



**Е. Н. ЗАВЬЯЛОВ**

*Уфимское училище искусств (колледж), г. Уфа, Россия*  
*ORCID: 0000-0002-4064-4420*

## **Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов**

В статье рассматриваются основные тенденции в развитии жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI веков с позиций теории стадильности. Выделяются три стадии. Первая стадия охватывает временной период с начала 1960-х до середины 1970-х годов и характеризуется ассимиляцией жанра, сложившегося в западноевропейской музыке, в условиях отечественной музыкальной культуры. На данной стадии происходит преломление жанра концерта для оркестра в русле таких стилевых направлений, как неофольклоризм, неоклассицизм, а также в контексте различных стилевых экспериментов, связанных с джазом и популярной музыкой. Вторая стадия разворачивается на протяжении второй половины 1970-х и до середины 1980-х годов, характерной чертой развития жанра в этот период становится его активное взаимодействие с методом полистилистики. Третья стадия начинается со второй половины 1980-х годов и продолжается по настоящее время. Особенности данного этапа является преломление жанра концерта для оркестра в контексте стилевого плюрализма, индивидуализация содержания произведений. Новым явлением в истории жанра оркестрового концерта становится его претворение в сакральном пространстве.

Ключевые слова: инструментальный концерт, концерт для оркестра, concerto grosso, теория стадильности, жанр, стиль.

*Для цитирования / For citation:* Завьялов Е.Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов // Проблемы музыкальной науки. 2021. № 1. С. 128-137. DOI: 10.17674/1997-0854.2021.1.128-137.

**EVGENY N. ZAVYALOV**

*Ufa Art School (College) Ufa, Russia*

## **Development of the Genre of Russian Concerto for Orchestra Since the Early 1960s**

The article examines the main trends in the development of the genre of the concerto for orchestra in Russian music in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries from the standpoint of the stageness theory. There are three stages. The first stage covers the time period from the early 1960s – to the mid 1970s and is characterized by the assimilation of the genre that has developed in Western European music, in the context of modern Russian musical culture. At this stage, the



genre of the concerto for orchestra is refracted in line with such stylistic trends as neofolklorism, neoclassicism, as well as in the context of various stylistic experiments related to jazz and popular music. The second stage takes place during the second half of the 1970s and until the mid-1980s, a characteristic feature of the genre development in this period is its active interaction with the polystylistics method. The third stage begins in the second half of the 1980s and continues to the present. The peculiarities of this stage are the refraction of the concerto genre for orchestra in the context of stylistic pluralism, the individualization of the content of the works. A new phenomenon in the history of the orchestral genre is its implementation in the sacred space.

**Keywords:** instrumental concert, concerto for orchestra, concerto grosso, stageness theory, genre, style.

**К**онцерт для оркестра, как особая разновидность инструментального концерта, становится одним из наиболее востребованных жанров в музыке XX – начала XXI веков, получая преломление в различных стилевых контекстах. Начиная с 1950-х годов и по сегодняшний день он находится в сфере устойчивых интересов отечественных композиторов, о чём свидетельствует значительное число сочинений, имеющих такие жанровые обозначения, как концерт для оркестра, concerto grosso и др. Однако, если жанр сольного концерта получил разностороннее освещение в российском музыкознании, то оркестровый концерт всё ещё остаётся явлением недостаточно изученным.

*Цель* настоящей статьи – обозначить основные тенденции в развитии жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI веков с позиций теории стадийности.

Стадийный метод успешно зарекомендовал себя во многих областях научного знания. Зародившийся в философии и социально-экономических науках, он стал эффективным инструментом анализа различных явлений в истории, культурологии, языкознании, литературоведении. Широко востребованным данный метод оказался и в современном отечественном музыкознании, где был впервые апроби-

рован Г. Григорьевой, разработавшей на его основе типологию ведущих стилевых направлений русской советской музыки 1950–1980-х годов. В дальнейшем он получает применение в связи с изучением формирования национальных композиторских школ (В. Гаврилова, В. Дулат-Алеев, А. Друкт, А. Маклыгин, Е. Скурко), в этномузыкознании (Э. Алексеев, И. Земцовский, М. Кондратьев), в работах, посвящённых развитию музыкальных жанров в музыке XX века (М. Арановский), а также в аспекте проблемы «композитор и фольклор» (Н. Жоссан).

Основой для построения стадийных концепций, как отмечает Г. Григорьева, служит «сравнительный подход к исследованию сходных художественных явлений в исторически аналогичных стадиях» [1, с. 18]. При этом данный метод базируется «не столько на временном, сколько на закономерном пути развития, последовательно включающего определённые стадии» [1, с. 3].

Применение стадийного подхода даёт возможность проследить эволюцию концерта для оркестра в рамках очерченного периода, выявить общее и индивидуальное в трактовке жанра на разных её этапах. Критериями для определения каждой следующей стадии избираются параметры, включающие особенности общей историко-культурной ситуации, формиро-

вание новых стилевых тенденций, расширение поля действия диалогичности как важнейшего жанрообразующего признака концерта. Изучение становления жанра концерта для оркестра в данный период позволяет выделить внутри него *три стадии*, охватывающие временные отрезки с 1950-х до середины 1970-х годов (первая стадия), со второй половины 1970-х по 1980-е годы и с конца 1980-х по настоящее время (вторая и третья).

Первые образцы оркестрового концерта в отечественной музыке появились ещё в 1920–1930-е годы<sup>1</sup>, но одним из магистральных жанров отечественной музыкальной культуры оркестровый концерт становится начиная с 1960-х годов, благодаря изменениям в общественно-политической жизни страны, которые принесла с собой эпоха «оттепели». Короткий период ослабления политики «железного занавеса» позволил советским авторам познакомиться с малоизвестными ранее опытами Б. Бартока, И. Стравинского, композиторов нововенской школы, реакция на которые обусловила возникновение мощного импульса для развития жанра концерта для оркестра в отечественной музыке, а также определила его основные тенденции.

Одной из важнейших черт оркестрового концерта XX века становится *синтез принципов барочной концертности и сонатной драматургии* во взаимодействии с другими жанрами. Кроме того, новый жанр получает преломление в различных стилевых контекстах. Так, в 1910–1940-е годы в западноевропейской музыке появляются неоклассицистские сочинения А. Казеллы, П. Хиндемита, экспрессионистский концерт А. Берга, посвящённый А. Шёнбергу, необарочные опусы М. Рegera, Э. Блоха, И. Стравинского, неофольклорные – З. Кодая, М. Рожа, Д. Лигети. В знаменитом Концерте для оркестра

Б. Бартока (1943) – ярком примере стилевого синтеза классицистских и фольклорных элементов – предвосхищаются постмодернистские тенденции (об этом свидетельствует, например, введение в концерт цитаты из популярной оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»). Соединение принципов барочного *concerto grosso* с джазом можно наблюдать в Эбеновом концерте для кларнета и джаз-оркестра И. Стравинского (1945). Опора на стилевой синтез станет в дальнейшем характерной особенностью оркестровых концертов второй половины XX века.

*Первая стадия* развития оркестрового концерта характеризуется ассимиляцией западного жанра в условиях отечественной музыкальной культуры. Как отмечает Т. Левая, «эпоха “оттепели” была эпохой смелых исканий и освоения новейших языковых систем, жанр оркестрового концерта легко адаптировался в условиях этого музыкально-технологического бума: ведь он связан с игровым началом, а игре сопутствует изобретательство и дух эксперимента» [5, с. 330].

Жанр концерта для оркестра сразу оказался в сложном сплетении различных стилевых полюсов. Отечественные концерты, созданные в этот период, во многом ориентированы на творчество западноевропейских авторов: неофольклоризм Б. Бартока и И. Стравинского (Р. Щедрин «Озорные частушки», «Звоны»; Н. Сидельников «Русские сказки», К. Волков Концерт-картины «Андрей Рублев»), неоклассицизм П. Хиндемита и И. Стравинского (произведения Р. Бунина, К. Волкова, А. Волконского, Г. Канчели, А. Пахмутовой, Э. Патлаенко, Э. Тамберга), техники письма композиторов нововенской школы (Н. Каретников Концерт для духовых; Ф. Караев Концерто *grosso* памяти А. Веберна).

Одной из ведущих стилевых тенденций на данной стадии выступает стра-

винско-бартоковский *неофольклоризм*, в русле которого осуществляется стилевой синтез. Основоположителем неофольклорного отечественного оркестрового концерта является Р. Щедрин, представивший в 1960-е годы два ярких опуса – «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968). Оркестровый концерт у Р. Щедрина – синтетический жанр, соединяющий в себе черты *concerto grosso*, романтической симфонической поэмы и симфонических картин русских композиторов второй половины XIX – первой половины XX веков.

От исторического прототипа *concerto grosso* композитор перенимает диалогичность, раскрываемую через *концертирование* как способ развития и *концертность* как особый тип высказывания, а также *принцип монодраматургии*, лежащий в основе отдельных частей барочного концертного цикла, а у Р. Щедрина реализуемый в масштабах крупного одночастного сочинения. Признаки симфонической поэмы проступают через одночастность и использование свободно трактованного принципа монотематизма, проявляющегося в возникновении контрастных новообразований из единого интонационного источника. Наконец, влияние жанра симфонической картины обнаруживается в программном содержании концертов, важной роли изобразительного начала, преобладании эпического симфонизма.

Доминирование русской тематики, программность становятся константными признаками оркестровых концертов Щедрина. В каждом из них заголовок является олицетворением какого-либо звукообраза России<sup>2</sup>. В Первом концерте таким символом выступает частушка – жанр, характерный исключительно для русского фольклора<sup>3</sup>, во Втором – звонность и колокольность, знаковые явления русской музыкальной культуры, получившие

преломление в творчестве многих отечественных композиторов.

Синтез элементов как архаичного, так и современного фольклора с техниками письма XX века, взаимодействие с джазом, популярной музыкой становятся важнейшей тенденцией развития концерта для оркестра на данном этапе. Влияние джаза в «Озорных частушках» Щедрина обнаруживается в применении характерного приёма так называемого «блуждающего баса», в повышении роли группы медных духовых инструментов, в значительности *quasi* импровизационных эпизодов. В «Звонах» же композитор во многом опирается на принципы серийной композиции. В «Русских сказках» Н. Сидельникова элементы фольклора, импрессионистские краски, джазовый свинг сочетаются с серийными принципами, алеаторикой, сонорно-колористическими эффектами. В Концерте-буфф С. Слонимского представлены ещё более разнообразные стилевые взаимодействия: строгий классицизм, джаз, додекафония, четвертитоника, алеаторика и пуантилизм, а также черты русских плясовых песен и ритмы «модных» латиноамериканских танцев.

Всеобщая увлечённость джазом, эстрадой и киномузыкой приводит впоследствии к появлению особой ветви композиторского творчества, где именно эти стили доминируют в содержании, проникая в «серьёзные» жанры и формы (Концерт для оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского, Концерт для двух оркестров, эстрадного и симфонического С. Губайдулиной).

*Вторая стадия*, охватывающая период со второй половины 1970-х до середины 1980-х годов, развернулась в эпоху так называемого политического «застоя». Если 1960-е годы предстают как время смелого новаторства, обогащения языкового фонда, то пришедшие им на смену 1970-е



годы, по выражению Т. Левоу, «эпоха рефлексивная, вызвавшая к жизни чувство памяти, потребность в связи времён» [4, с. 182]. На первый план выходит развитие жанра концерта для оркестра в русле неоклассицизма, в то время как тенденция стилистического синтеза в русле неофольклоризма отодвигается на второй план.

Новизна неоклассицизма 1970-х годов, как справедливо отмечает Г. Григорьева, связана с включением его «в качестве одного из компонентов в общий путь активных стилистических взаимодействий» [1, с. 128]. Композиторы свободно обращаются как к непосредственно эпохе классицизма, так и к музыке доклассического периода (барокко, Ренессанс), романтизма, импрессионизма, а также современности.

С особой наглядностью данные тенденции проступают в жанре оркестрового концерта, развитие которого в 1970–1980-е годы фокусируется на необарочных традициях<sup>4</sup>, апелляция к которым обусловлена самим генезисом *concerto grosso*. Новизна трактовки оркестрового концерта заключается в преломлении барочной модели в контексте полистилистики. Центральной фигурой на данном этапе становится А. Шнитке. Его опыт порождает полюс стилистического притяжения, который в дальнейшем получает продолжение в сочинениях «последователей».

Вместе с тем следует отметить, что тот *новый тип диалога*, реализуемый как *стилистически конфликтное* противостояние, основополагающий для А. Шнитке, был предвосхищён в *Concerto piccolo* на тему ВАСН для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано А. Пярта (1964)<sup>5</sup>. Организация каждой из трёх частей этого сочинения базируется на коллажном чередовании эпизодов, написанных в барочной стилистике, и разделов с кластерными нагромождениями. Коллажное сопоставление эпизодов постро-

ено как отражение барочного в «кривом зеркале». Подобные стилистические столкновения представляют *новую трактовку концертного диалога* – это пародийно-гротесковый диалог стилей, выходящий за рамки игры, который отражает конфликтное противостояние, где главным оружием является насмешка.

Претворение традиций *concerto grosso* в русле полистилистики достигло ярчайшей точки развития в шести *concerti grossi* А. Шнитке. Жанр концерта является одним из магистральных направлений его творчества, а приёмы барочного концертирования и стилистика эпохи привлекаются композитором и в других сочинениях (например, в Первой симфонии). Связь *concerti grossi* А. Шнитке с барочной моделью выявляется в специфике инструментальных составов, тотальной роли полифонии, а также обилии стилизованного музыкального материала. Одно из главных отличий трактовки барочного жанра композитором заключается в *симфонизации партитуры*, что связано с особенностями содержания концертов. «Подлинной инструментальной драмой», в которой «основу составляет конфликт, взаимодействие тем-“персонажей”, тем-стилей», называет концерты А. Шнитке Е. Чигарёва (цит. по: [4, с. 259]).

Значительную роль в концертах композитора играет сквозное развитие музыкальных образов, их конфликтное столкновение. Опора на принцип монотематизма, в генезисе своём восходящий к романтической симфонической поэме, приводит к жанровым и стилистическим трансформациям. Стилистические истоки концертов композитора так же многообразны, как и жанровые: обращение к доклассическому, барочным традициям, пласт бытовой «шлягерной» музыки, инструментальная музыка романтиков (И. Брамс, Г. Малер), многочисленные монограммы,



серии, авторские нестилизированные темы. *Конфронтация стилевых моделей* у А. Шнитке становится *главной особенностью трактовки диалога* как ведущего жанрово-драматургического принципа, что находит яркое преломление в каждом из концертов композитора рассматриваемого периода.

В претворении традиций *concerto grosso* в данный период композиторами нередко на первый план выдвигалась стилизаторская задача или работа по модели (Бранденбургский концерт для камерного оркестра В. Екимовского, Концерт-барокко для скрипки, клавесина и оркестра Э. Оганесяна, приуроченный к 300-летию со дня рождения И.С. Баха, «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра Р. Щедрина, Концерт-парафраз на темы Бранденбургского концерта № 6 И.С. Баха для двух альтов, трёх виолончелей, контрабаса и чембало Г. Корчмара).

Таким образом, на второй стадии развития концерта для оркестра в отечественной музыке, с одной стороны, произошло укрепление его исторической связи с барочной традицией через обращение к неоклассицизму и необарокко, а с другой – благодаря приёмам полистилистики, симфонизации – существенно расширилось поле диалогических взаимодействий, усложнилось содержание. Концепционность оркестрового концерта приблизила его к жанру симфонии<sup>6</sup>.

*Третья стадия* разворачивается со второй половины 1980-х годов по настоящее время. Обновления в общественной жизни страны, начавшиеся с 1985 года, были, безусловно, во многом позитивны. Они привели к либерализации в области культуры и искусства. Благодаря таким «перестроечным» завоеваниям, как отмена политической цензуры, снятие идеологических запретов, обретение свободы слова и вероисповедания, в искус-

стве стало возможным выражение новых взглядов на жизнь мирового сообщества и каждого человека в отдельности, историческую судьбу России. Одной из важнейших тенденций в отечественной культуре становится *возрождение традиций духовной музыки*.

Преломление жанра концерта для оркестра в контексте стиливого плюрализма остаётся характерным и для данной стадии. Доминирующей чертой концертов конца XX столетия и начала XXI века является индивидуализация содержания произведений, разнообразие применяемых композиторами творческих методов. Тем не менее в развитии оркестрового концерта всё же можно наметить ведущие направления:

- претворение жанра в сакральном пространстве;
- дальнейшее развитие неофольклорной традиции;
- продолжение неоклассицистской линии;
- преломление жанра в русле авангардных экспериментов.

Следует отметить условность подобного разделения тенденций, так как интерстилевые взаимодействия нередко обнаруживаются в рамках одного сочинения. Стилиевой плюрализм, являющийся одним из наиболее характерных признаков современного концерта, активно коррелирует с культурным контекстом постмодернизма.

Всплеск интереса композиторов к созданию новой духовной музыки хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия крещения Руси. Обращение ведущих композиторов к сакральной тематике, отмечает Л. Раабен, стало, прежде всего, следствием долго скрываемого религиозного мировоззрения, получившего, наконец, право быть выраженным в творчестве [6, с. 23]. Возникновение

духовного инструментального концерта как особой жанровой разновидности на выделенной третьей стадии становится одним из *новых путей* эволюции концерта для оркестра.

Однако следует отметить, что возрождение традиций духовной музыки в творчестве отечественных композиторов данного периода произошло не спонтанно, поскольку тяготение к духовным истокам всегда присутствовало в русской культуре. Об этом свидетельствуют, по словам Н. Гуляницкой, ставшие ныне известными «факты “писания в стол” духовных сочинений А. Никольским, дирижёром Н. Головановым, композитором и дирижёром, автором государственного гимна А. Александровым» [2, с. 448]. Продолжением традиций русского духовного искусства начала XX века является творчество Г. Свиридова, в котором духовно-религиозное и фольклорное, тесно переплетаясь, образуют доминирующую линию<sup>7</sup>.

Развитие концерта для оркестра в сакральном контексте ведётся в трёх направлениях. Одно из них связано с обращением к русской православной культуре (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского, «Царские распевы» Г. Корчмара), второе – к западным жанрам духовной музыки (концерты «De profundis», «Gloria», «Te deum», «Credo» С. Павленко). Третья линия проявляет себя в повышенном внимании композиторов к общим библейско-мифологическим темам («Гефсиманская ночь» С. Жукова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца)<sup>8</sup>.

К характерным чертам духовных инструментальных концертов следует отнести индивидуализацию трактовки жанра, программность, а также синтез с жанрами духовной музыки. В композиторском творчестве обнаруживается взаимодействие духовного оркестрового концерта с русскими или западными *литургическими*

жанрами (например, со стихирой в концерте «Царские распевы» Г. Корчмара, с мессой – в цикле «Большая инструментальная месса» четырёх *concerti grossi* С. Павленко). Важной особенностью становится тесная связь с русской хоровой культурой, проступающая в обращении к *внелитургическим жанрам*, например, к духовному канту в Концерте для струнного оркестра «Канты» А. Нименского.

*Неофольклорный* оркестровый концерт в рассматриваемый период получает дальнейшее развитие в творчестве Р. Щедрина. В концертах для оркестра «Хороводы» (1989) и «Четыре русские песни» (1997) через обращение к жанрам народной музыки Р. Щедрин раскрывает различные грани русской культуры. Так, в концерте «Четыре русские песни» посредством «обобщения через жанр» (А. Альшванг) Р. Щедриным воссоздаётся образ русской дороги, переданный сквозь призму впечатлений путешественника. Специфика введения фольклорного материала в авторский текст заключается в том, что композитор создаёт лишь аллюзии на народные напевы через воспроизведение отдельных интонаций, ритмов или атрибутов народного музицирования (имитация балалаечного наигрыша, «звон» цыганских гитар). Неофольклорная разновидность оркестрового концерта представлена также в сочинениях В. Пешняка (Концерт-симфония «Эпические сказания», 1982), И. Карабица (Концерт для оркестра № 3 «Причитания», 1989) и других авторов.

Продолжение *неоклассицистской* линии в развитии оркестрового концерта происходит в рамках свободных экспериментов, обусловленных спецификой постмодернистского культурного пространства. Спектр художественных задач, решаемых авторами, оказывается весьма широким — от стилизаторской работы по модели («Приветственный концерт» Т. Смирновой, Кон-

черто гротто «На руинах барокко» М. Аркадьева, Concerto grosso митрополита Илариона (Алфеева) и др.) до произведений с ярко оригинальной концепцией. Так, в концерте для камерного оркестра и ударных «Посвящение Бетховену» А. Вустина (1984) важным драматургическим фактором выступает рассогласованный диалог 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.

Одной из значимых примет развития неоклассицистского оркестрового концерта этой стадии является его сближение с сольным. Усиление роли солистов обнаруживается в поздних концертах А. Шнитке (Concerti grossi № 5 и № 6 для скрипки, фортепиано и камерного оркестра – 1991, 1993), в Concerto grosso «Северный сфинкс» для скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и камерного оркестра А. Рыбникова (2006) и др.

Жанр концерта для оркестра благодаря своей языковой открытости становится для композиторов своеобразной площадкой для авангардных экспериментов. В качестве примера назовём опусы Г. Банщикова (Концерт «Телефонная книга» для камерного оркестра и автоответчика, 1981); К. Уманского (Концерт для струнного оркестра, 2003); Ф. Караева («Vinth ans apres – nostalgie» памяти А(е)SCH. и Ed(e) S.D. – А. Шнитке и Э. Денисова, 2009); Д. Капырина (Концерт для духового оркестра, 2011; Концертштук для струнного оркестра, 2013).

Концерт для оркестра как особая жанровая разновидность инструментального концерта, безусловно, является феноменом музыки XX века и современности. В композиторском творчестве он представлен многопланово и разнообразно, несмотря на то, что существование оркестрового концерта в отечественной культуре охватывает сравнительно небольшой исторический период (с середины XX столетия). Широкий спектр прочтений жанра в различных стилевых и содержательных аспектах свидетельствует о его значимости для современной музыки, что позволяет озвучивать прогнозы о востребованности жанра и в будущем.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> В это время создаются такие сочинения, как «Лирическое концертино» для малого оркестра ор. 32 № 3 Н. Мяковского (1929), «Концерт для оркестра» М. Старокадомского (1933), Concerto grosso М. Юдина (1936), Концерт для оркестра М. Чулаки (1936), Концерт для симфонического оркестра В. Энке (1936).

<sup>2</sup> Эта особенность будет свойственна и последующим концертам Щедрина, появившимся в 1980–1990-е годы («Старинная музыка российских провинциальных цирков»,

«Хороводы», «Четыре русские песни»).

<sup>3</sup> По определению Щедрина, частушка есть «форма современной русской деревенской вокальной импровизации [курсив мой – Е.З.], в которой всегда есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, на “вождей народа”» [8, с. 284].

<sup>4</sup> Необарокко в трудах В. Варунца, Г. Григорьевой, М. Лобановой, М. Михайлова и других исследователей рассматривается преимущественно как одна из разновидностей неоклассицизма. При этом различие



собственно неоклассицизма и необарокко состоит в тех стилевых ориентирах, которые соответствуют каждому из этих направлений: традиции венских классиков, с одной стороны, и музыка И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя – с другой.

<sup>5</sup> В качестве знаков барокко в Concerto piccolo А. Пярта помимо темы-монограммы, воспроизведённой в финальной части концерта, выступают цитирование темы Сарабанды из Шестой, ре минорной Английской клавирной сюиты И.С. Баха, а также жанры Токкаты, Сарабанды, Ричеркара, на которые опираются части концерта. Специфика исполнительского состава с весомым значением струнной группы, обязательным присутствием клавесина также соответствует традициям барочного concerto grosso.

<sup>6</sup> Примечательно, что Четвёртому концерту А. Шнитке даёт двойное название – Concerto grosso № 4 – Симфония № 5.

<sup>7</sup> Впервые к жанрам духовной музыки Г. Свиридов обращается еще в 1959 году в «Патетической оратории»: в номере «Бегство Врангеля» звучит молитва «Ныне отпускае-

ши». Следующим опусом духовной музыки становятся Три хора из музыки к драме «Царь Фёдор Иоаннович» (1973). Религиозно-духовный подтекст ясно ощутим в сочинениях на стихи С. Есенина и А. Блока, проникнутых библейской символикой (хор «Душа грустит о небесах» и вокальный цикл «Отчалившая Русь» на стихи С. Есенина; № 2 «У берега зеленого» из кантаты «Ночные облака» и № 4 «Икона» из цикла «Песни безвременья» на стихи Блока) [3, с. 110].

<sup>8</sup> Следует отметить, что в современной композиторской практике нередко встречается несоответствие программного заголовка содержанию произведения, например, в Концерте для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (2004), созданном коллективом авторов к 15-летию газеты «Музыкальное обозрение». По мнению О. Синельниковой, ассоциация с библейскими символами исчерпывается лишь заголовком, а в каждой из десяти частей концерта композиторы-участники проекта демонстрируют наиболее характерные черты собственного авторского стиля без какой-либо связи с библейским содержанием [7, с. 49].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Григорьева Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. М.: Сов. композитор, 1989. 208 с.
2. Гуляницкая Н.С. Поэтика музыкальной композиции. Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века. М.: Языки славянской культуры, 2002. 432 с.
3. Жоссан Н.Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века / под ред. В.А. Шуранова. Уфа: Гилем, 2013. 166 с.
4. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т.Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. 556 с.
5. Левая Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки. СПб.: Издательство имени Н.И. Новикова; Галина скрипсит, 2017. 424 с.
6. Раабен Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960–80-х годов. СПб.: Бланка; Бояныч, 1998. 352 с.
7. Синельникова О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодернизма // Проблемы музыкальной науки / гл. ред. Л.Н. Шаймухаметова. 2010. № 2 (7). С. 47–51.
8. Холопова В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

*Об авторе:*

**Завьялов Евгений Николаевич**, преподаватель Уфимского училища искусств (колледжа), (450077, Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, **evg52784725@yandex.ru**

 REFERENCES 

1. Grigor'eva G.V. Stilevye problemy russkoy sovetskoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [Style Problems of Russian Soviet Music of the Second Half of the XX Century]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 208 p.
2. Gulyanitskaya N.S. Poetika muzykal'noy kompozitsii. Teoreticheskie aspekty russkoy dukhovnoy muzyki XX veka [The Poetics of Musical Composition. Theoretical Aspects of Russian Sacred Music of the XX Century]. Moscow: Yazyki slavyanskoy kul'tury, 2002. 432 p.
3. Zhossan N.Yu. Pretvorenje fol'klornykh zhanrov v russkoy khorovoy muzyke vtoroy poloviny XX veka [The Implementation of Folklore Genres in Russian Choral Music of the Second Half of the XX century]. Editor by V.A. Shuranov. Ufa, Gilem, 2013. 166 p.
4. Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [History of Russian Music of the Second Half of the XX Century]. Editor-in-chief T.N. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 556 p.
5. Levaya T.N. Dvadtsatyy vek v zerkale russkoy muzyki [The Twentieth Century in the Mirror of Russian Music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo imeni N.I. Novikova; Galina skripsit, 2017. 424 p.
6. Raaben L.N. O dukhovnom renesanse v russkoy muzyke 1960–80-kh godov [On the Spiritual Renaissance in Russian Music of the 1960s–1980s]. St. Petersburg: Blanka; Boyanych, 1998. 352 p.
7. Sinel'nikova O.V. Praktika kollektivnogo tvorchestva kompozitorov v muzykal'nom iskusstve postmodernizma [The Practice of Collective Creativity of Composers in the Musical Art of Postmodernism]. Problemy muzykal'noy nauki [Music Scholarship]. 2010. No. 2 (7), pp. 47–51.
8. Kholopova, V.N. Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin [Center Path. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.

*About the author:*

**Evgeny N. Zavyalov**, Ufa Art School (College), college professor (450077, Ufa, Russia),  
**ORCID: 0000-0002-4064-4420**, [evg52784725@yandex.ru](mailto:evg52784725@yandex.ru)

