных условиях. Текст в таком случае выступает не как готовая смысловая данность, а как материал, вовлекаемый в процесс композиционного преобразования. Это особенно характерно для камерно-вокального жанра, в котором взаимодействие слова и звука становится основой драматургии.

В этом смысле обращение Владимира Тарнопольского к сонету Эдмунда Спенсера в «Amoretto» (1992) представляет собой форму работы с традицией, при которой поэтический текст становится основой для самостоятельного музыкального высказывания, а его исходная семантика включается в процесс композиционного преобразования.

Сочинение было написано по заказу Международной летней школы в Дартингтоне, где композитор работал с музыкантами The Composers Ensemble, специализировавшимися на исполнении новейшей музыки. Одним из проектов школы было расширение программы Songbook, инициированной Мэри Виголд, посредством заказа камерно-вокальных произведений современным авторам. Инструментальный состав был предписан рамками проекта (два кларнета и низкие струнные). Обращение к англоязычному поэтическому материалу также было связано с его условиями и во многом определило выбор текста Спенсера. Тем самым произведение включается в контекст европейской камерно-вокальной практики конца XX века, ориентированной на обновление жанра через работу с текстами различных эпох.

Выбор поэтического источника был обусловлен как внешними обстоятельствами, так и художественной установкой композитора. В интервью Тарнопольский отмечал, что обращение к теме весны и любви было связано с желанием создать «весеннее, любовное, ... возрожденческое такое, светлое» сочинение [Тарнопольский, 2025]. Эта исходная установка соотносится с поэтикой сонета Спенсера, в котором весеннее пробуждение и мотив любви образуют устойчивую смысловую модель.

Однако для композитора принципиально важен не сам по себе заимствованный образный ряд, а процесс его преобразования в музыкальной ткани. Тарнопольский подчеркивает: «...мне интересно искусство, которое находится в споре со своим прошлым. Мне интересен диалог, взятый не как прилагаемая к сочинению литературная идея, а как проявление глубоких внутренних метаморфоз музыкального материала, который сам по себе порождает движение смысла» [Тарнопольский, 2009; с.133]. В этом высказывании фиксируется понимание традиции как динамического процесса, в котором исходный материал подвергается внутреннему преобразованию.

В то же время композитор указывает на «острое противоречие между, с одной стороны, тем, что мы называем "концепционностью", имея в виду несколько отвлеченное от музыки и слегка олитературенное ее "идейное содержание", и с другой стороны, той языковой стихией, в которой живет или, по крайней мере, должен жить художник» [Савенко, 2004]. Тем самым подчеркивается, что смысловое развитие произведения не задается заранее на уровне литературной идеи, а возникает в процессе работы с музыкальным материалом.

С этой точки зрения исходная «светлая» модель, соотносимая с поэтикой сонета Спенсера, не может сохраняться в неизменном виде. В процессе композиционного развертывания она подвергается последовательному преобразованию, что приводит к смещению исходных смысловых акцентов и формированию иной драматургической логики.

Наряду с этим определенную роль сыграли и личные обстоятельства. Композитор отмечал, что поводом к обращению к этому тексту было стремление примирить двух близких друзей – английского композитора и музыковеда Джерарда Макберни и писательницу, переводчицу и музыковеда Розамунд Бартлетт. Этот факт позволяет уточнить исходную установку сочинения. Сам текст, построенный на противопоставлении призыва и отказа откликнуться на него, допускает прочтение в логике конфликта и его возможных последствий. В таком контексте возникающее в произведении смещение от «светлой» модели к напряженному финалу может рассматриваться как развитие этой ситуации, при котором промедление с диалогом приводит к утрате возможности примирения.

Таким образом, «Amoretto» формируется на пересечении нескольких контекстов – институционального, личного и эстетического. Их взаимодействие во многом определяет характер работы композитора с поэтическим источником и подготавливает те смысловые сдвиги, которые проявляются в музыкальной драматургии произведения.

Поэтическая основа произведения

Цикл сонетов «Amoretti» Эдмунда Спенсера, созданный в 1590-е годы, относится к числу значимых памятников английской поэзии эпохи Возрождения. В отличие от классической модели, восходящей к поэзии Франческо Петрарки, где ситуация любви остается принципиально неразрешенной и строится на устойчивой дистанции между лирическим субъектом и объектом, у Спенсера развитие лирического сюжета имеет направленный характер и связано с перспективой реального союза (цикл сонетов «Amoretti» («Любовные послания»)) Эдмунд Спенсер посвятил Элизабет Бойл, своей будущей жене).

В подавляющем большинстве стихотворений автор применяет оригинальную схему рифмовки abab bcbs cdcd ee, представляющую собой авторскую модификацию традиционного английского сонета. Эта форма отличается внутренней связанностью четверостиший за счет перекрестной рифмовки, объединяющей строфы в цельную композицию.

Девятнадцатый сонет «Лесной кукушки радостный рожок» стал стихотворной основой для «Amoretto» Тарнопольского (см. Табл 1).

Таблица 1 – Оригинал и художественный перевод XIX сонета Эдмунда Спенсера

Edmund Spenser. Amoretti 19. The merry cuckow, messenger of Spring	Эдмунд Спенсер. Аморетти 19. Лесной кукушки радостный рожок (пер. А.Я. Сергеева)
The merry cuckow, messenger of Spring, His trompet shrill hath thrise already sounded. That warnes al lovers wayte upon their king, Who now is coming forth with girland crouned. With noyse whereof the quyre of byrds resounded Their anthemes sweet, devized of loves prayse, That all the woods theyr ecchoes back rebounded, As if they knew the meaning of their layes. But mongst them all which did Loves honor rayse, No word was heard of her that most it ought; But she his precept proudly disobayes, And doth his ydle message set at nought. Therefore, O Love, unlesse she turne to thee Ere cuckow end, let her a rebell be!	Лесной кукушки радостный рожок Трехкратно возвестил весны явление, Напомнив, что вернулся юный бог И требует от юности служенья. В ответ кукушке зазвучало пенье Всей птичьей пробудившейся семьи, И лес ей эхом вторил в отдаленье, Как бы поняв, что значит жар в крови. Лишь та, что паче всех должна любви Воздать хвалу, осталась безучастна, Замкнула губы гордые свои - Певцы весны зывали к ней напрасно. Любовь, пока ей чужд их нежный зов, Причти ее к числу своих врагов.

В сонете образ весеннего пробуждения задает представление о естественном порядке, в котором любовь выступает как универсальный принцип. На этом фоне отказ возлюбленной нарушает ожидаемую гармонию, что вносит в структуру стихотворения элемент внутреннего напряжения. Таким образом, Спенсер выстраивает противопоставление между любовью как частью природного и космического закона и индивидуальным сопротивлением ему, придавая отказу женщины значение символического бунта против гармонии мира.

В сочинении Тарнопольского используется английский оригинал текста Спенсера, что имеет принципиальное значение для музыкального решения. Ритмика стиха, его звуковая организация и синтаксическая структура непосредственно вовлекаются в процесс композиционной работы. При этом композитор не следует тексту буквально: модернизирует орфографию и лексику оригинала, а также трансформирует последнюю строку (подробнее об этом – ниже).

Музыкальный анализ «Amoretto»

Единственный аналитический очерк музыки «Amoretto» принадлежит С.И. Савенко. В статье «Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости» автор посвящает этому опусу один абзац: «Это изящная пастораль с "птичьими" голосами кларнетов и флажолетами струнных: мотив кларнетов с большой терцией служит лейтмотивной опорой. У голоса интервалика более свободна, но и там постепенно выделяются опорные звуки и интервалы, вплоть до появления остинатности, тоже "птичьей" природы. В третьем катрене, где речь идет о глухой к призывам весны и любви красавице, возникает суммирующая кантиленная фраза: четкие прежде ямбы распеты в ней в длинной нисходящей линии. Заключительное двустиишие отделено ритурнелем, появляется тембр бас-кларнета, колорит темнеет, "птичьи" интонации окончательно суммируются в мелодической линии» [Савенко, 2004; с.343]. Этот краткий очерк создает яркую и достоверную картину происходящего в «Amoretto».

В настоящем анализе внимание будет сосредоточено на том, каким образом организация музыкального материала влияет на переосмысление поэтической основы. В качестве основных параметров рассматриваются фактурная организация, регистровая динамика, тембровые соотношения и характер ритмического движения. Такой подход позволит проследить, как в процессе развертывания изменяется соотношение между «светлой» пасторальной моделью, заданной текстом, и возникающей в музыке драматургической линией.

Исходя из «лесной» специфики стихотворной основы, можно было бы предположить, что помимо струнных, мы могли бы увидеть в составе других участников традиционной пасторали – деревянные духовые, и в частности, гобой или английский рожок. Однако Тарнопольский отказывается от этой идеи в пользу сумрачно-бархатных кларнетов, напряженно звучащих в высоком «птичьем» регистре. Сопрано тоже существует в собранно-напряженной атмосфере – вокальная партия полна скачков, зачастую исполнительнице приходится «пикировать» на интервалы больше октавы (тт. №26, 32, 33 и т.д.).

Что касается взаимодействия звуковой и стихотворной составляющих, то здесь автор доверяется органичной разработке материала. Технически композиционные разделы, конечно, совпадают с границами катренов, но они не пропорциональны друг другу (см. Табл. №2).

Таблица 2 – Структура «Amoretto» В.Г. Тарнопольского

А	В	С	Д	Е ^{AB}
1-й катрен	2-й катрен	3-й катрен	инстр. ритурнель	двустиишие + инстр. кода
1-22 тт.	23-35 тт. (ц.1)	36-47 тт. (ц.2)	47-55 тт. (ц.3)	55-81 тт.
22 т.	13 т.	11.5 т.	8 т.	26.5 т.

Обратимся к детальному анализу, чтобы понять, как организованы эти разделы изнутри, какова их идейная логика.

Открывает опус сонорный пласт, состоящий из призвуков – флажолетов струнной группы. Сумрачное, динамически «пульсирующее» на грани *pp*–*p* звучание создает для слушателя атмосферу темного леса. Вступающее спустя два такта сопрано «разрезает» этот застывший сонорный туман: его мелодическая линия, собранная в импульс-парение, позволяет «впорхнуть» в повествование главному глашатаю весны и любви – самцу кукушки. Его «пение» тут же проявляется в нотной ткани в виде терцовых ходов у кларнетов с ритмом тридцать вторая / восьмая с двумя точками.

В окончании фразы на словосочетании «of spring» в вокальную партию проникает ритмический рисунок кукушки, наращивая ассоциативную связь между весной и птицей. Звукоизобразительность довлеет и над следующей строкой музыкального текста: троекратные кличи «трубы» превращаются в ритмо-звук у сопрано. Как тонко отметила С.И. Савенко, «человеческий голос входит в его [Тарнопольского, 2025] композиции со стороны тембра, как продолжение инструментального спектра. <...> Звук для него – основа целостной композиции, имеющей семантическое наполнение и определенную драматургическую логику. Поэтому ему отнюдь не безразлична та сторона вокального интонирования, в которой воплощается смысл слова» [Савенко, 2013; с.31]. В соответствии с такой «инструментальной» логикой, фактурное решение до ц.1 можно признать традиционно гомофонным: застывшие сонорные пласты струнных воспринимаются как аккомпанемент, а переключки кларнетов с сопрано – как два солирующих инструмента, которые в «экспозиционном» разделе показаны нарочито отдельно, в последовательном сопоставлении.

Рисунок 1 – В.Г. Тарнопольский «Amoretto», тт. 1-4

Раздел *В* открывается небольшим инструментальным наигрышем, где появляются остинатные флукуирующие звуки как у струнных, так и у духовых. При этом кларнетовые линии идут по пути сочленения уменьшенного и увеличенного трезвучий.

Рисунок 2 – В.Г. Тарнопольский «Amoretto», тт. 24-25

Все вместе это создает эффект большего оживления леса, некоторого хаоса и шума, предвещая следующие строки стихотворного текста: «С шумом, из которого доносился крик птиц, / Их сладкие гимны, восхваляющие любовь». Флуктуирующие звуки струнных и духовых все более утолщаются, набирают динамический вес. Мелодическая линия кларнетов постепенно трансформируется в стремительные пассажи, летящие ввысь по уменьшенным гармониям, а остигатные повторения шестнадцатых и тридцать вторых у струнных вырастают в звенящее тремоло, венчая первую кульминацию. Интересно, что на словах, скептически трактующих возможности лесных обитателей в оценке птичьих песен, реальное пение сопрано становится трудно «вычленишь» из общего звучания. Лишь большой скачок на си-бемоль второй октавы «разрывает» эту шумовую завесу.

Раздел *С* являет последствия буйства кульминации – музыкальное пространство разрежается: от тремолирующих аккордов струнных остаются аккуратные капли звуко-точек, нечастые терцовые переключки, как и у кларнетов. Отсутствие «гудящей» опоры, как в начале, создает впечатление затишья, обыгрывая антураж стихотворного текста – музыкальная ткань будто прислушивается сама к себе, к своим внутренним голосам, пытаясь отыскать среди воспевающих любовь главную героиню, возлюбленную поэта, к которой и обращено повествование. Вокальная партия в этот момент пытается обозреть все доступное пространство: волнообразные движения в пределах октавы передают поисковые метания. Но героиня не отзывается на зов царя любви. Конец третьего катрена у Тарнопольского несколько видоизменяется, добавляя сцене драматических нот. Вместо заключительной строки «And doth his ydle message set at nought» композитор решает повторить роковое «And doth his precept proudly disobayes». При этом движение мелодической линии в первом проведении буквально воспаряет в праведном гневе, а во втором – обреченно ниспадает, приводя к настоящему опустошению.

Инструментальный ритурнель строится на обрывках «птичьих» переключек. Гомона уже нет – лишь отдельные голоса удаляющихся птиц. Появление более мрачного тембра бас-кларнета уводит слушателя глубже, в чашу уже не кажущегося мирным леса.

Восьмитактовая «тишина» могла бы завершить опус, но заключительное двестишье-призыв все же появляется. Репризное «гудение» сонорных пластов у струнных, казалось бы, возвращает к началу, однако истеричные возгласы сопрано, обращенные к царю любви, не позволяют вновь ощутить очарование романтического сумрака. Просьба наречь возлюбленную мятежницей могла бы оформиться в гневное требование, полное обиды и злости на героиню, что гордо отвергает любовное послание, но Тарнопольский рисует картину опустошения на грани с отчаянием. Ниспадающая линия голоса, далекие оклики кукушки-кларнета, общее диминуэндо, – все это действует как туман, который постепенно скрывает картинку, заставляет ее раствориться. Замедляющиеся акустические объекты-шаги в партии струнных вызывают ассоциации только с ходом времени.

Если в сонете последнее двестишье звучит как полущутливая угроза возлюбленной, которая должна одуматься и, дабы не стать мятежницей, принять ухаживания, то в опусе Тарнопольского эта перспектива переосмысливается. Музыкальное развертывание постепенно подводит к состоянию, в котором возможность отклика ставится под сомнение, а время на его реализацию оказывается ограниченным. В результате происходит эмоциональный сдвиг – от пасторальной идиллии к более напряженному и опустошенному состоянию.

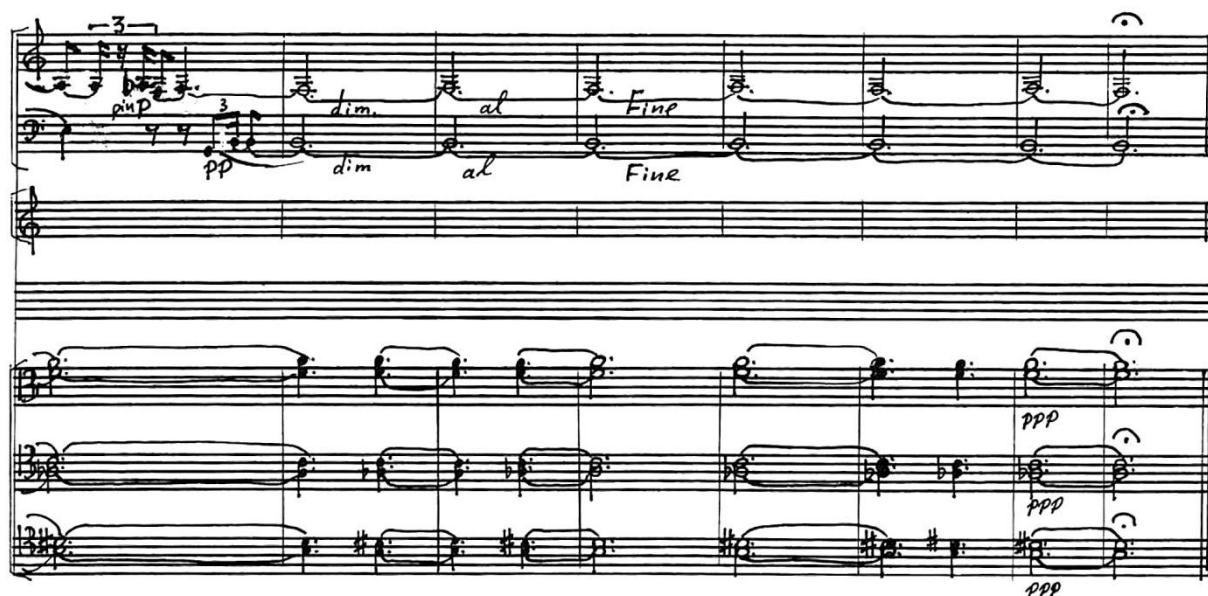


Рисунок 3 – В.Г. Тарнопольский «Amoretto», тт. 74-81

Заключение

Проведенный анализ показал, что обращение Владимира Тарнопольского к сонету Эдмунда Спенсера в «Amoretto» не сводится к иллюстрации поэтического текста, а представляет собой его последовательное переосмысление в музыкальной форме. Сохраняя связь с общей структурой сонета, композитор выстраивает иную драматургическую логику, в которой отношения между словом и звуком приобретают новое качество.

Музыкальная организация произведения приводит к смещению исходной семантики текста. Ситуация, заданная в сонете (призыв к отклику), в музыкальном развертывании получает иное прочтение: акцент переносится на возможность его несвоевременности и связанные с этим последствия.

Тем самым «Amoretto» можно рассматривать как моделирование возможного исхода, при котором промедление с откликом ведет к утрате возможности примирения. В этом заключается принципиальное расхождение между поэтической и музыкальной драматургией: если текст сохраняет открытость ситуации, то музыка выявляет ее предельное состояние. Такой подход соответствует характерному для Тарнопольского пониманию традиции как живого диалога, предполагающего внутреннее преобразование и выявление новых смыслов.

Библиография

1. Савенко С.И. В. Г. Тарнопольский после «Кассандры» // MUSIQI DUNYASI. Баку, 2013. № 3 (56). — С. 29-36.
2. Савенко С.И. Владимир Тарнопольский: восхождение к зрелости // Музыка России : от средних веков до современности : сб. статей. Вып. 1 / ред.-сост. М. Г. Арановский. — Москва, 2004. — С. 325—345.
3. Тарнопольский В.Г. Интервью Зориной О.О. от 22/28.07.2025 [расшифровка аудиозаписи].
4. Тарнопольский В.Г. Мост между разлетающимися Галактиками: Беседа I (с Н. Зейцовой) // Музыкальная академия. — 1993. — № 2. — С. 3-9.
5. Тарнопольский В.Г. Современность и пространство традиции // Амрахова А.А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. — Москва, 2009. — С. 132—147.
6. Третьякова А.В. Концепты звука и слова в произведениях В. Тарнопольского конца XX — первого десятилетия XXI века : диссертация ... кандидата искусствоведения : 17.00.02 / Третьякова А.В. ; [Место защиты: Рос. акад. музыки им. Гнесиных]. — Москва, 2012. — 200 с.

Pastoral Sonnet and Musical Drama: V.G. Tarnopolsky's "Amoretto" as an Experience of Rethinking the Renaissance Text

Ol'ga O. Zorina

Postgraduate Student,
Russian Institute of Art History,
190000, 5, Isaakiyevskaya square, Saint Petersburg, Russian Federation;
e-mail: flumuz@yandex.ru

Abstract

The article is devoted to Vladimir Tarnopolsky's vocal work "Amoretto" (1992), created on the text of Edmund Spenser's 19th sonnet. The historical and cultural context of the opus's appearance, the peculiarities of the poetic source, and the specificity of musical dramaturgy are examined. It is traced in detail how the composer transforms the poetic basis, creating his own structural model, in which the vocal part and instrumental lines acquire independent semantic functions. Spenser's sonnet in Tarnopolsky's interpretation turns into a dramatic statement about the finiteness of time and the experience of loss, which corresponds to his broader concept of dialogue with tradition as a process of profound rethinking.

For citation

Zorina O.O. (2026) Pastoral'nyy sonet i muzykal'naya drama: "Amoretto" V.G. Tarnopol'skogo kak opyt pereosmysleniya renessansnogo teksta [Pastoral Sonnet and Musical Drama: V.G. Tarnopolsky's "Amoretto" as an Experience of Rethinking the Renaissance Text]. *Kul'tura i tsivilizatsiya* [Culture and Civilization], 16 (5A), pp. 207-215. DOI: 10.34670/AR.2026.17.25.020

Keywords

Vladimir Tarnopolsky; Edmund Spenser; Amoretto; sonnet; chamber vocal music; contemporary music; musical dramaturgy; intermedial analysis; dialogue with tradition.

References

1. Savenko, S. I. (2004). Vladimir Tarnopol'skiy: voskhozhdenie k zrelosti [Vladimir Tarnopolsky: Ascent to Maturity]. In M. G. Aranovskiy (Ed.), *Muzyka Rossii: ot srednikh vekov do sovremennosti* [Music of Russia: From the Middle Ages to the Present] (Issue 1, pp. 325–345).
2. Savenko, S. I. (2013). V. G. Tarnopol'skiy posle «Kassandry» [V. G. Tarnopolsky after Cassandra]. *MUSIQI DUNYA SI*, (3), 29–36.
3. Tarnopol'skiy, V. G. (1993). Most mezhdru razletayushchimisya Galaktikami: Beseda I (s N. Zeitsovoi) [Bridge between the Scattering Galaxies: Conversation I (with N. Zeitsova)]. *Muzykal'naya akademiya*, (2), 3–9.
4. Tarnopol'skiy, V. G. (2009). Sovremennost' i prostranstvo traditsii [Modernity and the Space of Tradition]. In A. A. Amrakhova, *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'y u i esse o muzyke i muzykantakh* [Contemporary Musical Culture. In Search of Meaning. Selected Interviews and Essays on Music and Musicians] (pp. 132–147).
5. Tarnopol'skiy, V. G. (2025, July 22/28). Interv'y u Zorinoi O. O. [Interview with O. O. Zorina, transcript].
6. Tret'yakova, A. V. (2012). Kontsepty zvuka i slova v proizvedeniyakh V. Tarnopol'skogo kontsa XX -- pervogo desyatiletiya XXI veka [Concepts of Sound and Word in the Works of V. Tarnopolsky, Late 20th -- First Decade of 21st Century] [PhD dissertation, Russian Academy of Music named after Gnesins].