



И. М. ШАБУНОВА

Ростовская государственная консерватория (академия)
им. С. В. Рахманинова

УДК 781.723+78.037

**ОРКЕСТРОВАЯ СТИЛИСТИКА ЭПОХИ БАРОККО
В МУЗЫКЕ XX ВЕКА
(НА ПРИМЕРЕ ЖАНРА *CONCERTO GROSSO*)**

Тема диалога стилей, широко распространённая в музыковедческих трудах последних десятилетий, и в настоящее время не утратила своей актуальности. Изучение данной проблематики нацелено прежде всего на художественную реконструкцию, связанную с композиторскими опытами стилизации и иными формами взаимодействия стилей. Однако феномен моделирования стиля, понимаемого как характер музыки, который можно имитировать, интересует не только исследователей. Уже давно в музыкально-теоретических дисциплинах (гармонии, полифонии, анализе музыкальных произведений) в рамках историко-стилевого подхода укоренилась практика оперирования жанрово-стилевыми моделями. Не забудем и об исполнительских импровизациях, воссоздающих манеру того или иного музыканта. Причём в качестве образцов для подражания могут быть выбраны и легко узнаваемый жанр, и хорошо известная тема, и собственно яркий индивидуальный композиторский стиль, в том числе отдельные его стилевые компоненты.

В этом обширном поле выделим два вида художественной реконструкции – композиторскую и исполнительскую. В первом случае авторы музыки благодаря взрывной силе творческой фантазии и интуиции стремятся проникнуть в «тайники» памяти культуры и адаптировать накопленное ею к условиям современного искусства. Во втором речь идёт об аутентичном исполнении оригинальных текстов, принадлежащих давно ушедшим эпохам. Рассмотрим в дальнейшем один из ведущих принципов оркестровой стилистики эпохи барокко, воссоздаваемый в произведениях XX века, – сопоставление *tutti–soli*, – на примере жанра *concerto grosso*, учитывая оба подхода.

Не требует специального обоснования тот факт, что образцы *concerto grosso* возникают в русле общей тенденции возрождения жанров предшествующих

эпох. В числе авторов выделим зарубежных и отечественных композиторов – Б. Мартину, Э. Кшенека, Р. Калсона, Э. Тамберга, Ю. Юзелюнаса, А. Шнитке, А. Волконского, В. Екимовского, Г. Таранова и других. Творения великих мастеров прошлого помогают им в поисках эстетических ориентиров в формировании собственного стиля. В оркестровке современного жанра проступает активная позиция композиторов: возрождая, они заново интерпретируют его стилистику. Причём диапазон прочтений довольно широк. На одном полюсе находятся опыты, которые можно отнести к *квазистилизации*, на другом – существенное *переосмысление оригинала*. Попробуем охарактеризовать оркестровку с позиций подбора инструментов, трактовки разделов *soli* и *tutti*, а также их соотношения.

Одним из ранних произведений такого рода (правда, не имеющего отношения к интересующему нас жанру, но примечательного личностно ориентированным диалогом) является известный опус А. Веберна, в котором он, сохранив в неприкосновенности мелодико-ритмическую основу баховского шестиглозного ричеркара из «Музыкального приношения», объединяет барочную полифонию и сегментную додекафонию. В художественной форме композитор XX века не только преклоняется перед мастерством великого предшественника, но и демонстрирует подготовленность новой контрапунктической техники развитием свободного полифонического стиля. Однако в плане инструментовки оркестр демонстрирует раскрепощённость партий, не связанных регламентом тембровых групп, и разнообразие звукоокрасочной нюансировки.

На подступах к современному воплощению оркестровой стилистики жанра *concerto grosso* находится «Бранденбургский концерт» (Композиция 28) В. Екимовского (1979), представляющий собой, по выраже-

нию автора музыки, «quasi-стилизацию». Замысел его, по сравнению с «Фугой-речеркатой» А. Веберна, совершенно иной: в произведении нет ни одной цитаты, но композитор, отталкиваясь от текстов знаменитого баховского сборника, отбирает фрагменты, нетипичные для барочной стилистики. При общей диссонантности звучания сохраняется, как каркас, ведущий принцип оркестровки образцов зрелого барочного стиля, присущий не только *concerto grosso*, но и концертам с солирующим инструментом, а именно сопоставление *tutti-soli*. Подобные сочинения появляются преимущественно в период 1970–1980-х годов, обозначенный А. Соколовым как «анти-авангард» [5, с. 207]. Композиторы опираются в них на заданную жанровую модель, что было бы неосуществимо без сохранения родовых признаков жанра, в их числе и оркестровки.

Прежде всего, для имитации достоверности воплощаемой жанровой модели *concerto grosso* композиторы XX века сохраняют исполнительский состав – камерный смычковый оркестр с обособленной группой солистов при участии клавесина. Правда, клавесин привлекается не всегда, иногда его заменяет фортепиано. Варьируется и состав инструментального ансамбля солистов, что тоже было свойственно барочной музыке. Для группы концертино выбираются либо смычковые инструменты, согласно итальянской традиции (например, в концертах А. Шнитке), либо духовые (в концертах Г. Таранова, Ю. Юзельюнаса), либо сочетание смычковых и духовых (в концерте В. Екимовского). Второй и третий варианты в большей мере соответствуют традиции немецкой барочной музыки. Вспомним «Бранденбургские концерты» Баха, где постоянно варьируется группа концертино: 3 гобоя, фাগот, скрипка, 2 валторны – 6 солистов (№ 1 *F dur*); блокфлейта, гобой, скрипка-пикколо, труба – 4 солиста (№ 2 *F dur*); 2 блокфлейты и скрипка – 3 солиста (№ 4 *G dur*).

Далее постараемся оценить два момента: колорит общего звучания и вариативность ансамбля солистов. Сначала – барочный смычковый оркестр с его ясным, чистым, насыщенным тоном, который при однородности доминирующей тембровой составляющей обладает разнообразной палитрой регистровых оттенков скрипичного семейства. В панораме множественности оркестровых составов XX века такой состав не теряется, напротив, обнаруживает одну из показательных тенденций. Рядом с большими оркестрами с расширенной группой ударных или камерными, индивидуализированными по тембрам, рядом с набирающей силу музыкальной электроникой или оркестрами, сопровождающими игру на этнических инструментах, скромное скрипичное семейство, выдержавшее испытание временем, оказывается востребованным и композиторами, и слушателями. За внешней «оболочкой» инструментального состава скрывается эмоционально-субъективное желание в атмосфере

шумовых примесей, электронных призвуков, микстовых звучностей и много иного припасть, как к чистому роднику, к истокам оркестрового письма.

Хотя в эпоху барокко расширенный ансамбль инструментов только к концу XVII века можно с полным правом назвать оркестром, совокупность инструментов которого не отличалась постоянством: во-первых, достижения современников не сразу становились известны; во-вторых, каждый композитор ориентировался на тот состав, для которого писал. Да и формирование оркестра в ту эпоху протекало как постепенное освобождение семейства смычковых от щипковых (лютни и теорбы), от семейства виол. Нестабильность состава инструментальных тембров, сопровождая эволюцию жанра *concerto grosso*, соответствует, согласно наблюдениям Е. В. Назайкинского, процессу «обобщения частных, единичных, но вариантно повторяющихся форм бытия музыки» [4, с. 111]. В результате у композиторов, исполнителей и слушателей возникает обобщённый жанровый образ, обладающий особенностями, которые выделяют его в ряду других жанров. А те или иные отличительные признаки, – в нашем случае смычковый оркестр и тембровое обновление в группе солистов, присущие образцам, принадлежащим одному жанровому роду, – закрепляются в конкретных актах музицирования, многократно возобновляемых.

Уловить динамичность процесса позволяет вывод А. Карса: «Несколько ранее 1600 года мастера брешинской и кремонской школ Гаспар да Сало и Андреа Амати делали настоящие скрипки, альты и виолончели, а также контрабасы ... практически навсегда установив форму этих инструментов. Таким образом, ещё раньше, чем Пери, Кавальери и Монтеверди делали свои первые опыты в оркестровке, инструменты для полного и равновзвучного струнного оркестра уже существовали, но надо было ждать около ста лет появления настоящего ансамбля и умелого с ним обращения» [2, с. 20].

В произведениях современной музыки сочетаются отдельные признаки оркестровки жанра, обеспечивающие целостность и узнаваемость его прототипа. Таким образом усваивается опыт и наиболее значительные достижения предшественников: Вивальди и Корелли, Баха и Генделя.

Воссоздаётся в современных опусах, прежде всего, стихия *концертности*, в данном случае – артистическое выступление перед публикой ансамбля солистов, образующих группу *concertino*. Из состава камерного оркестра солисты обычно выделены, что способствует привлечению внимания слушателей к их виртуозной игре. Культивируется и другое стилевое качество – *состязательность*, определяющая игровую природу жанра. Причём, в отличие от сольного концерта, образуются своего рода «перекрёстные» линии состязательности: как между инструментами *tutti* и *soli*, так и между солистами ансамбля.

Указанное распределение ролей активизирует внутримышечные ассоциации, вовлекая в содержательное поле концерта дополнительные смыслы.

Наряду с традиционными отношениями между солистами типа дуэта согласия, имитационных перекличек, контрапунктирования, выработанными в барочной практике, современные авторы осваивают новые: выявление ролей *лидера* и *антилидера*; *противостояние* инструментов; *зеркальное отражение* в одной из партий интонационного рисунка ведущего солиста, но в искажённом виде; обмен репликами в *ироничном модусе*.

Если в современной практике в исполнении своих сочинений композиторы предполагают участие лучших оркестров, то авторы музыки эпохи барокко могли рассчитывать только на те, которые находились в их распоряжении. А вот сольные партии и тогда предназначались для настоящих виртуозов. На этот исторический факт обращает внимание А. Карс: «... композиторы писали партии специально для тех или иных искусных солистов своих оркестров» [там же, с. 91]. Распространение жанра концерта, совершенствование скрипичной техники и устойчивое положение смычковых в оркестре к концу XVII века – взаимосвязанные факторы, воспринятые современностью.

В оркестровых разделах *ripieni* композиторы используют такие техники, как сонористика и квазиалеаторика, необходимые для воплощения сферы стихийности, неуправляемой и нередко агрессивной. В ходе развития тематизма чаще всего осуществляется плавная модуляция от барочных квазичитат к сонорно-алеаторическим блокам. Наглядный тому пример – Токката из Concerto grosso № 1 А. Шнитке. Применение же серийной техники ассоциируется с выхолащиванием экспрессии. В итоге, в сочинении нередко складывается интонационная фабула такого рода: движение от серийности к алеаторическим полям, далее к мелодизации сегментов серии и, в заключение, к господству мелодичности. Следует подчеркнуть, что квазиалеаторические построения – новая форма проявления импровизационности, в которую вовлечены все инструменты оркестра. Здесь шкала смысловых характеристик простирается от свободного переплетения мелодизированных линий до предельного их рассогласования, сопряжённого с эффектами хаотичного кружения и полной дезориентации партий. В целом, подобная оркестровка отвечает девизу, провозглашённому П. Булезом: «Поднять технику на уровень идеи» [цит. по: 5, с. 207].

В соответствии с принципом *tutti-soli* не только устанавливается внутренняя структура оркестра с его разделением на партии солистов и партию *ripieni*, но и рельефно преподносится тематизм. Динамичное сопоставление *tutti-soli* и в современных концертах выполняет драматургическую и формообразующую роль.

Исходная жанрово-стилевая модель в современной музыке подвергается влиянию со стороны симфонии. В контексте *concerto grosso* воплощаются остродраматические коллизии и семантические дилеммы типа «позитивное, структурно упорядоченное – негативное, деструктивное». Здесь тоже свои смысловые нюансы вносит оркестровая оппозиция *tutti-soli*: сопоставление смешанных тембров оркестра и чистых тембров солистов. При этом осуществляются стилевые перепады в режиме диалога двух эпох – барокко и XX столетия (необарокко). В. Н. Холопова называет упомянутое явление «стилистической комплементарностью» и считает его современным претворением баховского принципа единовременного контраста [7, с. 236]. В дополнение к нему можно отметить, что стилистическая комплементарность иногда доводится уровня «стилевого диссонанса» и даже «стилевого противостояния». Такое взаимодействие исторически удалённых стилей тоже становится нормой для *concerto grosso* XX века. Обращаясь к этому жанру, композитор должен, так или иначе, согласовать в границах произведения средства оркестровки по меньшей мере двух стилей.

Рассматриваемый жанр испытывает воздействие и со стороны инструментального театра. Композиторы не предписывают исполнителям передвижения по сцене (что встречается в экспериментальных опусах), отказываясь от внешних признаков театральности. Однако высокая степень персонификации инструментов придаёт их состязательности черты представления, которое разворачивается в условном театральном пространстве. При этом формируются и неосвоенные ранее амплуа в зонах *tutti u soli*.

Встречается и пародирование жанра (см.: [3, с. 21]), причём этот подход отличается двойственностью: пародирование в комической форме (например, «прихрамывающий» менуэт в первой, третьей и шестой частях Concerto grosso Таранова, где в метрической организации танца произвольно чередуются трёх- и четырёхдольные ритмические рисунки) и в некомической форме, связанное чаще всего со сферой бытового музицирования. Вторая трактовка не свойственна барочному стилю. В циклах концертов XVII–XVIII столетий прикладные жанры, танцевальные и вокальные, обобщались и преподносились главным образом в опозитивированном виде. Следовательно, «низшие» жанры, приобщаясь к «высшим», достигали их уровня. В музыке же XX века пародирование прикладных жанров (например, темы танго из Рондо в Concerto grosso № 1 А. Шнитке) приводит к тому, что контраст между «высоким» и «низким» стилями не сглаживается, а заостряется. В силу такого драматургического решения сама барочная модель, олицетворяющая гармоничное мироощущение, разрушается под натиском дисгармоничной стихии. Поэтому в замыслах композиторов доминирует смысловой мотив либо светлых «воспоминаний о жанре», либо носталь-

гии по утраченным эстетическим и этическим ценностям. А стилизация звучания смычкового оркестра, совершенного и прекрасного, как у предшественников, в условиях подобных интерпретаций оказывается, соответственно, или возможной, или недостижимой.

С позиции формообразования существенно как моделирование композиционного ритма концертной формы в отдельных быстрых частях, так и тембровый контраст в циклической форме целого с нерегламентированным числом частей (например, от трёхчастного цикла в *Concerto grosso* Г. Таранова до шестичастного в *Concerto grosso* Ю. Юзелюнаса). В одних частях, преимущественно активного движения, преобладает повышенная плотность звучания либо перепады между насыщенной и прозрачной фактурой, в других – более облегчённое изложение. Что касается медленных частей, то в них не только воссоздаются образы *lamento*, скорбных и драматических арий, речитативов, но и образуются зоны медитативной лирики. Здесь словно останавливается насыщенное событиями время, оно замедляется и протекает в ином измерении. На первом плане оказываются мелодизированные партии солистов. Такого рода медитативные эпизоды воспринимаются как «островки» автономности и отгороженности от накатывающих волн взрывных *tutti*.

Хотя популярность жанра *concerto grosso* в музыке XX века несомненна, корпус сочинений, возрождающих его, невелик по сравнению с числом образцов, созданных в эпоху барокко. В чём же причина парадоксальной ситуации: тенденция явно устойчива, тогда как творческих проектов не так уж много? Вероятно, притягательные шедевры требуют особого к себе отношения, и композиторы откликаются на них по-разному. Одни сохраняют комплекс типичных признаков, имя жанра, оркестровую стилистику. Другие претворяют лишь отдельные семантические и конструктивные признаки:

- отделяют от камерного струнного оркестра ансамбль солирующих инструментов, варьируя его состав;

- эпизодически используют композиционный ритм концертной формы, опираясь на многократные сопоставления *tutti-soli*.

В некоторых образцах жанр утрачивает многие свои свойства, например, цикличность формы, рондальное построение быстрых частей (чаще первых и финальных), партию клавесина в составе оркестра. Но сопоставление *tutti-soli* как ведущий принцип оркестровой стилистики не утрачивается.

Повышенный интерес к творческому наследию эпохи барокко сохраняется и в исполнительской практике. Всё более перспективным в искусстве второй половины XX века становится его историческая (или аутентичная) реконструкция. В этой сфере приветствуется реставрация инструментария, копирование манеры игры и исполнительского стиля ушед-

ших столетий. Исходя из установки на стилевую «достоверность», музыканты-аутентисты стремятся выработать определённые способы интерпретации, отвечающие эстетическим нормам того или иного исторического периода.

Воодушевлённые их успешным опытом исследователи изучают вопрос о «грациях достоверности», по выражению О. В. Филипповой [6, с. 150]. В соответствии с ними исследователь определяет ряд позиций, обеспечивающих воссоздание стиля эпохи. Обозначим некоторые из них: а) игра на исторических инструментах с присущими им приёмами звукоизвлечения; б) музицирование в особом интерьере, близком к прежним акустическим условиям; в) звуковое воплощение репертуара ушедшей эпохи на старинных инструментах, но в современном концертном зале; г) исполнение сочинений отдалённого прошлого на современных инструментах, включающих отдельные компоненты предшествующих моделей (жильные струны, старинный смычок), и сохранение аутентичных приёмов в области динамики, штрихов, артикуляции и орнаментики [там же]. Выделенные автором позиции фиксируют различные ступени в приближении к аутентичным образцам.

В оригинальных интерпретациях зарубежных и отечественных исполнителей, возникших в последние десятилетия, нередко используется инструментарий эпохи барокко. Назовём лишь некоторые из них: «Бранденбургские концерты» И. С. Баха в двух версиях – в исполнении Дрезденской капеллы под управлением О. Йохума и Фрайбургского оркестра под управлением Г. фон дер Гольца; «Времена года» А. Вивальди – Нидерландского камерного оркестра с Найджелом Кеннеди в роли солиста и дирижёра.

В этом ряду примечателен творческий проект последнего времени под названием «Возвращение в Версаль». В октябре 2010 года публика, собравшаяся в Версальском дворце, услышала концерт «Золотой век 24 скрипок короля», основанный на репертуаре широко известного оркестра XVII века, созданного Люлли при дворе Людовика XIV. В предшествующий знаменательному событию период были реконструированы виолы-альты, и музыканты научились играть на этих инструментах. В своём отзыве С. Сэмпз отметил: «Музыка XVI-го и XVII-го веков вовсе не устарела... публике она тоже нравится. Значит по большому счёту – это живая музыка» (цит. по: [1]).

Действительно, в опыте художественной реконструкции музыкально-исполнительского искусства эпохи барокко важны прежде всего музыкальные проявления стиля в игре оркестра (расшифровка партитур, артикуляция, агогическая и динамическая нюансировка), но в орбиту «достоверности» попадают и костюмы, манера поведения музыкантов, исполнение музыки в исторических залах. Масштабному замыслу проекта «Возвращение в Версаль» предшествовал кинофильм «Король танцует» ре-

жиссёра Ж. Корбье, в ряде эпизодов которого продемонстрирован придворный оркестр в историческом интерьере.

При известном скептическом отношении отдельных исполнителей и музыковедов ко второму виду реконструкции стоит иметь в виду, что «историческая память-запись инструмента безупречна» [4, с. 93]. По поводу рассматриваемого в статье принципа *tutti-soli* подчеркнём: многоступенчатая шкала тембровых эффектов, возникающая при сопоставлении оркестра и солистов, обогащается звучанием подлинных инструментов в условиях особой акустики зала. Тем самым воссоздаются не только социокультурные нормы бытия жанров, их образные сферы, но и материально-физические условия. Выбор в качестве концертного помещения зала королевского дворца или аристократического особняка (с присущей ему реверберацией), где в своё время звучала музыка, обеспечивает и условную «достоверность» звучания, и его неповторимость в контексте современной концертной практики.

Итак, выделенный в статье принцип *tutti-soli* как ведущий в оркестровой стилистике *concerto grosso* входит в комплекс основных признаков жанра и обладает устойчивостью в самых разнообразных современных трактовках. Хотя композиторы XX века сохраняют в неприкосновенности не все особенности барочной оркестровки: более стабилен выбор состава

оркестра (преобладание смычковых) и следование его внутренней структуре (разграничению на две группы – *concertino*, *ripieni*), производной от чередования тематически устойчивых и импровизационных разделов формы; более вариативны подбор инструментов для солистов, тематическая организация разделов, где нередко используются современные техники композиции и, главное, их смысловая нагрузка, сформированная под влиянием симфонических коллизий и эстетики инструментального театра.

Как же соотносится композиторская инициативность с исполнительской в выбранной нами плоскости? С одной стороны, рассмотренные два вида художественной реконструкции разнонаправленны: композиторы стремятся адаптировать некогда существовавший жанр к современным условиям, а исполнители, наоборот, приблизить слушателя настоящего времени к восприятию звукового портрета ушедшей эпохи. С другой, обе творческие позиции, дополняя друг друга, отвечают потребностям музыкальной культуры XX столетия с её тенденцией к осмыслению богатейшего наследия. Возможно, самыми смелыми современными новациями в области оркестровки, когда преодолевается связь с чистыми тембрами, спровоцировано обращение к истокам оркестра, однородный колорит которого не утратил своей привлекательности ни для композиторов или исполнителей, ни для слушателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Возвращение в Версаль [Электронный ресурс]. – URL: <http://ru.euronews.com/2010/10/08/back-to-versailles/>
2. Карс А. История оркестровки: [пер. с англ.]. – М.: Музыка, 1989.
3. Коробова А. Г. О функционировании отображённых жанров в симфониях советских композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. – Вильнюс, 1987.
4. Назайкинский Е. В. Стиль и жанр в музыке. – М.: ВЛАДОС, 2003.
5. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992.
6. Филиппова О. В. Историческое исполнительство: мифы и реальность // Музыкальная академия. – 2002. – № 2. – С. 148–152.
7. Холопова В. Н., Чигарёва Е. И. Альфред Шнитке: очерк жизни и творчества. – М.: Сов. композитор, 1990.

Шабунова Ирина Михайловна

кандидат искусствоведения,
доцент кафедры теории музыки и композиции
Ростовской государственной консерватории
им. С. В. Рахманинова

