

УДК 78

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-139-145

Д.И. Вахитова, С.Н. Герасимова

**«КОНЦЕРТ № 2 ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ» А.Я. ЭШПАЯ
В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ**

Статья посвящена исследованию жанра фортепианного концерта в творчестве А.Я. Эшпая и выявлению особенностей исполнительского стиля композитора-пианиста. Актуальность выбранной темы объясняется отсутствием исследований творчества А.Я. Эшпая-пианиста. В статье приведены сведения из биографии композитора и рассмотрено авторское исполнение «Второго концерта для фортепиано с оркестром». В процессе анализа были выявлены стилистические особенности композиторского языка и обнаружены характерные исполнительские приемы А.Я. Эшпая-пианиста.

Ключевые слова. А.Я. Эшпай, фортепианный концерт, авторская интерпретация, марийский фольклор, исполнительский стиль.

Актуальность темы исследования. В истории фортепианной музыки композиторское искусство и исполнительство были неразрывно связаны. Выдающиеся виртуозы XIX столетия – Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Мендельсон – чаще всего исполняли собственные сочинения. В русской фортепианной школе эта традиция была также развита. Основу репертуара А.Г. Рубинштейна, А.Н. Скрябина, С.В. Рахманинова, Н.К. Метнера составляли собственные сочинения. Многие отечественные композиторы XX века, такие как С.С. Прокофьев, Д.Д. Шостакович, Р.К. Щедрин, также были выдающимися пианистами и нередко первыми исполнителями собственных сочинений.

Степень научной разработанности темы. В 2025 году музыкальная общественность отмечает столетие со дня рождения отечественного композитора Андрея Яковлевича Эшпая. Выдающийся композитор второй половины XX века, прославившийся в первую очередь своим песенным творчеством, А.Я. Эшпай создал более 20 концертов для различных инструментов, два из них для фортепиано с оркестром. Композиционные особенности этих концертов рассмотрены в работах Е.Б. Долинской, А.В. Богдановой, Е.Н. Денисовой, Е.М. Самойленко и др.

Цель, задачи и предмет исследования. Целью исследования является анализ «Второго концерта для фортепиано с оркестром» А.Я. Эшпая с точки зрения авторской трактовки. В задачи исследования входит определение места жанра концерта в творчестве композитора, изучение стилистических особенностей «Второго концерта», исполнительский анализ авторской интерпретации в сопровождении симфонического оркестра под управлением Е.Ф. Светланова. Предмет исследования – «Концерт № 2 для фортепиано с оркестром» А.Я. Эшпая в авторском прочтении.

Научная новизна исследования заключается в анализе эстетической деятельности А.Я. Эшпая через призму взаимодействия в ней композиторского и исполнительского творчества. Кроме того, премьерное исполнение «Второго концерта для фортепиано с оркестром» было авторским и потому представляет особый интерес для исследователей.

Методология и методы исследования. Методологической основой работы являются музыковедческий анализ, применяемый в аспекте стилистических особенностей, техники композиции, формообразования и оркестровки, и исполнительский анализ, используемый с точки зрения воплощения образного содержания концерта, его средств музыкальной выразительности, взаимодействия солиста и оркестра.

Источниковую / эмпирическую базу исследования составляют труды отечественных исследователей Е.Б. Долинской, А.В. Богдановой, О.М. Зароднюк, О.М. Герасимова, а также партитура и клави́р рассматриваемого сочинения, авторская запись премьерного исполнения «Концерта № 2 для фортепиано с оркестром» А.Я. Эшпая.

Основная часть. Начальное музыкальное образование А.Я. Эшпай получил до войны. Его первым педагогом в музыкальной школе им. Гнесиных была В.В. Листова, которая пробудила в А.Я. Эшпае интерес к музыке, привила любовь к творчеству Э. Грига, В.А. Моцарта, Ф. Шопена и С.В. Рахманинова. В.В. Листова многосторонне развивала своего ученика: знакомила с театром, живописью и поэзией. Композитор в воспоминаниях о своем первом педагоге писал: «Святое отношение к музыке, строгость музыкальных суждений, безупречный вкус соединились у Валерии Владимировны в замечательной гармонии с тонким и острым юмором, совершенной простотой и естественностью» [1. С. 4].

С началом Великой Отечественной войны будущий композитор пытался уйти добровольцем на фронт, однако ему как несовершеннолетнему отказали. В 1942 году А.Я. Эшпай оканчивает 10 класс и поступает в Чкаловское (Оренбургское) пулеметное училище. Благодаря отличному знанию немецкого языка он был направлен в Военный институт иностранных языков, а после ускоренного освоения программы – в действующую армию Первого Белорусского фронта. Будущий композитор вспоминает: «Именно тогда я понял, что занятия музыкой, к которой я относился как к чему-то само собой разумеющемуся и не главному, – что они помогают быть мне полезным на войне» [2. С. 22].

Героический военный путь А.Я. Эшпая был отмечен правительственными наградами: польской медалью «За Варшаву 1939–1945 гг.», медалями «За освобождение Варшавы», «За взятие Берлина», «За победу над Германией», орденом Красной Звезды. События войны наложили отпечаток на все творчество композитора.

В 1945 году А.Я. Эшпай поступил в Музыкальное училище при Московской консерватории, в котором обучался сразу двум специальностям – фортепиано (класс Р.Ю. Чернова) и композиции (класс Е.И. Месснера). В Московской консерватории А.Я. Эшпай обучался по классу фортепиано у В.В. Софроницкого, по классу композиции у Н.П. Ракова, позднее у Н.Я. Мясковского, а после его смерти – у Е.К. Голубева. Во время учебы А.Я. Эшпай был принят в Союз композиторов СССР.

В аспирантуре молодой композитор попал в класс А.И. Хачатуряна, который высоко ценил своего ученика и полагал, что «Эшпай является примером истинно современного художника, вобравшего, аккумулировавшего в своем творчестве самые различные пласты (будь то марийский фольклор или классическое искусство, музыка XX века и особенно любимый им Равель или, наконец, джаз) и нашедшего ту “золотую середину”, которая определяет его композиторское лицо – то, что мы называем яркой самобытностью, индивидуальностью» [3. С. 8]. Карьера А.Я. Эшпая-пианиста развивалась не менее активно, чем карьера композитора, о чем свидетельствует приглашение Андрея Яковлевича председателем жюри Международного конкурса им. П.И. Чайковского. В этом качестве А.Я. Эшпай трижды судил пианистов в 1978, 1986 и 1998 годах.

Впервые к концертному жанру композитор обратился в аспирантские годы. В 1954 году был написан «Первый концерт для фортепиано с оркестром», премьерное исполнение которого состоялось в декабре того же года, в качестве солистки была приглашена Т.П. Николаева. Этот концерт А.Я. Эшпай посвятил своему любимому композитору М. Равелю и даже использовал цитату из его оперы-балета «Дитя и волшебство».

К концу XX столетия А.Я. Эшпай создал более 20 концертов для солирующих инструментов и оркестра. По словам О.М. Зароднюк, «композитору удалось создать

своеобразную «энциклопедию жанра», отличительной особенностью которой является инструментальный универсализм автора, написавшего концерты практически для всех оркестровых инструментов» [4. С. 24–25].

«Второй фортепианный концерт» был создан в 1972 году. Премьеру сочинения автор представил в сопровождении Государственного симфонического оркестра СССР под управлением Е.Ф. Светланова. Именно это исполнение легло в основу данного исследования. В своем очерке А.В. Богданова относит слова о «Второй симфонии» А.Я. Эшпая и к его «Второму фортепианному концерту»: «Это гимн преодолению, мужеству, надежде. В музыке ее есть и драматизм, даже жесткость, но и ясность взгляда, не затуманенного ни преувеличением ужасного, ни ложным “бодрячеством”. Это музыка действия; с первых же тактов она вовлекает слушателей в ритм активного движения и резких контрастов» [5. С. 50].

Форма «Второго концерта для фортепиано с оркестром», будучи одночастной, имеет черты классической трехчастной концертной формы. Эта черта сближает сочинение А.Я. Эшпая с концертами Es-dur и A-dur Ф. Листа, Des-dur С.С. Прокофьева, Cis-moll Н.Н. Черепнина. Выдающийся музыковед XX века Л.С. Дьячкова пишет, что «форма сжатого сонатного одночастного цикла, применяемая композитором, во многом напоминает характерную для романтиков так называемую “новую одночастную” или поэмно-балладную форму» [6. С. 115]. В русле современного романтизма, анализируя концерты А.Я. Эшпая, Р.С. Леденева и С.В. Жукова, трактует концерт А.Я. Эшпая и Е.Л. Денисова, отмечая, что «в атмосфере разнонаправленности творческих поисков конца XX века именно осознание концерта как жанра романтического и трактовка его в этом ключе выделяет трех названных авторов из среды современных мастеров» [7. С. 179]. Схожую точку зрения высказывает О.М. Зароднюк: «Наиболее существенной стилистической тенденцией становится неоромантизм, возвращающий ценность эмоциональности, различные проявления которого определяют, например, индивидуальные особенности сочинений Р. Щедрина, А. Эшпая, Р. Леденева, А. Шнитке, Е. Фирсовой, С. Беринского, В. Рябова и др.» [8. С. 137].

Императивное звучание темы главной партии задает тон эмоционального накала всему концерту. В первом проведении темы в партии солиста ее сопровождают лишь лаконичные квартетные реплики в партии литавр. Развитие темы строится на ее многократном повторении и тембральном «обрастании» оркестровыми голосами. А.Я. Эшпай исполняет эту тему гимнически, устремленно к вершинам фраз.

Тему побочной партии – подлинную марийскую мелодию, уже встречавшуюся в «Первой симфонии», – композитор влетает в очередное проведение темы главной партии. Таким образом, в оркестре звучит кульминационное проведение темы главной партии, а в партии солиста впервые возникает тема побочной партии. А.Я. Эшпай придает этой теме эпическое звучание, трактуя ее как мелодию широкого дыхания.

Дальнейшее развитие побочной партии прерывается вторжением каденционного эпизода. Здесь впервые появляются ритмические сбивки, которые в разработке станут ритмической основой тематизма. Пианист исполняет каденцию в стиле необарокко – токкатное произнесение пассажей в сочетании с жесткой ритмической организацией отсылают слушателя к необарочным образцам музыки И.Ф. Стравинского.

Следует отметить, что исследователи единодушны во мнении, что во «Втором концерте» композитор органически сплел воедино традиции академической музыки, фольклор и джаз. Так, Е.М. Самойленко отмечает, что «в стилистическом отношении концерт очень характерен для творческой манеры Эшпая, объединяющей различные стилистые истоки – марийский фольклор, джаз, разноплановую лирику, авторский язык» [9. С. 110]. Схожий тезис выдвигает Е.Б. Долинская в масштабном исследовании, посвященном жанру фортепианного концерта в XX веке, утверждая, что «игровая комбинаторика концерта берет свои истоки в фольклоре, в джазе, в апелляции к близким стилям – Равеля, Рахманинова, Хачатуряна» [10. С. 281].

После мощного оркестрового тутти, в котором эмоциональный накал тематизма возрастает до предела, а глиссандо в партии медных духовых напоминают звучание джаз-бэнда, начинается огромный разработочный раздел. В нем тема главной партии видоизменяется, звучит «ломано», в ней появляются большие скачки и остановки во времени. В партии оркестра на протяжении всего эпизода звучит аккордовое сопровождение с необычной трактовкой размера 8/8 (3+3+2). Укорачивая третью долю такта, композитор придает звучанию темы элемент джазового начала. А.Я. Эшпай исполняет этот эпизод нарочито акцентировано, придавая звучанию темы некоторую ироничность. «Подсекая» последнюю долю в такте, солист подчеркивает джазовую основу этого эпизода.

После «джазового» эпизода вновь появляется тема побочной партии. В этот раз она звучит приглушенно в партии деревянных духовых на фоне прихотливых пассажей в партии солиста. В исполнении автора пассажи звучат непрерывным потоком, нагнетая тревожную атмосферу в преддверии появления новой двенадцатитоновой темы.

Завершается разработочный раздел проведением измененной темы главной партии в ракоходе. Звуча попеременно то в оркестре, то у солиста, эта тема имеет ироническую окраску. Исполняя эпизод, А.Я. Эшпай и Е.Ф. Светланов передают друг другу тему будто играючи, невзначай.

Сжатая реприза «рассыпается» на отдельные квартовые реплики литавр, «растворяющиеся» как по мере развертывания формы, так и в динамике. Длинные аккорды в сольной партии служат неким интонационным «мостиком» для оркестрового перехода к разделу *Andante*. Тема, возникающая у солирующего гобоя, имеет восточную ладоинтонационную окраску, отсылая слушателя к ориентализму XIX – начала XX вв. В интонационной основе темы лежит чередование мажорной и минорной пентатоники. Выбор тембров солирующих инструментов также отсылает слушателя к народно-песенным образам. Тема звучит по очереди у гобоя, флейты, английского рожка и альтовой флейты, чей тембр используется довольно редко.

Надо отметить, что господствующий тембр *Andante* – флейтовый – от альтовой флейты до флейты пикколо. Даже рояль имитирует флейтовый тембр в одноголосной «извилистой» мелодии. В своем исполнении А.Я. Эшпай добивается прозрачного, «хрустального» звучания инструмента. В заключительном пассаже импровизационного характера пианист подчеркивает скрытый в фактуре триолей выразительный голос. Весь раздел *Andante* у А.Я. Эшпая и Е.Ф. Светланова звучит как некая медитативная импровизация. После премьеры концерта Г.М. Ципин писал о взаимодействии солиста и оркестра: «Как известно, существует два пути к решению проблемы “рояль – оркестр”. Второй концерт Эшпая – на том из них, который ведет не к состязанию, не к противоборству солирующего инструмента и аккомпанирующего ему коллектива, а к их фоническому обогащению, “слиянности” в едином звуковом потоке. Фортепиано тут скорее подмешивает (искусно, тактично) свои специфические краски к оркестровой палитре, нежели ставит целью выделиться на фоне партнера» [11. С. 26].

В заключительном разделе концерта – *Tempo primo* – особенно ярко проявляются черты джаза и токатности. Использование щеток у ударных и *pizzicato* в партии контрабаса отсылает слушателя к ритм-секции джаз-бэнда. Измененный вариант темы главной партии из разработки меняет здесь свой облик: обилие форшлаггов, предельно быстрый темп и флейтовый тембр вызывают ассоциации с творчеством джазовых флейтистов тех лет – Бада Шэнка, Пола Хорна и Хэрби Манна. В партии солиста в это время звучат разложенные сектакорды и квартсекстакоорды разных тональностей. Например, одновременно звучат гармонии *a-moll* и *Ges-dur*, *E-dur* и *G-dur*, таким образом, композитор добивается расщепленного звучания каждого тона. Стремительные пассажи и глиссандо в партии солиста также напоминают джазовую импровизацию.

В репризном разделе, как в калейдоскопе, мелькают темы главной и побочной партий. Здесь они интонационно сближаются, помещаются в качестве скрытых голо-сов токатных пассажей. После кульминационного проведения темы побочной партии в оркестре у солиста внезапно возникает медленная каденция, основанная на новой двенадцатитоновой теме. В этой каденции композитор использует полифонические принципы разработки тематизма – канон, проведение темы в увеличении, ракоход.

Из «недр» тишайшего звучания этой каденции выходит измененный вариант темы главной партии. Закручиваясь во множестве повторений, тема приобретает стихийное звучание и масштабное динамическое развитие, заканчиваясь апофеозом многократного повторения начальной интонации концерта у медных духовых.

В разделе *Tempo primo* пианист продемонстрировал виртуозность высочайшего уровня, полифоническое слышание фактуры и владение яркими тембральными красками. Оркестр под управлением Е.Ф. Светланова также демонстрирует владение разными стилевыми приемами игры. Так, в проведении темы в партии трубы и финальном *tutti* у медных духовых появляется нарочито «трескучий» тембр, характерный для джазовых оркестров.

Таким образом, следует отметить, что в своем исполнении автор концерта заострил внимание на тех моментах, которые важны для него в композиторском отношении. Лапидарное произнесение тематического материала, ясность звучания в токатных эпизодах, предельно волевая ритмическая организация – вот основа исполнения А.Я. Эшпаем собственного концерта. В тандеме с Е.Ф. Светлановым пианист создал монументальное музыкальное полотно, насыщенное контрастными эпизодами, драматическим накалом, тембральным разнообразием и сложнейшими ритмическими сочетаниями. Авторское исполнение «Второго концерта для фортепиано с оркестром» А.Я. Эшпая остается образцовым и в наши дни, не теряя своей актуальности ни в композиционном, ни в пианистическом плане.

Литература

1. Макуренкова Е.П. О педагогике В.В. Листовой. М.: Река времен, 2025. 80 с.
2. Герасимов О.М. Беседы о композиторах: очерки. Йошкар-Ола: Марийское книжное издательство, 2006. 248 с.
3. Хачатурян А.И. О моем ученике // Эшпай А. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки. М.: Советский композитор, 1988. С. 8–9.
4. Зароднюк О.М. Жанр концерта в отечественной музыке 1980–1990-х годов. Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М.И. Глинки, 2012. 48 с.
5. Богданова А.В. Андрей Эшпай. М.: Советский композитор, 1986. 168 с.
6. Дьячкова Л.С. Андрей Эшпай и его Вторая скрипичная соната // Андрей Эшпай. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки. М.: Советский композитор, 1988. С. 112–123.
7. Денисова Е.Л. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. ... канд. искусствovedения. М., 2001. 261 с.
8. Зароднюк О.М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–1990-х годов: дисс. ... канд. искусствovedения. Н. Новгород, 2006. 232 с.
9. Самойленко Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: дисс... канд. искусствovedения. М., 2003. 415 с.
10. Долинская Е.Б. Фортепианный концерт в музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2005. 560 с.
11. Цыпин Г.М. Второй фортепианный концерт А. Эшпая // Советская музыка, 1973. №1. С. 34–35.

Andrei Eshpay's “Piano Concerto № 2” in the Context of the Author's Interpretation

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2026, 1 (100), 139–145

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-139-145

Dilyara I. Vahitova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: vakhdidilya@mail.ru

Sofya N. Gerasimova, Krasnodar State Institute of Culture (Krasnodar, Russian Federation).

E-mail: sofiigerasimova@gmail.com

Keywords: A. Eshpay, Piano Concerto, author's interpretation, Mari folklore, performing style.

The article is devoted to the study of the piano concert genre in the work of A.Ya. Eshpay, identifying the features of the performing style of the composer-pianist. The relevance of the chosen topic is explained by the lack of research on the work of Eshpay the pianist. The article examines the author's performance of the Second Piano Concerto.

For the first time, the composer turned to the concert genre in his graduate conservatory years. In 1954, the first piano concerto was written. The composer dedicated this concert to M. Ravel, his favorite composer.

The Second Piano Concerto was created in 1972. The author presented the premiere of the composition accompanied by the USSR State Symphony Orchestra conducted by E.F. Svetlanov. This performance was formed the basis of this study.

Researchers are unanimous in the opinion that in the Second Piano Concerto, the composer organically weaved together the traditions of academic music, folklore and jazz.

The form of the Second Piano Concerto, being one-movement, has features of the classical three-movement concerto form. The composer uses the principle of contrast, not confrontation of themes. The key role in slow episodes is played by the timbre color of the sound. In one of the themes, Eshpay introduced a genuine Mari melody.

It should be noted that in his performance the author of the concert drew attention to those moments that are important for him in terms of composer. Lapidary pronunciation of thematic material, clarity of sound in toccata episodes, extremely strong-willed rhythmic organization - this is the basis for the performance of A.Ya. Eshpay's own concert. In tandem with E.F. Svetlanov, the pianist created a monumental musical canvas, saturated with contrasting episodes, dramatic intensity and the most complex rhythmic combinations. The author's performance of the Second Piano Concerto by A.Ya. Eshpay remains exemplary today, without losing its relevance either compositionally or pianistically.

References

1. Makurenkova, E.P. (2025) *O pedagogike V.V. Listovoj* [On the pedagogy of V.V. Listova]. Moscow: River of Time.
2. Gerasimov, O.M. (2006) *Besedy o kompozitorah: Ocherki* [Conversations about composers: Essays]. Yoshkar-Ola: Mari Book Publishing House.
3. Khachaturian, A.I. (1988) O moem uchenike [About my student]. In: Gulyants, E.I. (ed.) *Andrej Eshpay. Besedy. Stat'i. Materialy. Ocherki*. [Andrei Eshpay. Conversations. Articles. Materials. Essays.]. Moscow: Soviet composer.
4. Zarodnyuk, O.M. (2012) *Zhanr koncerta v otechestvennoj muzyke 1980-1990-h godov* [Concert genre in domestic music of the 1980-1990s Concert genre in domestic music of the 1980-1990s]. Nizhny Novgorod: Publishing House of the Nizhny Novgorod State Conservatory named after M.I. Glinka.

5. Bogdanova, A.V. (1986) *Andrey Eshpay* [Andrey Eshpay]. Moscow: Soviet composer.
6. Dyachkova, L.S. (1988) *Andrej Eshpay i ego Vtoraya skripichnaya sonata* [Andrey Eshpay and his Second Violin Sonata]. In: Gulyants, E.I. (ed.) *Andrey Eshpay. Besedy. Stat'i. Materialy. Oчерki* [Andrey Eshpay. Conversations. Articles. Materials. Essays]. Moscow: Soviet composer.
7. Denisova, E.L. (2001) *Neoromanticheskie aspekty v otechestvennom instrumental'nom koncerte poslednej treti XX veka* [Neo-romantic aspects in a domestic instrumental concert of the last third of the 20th century]. Candidate of Art History. Diss. Moscow.
8. Zarodnyuk, O.M. (2006) *Fenomen koncertnogo zhanra v otechestvennoy muzyke 1980-90-h godov* [The phenomenon of the concert genre in Russian music of the 1980s and 90s]. Candidate of Art History. Diss. Nizhny Novgorod.
9. Samoylenko, E.M. (2003) *Zhanrovaya priroda instrumental'nogo koncerta i koncertnoe tvorchestvo A. Eshpaya* [The genre nature of the instrumental concert and the concert work of A. Eshpay]. Candidate of Art History. Diss. Moscow.
10. Dolinskaya, E.B. (2005) *Fortepiannyj koncert v muzyke XX stoletiya: Issledovatel'skie oчерki* [Piano Concerto in 20th Century Music: Research Essays]. Moscow: Composer.
11. Tsy-pin, G.M. (1973) *Vtoroj fortepiannyj koncert A. Eshpaya* [A. Eshpay's Second Piano Concerto]. *Sovetskaya muzyka – Soviet music*. 1. pp. 34–35.

УДК 78.06

DOI: 10.24412/2070-075X-2026-1-145-155

Г.А. Бошук, Ю.Г. Цицишвили

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЖАНРА ФОРТЕПИАННОЙ МИНИАТЮРЫ П.И. ЧАЙКОВСКОГО В ОТЕЧЕСТВЕННОМ АНИМАЦИОННОМ КИНЕМАТОГРАФЕ

В статье исследованы механизмы адаптации и интерпретации фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в визуальном ряду отечественных анимационных фильмов. В качестве материалов исследования привлечены нотный текст миниатюр П.И. Чайковского, анимационные фильмы, а также музыковедческие исследования, посвященные творчеству композитора. Новизна исследования состоит в комплексном анализе использования фортепианных миниатюр П.И. Чайковского в анимационном кино с точки зрения их семантики, функциональности и механизмов адаптации.

Ключевые слова: *фортепианная миниатюра, анимационный кинематограф, жанровая трансформация, музыкальная форма, семантика.*

Актуальность темы исследования. Музыка П.И. Чайковского занимает особое место в истории мирового кинематографа. Его балеты, симфонии и оперы стали неотъемлемой частью звукового ряда как игрового, так и анимационного кино. Однако, в отличие от крупных форм, миниатюры композитора – фортепианные пьесы, романсы, оркестровые миниатюры – используются значительно реже. Это обусловлено не только спецификой жанра, но и особенностями кинематографического дискурса, в котором музыка часто выполняет роль фонового сопровождения или эмоционального акцента. Анимационный кинематограф, в свою очередь, отличается лаконичностью и компакт-