

Музыкальный жанр и стиль

Научная статья
УДК 785.6
<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>
EDN: DFBLCG



Необарочное концертное музицирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века

Мария Николаевна Останина¹, Светлана Сергеевна Гончаренко²

^{1,2}Новосибирская государственная консерватория имени М. И. Глинки,
г. Новосибирск, Российская Федерация

¹mariya.ostanina2016@yandex.ru, <https://orcid.org/0009-0005-9497-3907>
²lalumiere43@mail.ru, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>

Аннотация. Актуальность заявленной темы определяется значением необарочных тенденций в XX столетии как опоры на высокие гуманистические традиции, формировавшие классическое музыкальное искусство. В методологии исследования авторы опираются на теоретические положения обобщающего характера о барочных концертах, выработанные в отечественной музыкальной науке (Ю. Холопов, Н. Зейфас, С. Бакуто, С. Гончаренко и др.), а также на типологию композиционных моделей в жанре современного концерта, предложенную И. Гребневой. Используется компаративный метод, применяемый к исторически дистанцированным явлениям барокко и необарокко, а также к индивидуальным композиторским интерпретациям барочного формообразования. В статье впервые рассмотрена группа *concerti grossi*, созданных в указанный период, проведен сравнительный анализ на уровне целостной организации, трактовки оркестра и концертной формы. Систематизированы архетипические и кенотипические композиционные модели С. Губайдулиной, А. Шнитке, Р. Щедрина и других композиторов, которые обновляют аналогичные модели XVIII века. Выявляя общее и особенное в интерпретации принципов концертного музицирования, их взаимодействие с чертами театральности и медитативно-конфликтной симфонической драматургии, авторы показывают, что *concerti grossi* 1970–1990-х годов отражают многополярность необарочной картины современного мира.

Ключевые слова: барокко, необарокко, необарочное концертное музицирование, типология жанра *concerto grosso*, архетипические и кенотипические композиционные модели

Для цитирования: Останина М. Н., Гончаренко С. С. Необарочное концертное музицирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 25–38.

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>

Musical Genre and Style

Original article

Neo-Baroque Concertizing in the Works by Russian Composers of the Final Quarter of the 20th Century

Maria N. Ostanina¹, Svetlana S. Goncharenko²

^{1,2}*M. I. Glinka Novosibirsk State Conservatory,
Novosibirsk, Russian Federation*

¹*mariya.ostanina2016@yandex.ru*✉, <https://orcid.org/0009-0005-9497-3907>

²*lalumiere43@mail.ru*, <https://orcid.org/0000-0003-2191-3848>

Abstract. The relevance of the stated topic is determined by the significance of neo-Baroque trends in the 20th century as a means of support for the high humanistic traditions that shaped classical musical art. In the research methodology, the authors rely on the general theoretical principles concerning the baroque concertos developed in the Russian musicological tradition (Yuri Kholopov, Natalia Zeifas, Svetlana Bakuto, Svetlana Goncharenko, etc.), as well as on the typology of compositional models in the contemporary concerto genre proposed by Irina Grebneva. A comparative method, applied to such historically distant phenomena as the baroque and neo-baroque styles, as well as to individual composers' interpretations of the baroque form-generation is used. The article examines for the first time the group of *concerti grossi* composed during this period, and carries out a comparative analysis of them on the level of an integral organization, interpretation of the orchestra and the concerto form. The archetypal and kenotypic compositional models of Sofia Gubaidulina, Alfred Schnittke, Rodion Shchedrin and other composers who have provided innovations to similar 18th century stylistic models are systematized. By disclosing the general and the particular aspects in the interpretation of the principles of concerto performance, their interaction with the features of theatricality and meditative-vs.-conflicting symphonic dramaturgy, the author demonstrates that the *concerti grossi* composed during the time period between the 1970s and the 1990s reflect the multipolarity of the neo-baroque perspective of the modern world.

Keywords: baroque, neo-baroque, neo-baroque concerto, typology of the *concerto grosso* genre, archetypal and kenotypic compositional models

For citation: Ostanina M. N., Goncharenko S. S. Neo-Baroque Concertizing in the Works by Russian Composers of the Final Quarter of the 20th Century. *Problemy muzykal'noi nauki / Music Scholarship*. 2024. No. 2, pp. 25–38. (In Russ.)

<https://doi.org/10.56620/2782-3598.2024.2.025-038>

Введение

Отечественные исследователи, наблюдая формообразующие процессы, протекающие в музыке XX века, поднимают проблему драматургических

возможностей метода концертирования, «основанного на тембро-интонационном сопряжении, тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнении... в диалоге оркестра

и различных инструментов»¹. Выявление ярких образцов концертного жанра постепенно приближает нас к эпицентру композиторских интересов. Объект изучения в данной статье — произведения Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Губайдулиной, В. Екимовского, других композиторов, звучавшие в концертных залах России и за рубежом. Они получили признание сразу после премьеры и освещались в музыковедческой литературе². Аппеляцию к барокко авторы, как правило, подчёркивают обращением к его музыкальной стилистике, вербальными знаками в названии — указанием на жанр *concerto grosso* или конкретные сочинения.

Актуальной является проблема типологии необарочного *concerto grosso*, что предполагает дифференциацию произведений на группы, обладающие достаточно стабильными характеристиками. С точки зрения Р. Шитиковой [1; 2], современная типология жанра предполагает «аналитическую стратегию при работе с большим массивом текстов, отдельными жанровыми единицами, а также с конкретными

произведениями в аспекте установления в них общего, особенного, единичного» [2, с. 43]. Изучая общее и особенное в необарочных произведениях, мы опираемся на теоретическую концепцию И. Гребневой об архетипической и кенотипической моделях в скрипичных концертах XX века³. Архетипом цикла И. Гребнева считает трёхчастную структуру «быстро–медленно–быстро» («Б–М–Б»), которая утвердилась в творчестве А. Вивальди. Кенотипическими композиционными моделями она называет новые структуры, проникающие в жанр концерта в XX веке: крупную одночастную форму (К–1), двухчастный цикл с контрастными темпами «М–Б» (К–2), четырёхчастные по принципу «М–Б–М–Б» (К–3), «квазисимфонический» четырёхчастный цикл (К–4)⁴.

С. Гончаренко развивает идею И. Гребневой об архетипичности как устойчивой структурной данности, создающей прочную опору в музыкально-исторической традиции, и о кенотипичности как структурном свойстве, связанном

¹ Уткин А. Н. О концертном жанре и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–70-х годов. Л., 1979. С. 72.

² См.: Григорьева Г. В. Музыкальная форма XX века: учебное пособие. М., 2004. 175 с.; Курленя К. М. Диффузия жанров как фактор обновления стиля в симфонической музыке Р. Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1989. 26 с.; Синельникова О. В. Принцип монтажа в инструментальной музыке Родиона Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 33 с.; Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово, 2012. 311 с.; Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке. М., 1990. 350 с.; Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М., 2022. 452 с.; Холопова В. Н. София Губайдулина. Интервью Энцо Рестаньо — София Губайдулина. М., 2008. 400 с.; Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 46–68.

³ См.: Гребнева И. В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2011. С. 12. В диссертации И. Гребнева впервые вводит понятия «архетипическая» и «кенотипическая композиционная модель» в жанре концерта. Она понимает архетип как модель, которая опирается на опыт исторического прошлого: барокко, классицизма и романтизма. Ему противопоставляется понятие «кенотип», выступающее как прообраз возможного или грядущего.

⁴ Там же. С. 12–13.

с поиском и обновлением в разных направлениях [3]. Она использует предложенную И. Гребневой классификацию для характеристики композиционных моделей эпохи барокко, в которых и складывается данная систематика, и сравнивает модели римской школы в *concerti grossi* ор. 6 А. Корелли с их новыми вариантами в ор. 6 Г. Ф. Генделя.

Задача настоящей статьи состоит в том, чтобы показать, каким образом специфика концертирования, сложившегося в доклассический период, претворяется современными российскими авторами. Сравнительный анализ отобранных образцов проводится на нескольких уровнях: 1) предкомпозиционный слой сочинения, который определяется тембровой характеристикой оркестрового состава, поделённого на группы *tutti*, *ripieni*, солирующих инструментов — *concertino*; 2) композиционно-драматургические модели в целостной организации произведения; 3) принципы концертирования в игровом диалоге *concertino* и оркестровых групп, рельефно выявляющиеся в концертной форме высокого барокко. Если *concerto grosso* является жанровым знаком эпохи барокко, то концертная форма — её композиционным знаком⁵.

Многоуровневое изучение группы современных *concerti grossi* позволит показать черты *необарочного концертирования как особого метода музыкальной драматургии и формообразования*, связанного с преобразованием барочных принципов пространственного сопостав-

ления *spezzati* и переменности фактурных функций, действующих в условиях музыкально-языковой системы, жанровых и стилевых взаимодействий, характерных для музыки XX столетия [4].

Как и в XVIII столетии, оба класса *concerto grosso* в российской музыке существуют. Они появляются в каждое из трёх последних десятилетий XX века. Порой один композитор использует и ту, и другую модель.

Необарочный архетип

Необарочный архетип представлен следующими произведениями: Бранденбургский концерт В. Екимовского (1979), «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина (1984), Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных В. Цытовича (1986), Концерт-парафраз на тему Бранденбургского концерта № 6 Г. Корчмара (1992), *Concerto grosso* № 6 А. Шнитке (1993). В них возвращается темповая симметрия и драматургическая логика трёхчастного цикла, в котором быстрые моторные крайние части обрамляют медитативную среднюю часть. От барокко сохраняется основа оркестра — струнная группа инструментов — правда, теперь это струнный квинтет: партия виолончели дублирована контрабасом (предшественник контрабаса — виолоне, использован И. С. Бахом). Ориентация на стиль Баха усматривается также в варьировании состава *concertino* и в прозрачном звучании медленных частей, где используется меньшее количество инструментов, чем в крайних.

⁵ Типология барочных концертов по их принадлежности к римской или североитальянской школе в общем виде, соответствующая принятой в настоящей статье, изложена в справочных изданиях: Concerto grosso // Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М., 2001. С. 433; Hutchings A. Concerto grosso // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / ed. by Stanley Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.03093>

Типично применение концертной формы, близкой барочному прототипу по многочастной структуре, построенной на чередовании *tutti* и *solì* с характерным эффектом *spezzati* — пространственного сопоставления⁶. Она представлена у Екимовского в I и III частях, у Щедрина во всех трёх⁷, у Шнитке только в финале. Концертные формы петербургских композиторов, более вольные по трактовке, А. Шпагина называет модифицированными⁸.

Показательно сходство и различие в трактовке этой формы В. Екимовским и А. Шнитке. В обоих случаях дифференциация состава подчеркнута оформлением партитуры: *concertini* (флейта, гобой, скрипка у Екимовского, рояль и скрипка у Шнитке) отделены от основного состава — квинтета струнных. Симметрична по распределению темпов трёхчастная структура цикла с исполняемой солистами медленной частью в центре.

В быстрых частях концерта Екимовского десятитактные рефрены *tutti* воссоздают интонационно-тематическое содержание и структуру периода типа развёртывания. *Tutti* в I части отграничено от интермедий баховской каденционной формулой с трелью и предъёмом. И в I части, и в III заключительное проведение рефрена повторяет экспозиционное, создавая типичное для барочной концертной формы обрамление — *Rahmenform*. Оркестр *ripieni* звучит не прерываясь, в интермедиях краткие реплики солистов создают мелкую дробность *spezzati* (от 1 до 5 тактов). В итоге в концертное проникновение черты классического формообразования: в I часть — черты составной трёхчастной формы, в финал — двойной трёхчастной (таблица 1).

Надстраивая диссонирующие созвучия над партией цифрованного баса чембало, композитор демонстрирует

Таблица 1. В. Екимовский. Структура III части Бранденбургского концерта⁹

Table 1. Victor Ekimovsky. The Structure of the 3rd Movement of *Brandenburg Concerto*

Разделы формы	Экспозиция	Середина 1	Реприза 1	Середина 2	Реприза 2
СКФ	R	I R I R I	R	I R I R I R I	R
Концертирование	t	s t s t s	t	s t s t s t s	t
Количество тактов	10	2 2 2 2 2	5	5 4 2 1 2 5 5	10
Тональности	F	C	d	As, c, B, Es, f, d, h, G, C	F

⁶ По отношению к Щедрину это особенно подчёркивает О. Синельникова. См.: Синельникова О. В. Родион Щедрин... 311 с.

⁷ Р. Щедрин аллюзией на хор М. Глинки «Славься» в основной теме финала, озаглавленного «Маленький апофеоз», проводит актуальную и особенно близкую ему идею о родстве и преемственности двух культур, об их единстве.

⁸ См.: Шпагина А. Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 18 с.

⁹ Условные обозначения в схемах: СКФ — специальные композиционные функции (термин В. Бобровского), типичные для конкретной концертной формы; R — рефрен; I — эпизод (интермедия); t — tutti; s — solo (концертирование).

свою идею «игры в стиль»¹⁰ и, словно продолжая мысль о предвосхищении Бахом хроматической тональной системы, выбирает далёкие тональности для частей цикла *Es dur – h moll – F dur*, а также для секвенций в разработках внутри частей (см. тональный план во второй середине в таблице 1). Утрированность диссонансами придаёт действенной моторике I и III частей необычную для барокко жёсткость звучания, а их композиции и подчёркиваемый повтор типично баховских каденционных формул — упрощение и прямолинейность. Средняя часть *h moll* резко контрастирует им ностальгической мелодией солирующего гобоя. Так дистанцируется образный строй крайних быстрых частей и центральной медленной, отражая возросшую степень контрастов в объективной реальности.

Драматическая концепция *Concerto grosso № 6* А. Шнитке выделяет его среди других архетипов. Хроматизирован весь тематический материал. Тема-эпиграф I части *Andante* (такты 1–7), изложенная фортепиано, определяет трагический образный строй сочинения. Она построена на двенадцатитоновом ряде и пронизывает тематизм всех частей¹¹. На ритмическом уменьшении хроматической главной партии I части построена тема рефрена в финале¹², в котором главенствует фактурно-тембровая дробность *spezzati* в чередовании *tutti* и *solì*. Образы современного мира воплощены также благодаря включению элементов джазового концертирования (в первой части

синкопы в побочной партии, сочетание рояля и *pizzicato* контрабаса в связующей — ц. 5, 9), репетитивной техники в теме рефрена III части (хроматический полиритмический паттерн у рояля и альтов, концертирование на однотоном паттерне в ц. 18, 21–23). Принцип *spezzati* реализуется в кратких блоках *tutti* и *solo* от двух до четырёх тактов; во второй фазе они расширяются до 22 тактов (таблица 2).

В финале Шнитке «собирает» материал первых частей. Контрастное сопоставление солистов из второй части возвращается в коде, *Rahmenform* распространяется на весь цикл (таблица 2): в репризе-коде финала повторена тема-эпиграф *Andante* I части. Композитор «начинает повествование прямо с эпилога», который «является точкой наивысшего напряжения — главной опорной точкой» [5, с. 77], что придаёт III части функцию итога всего сочинения, его драматургического центра (таблица 3).

Кенотипические модели

Кенотипические модели обновляются на всех уровнях. Во-первых, индивидуализирован состав не только *concertino*, но и *ripieni*. Богатая тембровая палитра, имеющаяся в распоряжении композитора XX века, а также контрасты старинных и современных инструментов усиливают эффект пространственных сопоставлений, дробность фактуры в партии оркестра и в ансамблях. Во-вторых, не повторяется композиционный план, организация

¹⁰ Екимовский В. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. С. 75.

¹¹ Солирующее фортепиано — инструмент, выдвинувшийся в эпоху классицизма и получивший расцвет у романтиков, — Шнитке часто использует в *Concerti grossi*, что вносит особую краску в принципы его концертирования.

¹² Приём, который восходит к романтическому принципу монотематизма.

Таблица 2. А. Шнитке. *Concerto grosso № 6*. III часть. Концертная форма

Table 2. Alfred Schnittke. *Concerto Grosso No. 6*. 3rd Movement. Concerto Form

I часть	III часть								
	1 фаза (экспозиционный раздел)				2 фаза (разработка)				
Тема-эпиграф Andante	A(R)	B	A(R)	B		A(R)			
solo фп.	t (a+b+c), b – соло скр.	s	t (ансамбль скр., фп., альты)	t	s	t (a+b+c), b – анс.			
7 т.	5+6+5 т.	ц. 3	ц. 6 (5 т.)	ц. 8	ц. 9	ц. 12 (5+6+4 т.)			
III часть									
2 фаза				3 фаза (реприза-кода)					
B		A(R)+B	B+A		A(R)+B	Тема-эпиграф Andante	A+B		
s (анс.)	t	s (анс.)	t	s (анс.)	t и s	s (анс.)	t и s	s фп.	s и t
ц. 15	ц. 16	ц. 17	ц. 18	ц. 19	ц. 20	4 т. после ц. 21	ц. 24 (5+4+3 т.)	ц. 25 (8 т.)	ц. 26

Таблица 3. А. Шнитке. Композиция цикла в *Concerto grosso № 6*

Table 3. Alfred Schnittke. The Construction of the Cycle of *Concerto Grosso No. 6*

Часть	Темп	Форма	Драматург. функции
I	Andante – Allegro	Сонатная с чертами вариационной	Заглавная часть
II	Adagio	Имитационная трёхчастная с серединой разработочного типа и сокращённой репризой	Лирико-драматический центр
III	Allegro vivace – Andante / Allegro vivace	Барочная концертная	Обобщающий финал

целого в каждом случае оригинальна. В-третьих, заметно преобразуется содержательный, интонационно-тематический и структурный облик концертной формы. Отобранные нами образцы типологизируются на две группы. В первую группу войдут произведения, написанные в одностанной форме (К-1 по И. Гребневой):

Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной (1976), *Concerto grosso* О. Янченко (1981) и «Музыкальное приношение» Р. Щедрина (1983).

В Москве и Тарту на музыку Концерта С. Губайдулиной ставился балет. Сценарный план, который послужил основой музыкально-театральной драматургии,

а также выписанный в партитуре текст стихотворения А. Фета «Как нежишь ты, серебряная ночь...» определяют программу сочинения, исполняющегося в наши дни как самостоятельное инструментальное произведение¹³.

Композиция складывается из двух разделов (таблица 4), образующих сложную двухчастную форму «хореического типа»¹⁴ (с преобладанием первой части). Важную драматургическую функцию выполняет краткий Пролог симфонического оркестра с темой колоколов. *Spezzati* в концертной форме быстрой части строится на сопоставлении стилевых пластов — джазового и академического. *Tutti* представляет собой остигатный полиритмический паттерн (джаз-батарей, темпл-блоки, том-томы, хай-хет и бас-гитара). Флейты, кларнеты, валторны, струнные, являющиеся основой

симфонического оркестра, концертируют в интермедиях, выступают в качестве «оппонентов» *tutti*.

Содержанию начальной строфы стихотворения («дай мне превозмочь весь этот тлен бездушный и унылый!») соответствует первый раздел. Повторение музыки Пролога, а также мелодекламация второй строфы тремя сопрано в фонозаписи («Какая ночь! Алмазная роса / Живым огнём с огнями неба в споре, / Как океан, разверзлись небеса, / И спит земля — и теплится, как море») отмечают начало нового круга в развитии лирического сюжета — переосмысление произошедшего. Идея духовного преображения человека раскрывается к концу второго раздела, что передано в третьей строфе (о преодолении внешнего, обыденного, банального устремлённостью к высшим сферам, тайнам звёздно-

Таблица 4. С. Губайдулина. Композиция Концерта для двух оркестров

Table 4. Sofia Gubaidulina. The Construction of the *Concerto for Two Orchestras*

Раздел формы	1 раздел						2 раздел			
	Пролог	R	I	R	I	R	Пролог	I	R	Кода
СКФ Концерт./ Оркестры	s симф.	t эстр.	s симф.	t эстр.	s симф.	t эстр., симф.	s симф. – музыка; эстр. – речь	s симф.	t эстр., симф.	
Цифра	до ц. 1	ц. 1 – ц. 8	ц. 8 – ц. 9	ц. 9 – ц. 17	ц. 17 – ц. 20	ц. 20 – ц. 33	ц. 33 – ц. 37	ц. 37 – ц. 41	ц. 41 – ц. 46	посл. 7 т. в ц. 46

¹³ При восприятии слушателем, который не знаком с историей его создания, Концерт вызывает ассоциации с советскими художественными фильмами 1970-х годов.

¹⁴ Термин В. Цуккермана.

го мира) и в тональном завершении на «элегическом» (по выражению В. Холоповой) трезвучии *h moll* после алеаторно-сонористического звучания.

В двух других сочинениях — *Concerto grosso* О. Янченко и «Музыкальном приношении» Р. Щедрина — *spezzati* воплощается без участия оркестра. Функции *tutti* и *concertino* устанавливаются по фактурным признакам. Звучание органа способно представить и оркестровые, и сольные выступления. В *concertino* объединяются однородные инструменты. Янченко предпочитает ансамбли из четырёх труб и ударных, резко контрастирующие друг другу и органу, что усиливает *spezzati*. Группы трио духовых инструментов у Щедрина в известной степени родственны тембру органа — инструмента, который определяет главный аспект мемориального сочинения — философское размышление. Это способствует длению в нём сферы медитации в протяжённой двухчасовой композиции при всей динамике монтажных тембро-фактурных переключений.

Новаторская сущность концертирования у Щедрина выражается не только в специфическом составе исполнителей, преобладании медленных и умеренных темпов в длительной медитации, но также во взаимодействии концертной формы с другими формами¹⁵. Из них наиболее значимым, на наш взгляд, является один

из её дополнительных планов — рондо-соната¹⁶.

Заглавный первый раздел исполняется солирующим органом (таблица 5). Открывает сочинение аллюзия на тему «Музыкального приношения» И. С. Баха: контур мелодии остаётся тем же, но интервальное соотношение между звуками восходящего движения меняется с терцового на кварто-квинтовое и превращается в хроматизированный полифонический комплекс.

Вместе с нисходящим пентахордом он образует первый рефрен — двухэлементную главную партию рондо-сонаты. Сопоставление монограммы ВАСН с авторской монограммой SHCHED образует второй рефрен. Третьим рефреном становится ритмо-гармоническое остинато восьмьюми диссонирующих аккордов. Оно оказывается второй темой главной партии, поскольку неоднократно повторяется в первом разделе и в репризе всего сочинения. Алеаторическая аккордовая импровизация выступает в качестве четвёртого рефрена. В сравнении с рельефным тематизмом кратких рефренов продолжительные эпизоды органного прелюдирования играют роль интермедий. Таким образом, экспозиция органного тематического комплекса благодаря обратному возвращению рефренов складывается в 16-частную (!) концертную форму с чертами зеркальной симметрии.

¹⁵ Об этом см. в разделах, посвящённых данному произведению, в работах: Синельникова О. В. Родион Щедрин... С. 135; Холопова В. Н. Путь по центру... С. 118–127; Курленья К. М. Диффузия жанров... С. 20–22.

¹⁶ На сонатность в концертной форме «Музыкального приношения» впервые указала В. Холопова. См.: Холопова В. Н. Путь по центру... С. 124. Детальный анализ необарочного концертирования в каждом разделе — предмет специального исследования. В рамках статьи мы ограничиваемся краткой характеристикой первого органного соло и целостной структуры сочинения.

Таблица 5. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Структура первого раздела — соло органа¹⁷
 Table 5. Rodion Shchedrin. *A Musical Offering*. The Structure of the First Section, Played by the Solo Organ

Малая концертная форма в партии солирующего органа							
<i>r1</i> (м.п.), г.п.1 (2 эл.)	I	<i>r2</i> (bach)	I	<i>r2</i> (bach+ shched)	I	<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	I
t	s	T	s	t	s	t	s
–	ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 5	–	–
Малая концертная форма в партии солирующего органа (продолжение)							
<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	<i>r4</i> (алеат.)	I	<i>r4</i> (алеат.)	I	<i>r3</i> (р.-г.), г.п.2	I (shched)	<i>r1</i> (м.п.), г.п.1 (2 эл.)
t	t	S	t	s	t	s	t
ц. 6	ц. 7	ц. 8	ц. 9	ц. 10	33 т. до ц. 11	1 т. после ц. 12	ц. 13

Возвращение тембра органа выступает в качестве «большого рефрена» в концертной форме более высокого порядка (таблица 6). Эпизодами (интермедиями) служат поочерёдный выход на эстраду каждого трио духовых инструментов, что придаёт «Музыкальному приношению» черты инструментального театра.

В продолжительной развивающейся части концертируют все группы инструментов. Игровой диалог *spezzati* в их попеременном сопоставлении превращается в нарастание напряжённости, которое ведёт к генеральной драматической кульминации, построенной на *tutti* духовых и пассажах органа (ц. 83–84).

За трагическим обрывом в катарсической репризе-коде¹⁸, своего рода послесловии-истаивании, возвращается тематизм органного рефрена и преобразуется материал первого флейтового эпизода, который переходит к органу и звучит квартой ниже, что соответствует заключительному этапу сонатной формы. Вновь вернувшийся второй нисходящий элемент главной партии оstinатно повторяется в основной тональности в чередовании с репликами органа на угасающей звучности.

Уникальное творение Р. Щедрина, по мнению исследователей (О. Синельниковой, В. Холоповой), приобретает

¹⁷ Условные обозначения в таблице: м.п. — контуры темы музыкального приношения из одноимённого опуса И. С. Баха; *r1* — первый рефрен, первая тема главной партии; *r2* — авторские монограммы Баха (bach) и Щедрина (shched); *r3* — ритмо-гармоническое остинато (р.-г.); *r4* — алеаторическое тремоло, I — интермедии.

¹⁸ Синельникова О. В. Родион Щедрин... С. 133.

Таблица 6. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Общая композиция

Table 6. Rodion Shchedrin. *A Musical Offering*. The Overall Structure

Большая концертная форма — экспозиция рондо-сонаты							
Рефрены	I	R (1)	I	R (1)	I	R (2)	
До ц. 14	ц. 14–27	ц. 28	ц. 29–36	ц. 37	ц. 38–47	ц. 47	
Орган (О), г.п.1 и г.п.2	Флейты (Фл), п.п.	О, г.п.1 (1 эл.)	Фаготы (Ф)	О, г.п.1 (2 эл.)	Тромбоны (Т), п.п.	О	
Центральный раздел — совместное концертное исполнение всех инструментов		Реприза-кода (по Синельниковой)					
		R (4)	R (1)	I	R (3)	R (1)	R (1–2)
ц. 48–73	ц. 74–84	ц. 85	ц. 86	ц. 87–92	ц. 92–100	ц. 100–113	ц. 113
Концертное исполнение всех групп инструментов	Драматическая кульминация — tutti	О	О, г.п.1 (2 эл.)	О	О, п.п. Фл, Т и Ф, г.п.2	Фл, Ф и Т, г.п.1 (2 эл.)	Фл, г.п.1 (2 эл.) О

черты, свойственные ритуалу, погружая слушателя «в особую новейшую область статических, сверхдлительных форм»¹⁹.

Многочастные кенотипы представлены *Concerti grossi* № 1–5 А. Шнитке. Все они индивидуализированы по составу инструментов, циклической драматургии. В камерных концертах (№ 1, № 3) применяется многочастный цикл, идущий от А. Корелли — из шести и пяти частей. Черты кенотипа К–4 прослеживаются в концертах № 4 и № 5, написанных для большого симфонического оркестра. Концертная форма утрачивает ведущие позиции, заглавную и итоговую роль. На первое место в цикле она поставлена только в *Concerto grosso* № 3,

но очень коротка, «лишь начата и тут же оборвана, усечена»²⁰. На втором месте она оказывается в цикле Концерта № 1 и в контрастно-составной форме № 2. Типичная для А. Корелли и Г. Ф. Генделя бинарная оппозиция темпов «М–Б» вносит в эти циклы черты К–3. В *Concerto grosso* № 4 концертная форма модулирует в форму сонатного *Allegro*²¹, а в № 5 она и вовсе отсутствует, преобразуясь в сонатную форму с применением «типов изложения и отдельных жанровых элементов» барочного концертирования²².

Принцип *spezzati* усилен Шнитке средствами полистилистики, контрастами стиля высокого барокко и современных банально-шлягерных жанров. Акцен-

¹⁹ Холопова В. Н. Путь по центру... С. 119.

²⁰ Григорьева Г. В. Музыкальная форма XX века... С. 94.

²¹ Шнитке даёт сочинению второе название — Симфония № 5.

²² Григорьева Г. В. Указ. соч. С. 95.

тируя внимание на барочных адресах стилистыми цитатами (II часть *Concerto grosso* № 1), а также аллюзией на конкретные произведения²³, использованием монограммы ВАСН, композитор радикально их трансформирует. Он применяет двенадцатиступенную шкалу, кластеры, микрополифонию в сверхмногоголосии, микрохроматику, алеаторику. Барочные рефрены разрушаются, превращаются в бездейственные сонорные пятна.

Укрепляет структуру произведений А. Шнитке рефренно-ритурнельный принцип. Возвращение «больших» и «малых» ритурнелей распределено по всем частям цикла. Открывающее сочинения концертное (Концерты № 3–5) ведёт в конечном итоге к созерцанию, в Концертах № 1 и № 2 окаймляется медитацией. Благодаря медленному завершению, которое не использовалось в концертах XVIII века, необарочное концертное интегрируется в медитативно-философскую симфоническую концепцию конфликтного плана, выступая как продолжение великой гуманистической традиции барокко.

Заключение

Итак, обращение российских авторов к жанру *concerto grosso* является не только способом освоения ими жанра, внедрённого в практику первой половины XX века выдающимися творцами М. Рegerом, И. Стравинским, Б. Мартину и др. Создатели необарочных моделей утверждают художественную ценность старинного концертного при вопло-

щении актуальных идей нашего времени. Функционирование старинного концерта осуществляется в нескольких направлениях, которые градуируются по степени обновления исходных прототипов в системе современных выразительных средств следующим образом:

1) воспроизведение канона архетипической модели (инструментальный состав, трёхчастный цикл, обобщённые формулы барочного тематизма, концертная форма) дополняется привлечением жанров и стилей постбарочных исторических периодов (В. Екимовский, Р. Щедрин «Музыка для...»);

2) расширение зоны иностилевых и иножанровых включений (*Concerti grossi* № 1–3 А. Шнитке), которые оттесняют свободно трактованный барочный канон, причём последний становится одним из планов конфликтной драматургии в многочастном цикле;

3) безусловное главенство современных композиционных техник, жанрово-стилевых взаимодействий, характерных для музыки XX века, поставлено на конструктивную основу концертной формы — важнейшего композиционного знака эпохи барокко (Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной);

4) опосредованное воплощение концертной формы, которая сочетается с отдельными знаками барочного стиля в виде концертного старинных инструментов (органа и клавесина), использования *quasi*-импровизационных фактурно-фигуративных формул, а также аллюзий на тематический материал из произведений барокко (ансамблевые

²³ Например, фигурации по звукам трезвучия *D dur* в *tutti* I части *Concerto grosso* № 2 подобны Бранденбургскому концерту № 5.

произведения О. Янченко, Р. Щедрина, *Concerti grossi* № 1 и № 3 А. Шнитке).

В рассмотренных произведениях «преобладание эвристического мышления композиторов над каноническим», связанное «с тенденцией к множественности истин, которая составила одну из особенностей мышления в XX веке»²⁴, порождает многоосновность драматургии. Сопоставление контрастных жанров и стилей от барокко до современности урав-

новешивает многоуровневое проявление полирефренного принципа. Бренности современного бытия в «диспозиции антагонистических начал» дисгармоничности противостоит «устойчивость мироздания, высшая духовность»²⁵. Таким образом, необарочные *concerti grossi* оказываются способными воплотить художественную картину мира, которая является отражением многополярной социокультурной реальности наших дней.

Список источников

1. Шитикова Р. Г. Типологический подход как основа дифференциации жанровых групп и отдельных музыкальных жанров // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2019. № 49. С. 27–35. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.49.27.35>
2. Шитикова Р. Г. Типология как метод научного исследования музыкального жанра // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). 2019. № 46. С. 38–45. <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.46.38.45>
3. Гончаренко С. С. Кенотипические композиционные модели в *concerti grossi* XVIII века // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 88–96. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-88-96>
4. Гончаренко С. С., Останина М. Н. К вопросу о понятии «необарочное концертное» // Вестник КемГУКИ. 2021. № 57. С. 98–106. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-98-106>
5. Шмакова О. В. Финал художественной композиции: структурно-содержательный аспект в исследовательской литературе // Вестник КемГУКИ. 2023. № 65. С. 74–80. <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-74-80>

References

1. Shitikova R. G. Typological Approach as the Foundation for Differentiation of Genre Groups and Separate Music Genres. *Humanities and Science University Journal (Philology, Archaeology, World History, Art History)*. 2019. No. 49, pp. 27–35. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.49.27.35>

²⁴ Холопова В. Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80 е годы) // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза / Труды ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 132. М., 1994. С. 68.

²⁵ Шитикова Р. Г. Соната в музыке XX века. Типология жанра: дис. ... д-ра искусствоведения. Т. I. СПб., 2022. С. 123.

2. Shitikova R. G. Typology as a Music Genre Research Method. *Humanities and Science University Journal (Philology, Archaeology, World History, Art History)*. 2019. No. 46, pp. 38–45. (In Russ.) <https://doi.org/10.25807/PBH.22225064.2019.46.38.45>
3. Goncharenko S. S. Kenotypic Composite Models in the *Concerti Grossi* of the 18th Century. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2023. No. 65, pp. 88–96. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-88-96>
4. Goncharenko S. S., Ostanina M. N. On the Question of the Term “Neo-Barocco Concertation”. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2021. No. 57, pp. 98–106. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2021-57-98-106>
5. Shmakova O. V. Finale Artistic Composition: Structural-Contental Aspect in the Research Literature. *Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 2023. No. 65, pp. 74–80. (In Russ.) <https://doi.org/10.31773/2078-1768-2023-65-74-80>

Информация об авторах:

М. Н. Останина — аспирант кафедры теории музыки и композиции; преподаватель музыкально-теоретических дисциплин Новосибирского музыкального колледжа имени А. Ф. Мурова.

С. С. Гончаренко — доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры теории музыки и композиции.

Information about the authors:

Maria N. Ostanina — Post-Graduate Student at the Department of Music Theory and Composition; Teacher of Music Theoretical Disciplines at the Novosibirsk Music College named after A. F. Murov.

Svetlana S. Goncharenko — Dr.Sci. (Arts), Professor, Professor at the Department of Music Theory and Composition.

Поступила в редакцию / Received: 29.03.2024

Одобрена после рецензирования / Revised: 26.04.2024

Принята к публикации / Accepted: 29.04.2023