

RU

## Неофольклорный концерт для оркестра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: структурно-драматургические особенности и этапы развития

Завьялов Е. Н.

**Аннотация.** Цель статьи - раскрыть особенности претворения жанра концерта для оркестра в русле неофольклорного направления в творчестве отечественных композиторов второй половины XX столетия. Научная новизна исследования обуславливается тем, что впервые предпринимается попытка рассмотрения неофольклорной ветви оркестрового концерта в отечественной музыке с точки зрения процессов, влияющих на изменение структуры жанра; формулируются типологические признаки жанрового инварианта оркестрового концерта. Кроме того, в процессе исследования анализируются ранее малоизученные сочинения Р. Щедрина, Ю. Фалика, В. Пешняка. В результате исследования установлено, что жанр концерта для оркестра в контексте неофольклоризма сохраняет свои инвариантные признаки и в то же время приобретает новые специфические качества, связанные с такими явлениями, как межжанровый и стилиевой синтез.

EN

## Neofolk Orchestra Concert in the Creative Work of Domestic Composers of the Second Half of the XX Century: Structural and Dramaturgic Peculiarities, Development Stages

Zavyalov E. N.

**Abstract.** The research objective is as follows: to reveal genre specificity of neofolk orchestra concert in the creative work of domestic composers of the second half of the XX century. Scientific originality of the study lies in the fact that for the first time in domestic musicology the author analyzes neofolk orchestra concert, identifies its typological features, reveals the factors influencing genre structure, examines the little-known works of R. Shchedrin, Y. Falik, V. Peshnyak. As a result, it is shown that neofolk orchestra concert preserves its genre features simultaneously acquiring certain specific qualities associated with genre synthesis and style synthesis.

### Введение

Жанр оркестрового концерта – феномен музыки XX века, сложившийся благодаря возрождению принципов барочного концертирования в новых стилевых условиях. Интерес к нему в западноевропейской культуре обозначился уже в первой половине XX столетия (примером могут послужить сочинения М. Регера, А. Казеллы, А. Берга, П. Хиндемита, Э. Блоха, Г. Петрасси, Ж. Тайфер, Б. Мартину, И. Стравинского, З. Кодая, Б. Бартока). В отечественной музыке эта разновидность инструментального концерта стала открытием 1960-х годов – времени политической «оттепели». Жанр концерта для оркестра получил разноплановую трактовку в творчестве Р. Щедрина, С. Слонимского, В. Кикты, Н. Сидельникова, Ф. Караева, А. Шнитке, Ю. Фалика и других композиторов.

В трудах отечественных музыковедов (О. Синельниковой [13], В. Холоповой [15] и др.) отмечаются уникальность и самобытность претворения жанра оркестрового концерта в российской музыкальной культуре. Однако эти наблюдения, как правило, связаны с анализом творчества отдельных авторов и не имеют системного характера. Существует довольно масштабный корпус работ (Е. Голубева [3], Е. Долинская [5], О. Зароднюк [9], А. Лебедев [10], Е. Самойленко [12] и др.), анализирующих сольную разновидность инструментального концерта. Вместе с тем жанр концерта для оркестра в отечественной музыке по ряду параметров всё ещё остаётся недостаточно изученным. К текущему моменту не существует специальных исследований,

посвящённых как комплексному рассмотрению жанрового феномена оркестрового концерта, так и его внутрижанровой – неофольклорной – разновидности, что обуславливает актуальность представленной статьи.

Одной из важнейших особенностей отечественного оркестрового концерта является его преломление в различных стилевых контекстах – неофольклорном, неоклассицистском, авангардных течений, а также различных форм стилизации и полистилистики. В центре внимания настоящей статьи – специфика превращения концерта для оркестра в ракурсе неофольклоризма. Именно *неофольклорная линия* развития представляет собой одну из магистральных тенденций ассимиляции западного жанра в условиях отечественной музыкальной культуры. К задачам исследования можно отнести, во-первых, выявление закономерностей функционирования жанрового инварианта оркестрового концерта в русле неофольклорной тенденции и, во-вторых, рассмотрение особенностей прочтения жанра в различные периоды истории отечественной музыки (1960-1970-е и 1980-1990-е годы).

Решение поставленных задач требует использования комплексной методологии, в частности, сочетающей такие подходы, как жанровый анализ (М. Арановский, А. Коробова, М. Лобанова, Е. Назайкинский), стадийный метод и стилиевой анализ (Г. Григорьева), целостный анализ (В. Цуккерман). Теоретическую базу исследования составили работы М. Высоцкой [1], Г. Головинского [2], Г. Григорьевой [4], Н. Жоссан [6], Т. Левоу [11], О. Синельниковой [13], М. Тараканова [14], В. Холоповой [15].

Практическая значимость исследования обуславливается возможностью применения полученных результатов в учебных курсах по истории отечественной музыки и анализу музыкальных произведений в целях углублённого изучения тем, связанных с жанром инструментального концерта, что, в свою очередь, позволит повысить качество формируемых в рамках образовательных программ профессиональных компетенций.

## Основная часть

Актуальность тематики, связанной с фольклором, остаётся константной на протяжении всего периода второй половины XX века. Тем не менее можно выделить этапы, отличающиеся повышенной интенсивностью обращения к трактовкам анализируемого жанра в неофольклорном ключе. Один из них связан с широко развернувшимся течением так называемой «новой фольклорной волны» (1960-е и первая половина 1970-х). Второй – охватывает конец 1980-х и 1990-е годы, когда всеобщий всплеск интереса к национальным образам и темам обуславливается социально-историческим и культурным пафосом знаменательной даты – 1000-летия Крещения Руси. Интерес к фольклорным принципам в композиторском творчестве нашёл отражение в разных сочинениях, в том числе и в инструментальном концерте. «Знаменательно, – отмечает Т. Левоу, – что по непосредственности отклика на “новую фольклорную волну” оркестровый концерт занял второе место после вокальных жанров» [11, с. 338].

Как известно, основой неофольклорной стилистики становится соединение фольклорных или *quasi* фольклорных элементов со средствами и техниками современного музыкального языка. Объектом внимания композиторов, работающих в данном направлении, являются как архаичные, так и современные им слои фольклора (например, жанр частушки у Р. Щедрина), опора на которые формирует основные принципы неофольклорного музыкального мышления. К таковым относят «формульность, попевочное строение мелодических построений, преобладание вариантно-вариационных принципов в развитии материала, переменную ритмику и метрику с колебаниями акцентности, использование малообъёмных звукорядов, а также свободную манипуляцию типовыми ладовыми моделями (трихорд, пентахорд, ангемитоника) в сложном современном хроматическом контексте» [1, с. 129]. Все эти приёмы свободно и органично синтезируются с принципами расширенной тональности, полиладовыми и политональными структурами, серийным способом организации композиции, алеаторикой, микрохроматикой, сонористикой и другими техниками. Кроме того, неофольклорная доминанта не исключает связей с другими стилевыми компонентами, например, с джазом или популярной музыкой.

Базовой моделью для современного оркестрового концерта в целом и для неофольклорного в частности является барочный *concerto grosso*. Вовлекаясь в новый интонационный контекст, жанровый инвариант сохраняет свою внутреннюю структуру. Стабильным жанрово-типологическим признаком выступает *диалогичность*, реализуемая средствами *концертирования* (особого метода развития, основанного на чередовании сольных и оркестровых реплик) и *концертности* (специфического качества высказывания, подразумевающего красочность, виртуозность). Однако множественность истоков, питающих современный тип концерта, отразилась на его особой языковой и конструктивной мобильности и обусловила внешние изменения. В отличие от старинного *concerto grosso*, характеризующегося регламентированностью композиции (трёхчастность с контрастным темповым соотношением частей по схеме быстро-медленно-быстро на уровне цикла; концертная форма – на уровне части) и наличием специфического инструментального состава (большой ансамбль струнных, партия *basso continuo*, отдельные духовые инструменты и специально назначенные солисты), неофольклорный оркестровый концерт отличается *индивидуализацией композиционных решений и разнообразие исполнительских составов*.

Две яркие интерпретации жанра представляет Р. Щедрин в одночастных концертах «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968). Композитор, продолжая традиции, заложенные И. Стравинским, вводит в инструментальный концерт народно-песенные жанры и опирается на принципы фольклорного мышления и интонирования: частушечные напевы, плачевное голошение, народную манеру пения, подражание гармошечным и балалаечным наигрышам и др.

В оркестровом концерте «Озорные частушки» избранный композитором жанр народной музыки, с одной стороны, является благодатным материалом для работы в неофольклорном контексте. Как известно, частушка основывается на формульно-попевочном принципе мелодики с короткими по протяжённости фразами-построениями, обладает ритмической и ладовой характерностью (подразумеваются чёткие ритмы, подчиняющиеся тексту, преобладание узкообъёмных звукорядов в условиях результирующих ладовых систем). Основной принцип мелодического развития в частушке – повтор: точный или варьированный (вариантный). С другой стороны, коммуникативная ситуация исполнения частушек перекликается с таким базовым жанровым свойством концерта, как *диалогичность*. Кроме того, множественность вариантов частушечного напева как норма существования является своего рода проявлением импровизационного начала. В концерте «Озорные частушки» путём *воссоздания* как одного из методов работы с фольклором (Г. Головинский) формируется атмосфера настоящего «частушечного соревнования», в котором участники как бы стараются перещеголять друг друга.

Одночастная форма концерта «Озорные частушки» опирается на трёхчастную архитектуру благодаря наличию явных признаков репризы. Вместе с тем непрерывности сквозного развития способствуют постоянные вариантно-вариационные преобразования показанных тем, множественность и обновляемость тематических тезисов, волновая динамическая драматургия. Концерт построен как чередование эпизодов, каждый из которых представляет собой вариации на несколько тем, излагаемых комплексно в виде диалогических перекличек.

Музыкально-образное развёртывание в сочинении реализуется на базе контрастной многоэлементной драматургии (В. Бобровский), а способ организации формы – на основе принципа монтажа (О. Синельникова). Внутреннее единство композиции достигается за счёт сквозной ритмической остигантичности, задающей общий темп, характер движения и оказывающей влияние на изложение тематического материала. Следует отметить, что яркие контрасты в сочинении зачастую являются производными, рождающимися в результате свободных вариантных преобразований одного мелодического ядра. При сравнении ключевых тематических элементов выявляется их скрытое интонационное родство, свидетельствующее о высокой роли *симфонизма* в драматургии, а также о свободном претворении на вариантной основе *принципа монотематизма*, что впоследствии станет характерной особенностью и других оркестровых концертов Р. Щедрина.

В использовании приёма так называемого «блуждающего» или «шагающего» баса в партии контрабаса проступает *влияние джаза*. Несмотря на современность звучания, «блуждающий бас» в контексте концертного жанра имеет чёткий исторический прообраз – партию *basso continuo* в старинных *concerti grossi*. Подобное современное истолкование *basso continuo* с использованием атональных *quasi* серийных рядов позволяет говорить о синтезе неоклассического с популярно-джазовым, одной стороны, и с современными техниками письма – с другой.

В Концерте для оркестра № 2 «Звоны» Р. Щедрина, в отличие от «Озорных частушек», фольклорное начало преломляется более опосредованно, синтезируясь со свободной серийностью, алеаторикой, сонористикой. «Звоны» – сочинение, отмеченное трагической окрашенностью. В контексте его содержания можно выделить несколько основных компонентов-образов: разные типы колокольных звонов – благовест, тревожный набат, скорбный перезвон и радостный трезвон, призрачно-медитативные звоны; образы разрушений; символы духовной культуры – отголоски знаменного распева.

Второй концерт Р. Щедрина, как и «Озорные частушки», представляет собой одночастную композицию со сквозным вариационно-симфоническим развитием, характеризующимся постепенным охватом звукового пространства. Архитектоника сочинения опирается на репризную трёхчастную схему со значимой кодой-итогом. Нейтральная в жанровом отношении начальная тема концерта – додекафонный ряд из двенадцати тонов, помещённый в насыщенную сонорными эффектами звуковую среду, – модифицируется в тему с отчётливо проступающими признаками знаменной мелодики, резюмирующую образное развитие в произведении (Ц. 23–24).

Таким образом, Р. Щедрин представил свой вариант неофольклорного оркестрового концерта, в котором черты барочных *concerti grossi* и романтической симфонической поэмы синтезируются с традициями русской национальной композиторской школы. От исторического прототипа *concerto grosso* композитор перенимает главный драматургический принцип – *диалогичность*, раскрывающуюся через *концертирование* и *концертность*. О близости к *романтической симфонической поэме* свидетельствуют одночастность и свободно трактованный *принцип монотематизма*, проявляющийся в возникновении контрастных новообразований из единого интонационного источника. В программном содержании концертов, важной роли изобразительного начала обнаруживается влияние *симфонических картин* русских композиторов. Вовлекаемые в авторский замысел жанры народной музыки обуславливают специфику тематизма и принципов его развития, опирающихся на фольклорные закономерности: попевочность и вариантно-вариационное развёртывание.

Аналогичную трактовку рассматриваемого жанра наблюдаем у Ю. Фалика в одночастном концерте для духовых и ударных «Скоморохи» (1966). По своему образно-эмоциональному содержанию он представляет собой яркую музыкальную картину ярмарочного музицирования и балаганных действий, поэтому не случайно, что в музыкальном языке произведения прослеживаются отчётливые связи с балетом «Петрушка» И. Стравинского. В тематизме сочинения наблюдаются признаки различных первичных жанров: призывно-сигнальных интонаций, связанных с традициями народного музицирования, имитаций звучания народных наигрышей, плясовых ритмов, мотивов эпических песен-сказов и типичных для скоморошья культуры шуточных песен. Единство композиции обеспечивается благодаря принципу волновой драматургии, основными средствами развития служат свободная вариантно-вариационная повторность и монтаж. Как и в «Озорных частушках» Р. Щедрина, в «Скоморохах» каждый солирующий инструмент на определённый промежуток

времени персонифицируется, наделяясь присущим только ему индивидуализированным тематизмом. Взаимодействие «персонажей» скоморошьего действия происходит через обмен репликами солистов. В этих диалогах отчётливо проступает соревновательно-игровая природа концертного жанра. Особенностью, отличающей концерт Ю. Фалика от сочинений Р. Щедрина, является исполнительский состав (без струнной группы), а также выраженное стремление к камерности звучания в противовес симфоничности.

Ярко индивидуальное прочтение жанр концерта для оркестра получает в «Русских сказках» (1968) Н. Сидельникова для двенадцати солистов-инструменталистов. Как и у Р. Щедрина, одним из жанровых истоков сочинения здесь выступает барочный *concerto grosso*, что находит отражение и в идее концертности, и в трактовке исполнительского состава (камерный ансамбль солистов с виртуозными партиями; включение фортепиано, выполняющего организующую роль, в качестве аналога клавесина). Вместе с тем композитор продолжает традиции русской музыки: по содержанию сочинение вызывает ассоциации, прежде всего, с музыкой А. Лядова – его программными симфоническими картинами («Кикимора», «Баба Яга», «Волшебное озеро»), циклом «Восемь русских народных песен для оркестра». В отличие от одночастных концертов Р. Щедрина и Ю. Фалика, «Русские сказки» Н. Сидельникова представляют собой цикл из девяти программных симфонических зарисовок-миниатюр, посвящённых характерным сказочным персонажам (леший, русалки, пастушки, «девки красные»), опозитивированным образам природы, родины и волшебства («земля русская», «цветы дивные», «города волшебные», «топи да туманы», «страхи болотные»). В музыке концерта сочетаются такие стилевые компоненты, как фольклор, импрессионистские краски, джазовый свинг. Композитор использует различные приёмы организации композиции для каждой из пьес: серийные принципы, остинатные построения, свободные индивидуализированные формы с большой ролью сонорно-колористических эффектов и алеаторики.

Особенности драматургии «Русских сказок» определяются программным характером сочинения. В целом цикл представляет собой сюиту из девяти номеров, объединённых общностью содержания. Каждая из пьес также имеет заголовок, при этом какие-либо сюжетные связи между ними отсутствуют.

Композиция цикла основывается на принципе контраста: части медитативного, статического характера чередуются с активными, подвижными, музыкальные картины с большей программной конкретностью и звуковой изобразительностью – с пьесами более обобщённого характера. Первая часть «Там, за холмами земля русская...» выполняет функцию общей преамбулы, вступления. Последняя пьеса цикла «Девки красные по ягоды ходят далёко... далёко», подчеркнута контрастная по отношению ко всем остальным пьесам цикла, представляет собой активное завершение сюиты.

Своеобразно в «Русских сказках» преломляются принципы диалогичности. Концерт написан для камерного состава, в котором каждый инструмент – солист, характеризующийся тематически яркой виртуозной партией. Взаимодействие всех исполнителей подчинено принципу *диалога-согласия* и направлено на раскрытие одной образной сферы. Проявление диалогичности в традициях жанра *concerto grosso* проступает в чередовании эпизодов, исполняемых соло и тутти, наличии соло импровизационного характера, имитационных переключках. Таким образом, диалогичность реализуется здесь через традиционное концертное выступление, специфика же диалога обуславливается особенностями программного содержания, влияющего на характер концертности.

Концертность в «Русских сказках» во многом связана со стремлением композитора к красочности, картинности, звуковой изобразительности. Отсюда проистекает обращение к формам виртуозности, обусловленным поставленными художественными задачами. Так, в пьесе № 2 «Пенье комариное, да страхи болотные...» характерный звукообраз (писк и полёт комара) создаётся остинатно-токатными повторениями последовательностей малых секунд у скрипки и формулы кругового движения у альты на 7/8 в темпе *Presto*, напоминающими «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова.

Другой пример художественно обусловленной виртуозности – глissандо валторны в пьесе «Леший с русалками хороводы водит», где возникает картина ночного шабаша, вызывающая ассоциации с симфонической фантазией М. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе» или с финалом «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза. Характерным тембром-образом здесь является кларнет, партии которого свойственны джазовые интонации. Большой выразительностью отличаются сольные реплики валторны глissандо, служащие средством воплощения инфернальных образов, в их звучании слышатся то злое шепотное завывание ветра, то рёв животных, то ржание коня.

Связь с фольклором наиболее отчётливо проступает в таких номерах концерта, как «Там, за холмами земля русская...», «Леший с русалками хороводы водит», «Пастушки там песни старые играют, да на новый лад», «Девки красные по ягоды ходят далёко... далёко». Специфика претворения фольклора композитором заключается в синтезе различных фольклорно-жанровых элементов в авторском тематизме, с одной стороны, и во взаимодействии фольклорного и джазового – с другой. Музыкальные темы опираются на свойственный неопольклорному направлению попевочный принцип, влияние джаза же проступает благодаря свингу, синкопам, создающим иллюзию полиметрии и выбивающим фразы из основной ритмической сетки, характерным повторам-раскачиваниям, нередко с подчёркиванием интонации тритона. Как и Р. Щедрин, Н. Сидельников включает в свой концерт джазовый «блуждающий бас» в партиях контрабасов и фортепиано, связывающий «Русские сказки» одновременно и с традициями *concerto grosso*.

Н. Сидельников в «Русских сказках» активно обращается к современным техникам композиции, применение которых способствует созданию картинных образов. Так, в восьмой части «Города волшебные в озёрах отражаются, кинешь камень – нету города» композитор использует додекафонные ряды, воспроизводя серии по вертикали (12 звуков в туттийном звучании) и по горизонтали (в партии фортепиано). В контексте содержания

пьесы такой способ интонационной и фактурной организации приобретает конкретно-образный смысл и становится средством звуковой живописи: серийные гармонические «столбы» – стойкие отражения в воде, а серийные «россыпи» – водная гладь в движении.

Стилевой синтез фольклора с джазом, ставший приметой оркестровых концертов 1960-х годов, обнаруживается также в Концерте для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом А. Эшпая (1967), построенном на сочетании марийского фольклора с джазом. Сложностью стиливых взаимодействий отличается Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского (1964), где свободно соединяются черты русских плясовых песен, ритмы «модных» латиноамериканских танцев, серийная техника, четвертитоновость и алеаторика.

В 1980-1990-е годы неофольклорная линия оркестрового концерта также развивается в контексте стиливого плюрализма, представляя собой ещё более широкое поле взаимодействий, обусловленных спецификой постмодернистского культурного пространства. Ярким примером является Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков» Р. Щедрина (1989) – полистилистическое произведение, обращённое в XIX век. В нём сочетаются блестящий цирковой марш, пародия на балетно-цирковую сюиту, лирический симфонизм (аллюзия на стиль П. Чайковского) и отголоски популярного романса «Очи чёрные», который вводится композитором для придания сочинению легко идентифицируемого русского национального колорита.

Как известно, Р. Щедрин создал этот концерт по заказу Чикагского симфонического оркестра к его 100-летию юбилею. По наблюдению В. Холоповой, вводя в партитуру наиболее известную за рубежом русскую мелодию романса «Очи чёрные» с пением её оркестрантами, «Щедрин пошёл на некоторый эпатаж, думая, что бы такое особенное преподнести чикагским юбилярам» [15, с. 175]. Следует отметить, что к романсу «Очи чёрные» композитор обращался и в других сочинениях, например в «Сталин-коктейле» из «Российских фотографий».

Полистилистика, коллажность в сочетании с фольклорным началом отличают Пятый концерт для оркестра Р. Щедрина – «Четыре русские песни» (1997), где для организации композиции применяются такие способы, как quasi-сюитность, монтаж, контрасты-сопоставления. Одночастный концерт опирается на внутреннюю трехчастную архитектуру. Крайние части выполняют обобщающую функцию – в них раскрывается образ путешественника с характерными думами о жизни и мотивах тоски по родной стороне. Наиболее событийно наполненным является средний раздел, состоящий из четырёх эпизодов, связанных с образами русской былины, хороводной, цыганской лирической и обрядовой песен. Специфика введения фольклорного материала в авторский текст заключается в том, что Р. Щедрин тяготеет не к цитированию, а скорее к аллюзии на народные напевы. При этом перед оркестрантами ставятся интересные исполнительские задачи: например, имитация звучания различных инструментов – балалаечного наигрыша при появлении мотивов плясовой песни, гитарных переборов при обращении к цыганскому романсу. В качестве скрепляющего средства выступает ритмическое остинато, создающее, по выражению композитора, «токатный» принцип формообразования.

Важной особенностью ассимиляции жанра оркестрового концерта в контексте отечественного неофольклоризма становится поиск *новых тембронических звучаний*, связанных с претворением *инструментальных фольклорных тембров*. Интерес к фольклорным звучаниям, обозначившийся в творчестве композиторов ещё в 1960-х годах, активно проявляет себя и в последние десятилетия XX века. Здесь можно выделить две тенденции: «*тембровое цитирование* – непосредственный перенос в партитуру авторского сочинения тембра народного инструмента»; «*тембровая имитация* – воссоздание фольклорного звучания академическим оркестровым инструментом, темброво-близким народному» [4, с. 131].

Примером первой тенденции является Симфония-концерт «Эпические сказания» (1982) В. Пешняка, где для создания яркого национального колорита в большой симфонический оркестр включаются русские народные инструменты: солирующие духовые (жалейка, брёлка, владимирский рожок) и самозвучащие (бубен, ложки, коробочка, брусочек, бич, трещотка). Сочинение состоит из трёх частей (Lento, Allegro vivo, Tempo ad libitum), в каждой из которых солирующим инструментам в натуральном строе поручается исполнение тем, стилизованных в фольклорном духе. Характерными чертами тематизма становятся опора на жанровые черты эпических песен, плясовых наигрышей, попевочный тип строения мелодии. Помимо непосредственного привлечения народных инструментальных тембров в музыкальную ткань сочинения, проступает стремление автора воссоздать средствами алеаторики *особую звуковую атмосферу* народно-песенной экмелики, связанную с высотной неопределенностью тонов, а также фольклорную манеру исполнения с присущей ей импровизационностью.

Тенденция воссоздания *фольклорных тембров* академическими оркестровыми инструментами получает художественно убедительное претворение в сочинениях Р. Щедрина. «Тростниковое» звучание блокфлейт или иных инструментов (флейта, гобой, английский рожок, кларнет), имитирующих тембр свирели, можно назвать *лейттембром* в масштабах всего творчества композитора, олицетворяющим, по словам О. Синельниковой, «романтический идеал слияния с природой, где можно найти покой и утешение, укрыться от страданий и суеты жизни, раствориться в бесконечной медитации» [13, с. 191].

Свирельные наигрыши звучат в таких произведениях композитора, как русская литургия «Запечатленный ангел» для хора a cappella со свирелью (1988), трио для флейты, гобоя и кларнета «Три пастуха» (1988), концерт для виолончели с оркестром «Sotto voce concerto» (1994), «Вологодские свирели» («В честь Бартока») для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995), «Музыка издадека» для двух басовых блокфлейт (1996), «Пастораль» для кларнета и фортепиано (1997), концерт для скрипки и струнного оркестра «Concerto cantabile» (1997) и др.

В концерте для оркестра «Хороводы» (1989) Р. Щедрина пасторальный «пастушеский» наигрыш альтовой блокфлейты из вступления становится источником тематизма сочинения. Особое звуко-сонорное сопровождение наигрыша, создаваемое с помощью алеаторических приёмов: игра глиссандо на флейтовых мундштуках с относительной точностью интонирования – передаёт слушателю ощущение простора, расширяя рамки звукового пространства.

### Заключение

Развитие жанра концерта для оркестра в условиях *неофольклоризма* оказывается одной из константных тенденций на протяжении длительного периода времени. При сохранении своей базовой внутренней жанровой структуры неофольклорный оркестровый концерт приобретает и ряд специфических особенностей.

Так, общими чертами являются наличие обобщённой программы в виде заголовков, содержащих квинт-эссенцию художественного замысла, а также *межжанровые взаимодействия*, базирующиеся на сочетании принципов барочного *concerto grosso* с иными жанрами (симфонической поэмой, симфонической картиной, сюитой и др.).

Отличительной особенностью неофольклорных концертных опусов также выступает *стилевой синтез* с джазом, популярной музыкой. Характерной приметой становится привнесение в оркестровую ткань *новых темброфонических красок*, связанных с претворением *инструментальных фольклорных тембров*, что происходит благодаря непосредственному включению в партитуру народных инструментов либо воссозданию фольклорного звучания академическим оркестровым инструментом, темброво-близким народному.

Интерес композиторов к фольклорным источникам и принципам мышления остаётся актуальным для современного музыкального искусства в целом, о чём свидетельствуют творческие опыты последних десятилетий Р. Щедрина, В. Кикты и других композиторов, активное освоение музыкально-этнографического материала в сфере популярной музыки.

Претворение жанра концерта для оркестра в ракурсе неофольклорной стилистики является лишь одной из многих ветвей развития жанра. Изучение широкого спектра преломления данного жанра в иных стилиевых контекстах – неоклассицизма, неоромантизма, постмодернизма, духовной музыки – может стать поводом для последующих исследований, что позволит сформировать целостное представление об эволюции жанра в отечественной музыке второй половины XX-XXI веков.

### Источники | References

1. Высоцкая М. С., Григорьева Г. В. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учеб. пособие. М.: Моск. консерватория, 2014. 440 с.
2. Головинский Г. Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки. М.: Музыка, 1981. 279 с.
3. Голубева Е. Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: автореф. дисс. ... к. иск. М., 2010. 27 с.
4. Григорьева Г. В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
5. Долинская Е. Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исслед. очерки. М.: Композитор, 2006. 560 с.
6. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века. Уфа: Гилем, 2013. 166 с.
7. Завьялов Е. Н. Концерты для оркестра Р. К. Щедрина: к проблеме трактовки жанра // Проблемы музыкальной науки. 2017. № 4 (29). С. 175-182.
8. Завьялов Е. Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1 (42). С. 128-137.
9. Зароднюк О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов: дисс. ... к. иск. Н. Новгород, 2006. 232 с.
10. Лебедев А. Е. Музыкально-игровая логика в жанре концерта для баяна с оркестром: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2006. 24 с.
11. Левая Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Изд-во им. Н. И. Новикова; Галина скрипсит, 2017. 424 с.
12. Самойленко Е. М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Я. Эшпая: дисс. ... к. иск. М., 2003. 415 с.
13. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово: Кемеровский гос. ун-т культуры и искусств, 2013. 314 с.
14. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60-70-е годы). Пути развития: очерки. М.: Сов. композитор, 1988. 271 с.
15. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

**Информация об авторах | Author information****Завьялов Евгений Николаевич<sup>1</sup>**<sup>1</sup> ГБПОУ РБ Уфимское училище искусств (колледж)**Zavyalov Evgeny Nikolaevich<sup>1</sup>**<sup>1</sup> Ufa College of Arts<sup>1</sup> [evg52784725@yandex.ru](mailto:evg52784725@yandex.ru)**Информация о статье | About this article**

Дата поступления рукописи (received): 08.08.2021; опубликовано (published): 30.09.2021.

**Ключевые слова (keywords):** инструментальный концерт; концерт для оркестра; неофольклоризм; жанр; музыка XX века; instrumental concert; orchestra concert; neo-folklorism; genre; XX-century music.