

На правах рукописи

A handwritten signature in black ink, appearing to be 'Зар -', is written below the text 'На правах рукописи'.

Зароднюк Оксана Михайловна

**ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ 1980-90-Х ГОДОВ**

17.00.02 – Музыкальное искусство

**АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Нижний Новгород – 2006

Работа выполнена на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Научный руководитель:

доктор искусствоведения, профессор Савенко Светлана Ильинична

Официальные оппоненты:

доктор искусствоведения, профессор Селицкий Александр Яковлевич
кандидат искусствоведения, доцент Присяжнюк Денис Олегович

Ведущая организация:

Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова

Защита состоится 16 декабря 2006 года в 15 часов на заседании диссертационного совета К 210.030.01 при Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки по адресу: 603600, г. Нижний Новгород, ул. Пискунова, д.40.

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке Нижегородской государственной консерватории (академии) им. М. И. Глинки

Автореферат разослан «6» ноября 2006 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета,
кандидат искусствоведения



Бочкова Т.Р.

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. За свою более чем трехвековую историю существования жанр концерта переживал взлеты и падения, но не знал забвения. Удивительная мобильность, способность к «жанровой мимикрии», позволяющей то максимально приблизиться к симфонии, то раствориться в сфере камерной музыки, определяют его жизнеспособность и популярность. В отечественной музыке второй половины XX века концерт занимает одно из лидирующих положений, подтверждаемое значительным количеством опусов и широким спектром жанровых моделей. Несмотря на активное бытование жанра, отечественное музыкознание не располагает достаточно полными исследованиями о концерте двух последних десятилетий прошлого века, что определяет актуальность выбранной темы.

Объектом исследования является отечественное концертное творчество 1980-90-х годов, подтверждающее динамичное развитие жанрового канона. Концерт конца столетия удивительным образом впитал, соединил достижения предшествующих десятилетий: монументализм 30-х, трагизм 40-50-х, авангардные поиски 60-х и стилистический синтез 70-х годов. Яркие композиторские индивидуальности поднимают жанр концерта на небывалую высоту, вмещающая сложнейшие проблемы философского, этического порядка. Симфонизация концерта, получившая начало еще в первой половине XX века, прорастает в новое качество, благодаря чему «концерт освобождается от сложившихся стереотипов концертности и обретает черты жанровой незавершенности, пластичности»¹. Непосредственным предметом исследовательского внимания становятся сочинения композиторов, в творчестве которых концерт играет определяющую роль, связанную с самим типом мышления. К ним, безусловно, можно отнести Татьяну Сергееву (р. 1951) и Сергея Беринского (1946 – 1998), для каждого из которых концертный жанр стал своеобразным способом самореализации. Для Т. Сергеевой – самоидентификация в качестве блистательной пианистки и органистки, для С. Беринского – утверждение романтической природы дарования, прорывающейся в монологизированном, эмоциональном тоне высказывания. Концерты обоих отразили как общежанровые тенденции, так и тенденции своего поколения, пришедшего на смену лидерам шестидесятых.

После значительных монографий Л. Раабена, две книги которого представляют историю отечественного концерта до середины 70-х годов, жанр практически выпадает из поля зрения музыковедов. Появившееся десятилетие спустя исследование М. Тараканова «Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке» сосредоточено на проблеме взаимо-

¹ Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной // Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. Л., 1989.

действия двух ведущих жанров симфонической музыки, оставляя «за кадром» проблемы собственно концерта. В 80-е годы попытка осмысления жанровой ситуации концерта сделана лишь в двух статьях – М. Лобановой и Г. Демешко, небольшой объем которых позволяет подробно остановиться на сочинениях отдельных авторов. В дальнейшем – концертное творчество крупнейших отечественных композиторов, несомненно, вызывает интерес музыковедов, подтвержденный написанием диссертаций, но их «именная» направленность не позволяет охватить жанровую ситуацию конца XX века в целом.

Необходимость создания более полной и цельной картины развития концерта конца XX века, а также дефицит исследований популярного инструментального жанра вкупе с все возрастающей потребностью изучения творчества композиторов поколения семидесятых обусловили основные цели и задачи данной работы.

Целью исследования является осмысление характерных особенностей концерта в отечественной музыке 80-90-х годов XX века, создание целостной картины жанра на одном из этапов его развития. Отсюда вытекают **главные задачи:**

- определение основных направлений развития жанра;
- изучение проблемы взаимодействия жанра с главными эстетико-стилевыми тенденциями эпохи и творческими индивидуальностями авторов;
- выявление особенностей трактовки жанра в творчестве композиторов-«семидесятников» на примере концертов Т. Сергеевой и С. Беринского;
- рассмотрение индивидуальных принципов построения формы, драматургии, оркестрового письма Т. Сергеевой и С. Беринского.

Научная новизна работы связана с обращением к малоизученным произведениям современных отечественных авторов. Впервые сочинения Т. Сергеевой и С. Беринского рассматриваются во взаимосвязи с жанровыми проблемами современного концерта.

Методологическую основу работы составляет синтез музыкально-исторических и музыкально-теоретических методов исследования, ориентирами послужили фундаментальные труды М. Арановского, Ю. Лотмана, Е. Назайкинского, Л. Раабена, В. Холоповой, С. Савенко.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее результаты могут быть использованы в курсе современной музыки для студентов композиторско-музыковедческих и исполнительских факультетов.

Апробация работы. Отдельные положения настоящего исследования апробированы на двух международных конференциях («Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры», Нижний Новгород, 2000; «Искусство XX века как искусство интерпретаций», Нижний Новгород, 2005), а также

на Нижегородских сессиях молодых ученых гуманитарных наук (1998, 2000) и внутривузовских научно-методических конференциях «Актуальные проблемы высшего музыкального образования» (1999, 2001). Работа обсуждалась на кафедре истории музыки Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки. Основные положения работы изложены в научных публикациях.

Цели и задачи исследования определяют структуру работы, состоящей из введения, трех глав, заключения, списка литературы, приложения и нотных примеров.

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во *Введении* помимо обоснования темы и определения цели, задач исследования, предпринят обзор литературы, а также представлены сведения о структуре и содержании работы.

Первая глава - «Жанровая ситуация» - состоит из трех разделов и посвящена обзору наиболее значительных концертных сочинений последних десятилетий XX века, определяющих важные тенденции в развитии жанра. В *первом разделе*, который называется «Предшествующие десятилетия», прослеживается история жанра с начала века до восьмидесятых годов.

«Жанровое безвременье» (Л. Раабен) 20-х годов, связанное, с социаль-но-историческими потрясениями в России (революция, гражданская война), сменяет монументализм замыслов и форм концертов 30-х годов. Исследователи отмечают, что концерты этого десятилетия уступают уровню развития симфонии, но среди крупных инструментальных произведений жанр концерта значительно потеснил сонату, которая испытывает сильное влияние концертности. События Великой Отечественной войны отложили отпечаток на развитие всех жанров, обозначив на долгие годы новую тему. Концерт более опосредованно отражает трагическое военное время. Это выражается в усилении симфонизации, благодаря чему удастся выйти из условно-игрового в этико-философское пространство, поднимающее жанр на новый уровень.

В 50-е годы, когда во многом были сняты официальные обвинения в формализме, концертный жанр провоцирует композиторов на поиски и эксперименты, создавая некую «стартовую площадку» для расцвета авангардных идей шестидесятых. Несмотря на интересные открытия и большое количество сочинений в жанре концерта исследователи, тем не менее, отдают пальму первенства другим жанрам.

«Реабилитация» жанра происходит в 60-е годы. Композиторы превращают концерт в своеобразную лабораторию творческих экспериментов, в арсенал вошли практически все новейшие техники. В следующее десятилетие происходит освоение открытий «шестидесятников» и, как ни парадоксально, освобождение от них. Рядом с экспериментальными опусами «шес-

тидесятников» прорастают сочинения композиторов нового поколения, вошедшего в историю как поколение «семидесятников». Оно было более умеренным в своих новациях, их сочинения свидетельствуют о постепенном, но неуклонном «освобождении от критерия “материальной” новизны» (Т. Левая). Несмотря на то, что поляризация, непримиримость академических и авангардных устремлений 60-х сменяется терпимостью, лояльностью 70-х годов, жанр концерта не только остается в центре внимания, но и продолжает удивлять оригинальными прочтениями. Столь разнонаправленные движения особенно обострили проблему типологии жанра.

Именно этой проблеме посвящен *второй раздел* первой главы, где представлен обзор нескольких классификаций жанра (Ю. Хохлов, И. Кузнецов и др.), из которых в музыковедческой практике закрепились виды, выделенные Л. Раабеном - симфонизированный и виртуозный. Сегодня очевидно, что они не вполне соответствуют сложной картине развития жанра конца XX века. Более актуальной представляется не проблема типологии, а проблема систематизации жанра, включающая множество классификационных принципов, позволяющая представить жанр в виде многоуровневой системы.

Третий раздел - «На пересечении стилевых тенденций» - представляет некую панораму жанра, отражающую важные направления его развития. На примере творчества ведущих отечественных авторов обосновываются жанровые признаки концерта конца столетия, вовлекающего в качестве объектов игры всю культуру, внутри которой возникает сложный многоуровневый диалог, реализованный предельными техническими возможностями, символизирующими новую виртуозность.

Для России 1980-90-е годы оказались эпохой колоссального перелома, разделившего историю страны на советский и постсоветский периоды. Приставка «пост», как впрочем и приставка «нео», стали актуальными почти для всех значительных явлений отечественного искусства конца XX века. Качество «нео» отражается в большей степени на уровне музыкального материала, который подтверждает, что «влиятельной стилистической тенденцией 80-х годов становится возврат к традиционному, вызвавший к жизни разнообразные варианты неостилей»². Качество «пост» определяет в целом тип мышления конца века, характерной приметой которого становится предельно широкое взаимодействие художественных традиций всей многовековой истории музыки. Концерт попадает в сложное сплетение нео- и постстилей, но ему удается сохранить важные родовые качества. Постконцертное мышление по-прежнему культивирует игровое начало, диало-

² Савенко С. Авангард и советская музыка/Музыка в постсоветском пространстве. Н. Новгород, 2001. С.46.

гизм, виртуозность. Меняются лишь объекты игры, принципы диалога и качество виртуозности.

«Пафос договаривания традиции» (А. Соколов), отмеченный исследователями как одна из важнейших констант в художественной культуре XX века, пронизывает концерты 80-90-х годов. Для композиторов старшего поколения знаменателен пафос «договаривания» самого жанра, представленный либо в виде исчерпания индивидуальной модели (Р. Щедрин, А. Эшпай, А. Шнитке), либо в активном поиске все новых и новых вариантов (Э. Денисов, С. Губайдулина). Связь с жанром все еще очень крепка. Они не отказываются от привычного жанрового обозначения, хотя раскрашивают его метафорами (Р. Щедрин), создают неожиданные жанровые миксты (Р. Леденев); они сохраняют концертную специфику либо в более внешнем – красочно-виртуозном – ее проявлении (А. Эшпай), либо в виде дифференцированного, тонкого типа письма (Э. Денисов).

Особая связь с концертом складывается у А. Шнитке и С. Губайдулиной, яркие индивидуальности которых создают новую поэтику жанра. Они значительно раздвигают жанровые границы концерта, приближая его не только к симфонии, но и к таким масштабным духовным актам как месса и пассион. В 80-90-е годы волна новой религиозности, возникшая в силу снятия официального запрета, захватывает и концертный жанр. Культивирование сакрального осуществляется прямым обращением к религиозному тексту (особое место занимает хоровая духовная музыка, в том числе и хоровой концерт, возрождаемый Р. Щедриным, Г. Свиридовым, А. Шнитке и др.) или более опосредованным присутствием в авторских подзаголовках, программах, цитатах церковных песнопений. Возникают прецеденты прямого соединения концерта с каким-либо духовным жанром, вынесенного в заглавие (Concerto della Passione для виолончели и оркестра Ю. Фалика).

Композиторам более молодой генерации близок не столько пафос «договаривания», сколько пафос собственной идентификации с традицией, позволяющий им выстроить языковую метасистему. Характерной приметой многих сочинений 90-х годов является скрытое, не вынесенное в заглавие присутствие жанра, обусловленное концепционными поисками композиторов. Сочинения Е. Подгайца, Т. Сергеевой, С. Беринского, Е. Фирсовой, С. Павленко, А. Раскатова, отмеченные индивидуальной, однократной концепцией, отражают, вместе с тем, общежанровые тенденции конца XX века: камернизацию жанра, стилистический синтез и техническое многообразие, замену общежанрового заголовка конкретно-программным.

Лидером концертного жанра в этом поколении является Е. Подгайц, ставший начинателем именных концертов, где появление фамилии в обозначении жанра стало закономерным итогом все возрастающего значения исполнителя. Композитор свободно допускает контакты с бытовой, не академической музыкой, которая в конце XX века максимально приблизилась

к академическим жанрам и при этом поменяла приписанные ей отрицательные качества (банальная, пошлая) – на положительные (живая, естественная). Крепнувший союз рождает в творчестве Е. Подгайца новые, постмодернистские жанровые гибриды, такие как, Концерт-ламбада для гобоя и камерного оркестра.

Выживая в постмодернистском пространстве, концерт не только меняет качество игры, принципы диалога, но и буквально «распыляется» на отдельные признаки жанра, особенно в творчестве таких концептуальных композиторов как В. Мартынов, А. Кнайфель, В. Екимовский. В списке их сочинений практически не существует жанрового обозначения концерт, но, каждый из них находит свой тип концертности. Для В. Мартынова и А. Кнайфеля важным оказывается сохранение диалога в разных его видах, а в сочинениях В. Екимовского культивируется игра, которая превращает само творчество композитора в «стилистический театр» (С. Савенко). Концерт последних двух десятилетий XX века с честью проходит все испытания, сохраняя – в разной степени – жанрообразующие признаки и оставаясь лидером среди инструментальных жанров.

Вторая глава «Феномен игры в инструментальных концертах Татьяны Сергеевой» носит монографический характер и фокусирует внимание на выявлении индивидуальных особенностей трактовки жанра Т. Сергеевой, для которой игровая специфика концерта является определяющей. Феномен игры становится визитной карточкой концертного стиля композитора и определяет стилистические, композиционные, драматургические, оркестровые «неожиданности» ее сочинений. «Игра в жанр», культурный диалог с русским эллинизмом XVIII века, отличающие стиль Т. Сергеевой, соприкасаются с постмодернистскими поисками искусства конца XX века.

Игровая стихия концертности – это выражение мироощущения и миропонимания Татьяны Сергеевой, которые удивительно органично соотносятся с платоновским: «...надо жить играя»³. В ее концертах игровой элемент – по аналогии с античной жизнью – не осознается как нечто обособленное, а присутствует, скорее, как нечто универсальное, пронизывающее все уровни музыкальной ткани. Эстетические и звуковые параллели с классицизмом (объективность взгляда, мажорная диатоничность) заставляют провести аналогии со стилизацией и неоклассическим моделированием. Ее концерты во многом перекликаются с важнейшими устремлениями неоклассицизма, но при очевидном сходстве эстетических установок музыке Т. Сергеевой абсолютно не свойственны ни «намеренность подражания» (В. Варуц), присущая стилизации, ни «намеренность претворения» какой-либо модели, выбранной из музыкального прошлого. Классичность Татьяны Сергеевой –

³ Платон. Сочинения (в 3-х томах). М., 1973. Т.3, Ч.2. С.283.

это способ видения мира, классичность в самом широком смысле, как «... эстетически выраженное ощущение целостности и иерархической “устроенности”» мироздания⁴. Подобное мироощущение характерно для многих композиторов-семидесятников, в творчестве которых исследователи справедливо отмечают «попытку осмыслить связь времен» (Т. Левая).

Отличительной чертой концертного стиля Т. Сергеевой становится появление «несерьезных» цитат: старинные романсы или популярная классика. Для каждого опуса композитор находит свою, индивидуальную цитату и неповторимый способ ее подачи. При очевидной разнице в подаче цитируемого материала обнаруживаются интересные совпадения. Во-первых, цитаты появляются в завершении либо всего произведения (Контрабасовый, Фортепианный концерты), либо – в завершении части (Тромбовый концерт). Во-вторых, они отличаются фрагментарностью и намеренной незавершенностью. Эти совпадения дают основание сравнить цитаты с росписью автора, которая, скорее, намек на фамилию, нежели четкое и полное ее написание.

Говоря о Сергеевой, невозможно упустить ее исполнительское дарование. Закономерно, что часть концертов рассчитана непосредственно на ее исполнительские возможности, в результате чего появляются столь необычные композиции, как Концерт для скрипки и клавишных, где клавишные представлены тремя инструментами: фортепиано, органом и клавесином.

В трактовке жанра композитору явно более близок «бриозный» (В.Н. Холопова) тип концерта, блещущий виртуозностью, которая становится закономерным продолжением игровой природы жанра. В каждой игре особое и важное место занимает элемент напряжения, он «... подвергает проверке играющего: его физическую силу, выдержку, ... выносливость... и духовные силы»⁵. Концерты Сергеевой несут в себе элемент напряжения в полной мере, ставя перед исполнителем сложные технические задачи и не менее сложные задачи психологического плана. Более ранние сочинения (Контрабасовый и Фортепианный концерты) в большей степени подвергают проверке физическую силу и выносливость играющего. В Тромбовом концерте и Концерте для скрипки и клавишных виртуозные приметы жанра подаются не столь открыто и прямолинейно. В Концерте для скрипки и клавишных игровое напряжение (и физическое, и духовное) особенно велико в силу того, что оно сосредоточено только на двух исполнителях, каждый из которых соревнуется и за себя, и за отсутствующий оркестр. Виртуозность концерта максимально концентрируется как на физическом уровне (у солистов нет ни малейшей возможности для отдыха, они все время «в

⁴ Непомнящий В. Из тетрадей пушкиниста // Советская музыка, 1987. №6. С.46.

⁵ Хейзинга Й. Homo ludens, М., 1992. С.21.

игре»), так и на духовном (в одиночку пройти все драматургические коллизии и инструментальные перевоплощения).

Удивляют своей «непропорциональностью» композиционные строения концертов. Цикл Контрабасового концерта состоит из двух неравных частей: невероятно лаконичной первой и второй, превышающей предыдущую часть по размерам в два раза. Непропорциональность сохраняется и в композиционных решениях Фортепианного, Тромбонового концертов, что позволяет рассматривать ее как стилевое качество, как тип композиционного мышления, обусловленный игровой логикой.

В организации формы отдельных частей игровая логика проявляется в избегании прямой репризности, отчего завершающие разделы формы обретают новое, подчас совершенно неожиданное качество. Сергеева не только избегает прямой репризности, но и находит для каждого концерта индивидуальный вариант «побега»: отсутствие репризы и перенесение ее функций в код (Контрабасовый концерт); замещение репризы новым эпизодом (Фортепианный концерт); динамизация репризы с элементом замещения (Тромбовый концерт).

Определяя характерные особенности композиционного строения, представляющие игровую логику, нельзя упустить «генетическую» предрасположенность Сергеевой к «органической неквадратности» (Э. Денисов). Неквадратность постоянно присутствует в организации более коротких построений, и наиболее яркие темы абсолютно не укладываются в традиционные квадратные нормы. Показательным примером можно считать «скифскую» тему из второй части Фортепианного концерта.

Помимо органической неквадратности феномен игры представлен непосредственно фигурами игровой логики, которые богато и разнообразно проявляются в концертах Сергеевой. Автор использует показательные для игровой логики приемы – *интонационную ловушку*, *приостановку действий*, которые являются непременным условием характерных драматургических сюрпризов в различных частях сочинений. В Концерте для скрипки и клавишных, в силу ограниченного числа участников, взаимоотношения которых сложны и тесно переплетены, активно используется *фигура подхвата*. Она по сути является частным выражением одного из основополагающих признаков жанра концерта – *диалогичности*.

Концертный стиль Татьяны Сергеевой немислим без диалога, реализованного на нескольких уровнях. Во-первых, диалог возникает на уровне жанровых решений, множественных по внешним признакам, но тесно связанных сквозными идеями. Во-вторых, диалог организует драматургию каждого концерта. Отмеченное ранее наличие непропорциональной двухчастности (на разных уровнях) в каждом из концертов усилено образными контрастами. Исследователями справедливо подмечено, что в разных историко-стилевых моделях жанра концерта диалогический акцент смещается.

В барочном концерте диалог ярче представлен на уровне формы (за счет сопоставления *tutti* – *solo*), а в классическом концерте – на синтаксическом уровне повторений мотивов и фраз. В концертах Т. Сергеевой диалог на обоих уровнях значим и отмечен авторским подходом – это еще одна ипостась диалогичности концертного стиля композитора. Заметна эволюция диалога в сторону смещения акцента на синтаксический уровень, поскольку сопоставления *tutti* – *solo* в реальном звучании двух инструментов (Концерт для скрипки и клавишных) невозможны. Спектр разновидностей диалога чрезвычайно богат и подвижен. Активно используются два основных вида диалога: *дуэт* – совместное высказывание и собственно *диалог* как чередование реплик. Дуэтное изложение испытывает на себе «чары» игровой логики. Определяя функциональную принадлежность каждого участника, можно выделить дуэты с *равноправностью* голосов (оба важны) и с их *субординацией* («тема-фон», «тема-противосложение»). Глубина и трагизм конфликта в концертах усугубляется раздвоением диалога на внешний, с разным количеством собеседников, и внутренний, смещающий границы между «своим» и «чужим» словом в речи одного говорящего. Мобильное соотношение главного и второстепенного, своего и чужого на синтаксическом уровне отличает диалог в Концерте для скрипки и клавишных.

Для концертов с большими составами естественен диалог на уровне формы, символизирующий проявление собственно концертного взаимодействия как столкновения различных инструментов и оркестровых групп. При всей своей зрелищности и яркости диалог солистов и оркестра вовсе не так однозначен. Композитор находит ряд приемов, которые позволяют выстроить многомерную систему координат, представляющую диалог в разных видах: по горизонтали, по вертикали и по диагонали. Один из таких приемов – «многоматериальность» (Г. Дмитриев) тем, где каждый элемент получает свои оркестровые голоса, взаимоотношения которых образуют многоуровневый диалог.

Игровая избранность в партитурах Т. Сергеевой реализуется за счет дифференциации оркестра также на нескольких уровнях. Первый: солист – оркестр. Самостоятельность солиста подчеркивается отсутствием оркестровых дублеров, его голос всегда узнаваем вне зависимости от того, какую роль – ведущую или вспомогательную – он играет. Солист и оркестр неизменно разделены и по горизонтали (поочередные реплики), и по вертикали (несовпадение функций в случае совместного звучания). Второй уровень: дифференциация оркестровых групп. Концертное состязание солиста и оркестра осложняется не менее интенсивной борьбой внутри оркестра. Например, в Фортепианном концерте происходит постепенная тембровая модуляция – выдвижение на первый план меди, прежде всего – трубы. Еще один, третий уровень разъединения участников игры существует внутри оркестровых групп. Татьяна Сергеева тонко чувствует индивидуальность

каждого инструмента, поэтому и внутри оркестровых групп туттийное звучание – редкость. В совместном групповом ансамбле Сергеева подчас неожиданно нарушает иерархию, рельефно выдвигая какой-либо тембр. Разъединение происходит не только внутри группы, но и внутри отдельного инструмента между различными его видами. Начальное проведение скомо-рошьяго наигрыша во второй части Тромбового концерта предстает в кларнетовом «расщепленном» варианте: пикколо и бас.

Игровая театральность проникает на интонационный уровень. Т. Сергеева мастерски распоряжается музыкальным материалом, извлекая весь тематизм концерта из одной интонации, представляя своего рода «интонационный маскарад». Прием «переодевания» подтверждает игровую линию в концертах Т. Сергеевой, но интонационная близость контрастных образов, их тематическое проращивание свидетельствуют о признаках симфонизации концертного жанра. Выделяя феномен игры в качестве основополагающего жанрового признака в концертах Татьяны Сергеевой, можно проследить его присутствие и влияние на нескольких уровнях организации музыкального материала:

- наличие непропорциональной двухчастности и драматургической разомкнутости в построении циклов;
- нарушение традиционных канонов формы отдельных частей – сокращение и замещение репризы, органическая неквадратность;
- активное использование фигур игровой логики и разновидностей диалога на синтаксическом уровне;
- сохранение принципа игрового концертирования как основы оркестровки;
- построение и развитие тематического материала по принципам игровой логики.

Третья глава – «Парадоксы Сергея Беринского» – состоит из четырех разделов, в каждом из которых последовательно рассматриваются вопросы трактовки жанра, формы, особенности драматургии и оркестровки концертов С. Беринского. На протяжении трех десятилетий композитор осваивает широкое жанровое пространство, не оставляя без внимания практически ни один из известных жанров. В каждом из десятилетий написаны сочинения в жанре концерта, которые условно можно разделить на ранние (70-е годы), зрелые (80-е годы) и поздние (90-е годы).

Обозначая духовные константы Беринского, Т. Левая справедливо выделяет романтизм не только как объект рефлексии, но и как основу собственного миро- и звукоосозерцания. Музыкальные кумиры прошлого – Ф. Шуберт и высокочтимый Г. Малер – созвучны искренностью, открытостью и мудрой простотой. В свете романтических традиций показательно отношение Беринского к процессу творчества, понимаемое им как отражение внутренней жизни человека. Духовная направленность творчества име-

ет для него еще одну важную сторону: «...это боговдохновенное дело. В результате творчества получается что-то такое, чего доселе не было»⁶. В этом высказывании ошутима близость композитора философским воззрениям выдающегося русского философа Н. Бердяева, труды которого Беринский внимательно читал и неоднократно цитировал в своих интервью. Бердяевская идея творчества как акта приобщения к Творцу, в результате чего происходит «прибавление к мировой действительности еще небывшего»⁷, очень близка Беринскому. В каждом сочинении композитор буквально совершает открытие, прибавляя небывшее, и определяет - с помощью неисчерпаемой творческой фантазии - новые музыкальные законы.

Беринскому созвучен бердяевский примат свободы. Свободный дух, неподвластный законам рационального мира, проникает в каждое сочинение композитора, наделяя их теми непредсказуемыми поворотами мысли, которые мы называем парадоксальными. Категория парадокса становится определяющей для стиля композитора, что позволяет выбрать именно ее в качестве отправной точки в разговоре о концертах.

Второй раздел («Парадоксы жанра») посвящен проблеме трактовки жанра концерта в творчестве С. Беринского. Композитору парадоксальным образом удалось примирить два изначально противоположных типа мышления: симфонический и концертный. Предпринята попытка классификации его сочинений с точки зрения типологии, предложенной музыковедом А. Павловой⁸. Она выделяет пять основных зон, лежащих между симфонией и концертом. Они таковы: концерт; концерт, воплощающий симфонические принципы; концерт-симфония; симфония с чертами концертности (присутствует солирующий тембр, выполняющий важную драматургическую функцию); симфония.

Сочинения Беринского представлены в каждой из этих зон. Первому типу наиболее близки Концерт-каприччио для струнного оркестра и бас-гитары, Концерт для кларнета, «Радостные игры» и «Buffo infernale». Для сочинений этой группы характерны: условно-обоенная программность, игровой тип драматургии, более традиционное композиционное строение, выраженное трехчастными (Флейтовый, Кларнетовый концерты) или одночастными циклами (Фаготовый концерт, Концерт-каприччио). Сочинения роднит не только театрально выраженная концертность, но и наличие при-

⁶ Цит. по: Ефремова М. К творческому портрету композитора Сергея Беринского (1946-1998). Дипломная работа. М., 1989 г. С.6.

⁷ Бердяев Н. Смысл творчества //Философия свободы. Смысл творчества. М., 1989. С.449.

⁸ Павлова А. Жанр сольного инструментального концерта в российской музыке последних десятилетий. На примере произведений С. Беринского, Е. Подгайца, Т. Сергеевой. Дипломная работа. Н. Новгород, 1997.

знаков камерных жанров. Составы оркестров приближаются к ансамблям, для каждого опуса неповторимым.

Ко второй зоне предлагаемой типологии можно отнести Концерт для гобоя, Виолончельный концерт №2 и Концерт для сопрано. Во всех сочинениях прослеживается сходная симфоническая логика, преобладают медленные темпы, придающие сквозному интонационному развитию поистине симфонические масштабы и не характерную для жанра эпичность.

Концепционность, масштабность, активная моноинтонационная драматургическая линия развития, - все это позволило композитору обозначить Скрипичный концерт как смешанный жанр: Концерт-симфония. Концертное начало сохраняется благодаря ведущей роли солиста, монологи которого открывают и завершают произведение. К четвертой и пятой зоне типологии можно отнести собственно симфонии, роль солистов в которых достаточно важна не только в тембровом, но и в драматургическом плане. Но это уже другая тема.

Третий раздел («Парадоксы времени и формы») акцентирует внимание на построении циклов и отдельных частей концертов. Организация формы во многом связана с представлениями композитора о музыкальном времени, которое для него многозначно. Многомерное понимание времени сближает Беринского, опять же, с идеями Бердяева. В работе «Опыт эсхатологической метафизики» философ обозначил три типа времени: космическое, историческое и экзистенциальное (метаисторическое). Они имеют для Бердяева скорее символическое значение, поэтому, объясняя их смысл, он представляет каждое время в виде геометрической фигуры. Космическое – изображается кругом вечного коловращения, историческое – линией, протянутой из прошлого в будущее, и экзистенциальное – символизируется точкой, говорящей о движении духа вглубь. Три вида бердяевского времени, несмотря на их условность и символичность, помогают понять организацию формы и музыкального материала в концертах Беринского.

Космическое время не случайно обозначено Бердяевым в виде круга, поскольку оно символизирует вечное, в каком-то смысле, замкнутое время. Зрелые и поздние концерты композитора образуют некий сверхцикл, внутри которого образуются циклы, объединенные схожими образами и способом развития музыкального материала. Наличие внутренних циклов в списке концертов представляет эволюцию жанра и свидетельствует о единстве стиля композитора. Симфонизированный, концепционный тип концерта вытесняется более камерными, не столь действенными и драматичными сочинениями. Но «генетическое родство», узнаваемость авторского почерка сохраняется во всех произведениях, они как бы вырастают друг из друга, сохраняя общий корень.

Замкнутость космического времени воплощается и в каждом конкретном опусе через разнообразные интонационные, ритмические, тембровые и

фактурные арки. Особую роль играют интонационно-ритмические формулы, возвращение и сохранение которых порождает очередной парадокс: заканчивается часть, но не завершается форма. На примере Виолончельного концерта и Концерта для сопрано демонстрируется характерный для Беринского прием *разорванной формы*, где признаки традиционных узнаваемых форм словно пунктиром прочерчены сквозь многочастный цикл.

Материальным воплощением космического времени выступают часто используемые композитором ритмические остинато, которые не только отсчитывают реальное время, но и становятся важным элементом в построении формы. Господство остинатной ритмической лейтформулы позволяет физическому времени стать буквально осязаемым, но замкнутым в силу неизменной повторяемости ритма. Прием становления и развития лейтритма, позволяет представить цикл Флейтового концерта в виде композиционного *crescendo*, где I часть выполняет роль экспозиции, II часть – развивающая, а финал – кульминация сочинения, по праву обозначенная композитором как «Апофеоз игры».

В Кларнетовом концерте замыкается не только время, благодаря возвращению вступительного монолога-эпиграфа, но и пространство – с помощью фактурной арки. Оркестровые педали, выполняющие функции фактурных арок – прием характерный для оркестрового стиля композитора. Фактурно-тембровые арки, возникающие внутри частей, подчеркивают важные разделы формы – экспозицию и репризу; арка на уровне цикла имеет, в большей степени драматургическое значение, напоминая о том долгом и трудном пути, который был пройден от начала до конца.

Разомкнутое *историческое время* проявляется в организации формы отдельных частей. С. Беринский, как и Т. Сергеева, избегает прямой репризности. Практически в каждом сочинении можно лишь условно обозначить наступление репризы. Композитор позволяет себе – особенно в поздних концертах – обращаться с репризой очень свободно или вообще не отказываясь. В каждой части Кларнетового концерта репризные разделы представлены в неповторимых вариантах: разъединение репризы солиста и оркестра, сохранение лишь одного из экспозиционных элементов, а также соединение материала разных частей. Прямая линия времени, протянутая из прошлого в будущее, невероятно зримо представлена в «Buffo infernale» и «Радостных играх», где во всех частях отсутствуют репризы.

На уровне интонационно-тематической организации композитор исповедует свою натурфилософию, и каждая тема предстает как эволюция живой материи. В этом смысле его темы живут в историческом времени – незамкнутом, изменяемом. Способ прорастания темы из начальной «интонационной молекулы» сам композитор остроумно обозначил как «агрономический». В поздних концертах «агрономический» принцип реализуется на уровне цикла (вне зависимости от количества частей), в ранних опусах он

ярко представлен в отдельных частях. В результате использования «агронического» способа развития музыкального материала С. Беринский переосмысливает схему традиционной сонатной формы. На примере первой части Концерта-симфонии это можно выразить следующим образом:

Вступление	экспозиция	разработка	реприза
интонационная формула	развитие	тема	кода

Еще один уровень времени, определяемый Бердяевым как *экзистенциальный*, оказывается не менее важным для композитора, хотя по отношению к музыкальному материалу именно этот вид времени трудно объяснить. Экзистенциальное время – это время духа, это истинное, «глубинное» (по Н. Бердяеву) время, когда происходит взлет духа и обретается свобода. Символическое выражение позволяет провести некие параллели между временем духа и реальной звуковой материей. Первая ассоциация связана с тем, что точка – изображение отдельного звука, точнее, ноты. В данном случае звук превращается в некую универсальную единицу, которая воспринимается и как изначальная частица музыки, и как ее конечный результат. Многие сочинения С. Беринского буквально рождаются, возникают из одного звука, вглубь которого погружается композитор. Самоценность и значимость отдельного звука подчеркиваются парадоксальными тембровыми сочетаниями, усиливающими ощущение неповторимости каждого звукового мгновения.

В центре внимания *последнего раздела третьей главы* – «Парадоксы оркестрового письма» – оказываются особенности оркестрового мышления композитора. Беринскому удается парадоксальным образом сочетать виртуозность, техничность солирующих партий с эмоциональной и образной выразительностью. В каждом инструменте ему удается найти что-то новое, парадоксальное для привычного амплуа того или иного тембра. В Фаготовом концерте хорошо известное буффонное амплуа инструмента неожиданно оборачивается inferнально-роковым. Фагот хрипит, фыркает, рычит, издает жуткие звуки, раскрывающие совсем иной – далеко не комический – образ. «Фагот для меня какой-то несуразный инструмент. В нем меня привлекает несовершенство, нескладность, некрасивость звучания»⁹, – так определил свое отношение к инструменту сам композитор. Подчеркивание некрасивости – еще одна отличительная особенность оркестрового письма композитора. Он часто сохраняет ее даже по отношению к инструментам с «безупречной репутацией».

Заметна эволюция стиля композитора в сторону камернизации оркестра: от больших многотембровых составов 80-х годов – к камерным, почти

⁹ Цит. по: Ефремова М. К творческому портрету Сергея Беринского (1946 – 1998). Дипломная работа. Москва, 1998. С. 15.

ансамблевым составам поздних сочинений. Именно камерные составы стали лабораторией тембров, где композитор не боится экспериментировать, создавая самые невероятные сочетания.

Отмеченный ранее жанровый сплав концерта и симфонии откладывает отпечаток на оркестровку, лишенную привычного для концерта соревнования солиста и оркестра, противопоставления оркестровых групп. Они не столько разделяются, сколько объединяются, создавая единый образно-тематический комплекс. Ощущение единства солиста и оркестра возникает за счет появления многочисленных оркестровых двойников, подчас, буквально заменяющих солиста, как, например, в Фаготовом концерте. Сплав симфонии и концерта порождает паритет выразительного и функционального начала в оркестровке: она по-концертному яркая, эффектная, украшенная интересными тембровыми находками, но организация и развитие оркестровых голосов подчинены законам симфонического жанра, опирающегося на функциональную значимость каждого инструмента. Оркестровое письмо С. Беринского сохраняет парадоксальность мышления: с одной стороны – отказ от внешнего виртуозно-концертного стиля, с другой – стремление к пределу технических возможностей в силу драматизации партий солистов; подчеркивание «некрасивости звучания» и, вместе с тем, внимание к деталям, вкус к колориту и краске; яркая выразительность сочетается с функциональной значимостью, позволяющей реализовать форму сочинения и на тембровом уровне.

В завершении главы выделяются главные отличительные особенности концертного стиля Сергея Беринского:

- симфонизация жанра концерта, заставляющая композитора находить не концертные способы решения формы и драматургии;
- сквозной тип развития музыкального материала, порождающий прием разрыва формы (заканчивается часть, но не завершается форма); отказ от прямой репризности (разделение репризы солиста и оркестра, возвращение лишь одного экспозиционного элемента), принцип интонационного прорастания («агрономический»);
- оркестровка сочетает выразительность, тонкость, присущую концертам, с симфонической масштабностью.

В **Заключении** подведены итоги исследования. Сделанные в ходе анализа наблюдения позволяют прийти к выводу, что концерт 1980-90-х годов сохраняет одну из самых устойчивых и многогранных тенденций своего исторического развития – симфонизацию, которая все более проникает вглубь концертного жанра, разрушая сложившиеся нормы. «Альянс» с симфонией накладывает отпечаток, в первую очередь, на внешний облик концерта, обретающего нетипичную монументальность оркестровых составов и масштабность циклов. Внешняя сторона симфонизации более характерна для сочинений 80-х годов, а в следующем десятилетии симфониче-

ские «побеги» прорастают в новое качество, определяющее концепционный тип мышления.

Параллельно с симфонизацией концерта усиливается тенденция к камерности жанра. Повышенный интерес к декламационно-монологическому высказыванию и новое понимание игровой специфики жанра требуют, подчас, не столько большого красочного оркестра, сколько камерного, дифференцированного инструментального ансамбля. Камернизация концерта усиливает интровертный характер высказывания, вытесняющий экстравертный, яркий тип концертности, и наделяет неотъемлемые концертные атрибуты, в том числе и каденции, особым, сокровенным тоном. Они становятся важнейшими драматургическими узлами формы и могут включаться в любой ее раздел, появляться многократно на протяжении всего цикла, становясь неким проводником авторской мысли.

Подхватывая постмодернистскую «всеядность», концерт 80-90-х годов представляет весь спектр современных композиторских техник и практически безгранично расширяет стилевые рамки жанра. Наиболее существенной стилистической тенденцией становится неоромантизм, возвращающий ценность эмоциональности, и различные проявления которого, определяют, например, индивидуальные особенности сочинений Р. Щедрина, А. Эшпая, Р. Леденева, А. Шнитке, Е. Фирсовой, С. Беринского, В. Рябова и др. Сложный многоуровневый постмодернистский диалог традиций реализуется предельными техническими возможностями, символизирующими новую виртуозность. Фонические эксперименты стимулировались также ярчайшими исполнительскими индивидуальностями, все возрастающая роль которых позволила перешагнуть традиционное посвящение и вылиться в именные концерты. Расширяется спектр взаимодействия концерта с другими жанрами и сферами музыки.

Несмотря на все коллизии конца века (и конца тысячелетия) концерт по-прежнему остается одним из самых востребованных жанров, что открывает перспективу дальнейшего его исследования.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

1. Зароднюк О. Жанр концерта и феномен игры // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып.1. Н. Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета, 1999. – 0,1 п.л.
2. Зароднюк О. Игровая концепция Й. Хейзинги и жанр концерта // Материалы Четвертой Нижегородской сессии молодых ученых (гуманитарные науки). – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского гуманитарного центра, 2000. – 0,1 п.л.
3. Зароднюк О. Жанр концерта в творчестве Татьяны Сергеевой // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. Вып.2. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской государственной консерватории, 2001. – 0,2 п.л.
4. Зароднюк О. Феномен игры в инструментальных концертах Т. Сергеевой // Искусство XX века: парадоксы смеховой культуры. – Н. Новгород: Изд-во Нижегородского государственного университета, 2001. – 0,4 п.л.
5. Зароднюк О. Парадоксы Сергея Беринского (к проблеме трактовки жанра концерта) // Вопросы композиции и оркестровки. Н. Новгород: Изд-во Нижегородской государственной консерватории, 2003. – 0,5 п.л.
6. Зароднюк О. М. Жанр концерта в творчестве Сергея Беринского // Культура & общество [Электронный ресурс]: Интернет-журнал МГУ-КИ / Моск. гос. ун-т культуры и искусств — Электрон. журн. — М.: МГУКИ, 2004— . — № гос. регистрации 0420600016. — Режим доступа: <http://www.e-culture.ru/Articles/2006/Zarodnyuk.pdf>, свободный — Загл. с экрана.

Зароднюк Оксана Михайловна

**ФЕНОМЕН КОНЦЕРТНОГО ЖАНРА
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ 1980-90-Х ГОДОВ**

Автореферат

Подписано к печати 26 октября 2006 г. Тираж 100 экз.
Усл. печ. л. 1,05

