На правах рукописи



ЗАВЬЯЛОВ Евгений Николаевич

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ОРКЕСТРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Специальность
5.10.3. – Виды искусства (Музыкальное искусство)
(Искусствоведение)

АВТОРЕФЕРАТ
диссертации на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Саратов – 2026

Работа выполнена на кафедре теории музыки
ФГБОУ ВО «Уфимский государственный институт искусств
имени Загира Исмагилова»

Научный руководитель: **Жоссан Наталья Юрьевна**
кандидат искусствоведения, доцент

Официальные оппоненты: **Окунева Екатерина Гурьевна**
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры теории музыки
и композиции ФГБОУ ВО
«Петрозаводская государственная
консерватория имени А.К. Глазунова»

Синельникова Ольга Владимировна
доктор искусствоведения, доцент,
профессор кафедры музыкознания
и музыкально-прикладного искусства
ФГБОУ ВО «Кемеровский
государственный институт культуры»

Ведущая организация: **ФГБОУ ВО «Сибирский государственный институт искусств имени Дмитрия Хворостовского»**

Защита состоится 25 декабря 2026 года в 15.00 часов на заседании диссертационного совета 23.2.022.01 в ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» по адресу: 410012, Россия, г. Саратов, проспект им. Петра Столыпина, д. 1.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в библиотеке ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» и на сайте ФГБОУ ВО «Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова» (https://sarcons.ru). Автореферат размещен на сайте ВАК Минобрнауки РФ (https://vak.gisnauka.ru).

Автореферат разослан «____» _____ 2026 года.

Ученый секретарь
диссертационного совета — Тищенко Наталья Викторовна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы исследования. Концерт для оркестра является одним из наиболее востребованных жанров академической музыки XX и начала XXI века. Его история в мировой музыкальной культуре занимает почти столетие, а о перманентном присутствии жанра в российской музыке можно говорить, начиная со второй половины XX века.

К оркестровым концертам принято относить различные концертно-инструментальные сочинения (собственно концерты для всевозможных по составу оркестров, *concerti grossi, quasi* оркестровые ансамблевые концерты), объединяемые, прежде всего, ориентированием на жанр старинного *concerto grosso* как базовую типологическую модель. Несмотря на реализацию в оркестровом концерте идеи возрождения барочного концертирования, современный концерт для оркестра является *новым* жанром, получившим благодаря присущим ему свойствам языковой мобильности и жанровой диффузности множество трактовок в разных стилевых контекстах.

Как особый феномен отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века, концерт для оркестра нуждается в системном исследовании вопросов жанровой структуры, содержания, процесса эволюции и логики развития. Учитывая накопленный композиторский опыт (известно свыше двухсот опусов в данном жанре), а также отсутствие специальных работ, посвящённых комплексному изучению жанра концерта для оркестра, обращение к данной теме представляется своевременным и актуальным.

Степень разработанности темы. На сегодняшний день существует масштабный корпус трудов, в которых изучаются вопросы истории и теории жанра инструментального концерта (преимущественно его сольной разновидности), а также барочного *concerto grosso*. Обращение к жанру концерта для оркестра в работах М. Арановского, Б. Асафьева,

Г. Григорьевой, Т. Левой, Т. Курышевой, М. Тараканова, О. Синельниковой, В. Холоповой, Е. Чигарёвой и др. имеет *эпизодический* характер.

До настоящего времени оркестровый концерт не исследовался системно в исторической перспективе, по ряду параметров проблема претворения жанра концерта для оркестра в российской музыке всё ещё остаётся недостаточно изученной.

Объектом исследования выступает отечественная инструментальная музыка XX – начала XXI века.

Предмет исследования – жанр концерта для оркестра и пути его претворения в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI столетия.

Музыкальный материал охватывает более тридцати концертов отечественных композиторов. Выбор материала для анализа обусловлен наглядностью и показательностью с точки зрения поставленной проблемы, а также необходимостью показать множественность вариантов интерпретации жанра. В работе привлекаются сочинения, имеющие различные авторские жанровые обозначения – концерты для оркестра (М. Броннер, А. Волконский, В. Кикта, А. Королёв, Г. Корчмар, И. Шварц, Р. Щедрин), concerto grosso (С. Павленко, А. Рыбников, Э. Тамберг, А. Шнитке, А. Эшпай), опусы с оригинальными заголовками, указывающими на особенности содержания, структуры концерта или на проявление жанровой синтетичности (С. Жуков, А. Муров, В. Пешняк, А. Пярт, И. Рогалев, С. Слонимский). Анализируются также сочинения для разных видов оркестра: камерного (А. Вустин, И. Рогалев, С. Слонимский), струнного (С. Жуков, А. Нименский), духового (Ю. Фалик), симфонического оркестра с солирующими народными инструментами (В. Пешняк), эстрадно-симфонического оркестра (С. Губайдулина, С. Слонимский), а также опирающиеся на принципы *concerto grosso* концерты для *quasi* оркестровых ансамблевых составов (Е. Подгайц, Н. Сидельников).

Цель исследования – выявить пути претворения жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века.

Для достижения поставленной цели выдвигаются следующие **задачи**:

1) на основе анализа исторического развития инструментального концерта сформулировать признаки, составившие жанровый инвариант концерта для оркестра;

2) определить структуру жанрового инварианта современного концерта для оркестра, выделив стабильные и мобильные параметры;

3) рассмотреть оркестровый концерт в контексте общестилевых процессов отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века;

4) обозначить основные стадии в развитии жанра внутри данного временного сегмента, отметив константные и меняющиеся признаки, индивидуальные для каждой стадии;

5) проанализировать особенности индивидуально-авторской трактовки жанра на уровне содержания, драматургии, формы и средств музыкальной выразительности в различных историко-стилевых контекстах.

Научная новизна исследования обусловлена тем, что в работе *впервые*:

– предпринята попытка комплексного изучения развития жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века с опорой на метод стадиального развития;

– определён жанровый инвариант современного концерта для оркестра;

– выявлены основные стадии развития жанра концерта для оркестра и пути его претворения в отечественной музыке указанного временного периода;

– проанализированы малоизученные сочинения отечественных авторов («Посвящение Бетховену» А. Вустина, Концерт для двух оркестров: эстрадного и симфонического С. Губайдулиной, Концерт в форме восьми

инвенций А. Мурова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца, «Скоморохи» Ю. Фалика и др.);

– отдельные произведения рассмотрены впервые (Концерт-партес С. Жукова, Канты А. Нименского, «Украинские колядки, щедривки и веснянки» В. Кикты, «Царские распевы» Г. Корчмара, цикл концертов «Большая инструментальная месса» С. Павленко, «Эпические сказания» В. Пешняка, «Четыре русские песни» Р. Щедрина);

– составлены каталоги оркестровых концертов, включающие произведения отечественных и зарубежных композиторов XX и начала XXI века.

Методология исследования. Поставленные в диссертации цель и задачи обусловили применение *комплексного подхода*, основанного на сочетании искусствоведческого, культурологического, сравнительно-исторического, жанрово-типологического, стилевого, целостного и функционального методов анализа.

Методологическую базу исследования составили труды, посвящённые вопросам теории жанра (М. Арановский, А. Коробова, Е. Назайкинский, О. Соколов, А. Сохор, М. Старчеус и др.), стиля (Г. Григорьева, Л. Кириллина, М. Лобанова и др.), истории музыки XX века (М. Высоцкая, Г. Григорьева, Е. Долинская, С. Савенко, М. Тараканов, А. Цукер и др.), жанру концерта (Б. Асафьев, Е. Денисова, О. Зароднюк, Н. Зейфас, И. Кузнецов, А. Лебедев, Т. Левая, Л. Раабен, Е. Фоменко и др.); теории диалога (М. Бахтин, Е. Назайкинский, Е. Самойленко и др.), феномену игры (Р. Кайуа, Й. Хёйзинга), проблемам тематизма, драматургии и композиции (И. Алексеева, В. Бобровский, С. Гончаренко, В. Протопопов и др.), оркестрового стиля (Э. Прейсман, С. Попов, И. Шабунова), духовной музыки (Н. Гуляницкая, И. Дабаева, А. Ковалёв и др.) и др.

Изучение процесса эволюции жанра опирается на *стадиальный метод*, широко используемый в истории, языкознании, литературоведении,

культурологии и искусствоведении (С. Аверинцев, А. Веселовский, М. Каган, Н. Конрад, Ю. Лотман, Г. Поспелов, И. Савельева, Н. Ужанков и др.). Введённый в музыкознание М. Арановским и теоретически разработанный Г. Григорьевой, *стадиальный метод* даёт возможность проследить эволюцию концерта для оркестра в различных стилевых контекстах, определить общее и индивидуальное в трактовке жанра.

В развитии отечественного концерта для оркестра выделяются *три стадии*: ассимиляции и становления жанра (первая стадия, со второй половины 1950-х до середины 1970-х годов); обновления оркестрового концерта в контексте полистилистики (вторая стадия, с середины 1970-х до конца 1980-х годов); современное состояние жанра концерта для оркестра (третья стадия, с конца 1980-х годов по настоящее время). Основанием для обозначения каждой новой стадии служат такие параметры, как влияние на функционирование жанра общей историко-культурной ситуации, появление новых стилевых тенденций, расширение поля действия диалогичности. Временные границы стадий характеризуются хронологической диффузностью.

Понятийно-терминологический аппарат. В исследовании применяется классическая научная терминология. В качестве ключевых терминов выделяются такие, как *диалогичность* (тип коммуникации, основанный на обмене сообщениями между участниками диалога), *концертирование* (способ воплощения диалогического музыкального развития), *концертность* (особое качество музыкального высказывания, характеризующееся свойственными жанру концерта особенностями риторики, тематизма, проявлением виртуозности), *стадия* (фаза в развитии, имеющая свои качественные особенности), *период* (промежуток времени, в течение которого разворачивается стадия).

Положения, выносимые на защиту

1. В результате эволюции жанра концерта для оркестра сложился его жанровый инвариант, внутренняя и внешняя структура которого обусловлена действием семантической, тектонической и коммуникативной функций. К числу признаков, образующих внутреннюю структуру жанра, относятся принципы диалогичности и игры, составляющие семантическое ядро, а также принципы концертирования и концертности, тип композиционной структуры (крупные одночастные или многочастные формы), специфика исполнительского состава (оркестр, оркестр с солистами, quasi оркестровый ансамбль солистов). Внешняя структура жанра определяется его коммуникативной функцией и выражается в языковой мобильности, жанровой диффузности, тенденции к синтезу с другими жанрами.

2. Концерт для оркестра проходит три стадии развития в отечественной музыкальной культуре, где происходит его ассимиляция и последующая эволюция. Главным итогом первой стадии является возникновение отечественного концерта для оркестра, аккумулирующего западноевропейский опыт и национальные традиции. Преломление традиций барочного *concerto grosso* происходит в русле неофольклоризма и жанрового синтеза. Новое качество концерта для оркестра достигается на второй стадии благодаря вовлечению его в контекст полистилистики. Третья стадия отличается индивидуализацией трактовки жанра. Получает распространение новая разновидность – духовный инструментальный концерт. Современному концерту для оркестра свойственно расширение жанрового содержания, нередко благодаря воплощению изначально несвойственных жанру трагедийных концепций.

3. Эволюция отечественного оркестрового концерта в период второй половины XX – начала XXI века характеризуется высоким уровнем интенсивности, исторической динамичностью. За небольшой временной

промежуток концерт для оркестра получает преломление в русле различных стилевых тенденций – неофольклоризма (В. Кикта, Н. Сидельников, Р. Щедрин), неоклассицизма/необарокко (А. Муров, А. Пярт, А. Шнитке), постмодернизма (А. Вустин, С. Губайдулина, С. Слонимский), а также в контексте стилевого синтеза – с духовной музыкой (С. Жуков, Г. Корчмар, А. Нименский, Е. Подгайц), эстрадно-джазовой, электронной и киномузыкой (А. Рыбников, М. Чекалин, А. Эшпай).

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость работы заключается в том, что жанр концерта для оркестра изучен как целостное явление; сформулированы основные параметры жанрового инварианта концерта для оркестра во взаимосвязи с его историческими прототипами; путём анализа семантической, тектонической и коммуникативной функций жанра установлены особенности внутренней и внешней структуры концерта для оркестра; определены основные пути претворения жанра концерта для оркестра в отечественной музыке. Полученные результаты могут послужить основой для дальнейших исследований музыки XX и начала XXI века, в том числе для изучения вопросов эволюции, содержания других разновидностей инструментального концерта и иных жанров камерной и симфонической музыки. Исследование также представляет опыт анализа явлений музыкальной культуры в аспекте стадиального развития.

Практическая значимость обусловливается возможностью применения материалов исследования для различных целей музыкальной практики: в педагогической работе, в просветительской лекционной, исполнительской и концертной деятельности. Представленные в диссертации каталоги оркестровых концертов отечественных и зарубежных композиторов имеют ценность как специализированный научно-справочный ресурс.

Соответствие работы паспорту специальности. Диссертация соответствует следующим пунктам паспорта научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство):

п. 16. История музыки.

п. 19. Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений.

п. 20. История и теория музыкальных жанров, музыкального языка.

Степень достоверности и апробация диссертации. Достоверность результатов исследования обеспечивается применением апробированного научно-методологического аппарата, опорой на анализ ранее выполненных работ, связанных с предметом изучения. Диссертация неоднократно обсуждалась на кафедре теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова.

Основные положения диссертационного исследования отражены в 12 публикациях, в том числе 4 – в изданиях, рекомендованных ВАК (Манускрипт – Тамбов, 2021; Проблемы музыкальной науки – Уфа, 2017, 2021, 2023), а также в форме докладов, представленных на международных и всероссийских научных конференциях (Уфа, 2016, 2018, 2019, 2020, 2024).

Общий объем публикаций составляет 8,4 печ. л.

Структура работы. Диссертация состоит из Введения, четырёх глав, Заключения, Списка литературы (255 наименований, из них 7 на иностранных языках) и пяти приложений (I. Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог, II. «Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог, III. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог, IV. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог, V. Нотные примеры).

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Во **Введении** обоснованы проблематика и актуальность темы исследования, определены объект и предмет, цель и задачи, методология, сформулированы научная новизна, теоретическая и практическая значимость работы. Обозначены стадии развития жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века.

В **Первой главе «Жанр концерта для оркестра: вопросы истории и теории»**, состоящей из двух разделов, рассматривается процесс формирования жанра концерта для оркестра, определяются его стабильные и мобильные параметры.

В разделе 1.1. «Этапы формирования жанра» изучаются исторические прототипы современного концерта для оркестра и становление жанра в музыке XVII–XX веков. Выделяются три этапа в процессе эволюции жанра: *барочный* (вторая половина XVII – первая половина XVIII вв.), *классико-романтический* (вторая половина XVIII – XIX вв.), *современный* (XX–XXI вв.).

На *первом этапе* определяются *типологические жанровые черты барочного концерта,* на последующих – прослеживается изменение концепции жанра. Указывается, что важнейшими типологическими признаками *жанрового инварианта* концерта являются *диалог*, *концертирование и концертность*. *Диалог* выступает как «генетический код» жанра (М. Лобанова)[1] на *семантическом* уровне. *Концертирование* – способ осуществления диалога, его «материализация» и одновременно «двигатель» развития, основанного на чередовании реплик участников. *Концертность* – особое качество музыкального высказывания, обусловленное *коммуникативной* функцией жанра концерта,

[1] Лобанова, М.Н. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарёва. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110–130.

подразумевающее виртуозный блеск, красочность, пафосный стиль риторики и артистизм. С коммуникативной стороной жанра связано наличие импровизационных и квазиимпровизационных элементов (каденции, развёртывание партии цифрованного баса, некоторые особенности тематизма).

Диалогичность на *тектоническом уровне* сказывается на принципах формообразования и комбинации исполнительских составов. Для барочного концерта характерны: циклическая композиция с контрастным по темпу соотношением частей (быстро–медленно–быстро); особый тип структуры – *концертная форма*, возникающая на основе чередования многократно повторяемой в разных тональностях темы, исполняемой tutti, с интермедиями с участием солистов; дифференциация исполнительского состава (преимущественно камерный оркестр), включающего партии (функции) солистов, *basso-continuo*, группы *concertino* и *ripieno*.

Модель барочного концерта получает широкое распространение в отечественной музыке второй половины XX века в творчестве С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Шнитке, А. Эшпая и др.

На *втором – классико-романтическом – этапе* происходит формирование концерта *нового* типа. На первый план выдвигается *сольный концерт*, а *concerto grosso*, являющийся одним из истоков формирования классицистского концерта, почти полностью исключается из жанровой системы эпохи. От барочного концерта сохраняются *диалогичность*, *концертирование* и *концертность*, а также свободно трактуемая *импровизационность* в каденциях солиста, трёхчастная структура цикла, построенного по схеме быстро–медленно–быстро.

В классицистском концерте происходит смысловое расширение поля диалога, обусловленное изменением принципа комбинации исполнительских коллективов: малый и большой симфонический оркестр различных составов, в том числе расширенный. Отмечаются упразднение *basso-continuo*;

преобладание модели диалога *solo – tutti* и снижение роли взаимодействий типа *concertino – ripieno*. Логика музыкального развития подчиняется закономерностям сонатной формы, таким как тематический контраст между главной и побочной партией, двойная экспозиция, упорядочивание каденций, соответствие композиции принципам сонатно-симфонического цикла.

Канон классицистского сольного концерта обновляется в творчестве композиторов-романтиков. В эволюции жанра проступают две тенденции: создание *виртуозных* (И. Гуммель, И. Мошелес, С. Тальберг, Дж. Филд, К. Черни и др.) и *симфонизированных* концертов. Первая связана с акцентированием роли солиста, вторая – с внедрением в концертный жанр симфонической драматургии. Концерты Й. Брамса, Ф. Листа, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, Р. Шумана – примеры органичного синтеза виртуозного и симфонического начал.

Помимо обозначенных направлений в творчестве композиторов-романтиков намечается новый путь, связанный с поисками «альтернативы канону» (М. Арановский)[2]. Характерными проявлениями данной тенденции становятся:

– стремление к индивидуализации композиционной структуры (сжатие концертных циклов в одночастность, а также использование нетипичной для классического сонатно-симфонического цикла последовательности частей);

– применение в концертах наряду с сонатностью иных методов музыкального развития, прежде всего, вариационности;

– усиление связи концерта с другими жанрами симфонической музыки, в частности, с симфонической поэмой через программность и монотематизм.

Третий этап развития жанра, охватывающий XX–первые десятилетия XXI века, аккумулирует предшествующие достижения. Подчёркивается повышение статуса концерта в иерархии жанров

[2] Арановский, М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов / М.Г. Арановский. – М.: Сов. композитор, 1979. – 288 с.

инструментальной музыки. Характерной особенностью становится разнообразие интерпретаций жанра: актуализация исторически более ранних моделей в сочетании с новыми техниками письма. Отмечаются свобода комбинирования исполнительского состава как одно из отличительных свойств современного концерта; тенденция к синтезу жанров, приводящая к возникновению жанровых микстов, таких как «концерт-симфония» (С. Прокофьев, Т. Смирнова, А. Шнитке), «концерт-поэма» (Р. Леденёв, Н. Пейко), «концерт-каприччио» (С. Беринский, Г. Калинкович), «концерт-ноктюрн», «концерт-элегия» и «концерт-романс» (Р. Леденёв) и др.

Возникает *новое качество диалога*. Столкновение различных слоёв звукового пространства реализуется через *стилистические контрасты-диалоги* – противоборство «разных музык», в связи с чем композиторы активно прибегают к методу полистилистики (сочинения С. Губайдулиной, А. Шнитке,).

Эволюция жанра концерта происходит в русле стилевого плюрализма, характерного для музыки XX – начала XXI столетия: неофольклоризма, неоклассицизма, авангарда, постмодернизма и др.

В результате наблюдений делается обобщение: *стабильным типологическим признаком* концерта, сохраняющимся на всех этапах развития жанра, выступает *диалогичность* в таких её формах, как *концертирование* и *концертность*. Исполнительский состав является унифицированным лишь для классицистских и некоторых барочных образцов, в остальных же случаях он отличается нестабильностью. Композиционные решения инструментальных концертов также регламентированы только для определённых моделей жанра: *concerto grosso* (введение концертной формы) и классико-романтического концерта (наличие сонатной формы).

В разделе 1.2. «Жанровый инвариант современного концерта для оркестра» уточняется понятие «современный», под которым

подразумевается оркестровый концерт в творческой практике композиторов второй половины XX – начала XXI века. Отмечается, что в процессе эволюции жанра сформировались его основные модели: *барочный concerto grosso, классико-романтический сольный концерт* и *нерегламентированная модель современного концерта*, опирающаяся на синтез различных исторических типов концерта с чертами других жанров: симфонической поэмы, сюиты, рапсодии и др.

Весь широкий спектр вариантов трактовки жанра в XX веке объединяет ряд родовых признаков, составляющих *«ядро жанра»* (М. Арановский). Определяются *внутренняя и внешняя структура* (М. Арановский)[3] жанрового инварианта современного концерта для оркестра; обозначаются семантическая, тектоническая и коммуникативная (Е. Назайкинский)[4] функции жанра. Главным *семантическим* признаком оркестрового концерта является принцип *диалогичности*, осуществляемый через *концертирование* и *концертность*. Важными свойствами на *тектоническом* уровне выступают специфика исполнительского состава и особенности композиционного строения. Перечисленные признаки образуют *внутреннюю* структуру жанра. *Внешняя* структура обусловливается *коммуникативной* функцией и так же опирается на принцип диалогичности, раскрываемый на уровне языковой мобильности, жанрово-стилевой диффузности.

Диалогичность – важнейшая составляющая концертного жанра – реализуется на различных уровнях текста: идейно-драматургическом, интонационно-тематическом, фактурно-динамическом, тембровом, синтаксическом. *Новым* в современном концерте для оркестра становится *расширение смыслового поля диалога*. Диалогичность, проступающая на

[3] Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке // Музыкальный современник – М.: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С. 5–44.

[4] Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке. – М: Гуманитарный издательский центр «Владос», 2003. – 248 с.

концепционном уровне, обнаруживает себя в интерстилевых и межжанровых взаимодействиях, в том числе и в возвращении к принципам старинного *concerto grosso* в XX веке. При этом выделяется *игровой принцип* как своеобразный «катализатор» других характерных свойств концертного жанра: состязательности, виртуозности и т.д. В то же время игровая логика отражает театральный по своей сути принцип диалогичности. Игровое мышление оказывает влияние на тембровую драматургию, влечёт за собой дифференциацию оркестра на группы, вступающие в диалог. Подражательность, театральность игры накладывают свой отпечаток на сферу музыкального тематизма, например, при стилизации жанрового материала, имитации звучания народных инструментов или использовании звукоизобразительности.

Концертность характеризуется *новым типом виртуозности*, обусловленным расширением и усложнением «жанрового содержания» (А. Сохор), а также применением современных композиторских техник. Снижается роль виртуозности бравурного типа, блеск и ставка на внешний эффект отходят на второй план, акцентируется сдержанный, интеллектуальный артистизм.

Важной составляющей жанрового инварианта оркестрового концерта определяется *тип исполнительского состава*. Наименование «концерт для оркестра» является собирательным, объединяющим произведения с подзаголовками «концерт для оркестра», *concerto grosso*, камерный концерт и др. По типу исполнительского состава и амплуа инструментов выделены три группы концертов:

– для оркестров различных видов – симфонического, струнного, духового, камерного, оркестра народных (национальных) инструментов;

– концерты, в которых исполнительский состав комбинируется в соответствии с традициями барочного *concerto grosso* (с участием солистов или концертирующих групп);

– сочинения для камерных составов, где каждый из инструменталистов является солистом в общем ансамбле.

К менее устойчивым структурным признакам жанра современного концерта для оркестра относится *композиционное строение*. В целом, преобладают многочастные циклические, а также крупные одночастные формы.

Таким образом, *жанровый инвариант* современного концерта для оркестра опирается на ряд устойчивых признаков, формирующих его внутреннюю и внешнюю структуру и проистекающих из семантической, тектонической и коммуникативной функций жанра.

Вторая глава «Ассимиляция жанра концерта для оркестра в отечественной музыке 1950-х – середины 1970-х годов (первая стадия)» включает два раздела. В **разделе 2.1.** анализируются условия, в которых формируется отечественный оркестровый концерт. Указывается, что первые опусы создаются в середине 1950-х годов (Концерт для оркестра А. Волконского, Кончерто гроссо Э. Тамберга). Но особенно насыщенным является следующее десятилетие, отмеченное сочинениями Р. Бунина, Г. Канчели, Ф. Караева, Н. Каретникова, Я. Ряэтса, Н. Сидельникова, С. Слонимского, Ю. Фалика, Р. Щедрина, А. Эшпая, и др.

Ассимиляция жанра оркестрового концерта в отечественной музыке проходит под знаком «хрущёвской оттепели», когда возникает возможность контактов с западной культурой (гастроли зарубежных музыкантов в СССР, участие в фестивале «Варшавская осень»). В композиторских рядах активизируется внимание к новым приёмам, техникам и жанрам. Оркестровые концерты И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита и других зарубежных авторов становятся ориентирами для молодого поколения советских композиторов-шестидесятников, стимулируя их интерес к жанру *concerto grosso*.

Вместе с тем выявлены внутренние предпосылки для актуализации *concerto grosso* как жанровой модели *в условиях национальной культуры с опорой на фольклорный тематизм*. Параллельно с расцветом оркестрового концерта на Западе в СССР были немногочисленные примеры обращения к этому жанру в 1920–1930-е годы (Д. Клебанов, Н. Мясковский, М. Старокадомский, М. Чулаки, М. Юдин, В. Энке). Кроме того, в экспериментальных сочинениях композиторов первой волны русского авангарда намечалось формирование нового концертного стиля, близкого неоклассицистским камерным концертам П. Хиндемита с солирующей группой инструментов.

С 1960-х годов рассматриваемый жанр находится в центре внимания отечественных композиторов. Определяются основные пути его развития, связанные с преломлением инвариантных признаков *concerto grosso* в различных стилевых контекстах.

В **разделе 2.2.** раскрывается специфика претворения жанра оркестрового концерта в русле *неофольклоризма* и *стилевого синтеза*.

Неофольклорный путь оказывается одной из перспективных магистральных тенденций развития жанра. Основу неофольклорной стилистики составляет соединение фольклорных элементов со средствами и техниками современного музыкального языка. В опоре на архаичные и современные слои фольклора (например, жанр частушки) формируются ключевые принципы неофольклорного музыкального мышления: попевочность, преобладание вариантно-вариационных принципов развития материала, переменная ритмика и метрика с колебаниями акцентности, их синтез с техниками композиции XX века (серийность, алеаторика, микрохроматика, сонористика и др.).

Общей чертой неофольклорных оркестровых концертов становится преобладание русской тематики, наличие обобщённой программы в виде заголовков, содержащих квинтэссенцию основного художественного образа

(«Озорные частушки» и «Звоны» Р. Щедрина, «Русские сказки» Н. Сидельникова, «Скоморохи» Ю. Фалика и др.). Заголовок воспринимается символом какого-либо национального звукообраза или направляет внимание слушателей на конкретные явления народной жизни.

Жанровый инвариант барочного *concerto grosso* – главный источник драматургии неофольклорных концертов для оркестра – получает яркое индивидуально-авторское претворение. Отчётливо проступает стремление к *межжанровому взаимодействию*, приводящему к возникновению новых моделей концерта. Выявляются три тенденции трактовки жанра:

– синтез принципов *concerto grosso и симфонической поэмы,* признаки которой обнаруживаются в программности, свободном применении принципа монотематизма, в рамках *одночастного* концерта (Р. Щедрин «Озорные частушки», «Звоны»);

– преломление принципов барочного концертирования в условиях *программного сюитного цикл*а (Н. Сидельников «Русские сказки»);

– сочетание черт *барочного concerto grosso и классического сонатно-симфонического цикла* (В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки»).

Наряду с тенденцией межжанрового взаимодействия прослеживается *стилевой синтез*: фольклора с джазом, элементами популярной музыки, с одной стороны, и с новыми техниками композиции – с другой («Русские сказки» Н. Сидельникова; Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского; «Озорные частушки» Р. Щедрина, Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибрафоном и контрабасом А. Эшпая и др.).

Третья глава «Эволюция жанра концерта для оркестра в стилевой ситуации середины 1970-х – 1980-х годов (вторая стадия)» состоит из двух разделов. **Раздел 3.1. «Жанр концерта для оркестра в условиях**

полистилистики» содержит анализ необарочных оркестровых концертов, предвосхищающих *concerti grossi* А. Шнитке.

Данная стадия отмечена рефлексией на новаторство 1960-х годов, вызывающей необходимость обращения к искусству прошлого. Специфика *нео-тенденций* 1970-х годов заключается в преломлении стилевых признаков барокко и классицизма в контексте *полистилистики.* Развитие концерта для оркестра фокусируется на необарочных устремлениях, апеллирование к которым обусловлено самим генезисом *concerto grosso* как жанрового истока современного концерта для оркестра.

Формируется новая трактовка концертного диалога – *пародийно-гротесковый диалог стилей*, опирающийся на их конфликтное противостояние (*Concerto piccolo* на тему BACH для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано А. Пярта; Концерт в форме восьми инвенций А. Мурова[5]). Коллажная полистилистика, барочный тип цикла, особая роль барочной стилистики как знакового, символического явления – в дальнейшем будут характерными для претворения жанра оркестрового концерта в рамках обозначенной стадии, прежде всего в сочинениях А. Шнитке.

В **разделе 3.2. «Преломление модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке»** рассматриваются особенности инструментальных составов, структуры циклов, интонационной организации в *concerti grossi* композитора.

А. Шнитке обращается к двум различным типам современного оркестра – *камерному* (первый, третий и шестой концерты) и *большому симфоническому тройного состава* (второй, четвёртый и пятый). Отдельные аутентичные инструменты (например, клавесин) подчёркивают связь

[5] *Concerto piccolo* на тему BACH для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано А. Пярта (1964) и Третья симфония (Концерт в форме восьми инвенций) (1968) А. Мурова хронологически совпадают с периодом первой стадии. В данном разделе они рассмотрены как предтеча *concerti grossi* А. Шнитке.

с музыкой эпохи барокко или выполняют функции, характерные для старинного *concerto gross*о (*basso continuo*).

Традиционный для барочного концерта камерный состав (*Concerti grossi* № 1, № 3) используется с применением *современных приёмов оркестровки,* таких как индивидуализация партий струнного оркестра – *divisi* партий на 4–6 голосов, часто с каноническим проведением одной темы в 8–24 тональностях, включение несвойственных стилю барокко тембров – препарированного фортепиано, колоколов, челесты и др.

Выход за рамки традиций эпохи барокко, проявление *романтических тенденций* и черт, свойственных музыке XX века, приводит композитора к тройному составу симфонического оркестра с усиленной группой медных духовых и расширенной ударных, с колоритными соло низких духовых (контрфагот), литавр, колоколов (*Concerti grossi* № 2 и № 4).

Стремление к камерности как новый подход к формированию исполнительского состава характерно для поздних *concerti grossi* А. Шнитке. Так, в *Concerto grosso* № 6 при том же почти составе, как и в *Concerto grosso* № 1, нет сверхмногоголосия и многочисленных *divisi*, а вторая часть концерта – дуэт солистов без оркестра.

Выявляется разноообразие функций партии клавесина: в качестве *basso continuo* (во всех концертах, кроме № 6), а также в роли солирующего инструмента. Участие клавесина в исполнении партии *basso continuo* воспринимается как *знак барочного стиля* в современной музыке. Примечательно, что в то же время в танго из Рондо *Concerto grosso* № 1 тембр клавесина становится олицетворением образа зла, банального и вульгарного начала, противостоящих сфере высокого.

В свою очередь, семантика тембра фортепиано трактуется как символ романтической эпохи в *Concerto grosso* № 4, о чём свидетельствует цитирование неоконченного юношеского Фортепианного квартета Г. Малера (1876) с соблюдением всей атрибутики оригинала. В *Concerto grosso* № 5 для

достижения эффекта пространственного отдаления инструмент помещается за сценой.

В многоплановое полистилистическое пространство *concerti grossi* композитор помимо доклассических, барочных, включает знаки инструментальной музыки романтиков (И. Брамс, Г. Малер), монограммы (BACH – Бах, DSCH – Дмитрий Шостакович, AED SCH – Альфред Шнитке), серии, авторские нестилизованные темы, а также пласт бытовой «шлягерной» музыки.

Отмечается близость монограмм BACH, DSCH многим авторским темам А. Шнитке. Как известно, монограмма BACH связывается с символикой креста, а авторские темы А. Шнитке с аналогичной интонационной структурой представляют собой различные модификации, варианты данной лексемы.

Монограмма BACH непосредственно вводится композитором в *Concerti grossi* № 1 и № 3, внедряясь как в мелодический пласт, так и в гармоническую вертикаль. Монограмма DSCH выступает ключевым элементом тематизма в *Concerto grosso* № 6. Темы, интонационно схожие с данными монограммами, присутствуют почти в каждом из шести *concerti grossi* А. Шнитке (тема, открывающая *Concerto grosso* № 4; она же, входящая почти автоцитатой, – в новом ритмическом оформлении – в *Concerto grosso* № 5 в качестве остинатного элемента, пронизывающего все четыре части концерта).

Отличительной чертой концертов Шнитке является их *симфонизация*. Значительную роль играют сквозное развитие музыкальных образов, жанровые и стилевые трансформации, свободно претворённый принцип монотематизма, в генезисе своём восходящий к романтической симфонической поэме.

Особенностью трактовки диалога как жанрово-драматургического принципа становится *противопоставление стилевых моделей*, образующее различные версии стилевого диалога – *конфликтный* и *неконфликтный*.

Конфликтный диалог возникает в *Concerti grossi* № 1 и № 2 как антитеза *возвышенное–банальное*. В *Concerto grosso* № 1 олицетворением первого выступают музыкальные символы прошлого («барочные» темы, монограмма BACH, «застывшая во времени» колядка), постулирующие идею утраченного идеала красоты и гармонии. Для воплощения второй стороны диалога А. Шнитке использует сложный стилевой синтез, где выбранный контекст явно не соответствует привлекаемому жанру (знаменитое танго из Рондо, исполняемое на скрипке в сопровождении клавесина).

Новая трактовка диалога – *в пародийно-гротесковом ключе* – наблюдается в *Concerto grosso* № 2. Примечательно, что тематический материал «популярного» слоя отражает противопоставляемый ему барочный, создавая эффект «кривого зеркала».

Неконфликтный стилевой диалог, базирующийся на *сосуществовании* различных стилей, а не их конфронтации, прослеживается в *Concerti grossi* № 3 и № 4. В *Concerto grosso* № 3, приуроченном к юбилеям пяти композиторов (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатти, Г. Шютц и А. Берг), диалог разворачивается между образами, связанными с музыкой названных авторов, и собственной музыкой А. Шнитке. В *Concerto grosso* № 4 (Симфония № 5) главной гранью диалога становится коммуникация двух музыкальных эпох – барочной и романтической (через творчество Г. Малера).

Черты полистилистики также характеры для концертов С. Губайдулиной, Н. Сидельникова, С. Слонимского, А. Эшпая, Р. Щедрина. Но именно у А. Шнитке применение полистилистики подчинено принципам *конфликтной драматургии.* Такой способ художественной организации,

основанный на подчёркнутом антагонизме стилевых моделей, вызывающем их столкновение, раскрывает многогранность и внутреннюю противоречивость современного мира.

Отмечается снижение роли конфликтности в необарочных/ неоклассицистских концертах других авторов. Выдвижение на первый план работы по модели обнаруживается в Бранденбургском концерте В. Екимовского (1979), Концерте-барокко Э. Оганесяна (1983), «Музыке для города Кётена» Р. Щедрина (1984), Концерте-парафразе на темы Бранденбургского концерта № 6 И.С. Баха Г. Корчмара (1985).

Четвертая глава – «Пути развития концерта для оркестра на современном этапе: конец 1980-х – 2000-е годы (третья стадия)» – состоит из трёх разделов.

В **разделе 4.1.** рассматривается *духовный инструментальный концерт,* появление которого становится одним из *новых путей эволюции жанра* на данной стадии.

Всплеск интереса композиторов к созданию духовной музыки хронологически совпадает с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси. Выделены три направления развития оркестрового концерта в сакральном контексте. Одно из них связано с обращением к традициям русской православной культуры (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского; «Царские распевы» Г. Корчмара), второе – к западноевропейским жанрам духовной музыки («Supra profunda» В. Наговицина; концерты «De profundis», «Gloria», «Te deum», «Credo» С. Павленко). Третье апеллирует к библейско-мифологическим темам («Вавилонская башня» М. Броннера; «Гефсиманская ночь» С. Жукова; «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца).

Индивидуализация трактовки жанра, свойственная этой группе концертов, обусловливает преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями жанров духовной

музыки. Акцентируется тесная связь духовного инструментального концерта с *литургическими жанрами* – русскими («Царские распевы» Г. Корчмара, опирающиеся на стихиру) и западноевропейскими («Большая инструментальная месса» С. Павленко), а также и *внелитургическими* (Концерт для струнного оркестра «Канты» А. Нименского).

Выявляется близость духовного инструментального концерта *к русской хоровой культуре и хоровому исполнительству* («Концерт-партес» для струнного оркестра С. Жукова; «Псалмы царя Давида» для 12 саксофонов Е. Подгайца). *Новая грань* смыслового поля диалогичности раскрывается *в противопоставлении «горнего» и «дольнего»* («Концерт-партес» С. Жукова). Наряду с традиционным диалогом *tutti–solo* наблюдается тенденция к его нивелированию, «размыванию». Так, в «Большой инструментальной мессе» С. Павленко темброво-динамическое развитие представляет собой постепенное уплотнение и разрежение фактуры, заменяющее привычные контрасты *tutti* и *solo*.

Таким образом, претворение концерта для оркестра в контексте сакрального направления существенно расширило художественный спектр трактовки жанра.

В **разделе 4.2.** прослеживается обновление жанра концерта для оркестра в *неофольклорном* русле (Р. Щедрин, В. Пешняк, И. Карабиц, И. Шварц и др.).

Сочинения этого периода оказываются в ситуации вторичного освоения жанрового инварианта. В *содержании* неофольклорных концертов 1980–2000-х годов преобладают так же, как и на первой стадии, темы, связанные с жизнью и культурой народов России. Сохраняются принципы программности. Нередко заголовок становится олицетворением какого-либо звукообраза России («Хороводы», «Четыре русские песни» Р. Щедрина) или воплощением обобщённой идеи, апеллирующей к народной культуре («Русские узоры» В. Скобёлкина, «Oriental» Е. Панченко, Concerto pastorale

Д. Курбанова, «Сельская музыка» В. Пожидаева). Вместе с тем наблюдается *расширение жанрового содержания*, связанное с воплощением *трагедийной тематики* (концерт «Жёлтые звёзды» И. Шварца, посвящённый памяти жертв Холокоста).

Диалогичность как генетический признак концерта неизменно присутствует в опусах и традиционно раскрывается через солирование отдельных инструментов и ансамблей во взаимодействии с остальными участниками состава. Концертность, благодаря введению в партитуру народных инструментов, обретает тембральную яркость и свежесть звучания.

Концертирование реализуется главным образом в аспекте игры, состязательности. В активном применении ярких контрастов-сопоставлений, коллажности, quasi-сюитности обнаруживаются признаки монтажной драматургии («Четыре русские песни» Р. Щедрина).

В неофольклорных сочинениях особое внимание уделяется поиску новых *темброфонических звучаний*, связанных с претворением инструментальных фольклорных тембров. Выделены две тенденции: «тембровое цитирование» и «тембровая имитация» (Н. Жоссан)[6]. Первая характеризуется введением в партитуру авторского сочинения народных инструментов («Эпические сказания» В. Пешняка), вторая – воссозданием фольклорного звучания академическим оркестровым инструментом, темброво-близким народному («Хороводы» Р. Щедрина).

Отмечаются различные способы введения фольклорного материала:

– цитирование народных напевов или опора на стилизованный тематизм [«Жёлтые звезды» И. Шварца (2000), «Чимари» Г. Архипова (2007), Концерт на ингерманландские темы В. Кругляка (2022)];

– опосредованное претворение фольклорного начала и общеязыковых признаков (интонационно-ритмические и ладовые обороты, принципы

[6] Жоссан, Н.Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века / Н.Ю. Жоссан. – Уфа: Гилем, 2013. – 166 с.

развития) в сочетании с формами современного звучания (сонорные эффекты, техника минимализма и др.) [Концерт для оркестра русских народных инструментов И. Дороднова (2008), Концерт для оркестра № 1 (2009) и *Concerto rustico* (2018) Р. Качалова, *Concerto pastorale* Д. Курбанова (2013), *Concerto grosso* «Oriental» Е. Панченко (2014) и др.].

В **разделе 4.3.** анализируются различные варианты прочтения жанра в многостилевом контексте *постмодернизма*.

Претворение жанра оркестрового концерта в отечественной музыке с самого начала характеризуется языковой мобильностью, восприимчивостью к изменению стилевых ориентиров. На первой стадии языковая диффузность ярче всего проступала в стилевом синтезе, на второй – через средства полистилистики, на третьей – в ракурсе таких особенностей культуры постмодернизма, как интертекстуальность, фрагментарный дискурс, ирония.

Постмодернистские тенденции обнаруживаются в созданных ранее, в 1960-е годы, Концерте-буфф и Концерте для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского, Концерте для двух оркестров: эстрадного и симфонического С. Губайдулиной.

В Концерте-буфф С. Слонимского *ирония* проступает в *жанровом пародировании*: структура барочного цикла «прелюдия и фуга» в произведении предстаёт словно в «зеркальном отражении» (концерт открывается частью, имитирующей каноническую фугу, после чего следует «Импровизация»). Проявлением гротескно-комического становятся стилевые метаморфозы: трансформация ортодоксальной додекафонии в явно выраженные фольклорную песенность и танцевальность или в краски и ритмы латиноамериканской музыки. Эстетика постмодернизма обнаруживается и в обновлении исполнительского состава экзотическими ударными, применении нетрадиционных приёмов звукоизвлечения: удары по струнам фортепиано палочками для вибрафона или кистью руки,

извлечение звука пальцевым щипком, глиссандо по струнам, удары локтями по клавишам. Всё это обогащает и придаёт особую яркость тембровой палитре.

Внедрение стилистики массовой музыки (эстрада, рок, джаз, киномузыка) в академические жанры приводит к изменению жанровых параметров концерта для оркестра. Так, симфонический оркестр в Концерте для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского соединяется с биг-бендом; в сочинении С. Губайдулиной – с эстрадным оркестром. Слонимский расширяет исполнительский состав, добавляя в партитуру электрогитары, ритм-секцию, усиливает роль «джазовых» солистов – саксофонов, труб, флюгельгорна, тромбонов, ударных. При этом в функции джазовой ритм-группы ощущается близость с *basso continuo* барочного *concerto grosso*.

Диалогическая организация Концерта для двух оркестров: эстрадного и симфонического С. Губайдулиной определяется интертекстуальными связями, проступающими на разных уровнях: концепции сочинения через взаимодействие музыкального и вербального текстов (в партитуру введена запись чтения фрагмента стихотворения А. Фета); идеи соединения двух оркестров, воплощающих не только диалог стилей, но и разный «градус» эмоциональности. Палитра эстрадного оркестра ярче, «горячее», в то время как эмоциональные краски симфонического оркестра носят сдержанный, рациональный характер. Сонорные включения вокализов трёх сопрано и использование художественного чтения свидетельствуют о выходе за рамки выразительных возможностей чисто инструментальной музыки и, соответственно, о формировании условий для возникновения синестетического интертекста.

Отмечается многогранность содержания постмодернистских оркестровых концертов; выявляются *источники программности* сочинений: *внемузыкальные* и *связанные с музыкальной культурой*. Среди

внемузыкальных – произведения изобразительного искусства («Похищение Европы» В. Кикты, *Concerto grosso* «Чёрный квадрат» М. Чекалина по одноимённым работам В. Серова и К. Малевича, соответственно), литературы («Синяя птица» А. Рыбникова по пьесе М. Метерлинка, «Тигр» М. Цайгера по стихотворению У. Блейка), исторические документы («Северный сфинкс» А. Рыбникова по жизнеописанию императора Александра I).

Осмысление наследия прошлого и музыкально-культурного кода современности лежит в основе таких сочинений, как Концерт для оркестра № 3 «Старинная музыка российский провинциальных цирков» Р. Щедрина (1989), Концертштюк «Если бы Шуберт читал газету “Правда”» И. Рогалёва (1991), Концерт для оркестра «Фигура речи» А. Королёва (2005), *Concerto grosso* «На руинах барокко» М. Аркадьева (2005), «Vingt ans apres – nostalgie» концерт для оркестра памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. (А. Шнитке и Э. Денисова) Ф. Караева (2009), *Safonov – concerto grosso* В. Кикты (2019) и др.

В постмодернистских оркестровых концертах модели *диалогичности* формируются под воздействием *полистилистики*. При опоре на её *коллажный тип* большое значение приобретает принцип *монтажа*, что приводит к стилевым контрастам в развёртывании диалога (концерты В. Кикты, А. Рыбникова, Р. Щедрина, А. Эшпая и др.) При *симбиотической полистилистике*[7] наблюдается взаимопроникновение элементов различных стилей (сочинения М. Аркадьева, А. Королёва, И. Рогалёва, М. Чекалина и др.). В этом случае трактовка диалогичности, как правило, традиционная, опирается на темброво-фактурный, а не стилевой контраст.

Новым в постмодернистском оркестровом концерте является *рассогласованный диалог*, который исследуется на примере концерта «Посвящение Бетховену» А. Вустина (1984). Имеется в виду диалог

[7] Термин «симбиотическая полистилистика» принадлежит К. Штокхаузену.

камерного оркестра и батареи ударных инструментов, образующей своего рода автономный оркестр. Оппозиция стилизованного, тематически очерченного музыкального материала, символизирующего гениальность творчества Л. Бетховена, и сонорного звукового фона (удары, стук, вой сирены), олицетворяющего болезнь, поглощающую слух композитора, становится художественным воплощением трагедии композитора.

Выявляется *новая* тенденция взаимодействия оркестрового концерта с электронной музыкой. Так, в *Concerto grosso* «Чёрный квадрат» М. Чекалина, написанном для акустического состава, обнаруживается опора на эмбиент – стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра, характерными чертами которого становятся «атмосферные», как бы обволакивающие фоновые звучания.

Влияние киномузыки на оркестровый концерт проступает в наличии сюжетной основы, внутренней стилистической и жанровой неоднородности, зависимости музыкального материала от вербально-сюжетного ряда, тяготении к многочастности сюитного типа («Синяя птица» и «Северный сфинкс» А. Рыбникова).

Одной из значимых примет развития необарочного оркестрового концерта на этой стадии становится его сближение с сольным. Усиление роли солистов обнаруживается в поздних концертах А. Шнитке – *Concerti grossi* № 5 и № 6 (1991, 1993), в *Concerto grosso* «Северный сфинкс» А. Рыбникова (2006) и др.

Получающая продолжение тенденция синтеза оркестрового концерта с джазом и популярной музыкой в сочетании с техниками композиции XX века прослеживается в Концерте для оркестра «Энергия заблуждения» С. Решетова (2018); эстрадно-симфоническом *Concerto grosso* для двух саксофонов, фортепиано, маримбы, бас-гитары и симфонического оркестра (2007) В. Сапарова.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Концерт для оркестра в музыке XX и начала XXI столетия – один из наиболее востребованных инструментальных жанров. Являясь внутрижанровым ответвлением инструментального концерта, он приобрёл значение *самостоятельного жанра*, сохранив при этом устойчивую связь со своими прототипами – барочным *concerto grosso* и классико-романтическим сольным инструментальным концертом.

В результате проведённого исследования установлен *жанровый инвариант* современного концерта для оркестра, систематизированы его типологические признаки. К параметрам, образующим *внутреннюю структуру* жанрового инварианта, на *семантическом* уровне отнесены игровая природа, диалогичность, раскрываемые через принципы концертирования и концертности. Эти признаки являются *стабильными* компонентами жанрового инварианта. К *мобильным* принадлежат параметры, связанные с *тектоническим* устройством жанра – композиционная структура и исполнительский состав.

Внешняя структура определяется, прежде всего, *коммуникативной* функцией концерта для оркестра, в частности, языковой мобильностью, отзывчивостью на изменение культурной ситуации, возможностью преломления в любом стилевом контексте.

Анализ сочинений отечественных композиторов раскрывает *синтетическую* природу оркестрового концерта, обусловленную проникновением в него элементов других жанров. Выявлено взаимодействие концерта для оркестра с симфонией, симфонической поэмой, симфонической картиной, оркестровой сюитой, литургическими и внелитургическими образцами духовной музыки. *Тенденция к синтезу,* как одна из доминирующих в XX столетии, стала характерной и для исследуемого жанра.

Развитие оркестрового концерта в отечественной музыке представляет собой эволюционный путь, в котором выделяются *три стадии*. Каждая новая стадия связывается с изменением функционирования жанра в контексте историко-культурной ситуации, выдвижением на первый план определённых стилевых тенденций, расширением поля диалогичности, появлением новых вариантов оркестрового концерта. Отмечаются условность временных границ стадий, хронологическая диффузность их переходов.

Первая стадия охватывает период 1950-х – начала 1970-х годов и характеризуется процессом *ассимиляции* жанра западноевропейской музыки в условиях отечественной культуры, подготовленных в то же время и внутренними предпосылками. Особенностью адаптации оркестрового концерта в российской музыке становится многогранность его преломления: в контексте неофольклорного и неоклассицистского направлений во взаимодействии с одновременным стилевым обогащением авангардными языковыми средствами и синтезом с элементами джаза и эстрадной музыки. Важный итог развития концерта на первой стадии – формирование *отечественного концерта для оркестра*, представляющего собой оригинальный сплав принципов *concerto grosso*, романтических жанров (симфоническая поэма, сюита) и традиций русской музыки, фольклора в сочетании с техниками композиции XX века. Активность *жанровых и стилевых сопряжений* составляет главную примету концертной диалогичности на данном этапе.

Дальнейшая эволюция оркестрового концерта (вторая стадия, 1970–1980-е годы) связана с изменением общей культурной ситуации, обновлением содержания и языковых средств благодаря проникновению в концерт для оркестра метода *полистилистики.* Преломление же модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке закрепило *необарочный concerto grosso* в качестве устойчивого ориентира. Новым для данной стадии

является формирование диалогической концепции, построенной на *конфликтном* и *неконфликтном* сопоставлении стилей различных эпох.

Третья стадия – рубеж 1980-х– начала 1990-х по настоящее время – отмечена отсутствием кристаллического состояния, поиском альтернатив и постоянной трансформацией жанра, обновлением и индивидуализацией содержания в условиях стилевого плюрализма и влияния эстетики постмодернизма.

Одной из важных тенденций становится формирование такой разновидности жанра, как *духовный инструментальный концерт*, в чём видится, с одной стороны, усложнение жанрового содержания, а с другой – проявление родовых свойств, обусловленное обращением к генетическим истокам – церковному хоровому концерту.

Эволюция жанра в рамках ранее намеченных направлений продолжается в условиях культурного пространства постмодернизма. Усиливаются диффузные свойства жанра: современный оркестровый концерт тяготеет к синтезу с жанрами не только инструментальной музыки, но и вокальной, с музыкой кинематографа и электронной. Кроме того, через внедрение в оркестровый концерт принципов инструментального театра, перфоманса вскрываются новые ресурсы коммуникативной функции жанра.

В первой четверти XXI столетия концерт для оркестра остаётся востребованным жанром и действенным средством диалога композитора и исполнителя со слушателем. Намеченный перспективный путь развития – актуализация новых способов межжанрового и межстилевого синтеза, продолжение освоения различных оркестровых составов (оркестры духовых, народных и национальных инструментов), преломление в контексте национальных интонационно-стилевых пластов музыкальной культуры народов России – несомненно, приведёт к появлению оригинальных вариантов прочтения жанра и станет поводом для дальнейшего исследования.

ПУБЛИКАЦИИ ПО ТЕМЕ ДИССЕРТАЦИИ

Публикации в рецензируемых журналах, рекомендованных Высшей аттестационной комиссией при Министерстве образования и науки Российской Федерации:

1. *Завьялов Е.Н.* Концерты для оркестра Р.К. Щедрина: к проблеме трактовки жанра / Е.Н. Завьялов // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 4 (29). – С. 175–182. (0,9 п. л.)

2. *Завьялов Е.Н.* Неофольклорный концерт для оркестра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: структурно-драматургические особенности и этапы развития / Е.Н. Завьялов // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 9. – С. 1928–1934. (0,8 п. л.)

3. *Завьялов Е.Н.* Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов / Е.Н. Завьялов // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1 (42). – С. 128–137. (1,1 п. л.)

4. *Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю.* Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 2 (51). – С. 85–94. (1,1 п. л.)

Статьи, опубликованные в других научных изданиях:

5. *Завьялов Е.Н.* В.Г. Кикта. Концерт для симфонического оркестра «Украинские колядки, щедривки и веснянки» (об особенностях прочтения жанра) / Е.Н. Завьялов // Наука об искусстве в XXI веке. – Уфа, 2019. – С.30–38. (1,1 п. л.)

6. *Завьялов Е.Н.* Концерт для оркестра № 2 «Звоны» Р. Щедрина (об особенностях драматургии) / Е.Н. Завьялов // Традиционная и профессиональная музыкальная культура Республики Башкортостан. – Уфа, 2015. – С. 222–227. (0,2 п. л.)

7. *Завьялов Е.Н.* Концерт для оркестра: к вопросу истории жанра / Е.Н. Завьялов // Искусство и наука в образовательном пространстве: проблемы и перспективы. – Уфа, 2019. – С. 137–143. (0,5 п. л.)

8. *Завьялов Е.Н.* О некоторых особенностях драматургии оркестровых концертов Р.К. Щедрина / Е.Н. Завьялов // Жизнь музыки. – Вып. 2: К 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского. – М., 2018. – С. 275–285. (0,6 п. л.)

9. *Завьялов Е.Н.* Третья симфония (Концерт в форме восьми инвенций) А.Ф. Мурова: о жанровом и стилевом своеобразии / Е.Н. Завьялов // Наука об искусстве в XXI веке. – Уфа, 2022. – С. 35–41. (1 п. л.)

10. *Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю*. Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» Р. Щедрина: некоторые особенности жанра / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. – Вып. 16. – Оренбург, 2014. – С. 234–240. (0,4 п. л.)

11. *Завьялов Е.Н., Жоссан Н.Ю.* Претворение модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Творчество Альфреда Шнитке и культура XX – XXI веков. – Уфа, 2025. – С. 25–30. (0,3 п. л.)

12. *Завьялов Е.Н.* Жанр концерта для оркестра в отечественной музыке первой половины XX века / Е.Н. Завьялов // Арт-наука: сб. ст. и мат-в науч.-практического форума по вопросам искусства и гуманитарных наук. – Уфа, 2020. – С. 318–325. (0,4 п. л.)