

Н. В. СЫПАЛО

*Саратовская государственная консерватория  
им. Л. В. Собинова*

УДК 78.082.4

DOI: 10.17674/1997-0854.2015.4.067-074

## ПЕРВЫЙ ФОРТЕПИАННЫЙ КОНЦЕРТ Г. ГАСАНОВА И ПРОБЛЕМЫ НАЦИОНАЛЬНОГО КОМПОЗИТОРСКОГО СТИЛЯ

**П**роблема национального композиторского стиля – одна из актуальнейших в современном музыкознании. Её научный потенциал обусловлен существенными процессами современного мира: усилившимся в геокультурном пространстве XX века значении диалогового отношения Общего (глобального, всепланетарного) и Особенного (локального, этнического). Проблема билингвизма инициировала появление целого ряда научных трудов, концептуализирующих феномен национальной композиторской школы (Н. Шахназарова, В. Дулат-Алеев, А. Маклыгин, М. Дрожжина). Основываясь на достижениях отечественной науки, М. Абдулаева в своём фундаментальном исследовании «Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии» уточняет алгоритм взаимодействия национального (локального) и вненационального (глобального) в ракурсе проблемы этнической самоидентификации [1].

В теории национальной композиторской школы вследствие этого возникло новое измерение, фиксирующее феноменологию отношений глобального и локального как отражение конкретной формы диалога общецивилизационного и этнокультурного в «полифонической» системе национальной композиторской школы. С позиции комплементарных отношений двух культурных парадигм (канонической и динамической, традиционной и профессиональной) оказалась понятой и выстроенной онтологическая модель национальной композиторской школы и её важнейшей составляющей – национального композиторского стиля.

Задача интеграции своего творчества в пространство мировой культуры (или проблема «быть собой среди других») стала осознаваться как логический принцип саморазвития не только национальной школы, но и национального стиля. Его онтологический вектор определяется процессом этнической идентификации (индивидуализации или самопознания через встречу с мировой, вне- и над-этнической культурой) как единственно возможным способом достижения интегральности в образующемся итоговом художественном синтезе.

Основная задача предлагаемой статьи заключается в обосновании категориальной триады Всеобщее–Единичное–Особенное в значении особой структурной модели, лежащей в глубинной основе рассматриваемого процесса, где Особенное выступает в значении состоявшегося синтеза универсального и локального. Процессуальная логика этой триады значима для всех проявлений художественного билингвизма: процесса смыслообразования в конкретном музыкальном опусе, процесса стилеобразования национального композитора и даже стадийности ассимиляционно-адаптивного процесса, лежащего в основе формирования национальной композиторской школы. Попытаемся подтвердить эту гипотезу аналитическим путём – на примере Первого фортепианного концерта Г. А. Гасанова.

Отметим, что сочинение выбрано не случайно. Причина кроется даже не в высоких художественных достоинствах опуса, удостоенного в 1948 году Государственной премии. Авторитетный специалист в области

дагестанской музыки М. Якубов отмечает его рубежное значение не только в творчестве Г. Гасанова, но и в истории национальной композиторской школы Дагестана, основоположником которой композитор является. Якубов называет Первый фортепианный концерт Гасанова «началом профессиональной музыки Дагестана» и далее пишет: «Дагестанская профессиональная музыка совсем ещё молода. Её “предыстория”, богатая сюитами, поурри и фантазиями на народные темы и обработками фольклорных мелодий, завершается лишь... с появлением Первого фортепианного концерта Г. Гасанова» [10, с. 17]. Подобная характеристика вызвала особый интерес именно к этому сочинению как своеобразной лаборатории, в творческом тигле которой отношения этнически-локального и универсального, общеевропейского оказались впервые переплавлены в особый художественный феномен дагестанской композиторской школы.

Принципы анализа сочинения основываются на великолепно выстроенной М. Абдулаевой морфологической системе этнокультурной идентичности народов Дагестана, содержащей точные определения целого ряда паттернов, значимых для национальной композиторской школы, и их объяснения с точки зрения происхождения: архаического (автохтонного), арабо-мусульманского или ирано-персидского. Однако не вполне корректным представляется использование термина «полистилистика» как базового понятия, характеризующего множественные формы проявления в дагестанской музыке феномена билингвизма. Методологически более точным и имманентным рассматриваемому явлению представляется аналитический аппарат теории интертекстуальности, сформированный М. Арановским в связи с проблемой смыслообразования в вариациях на чужую тему [3]. Именно в этом исследовании жёсткая однозначность оппозиции «своё–чужое» обрела пластичность разнообразных способов отношений, порождаемых первичной формой своего бытия как

отношения общего–общего, своего–общего, индивидуального–общего. Особой ценностью для нас обладают сформулированные музыковедом понятия «вариации» и «дери-вации», позволяющие градуировать разные лики прототипической семантики своего и общего. С одной стороны, они существуют в виде стилизации, сохраняющей прототип и соответствующей парадигме канонической культуры. С другой стороны, они проявлены через трансформацию прототипической модели, что становится источником новой информации и соответствует динамической (опусной) культуре. Наконец, необходимым для анализа является использование таких категорий структурной лингвистики, как номинативность (имя субъекта высказывания или, по Б. Яворскому, существительного) и предикативность (относящуюся к тому, что это существительное характеризует – в глагольной форме или форме прилагательного).

Рубежное значение Первого фортепианного концерта Г. Гасанова определяется обновлением феномена билингвизма. В предшествующем этому сочинению «школьном» этапе обработок фольклорного материала локально-этническое выполняло номинативную функцию, а идущая от европейского искусства традиция фантазий, поурри, сюит на народные темы (в технике функциональной тональности) выступала в предикативном значении. По терминологии М. Арановского, это типичный случай вариации: цитируемый или стилизуемый фольклорный материал, приобщаясь к чужой культуре, сохраняет свою субстанциальную (сущностную) основу.

Именно эта ситуация радикально изменилась в Первом фортепианном концерте Гасанова, маркируя начало нового этапа в становлении национальной композиторской школы Дагестана. Причиной стало внедрение этнического материала в новый жанровый контекст, парадигма которого потребовала от локального, этнического материала соответствия аксиоматической логике универсального. Новые системные условия

адаптации «своего» этнического обусловили возможность выполнения им предикативной функции (характеризующей иного субъекта) и даже превращения его в дериват.

Билингвизм анализируемого сочинения наиболее ощутим на лексическом уровне. В тематическом материале очевидно доминирование этнического начала. Однако в этом национальном контексте становятся особенно заметными инокультурные элементы. К ним относятся клишированные обороты европейской фортепианной музыки, которыми богато инкрустирована фактурная ткань концерта. Это «игровые фигуры» (Х. Бесселер), то есть те, которые практика фортепианного исполнительства как искусства игры не только на инструменте, но и «с инструментом» (выражение Е. Назайкинского) стереотипизировала в приёмах арпеджированной, мартеллатной, пассажной и других видах техники. Помимо этого в концерте легко угадываются аллюзии музыки конкретных композиторов (фрагментов фортепианных концертов Шумана, Грига, Чайковского, Рахманинова) и даже цитирование «Вокализа» Рахманинова. Перечисленные приёмы проявления универсального, Всеобщего соответствуют основному понятию теории интертекстуальности – «Большого текста» (Р. Барт), репрезентирующего громадный пласт русской и европейской фортепианной музыки классико-романтической традиции. Следует особо отметить естественность присутствия этой ассоциативно-музыкальной сферы в значении «явного интертекста» (термин М. Раку) в творчестве выдающегося дагестанского композитора, который окончил Петербургскую консерваторию и проявил себя не только композитором, фольклористом, просветителем, но и концертирующим пианистом, в репертуаре которого присутствовали фортепианные концерты европейских и русских композиторов.

Однако на уровне жанра феномен билингвизма проявлен более сложно и завуалированно. Диалог локального и универсального, казалось бы, снят точным

воспроизведением жанровой модели фортепианного концерта. Первоначальное впечатление от этого сочинения связано с восхищением мастерством воссоздания жанровой парадигмы на всех уровнях, что сообщает концерту оттенок неоклассицистской стилистики. И если базироваться на этом впечатлении, тогда художественный смысл сочинения будет интерпретироваться как демонстрация искусства имитации жанровой парадигмы «чужой» культуры, а функция «своей» окажется выраженной в облачении тем-персонажей развёртывающегося представления в национальные одежды.

В действительности же отношения локального и универсального выглядят гораздо сложнее. Пристальное внимание к смысловой логике драматургического процесса обнаруживает постоянно возникающие моменты отсутствия корреляции между функциями тем-персонажей (регламентированных аксиоматикой типовых музыкальных форм) и их структурой (соответствующей ментальности этнического, то есть родового, «материнского»). Образующаяся в результате «биения» двух противоположно заряженных источников развития биполярность (как особое проявление билингвизма) становится причиной излучения особой энергии, создающей единое силовое поле художественного пространства целого.

Градационные изменения внутри диалогового отношения своего и общего обнаруживают определённую стадийность деривационного развития, структурная логика которого соответствует глубинному процессу индивидуации психологического мира национального композитора через узнавание «своего в чужом». В нём становится чётко проявленным контур триады Всеобщее (универсальное) – Единичное (локально-этническое) – Особенное (их синтез).

Проекция именно этого качества целого (как его мотивация, установка на строго определённый тип развития, наконец, как глубинная сценарная основа сюжета) содержится уже в титульной теме концерта – глав-

ной партии первой части. В ней отражено тончайше выраженное, поначалу малозаметное сопряжение двух противоположных векторов развития. Первый из них соответствует логоцентризму европейской культуры, ибо функция темы – типичное сонатное *initio*, проявленное через выраженную активность, нацеленность на действие. И в этом смысле функции темы вполне соответствует энергично-волевой характер мелодии, стоящей на грани цитирования танцевального фольклора. Однако этническое в этой теме отнюдь не сводится к характеризующему субъекта действия компоненту, ибо заявляет о себе с самого начала с не меньшей активностью, властно утверждая противоположную установку этноцентризма через синтаксическое оформление темы – систему модальной звукоорганизации, присущей традиционной культуре. Звучание темы обладает особой фонической окраской, обусловленной игровым отношением двух устоев и двух ладов (натурального *a moll* и дорийского *d*). Игровое начало, имманентно присущее модальной технике как системе звукоорганизации со скользящими устоями, образует очевидное противоречие с функцией главной партии – импульса к действию в виде прямонаправленного, векторного движения. Тем самым главная партия оказывается «двуликим Янусом», дающим возможность развитию мысли одновременно в двух противоположных направлениях: вовне и вовнутрь – через сопряжение тенденций к логоцентризму и этноцентризму. Их паритетность формирует особый тип субъекта действия – «человека играющего». Игровое отношение лица и маски становится стимулом к развитию, целью которого является достижение состояния свободы быть самим собой.

И эта свобода заявляет о себе уже в следующем разделе экспозиции, на территории побочной партии, где появляется целый кортеж энергичных танцевальных тем. Однако, разрушая сложившееся представление об облике побочной, Гасанов актуализирует внезапно открывшееся влияние другого

прототипа, что означает переход развития диалогового отношения Всеобщего и Единичного (или универсального и локального) в новый режим поведения.

Специфика этой стадии определяется, во-первых, тем, что «кавалькада» однотипных тем выводит на поверхность сюитный тип формообразования. Он мгновенно создаёт ассоциации с многотемными вариациями Глинки, Римского-Корсакова. Принцип сюитного нанизывания различных, острохарактерных тем на единый композиционный стержень сближает логику композиции побочной партии концерта Гасанова с творчеством Стравинского и ещё более конкретно – с сюитной анфиладностью строения побочной партии I части Четвёртой симфонии Шостаковича. Уже само перечисление композиторских имён свидетельствует о достижении новой вехи драматургического процесса: о сужении и локализации явного интертекста, о происшедшем игровом соскальзывании из хронологически и географически далёкого общеевропейского «классицистского» текста в то явление, которое получило имя «петербургского текста». А это значит, что в процессе поисков Другого обретена та степень собственной инаковости, в которой «чужое» стало более близким, более своим.

Второе значение деривационного приёма, отмеченного появлением петербургского интертекста, состоит в ещё более важном событии: изменении дискурса. Театрально-игровой тип музыкального мышления, репрезентирующий дух европейского музыкального инструментализма, в сюитоподобной побочной партии преобразуется в эпический. Он предполагает присутствие автора, нарратора, то есть композитора-рассказчика, функция которого перестаёт совпадать с амплуа играющего субъекта. Обновлённое понимание субъекта состоит в обретении им возможности существования без маски. И это состояние обрётённой свободы от логоцентризма воплощается в очередной стадии деривационного процесса – лирическом эпизоде, появляющемся на месте разработки



и обозначенном авторской ремаркой *Cadenza a tempo rubato*. Двоящаяся, метафорическая суть раздела, заключающаяся в парадоксальности соединения функций лирического эпизода и каденции, может быть дешифрована следующим образом.

Во-первых, конкретизация лирического, звучащего в медленном темпе эпизода жанровым модусом каденции (изначально предполагающей возможность свободной творческой рефлексии солиста-инструменталиста) манифестирует обретенную возможность выражения собственного, единичного мнения как слова Автора. Во-вторых, ярко выраженная эпическая модальность этого слова содержит корреляцию с важнейшей категорией традиционного искусства – понятием «коллективного Автора», рапсода, барда, народного сказителя, представителя этноса, в данном случае, ашуга. М. Абдулаева пишет о том, что у лезгин (к которым принадлежит Г. Гасанов) «эпический жанр музыкально-поэтического творчества представлен пением ашугов – народных сказителей» [1, с. 159]. Наконец, в-третьих, смысловая функция каденционного раздела начинает осознаваться как важнейший результат развития лежащего в глубинной основе концерта процесса этнической идентификации и вступления его в новую фазу: диалектического отрицания установки европоцентризма (Всеобщего) через осознание экзистенциальной важности локального, этнического (Единичного, которое впервые начинает выступать не в предикативной, а номинативной роли). Причинно-следственная обусловленность этого обновлённого смысла Единичного содержанием предыдущих фаз драматургического развития (идушего, как мы убедились, «поперёк» аксиоматической логики сонатной формы) детерминирует ожидание кульминации-развязки – этапа «отрицания отрицания» или синтеза Всеобщего и Единичного в достижении Особного.

Этот момент появления осознания подлинности композиторского Я (уже не коллективного, а индивидуального, сокровен-

но-личностного) наступает в медленной части концерта. Медитативный характер лирики отражает логический принцип интроспекции: углубишься в «своё» – откроешь «всеобщее» (а точнее – уникальность укоренённости Единичного во Всеобщем как проявленность Особного).

Ассоциативная связь II части Концерта с музыкой Рахманинова, приводящая к цитированию «Вокализа», увенчивающему общее развитие, проявлена с особенной щедростью и любовью. Конкретные признаки рахманиновской стилистики уже отмечены исследователями творчества Гасанова. Не обнаружен единственный момент – имитации не «общих» свойств лирики Рахманинова, а её особого паттерна, характерного для русской музыки в целом и именуемого понятием «ориентализма» как знака со стереотипной семантикой «восточного». Однако сравнительно недавно музыковед И. Ханнанов в монографии «Музыка Сергея Рахманинова» произвёл существенную ревизию сложившегося расхожего представления о семантике явлений ориентальности в русской музыке, обнаружив в её глубине весьма специфический код, относящийся к ментальности арабской культуры. Этот смысловой паттерн давно получил название «арабеска». Как известно, его специфика определяется присущим арабской культуре требованием запрета на изображение людей и животных, породившим традицию орнаментально-декоративного искусства в живописи. При этом феномен арабесочности оказывается связанным не только с беспредметностью и бессубъектностью, не только с отсутствием эмпирического аналога, но с тотальным выражением иррационального, всецело относящегося к трансцендентному, то есть тому, чего нет в реальном мире и что есть «не от мира сего». Как пишет Ханнанов, в орнаменте, фигурациях, арабеске человек с древних времен пытался выразить себя вне своего отношения к внешнему миру – как бесконечную и бессубъектную красоту мироздания, творения Бога. «Орна-

мент, арабеск выражает красоту гармонии как таковой. Он создает ритмы и очерчивает пространство, в котором временной аспект изображения превалирует над миметическим» [9, с. 192]. Все эти приёмы явственно заметны и в медленной части Концерта Гасанова. В её очевидной корреляции с музыкой Рахманинова становится понятным то, что арабесковость является специфическим индексом открывающегося иррационального смысла: символического выражения общения с трансцендентальным миром и в музыке дагестанского композитора.

Однако в обсуждении символического смысла этой музыки самым важным моментом является некий парадокс, состоящий в том, что феномен арабесковости присутствует в нём уже не как ассимилированное из другой культуры явление, а как то, что изначально, априорно является органической принадлежностью собственной культуры, а для русской музыки, адаптировавшей арабо-мусульманский гештальт только в XIX веке, стало заимствованным элементом чужой культуры. И в этом моменте узнавания себя подлинного через переживание этнической и религиозной идентичности происходит инверсирование былых представлений о своём и чужом, локальном и универсальном. Они словно обмениваются ценностными энергиями, преобразуя диалог Всеобщего и Единичного в синтез, рождающий катарсически переживаемое чувство соборного единства (по Ф. Тютчеву, «всё во мне, и я во всём»).

Обнаруженный парадокс позволяет провести ещё одну уточняющую аналогию. Если коррелятом открывшемуся в музыке Рахманинова нетварному, надмирному свету является понятие Софийности («Премудрости Божией»), то у Гасанова его аналог укоренён в суфизме – исламском мистицизме, имеющем в Дагестане тысячелетнюю историю. М. Абдулаева, опираясь на работы отечественных востоковедов, даёт характеристику стадий суфийского мистического пути, последняя из которых (хакикат или истина) представляет собой соединение суфия с Богом, непосред-

ственное общение с ним, созерцание его и растворение в нём. «Растворившись в бытии бога, суфий, наконец, познаёт самого себя и божественную истину» [1, с. 95].

Выявленный сакральный локус содержания музыки медленной части Концерта становится прямым свидетельством обретения чувства подлинности бытия. И именно это чувство радости и переполняющей благодарности выражено в финале. Итогом становится окончательное изживание феномена билингвизма. То, что раньше было проявлением либо локального, либо универсального, явно или скрытно контрастировавших друг с другом, слилось в единое целое, рождая чувство укоренённости в мире, повседневной прочности самоощущения и благодарности бытию.

Итак, проведённый анализ Первого фортепианного концерта Г. Гасанова изначально был инициирован стремлением понять структурную организацию сочинения как рубежного, чтобы обнаружить в её логике объяснение того, как зарождается феномен национального композиторского стиля, какова имманентно-музыкальная логика данного процесса. Выдвинутая рабочая гипотеза о значимости триады Всеобщее–Единичное–Особенное, выступающей в значении парадигматической модели формирующейся системы, подтвердила себя. Она позволила стать тем аналитическим инструментом, с помощью которого была обнаружена глубинная логика процесса смыслообразования и подтверждена художественная целостность сочинения. Как выяснилось, деривационные процессы (как объективный показатель уже не «школьного» статуса Концерта), которые связаны с нарушениями жанровых, композиционных, стилевых стереотипов, проявляли свой смысл через строгую детерминированность каждого этапа развития, обнаруживая подлинно симфонический уровень мышления композитора. А это, пожалуй, является самым высоким критерием оценки художественных достоинств Первого фортепианного концерта Г. Гасанова.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Абдулаева М. Ш. Культура Дагестана в условиях глобализации: единство в многообразии. Махачкала: Алеф, 2013. 274 с.
2. Абдулаева М. Ш. Локально-религиозные универсалии в традиционной культуре Дагестана // Фольклор в контексте культуры: мат. Второй Всерос. науч. конф. ДГПУ. Махачкала, 2011. С. 66–67.
3. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. М.: Композитор, 1998. 343 с.
4. Белозёр Л. П. Синтез традиций народной и профессиональной музыки в фортепианных сонатах композиторов Казахстана // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 18–22.
5. Гарипова Н. Ф. Интонационная лексика курая в тематизме фортепианных сочинений башкирских композиторов // Проблемы музыкальной науки. 2008. № 1. С. 150–157.
6. Дрожжина М. Н. Молодые национальные композиторские школы Востока как явление музыкального искусства XX века: дис. ... д-ра искусствоведения. Новосибирск, 2005. 346 с.
7. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 223–237.
8. Рудиченко Т. С. Традиционная музыкальная культура в современном мире // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 2. С. 23–28.
9. Ханнанов И. Д. Музыка Сергея Рахманинова. Семь музыкально-теоретических этюдов. М.: Композитор, 2011. 287 с.
10. Якубов М. А. Готфрид Алиевич Гасанов как основоположник дагестанской профессиональной культуры. Типологическое исследование: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1986. 25 с.

## REFERENCES

1. Abdulayeva M. Sh. *Kul'tura Dagestana v usloviyakh globalizatsii: edinstvo v mnogoobrazii* [The Culture of Dagestan in the Conditions of Globalization: Unity in Diversity]. Makhachkala: Aleph, 2013. 274 p.
2. Abdulayeva M. Sh. Lokal'no-religioznye universalii v traditsionnoy kul'ture Dagestana [Local Religious Universals in the Traditional Culture of Dagestan]. *Fol'klor v kontekste kul'tury: mat. Vtoroy Vseros. nauch. konf.* [Folklore in the Context of Culture. Proceedings of the Second Russian Scholarly Conference]. Dagestan State Pedagogical University, 2011, pp. 66–67.
3. Aranovsky M. G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva* [The Musical Text. Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor Press, 1998. 343 p.
4. Belozher L. P. Sintez traditsiy narodnoy i professional'noy muzyki v fortepiannykh sonatakh kompozitorov Kazakhstana [The Synthesis of Folk and Classical Musical Traditions in the Piano Sonatas of Kazakh Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 18–22.
5. Garipova N. F. Intonatsionnaya leksika kuraya v tematizme fortepiannykh sochineniy bashkirskikh kompozitorov [The Intonational Vocabulary of the Kurai as a Means for Conveying the National Color in the Themes of Piano Works by Bashkir Composers]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2008, No. 1, pp. 150–157.
6. Drozhzhina M. N. *Molodye natsional'nye kompozitorskie shkoly Vostoka kak yavlenie muzykal'nogo iskusstva XX veka: dis... d-ra iskusstvovedeniya* [Young National Schools of Composition of the East as a Phenomenon of the Art of Music of the Twentieth Century: Thesis of Dissertation for the Degree of Doctor of Arts]. Novosibirsk, 2005. 346 p.
7. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya "zhanr" v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and Concept of "Genre" in the Musical Culture of the Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 1, pp. 223–237.
8. Rudichenko T. S. Traditsionnaya muzykal'naya kul'tura v sovremennom mire [Traditional Musical Culture in the Contemporary World]. *Problemy muzykal'noy nauki* [Music Scholarship]. 2013, No. 2, pp. 23–28.
9. Khannanov I. D. *Muzyka Sergeya Rakhmaninova. Sem' muzykal'no-teoreticheskikh etyudov* [Music by Sergei Rachmaninoff. Seven Musical and Theoretical Etudes]. Moscow: Kompozitor Press, 2011. 287 p.
10. Yakubov M. A. *Gotfrid Aliievich Gasanov kak osnovopolozhnik dagestanskoy professional'noy kul'tury. Tipologicheskoe issledovanie: avtoref. dis. ... kand. Iskusstvovedeniya* [Gottfried Aliyevich Gasanov as the Founder of the Professional Culture of Dagestan. Typological Studies: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 1986. 25 p.

### Первый фортепианный концерт Г. Гасанова и проблемы национального композиторского стиля

Статья посвящена сочинению Г. А. Гасанова, с которым связано рождение профессиональной композиторской школы Дагестана. Первый фортепианный концерт рассматривается как творческая лаборатория, отражающая закономерности процесса интеграции локально-этнического и универсально-европейского в образовании национальной композиторской школы. Возникающий на основе диалога двух культур феномен билингвизма исследуется в ракурсе теории интертекстуальности, обоснованной М. Г. Арановским.

Лежащий в основе Концерта особый вид диалогового отношения своего и чужого интерпретирован с позиций доминантности установок европейского логоцентризма, что проявлено в деривации (или трансформации) структурных моделей фольклорного материала. Следование композитора аксиоматике типовых музыкальных форм, а также синтаксическим нормам европейской культуры отражено в воспроизведении того типа музыкального дискурса, который соответствует высшему завоеванию европейского инструментализма – симфонической драматургии. Её логика обосновывается в статье с помощью категориальной триады Всеобщее–Единичное–Особенное, открывающей глубинную структуру внутреннего сюжета произведения. Она уточняет процесс индивидуации (К.-Г. Юнг) композитора в особой модели этнической самоидентификации: достижении синтеза Всеобщего и Единичного в стадии Особенного, стирающего различия между своим и чужим. Обретение Особенного, осуществлённого через поиски укоренённости Единичного во Всеобщем, отражает некую сверхзадачу любого национального композиторского стиля.

**Ключевые слова:** Готфрид Гасанов, музыкальная культура Дагестана, фортепианная музыка, этноцентризм, интертекстуальность, билингвизм

### Gottfried Gasanov's First Piano Concerto and Issues of the National Compositional Style

The article is devoted to one particular composition by Gottfried Gasanov with which the birth of the school of professional music composition in Dagestan is connected. The First Piano Concerto is examined as a musical laboratory that reflects the laws of the process of integrating local-ethnic and universal-European traits in the formation of a national school of composition. The phenomenon of bilingualism, emerging on the basis of dialogue between two cultures, is researched from the perspective of the theory of intertextuality founded by Mikhail Aranovsky.

The special type of dialogic relationship of the kindred and the alien lying at the basis of the Concerto is interpreted from the positions of domination of precepts of the European logocentrism, which is manifested in the derivation (or transformation) of structural models of the folk musical material. The composer's adherence to the axiomatics of standard musical forms, as well as the syntactic norms of European culture, is reflected in the replication of that type of musical discourse which corresponds to the highest achievement of European instrumentalism – namely, symphonic dramaturgy. Its logic is founded in the article by means of the categorical triad of Universal-Individual-Particular, which discloses the profound structure of the composition's inner plot. It specifies the process of individuation (according to Carl Jung) of the composer within a special model of ethnic self-identification: the achievement of the synthesis of the Universal and the Individual at the stage of the Particular, realized through the rootedness of the Singular in the Universal, reflects a certain grand purpose of any national style of musical composition.

**Keywords:** Gottfried Gasanov, musical culture of Dagestan, piano music, ethnocentrism, intertextuality, bilingualism

#### Сыпало Наталия Валентиновна

ORCID: 0000-0003-0542-9327

старший преподаватель кафедры фортепиано,  
соискатель кафедры истории и теории  
исполнительского искусства и музыкальной  
педагогике

*E-mail: Natashechka82@mail.ru*

Саратовская государственная  
консерватория им. Л. В. Собинова  
Саратов, 410012 Российская Федерация

#### Natalia V. Sypalo

ORCID: 0000-0003-0542-9327

Senior Faculty Member at the Piano Department  
Research Assistant at the Department  
of Music History, Theory,  
Performing Arts and Musical Pedagogy

*E-mail: Natashechka82@mail.ru*

Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya  
im. L. V. Sobinova  
Saratov State L. V. Sobinov Conservatory  
Saratov, 410012 Russian Federation