

первоначальный оборот (классическое группетто). Этот краткий мотив звучит в ключевых моментах фильма и приобретает значение лейтинтонации – своеобразного символа любви главных героев. Вторую авторскую тему условно можно назвать «темой судьбы». Она интонационно близка «теме любви». В ее основе лежит обращенное опевание, а опорные звуки образуют интервал большой терции, также ключевой в «теме любви». Сходна и ритмическая организация обеих тем – триоли и синкопы. При этом в «теме судьбы» преобладает секвентное развитие с нисходящим мелодическим движением, ассоциирующееся с трагической образностью и тембры медных духовых (труба).

Итак, в фильме используется пять основных лейттем: 1. Лейттема-характеристика Андрея (Моцарт, ария Фигаро); 2. «Лейттема любви»; 3. «Лейттема судьбы»; 4. «Лейттема дружбы» («Кадетская фуражка»); 5. Лейттема-характеристика сына Андрея (Моцарт, Концерт A-dur). Данные темы взаимодействуют и взаимовлияют друг на друга на интонационном уровне. Так, на основе «лейттемы любви» возникает «лейттема судьбы», и как итог развития конфликта в конце фильма звучит Концерт A-dur – характеристика сына Андрея. «Тема судьбы» и цитата из концерта Моцарта интонационно близки. На это указывают характерные секстовые скачки и опевание (обращенное группетто). Опевание-группетто содержится и в лейттеме Андрея (ария Фигаро).

Таким образом, можно предположить, что в основе звуковой партитуры фильма лежит стройная система лейттем, отражающая основной драматургический конфликт фильма. В основе системы синтез авторской музыки Артемьева (лейттема любви, лейттема судьбы) и цитат из музыки Моцарта как музыкальных характеристик Андрея (ария Фигаро) и его сына (Моцарт, Концерт A-dur (II часть)). Интонационное смыкание тем происходит на основе типовой интонации классического опевания-группетто, присутствующего во всех темах. Все это позволяет предположить, что в основе кинодраматургии Н. Михалкова лежат принципы, используемые и в классической оперной драматургии.

Литература

1. *Жобер М.* Музыка // Киноведческие записки. №15, 1992. С. 220-226.
2. *Егорова Т.К.* Вселенная Эдуарда Артемьева. М., 2006. 296 с.
3. *Шак Т.Ф.* Гармонические системы в оперной драматургии Н.А. Римского-Корсакова. Краснодар, 2002. 122 с.

Referenses

1. *Jaubert M.* Music // Kinovedcheskie Zapiski. No. 15, 1992. Pp. 220-226.
2. *Egorova T.K.* Edward Artemiev's Universe. Moscow, 2006. 296 p.
3. *Shak T.F.* Harmonic system in Opera dramaturgy N.A. Rimsky-Korsakov. Krasnodar, 2002. 122 c.

УДК 788.43

А.М. ПОНЬКИНА

НОВЫЕ ТЕНДЕНЦИИ В КОНЦЕРТЕ ДЛЯ САКСОФОНА 70-х – 90-х ГОДОВ XX в.

Понькина Антонина Михайловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры оркестровых инструментов Белгородского государственного института искусств и культуры (Белгород, ул. Королева, 7), ponkina_2006@mail.ru

Аннотация. Статья посвящена анализу новых тенденций в концерте для саксофона отечественных и зарубежных композиторов 70-х – 90-х годов XX века. Данный период характеризуется освоением новой композиторской техники и обновлением музыкального языка, что привело к включению в партию солиста новых (нетрадиционных) исполнительских приемов, суть которых заключалась в изменении

тембрального звучания инструмента. Тембровое экспериментирование, затронувшее все инструментальные пласты, способствовало расширению образной сферы и жанровой палитры концерта для саксофона и привело к появлению его новых разновидностей.

Ключевые слова: саксофон, жанр, концерт, эволюция, эволюция жанра, жанр концерта для саксофона, исполнительство на саксофоне, академическая музыка для саксофона.

UDC 788.43

A.M. PONKINA

NEW TRENDS IN A CONCERT FOR A SAXOPHONE 70's – 90's YEARS OF THE XX CENTURY

Ponkina Antonina Mikhaylovna, PhD (music art), assistant professor of department of orchestral instruments of the Belgorod state institute of arts and culture (Belgorod, Koroleva str., 7), ponkina_2006@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the analysis of new trends in the concert for the saxophone of domestic and foreign composers of the 70s - 90s of the 20th century. This period is characterized by the development of new compositional techniques and the renewal of the musical language, which led to the inclusion in the soloist of new (non-traditional) performing techniques, the essence of which was to change the timbre of the instrument. Timbre experimentation, which affected all the instrumental layers, contributed to the expansion of the figurative sphere and genre palette of the concert for the saxophone and led to the appearance of its new varieties.

Keywords: saxophone, genre, concert, evolution, evolution of genre, genre of concert for saxophone, saxophone performance, academic music for saxophone.

Последняя треть XX века ознаменовалась ярким обновлением художественного репертуара для саксофона. В этот период на первый план выдвигаются сочинения, демонстрирующие иное, по сравнению с прошедшими этапами, художественное мировоззрение авторов. Для таких опусов становится характерным не только всевозможный жанрово-стилевой и композиционный синтез, обновление музыкального языка, но и введение в партию солирующего инструмента особых исполнительских приемов, отличающихся нетрадиционными действиями игрового аппарата и вносящих в семантику произведений новую смысловую нагрузку благодаря активизации тембровой нагрузки. Обозначенные тенденции наиболее колоритно проявились в концерте для саксофона, ассимилировавшем весьма богатый композиторский и исполнительский опыт и прочно занявшем лидирующие позиции в мировой музыкальной практике.

В 70-е – 90-е гг. XX столетия концерт для саксофона претерпевает наиболее значительные изменения. Произведения данного жанра в большом количестве появляются в творчестве как зарубежных (Хартли В., Масланка Д., Ёшиматцу Т.) [6], так и отечественных авторов (Калинкович Г., Готлиб М., Шуть В.). Их подход к трактовке произведений отличается интересными композиторскими решениями и использованием специфических (нетрадиционных) исполнительских приемов [1], что приводит к усложнению партии солирующего инструмента и позволяет воплотить новые музыкальные образы и идеи. Палитра концерта для саксофона значительно расширяется за счет своеобразного включения элементов камерной, джазовой, церковной музыки, а также пластов русской архаики и фольклора различных народов (Востока и Средней Азии).

Наиболее интенсивно проявился интерес к джазу. Это приводит к возникновению новой ветви концертного древа – джазового концерта для саксофона [7]. Данная тенденция реализуется в двух его разновидностях. Для первой становится характерным аллюзийное преломление черт джаза, поданное сквозь призму мироощущения композитора, усиленное обновление музыкального языка, применение специфических исполнительских приемов. При этом авторы продолжают использовать традиционную жанровую модель концерта. Примером подобной работы с материалом являются: Концерт «Сон Чарли» М. Пташинской (*M. Ptaszynska*) и «Концерт для С. Гетца» Р. Беннета (*R. Bennett*).

Активное декларирование принципов джазовой музыки становится типичным для второй разновидности сочинений. Композиционная модель концертов напоминает строение джазовых «стандартов» (*AABA*), что приводит к усилению импровизационного начала, переосмыслению пространственно-временных параметров, реализованных вследствие активизации метроритмического мышления. Такие черты характерны для «Джазового концерта» Э. Вайта (*A. White*).

Потребность в воплощении нового круга образов, особенно философских и духовных, побуждает к переосмыслению жанров церковной музыки (хоралов и мотетов). Так, в Концерте № 2 Д. Масланки (*D. Maslanka*) цитируется хорал «Дорогой Иисус, что ты сделал?», что придает «вечным истинам и смыслам современное звучание» [2, с. 19].

Особый колорит интонационного словаря концерта для саксофона усиливается введением элементов фольклора различных народов. Партия солирующего саксофона приобретает всевозможные нетрадиционные исполнительские приемы, заимствованные из практики народного музицирования на духовых инструментах. Подобным образом обновлению интонационной палитры в Концертанто для саксофона-альта и оркестра М. Константа (*M. Constant*) способствует четвертитоновая шкала звучаний.

Семантическое наполнение концертов данного периода колеблется от воплощения лирических образов различной нюансировки (в том числе и светлой, любовной) – до драматически напряженных и в некоторых случаях даже трагических. Нетипичная для предшествовавшего периода тонкая градация эмоциональных оттенков проявляется и в диапазоне образов комической сферы, варьируясь от иронии до гротеска, подчас с трагическим подтекстом (Г. Брант (*H. Brant*) Концерт для саксофона-альта), что было нехарактерно для начальных периодов развития жанра концерта.

Усиливается тенденция программности, которая получает довольно интересное преломление. Весьма показательны такие сочинения, как Концерт «Птица-робот» для саксофона-сопрано и оркестра Т. Ёшиматцу, Концерт «Сон Чарли» для саксофона-альта с оркестром М. Пташинской. Программные названия произведений и частей отмечены новизной и разнообразием: *Raga – Cake-walk – Passacaglia* в Концертанто для саксофона-альта и оркестра М. Константа, *Humoresque – Reverie – Toccata* в Концертино для саксофона-тенора В. Хартли. Семантика Концерта «Фауст» для саксофона-альта и струнного оркестра К. Маки (*C. Macy*) передается при помощи заголовков, воссоздающих архетипы персонажей («Ангел и дьявол»), рисующих фантастические образы («Дьявольские танцы»). Многие опусы характеризуются воплощением довольно сложных философских концепций. Например, исполнение некоторых частей Концерта П. Салонена (*P. Salonen*) и Концерта «Фауст» К. Маки сопровождается чтением фрагментов романа Р. Кафки. В это время, создавая музыку для саксофона, композиторы впервые обращаются к сакральной теме (Концерт «Евангелие от саксофона» для саксофона и камерного оркестра М. Броннера).

Массив концертов для саксофона 70-х – 90-х гг. XX столетия характеризуется разнообразием композиционных решений. Это и традиционный трехчастный цикл классицистической направленности (А. Амеллер (*A. Ameller*) Концертино, Х. Карева Концерт № 1, Р. Мишунски (*R. Muczynski*) Концерт), и слитноциклические композиции романтического типа (Г. Калинкович одночастный «Концерт-каприччио на темы Паганини», А. Ридоут (*A. Ridout*) двухчастное Концертино), а также проявление в концерте черт сюиты, барочного концерта (в том числе и кончерто-гроссо), что приводит к росту количества частей до четырех или пяти. Так, Концерт для квартета саксофонов Ф. Гласса (*Ph. Glass*) имеет четыре части, а Двойной концерт для саксофона и виолончели М. Наймана (*M. Nyman*) – пять. Появляются такие произведения, как Фантазия-концерт для саксофона-альта и ансамбля Э. Миллера (*E. Miller*), Концерт-симфония для саксофона-альта с оркестром и Концерт-соната для саксофона-альта и камерного оркестра И. Катаева, Концерт-поэма для саксофона-альта и эстрадно-симфонического оркестра В. Золотухина.

Темповое соотношение частей (быстро – медленно – быстро) нарушается и становится абсолютно непредсказуемым. Быстрая часть может занимать любое место в цикле:

Lively – Song Without Words – Valse – Badinerie в Концерто-гроссо для квартета саксофонов У. Болкома. Функцию драматургического центра цикла берет на себя любая из частей. Постепенное замедление времени движения в Концерте для саксофона-сопрано и оркестра С. Майерса (*S. Myers*) происходит в двух последних частях (*Vivo – Andante molto – Tranquillo*). Появляются сочинения, где медленный темп пронизывает все четыре части цикла. Это приводит к новому ощущению пространственно-временного континуума – Камерный концерт «*METAMORPHOSIS*» для саксофона-альта, арфы, контрабаса и ударных инструментов В. Шуть (*Adagio – Animato – Largo – Improvisation*).

Появляется большое количество свободных построений, которые играют роль своеобразных каденций. В них диапазон исполнительских средств расширяется до ультрасовременных. В некоторых опусах каденция становится смысловым акцентом и играет роль своеобразного монолога. Сущность инструментальной виртуозности понимается как умение исполнителя оперировать всевозможными нетрадиционными исполнительскими приемами. В концертах этого периода каденции играют особую роль. Их местоположение и количество (каденций может быть три, четыре, пять и более) перестают регламентироваться, их протяженность варьируется – от нескольких тактов (в единичных случаях нескольких нот) до нескольких частей сочинения [5]. Но вместе с тем можно встретить концерты, в которых отсутствует каденция. Это нашло отражение в «Камерном концерте» для саксофона-баритона и октета духовых инструментов В. Хартли (*W. Hartley*).

Особый интерес среди концертов этого периода вызывают произведения, организованные при помощи алеаторики. В создании концепции таких сочинений главная роль отводится исполнителю, его импровизация в определенном временном и высотном диапазоне определяет конечный звуковой образ произведения; подобное можно проследить в Камерном концерте «*METAMORPHOSIS*» для саксофона-альта, арфы, контрабаса и ударных инструментов В. Шуть.

Большой интерес композиторов к алеаторике рождает абсолютно новую, ранее не встречавшуюся разновидность концерта – концерт для саксофона соло (без оркестра): «Концерт для одного» Б. Бирман (*B. Beerman*) для саксофона-альта соло. Текст данного сочинения представляет собой своеобразные «наброски», основанные на свободном варьировании по желанию исполнителя так называемых пластов, в которых большое внимание уделяется сопоставлению темброво-сонорных эффектов. В этом опусе по-новому трактуется принцип концертирования, сводящийся к умению солиста оперировать нетрадиционными исполнительскими техниками [4].

Наряду с новой разновидностью продолжает развиваться и традиционный концерт для саксофона [3], в котором тембровое экспериментирование приводит к иной трактовке состава оркестра. Помимо симфонического оркестра используется камерный (обычный состав и расширенный, в который вводятся отдельные инструменты большого симфонического оркестра), духовой (обычный состав и смешанный, медный духовой и деревянный духовой), а также джазовый (биг-бенд), эстрадный и эстрадно-симфонический. Особенно оригинально с саксофоном сочетается тембр народного оркестра (Концерт для саксофона-тенора Б. Диева). Кроме этого появляется и концерт для саксофона с ансамблем – струнным, духовым (медным, деревянным, смешанным), джазовым. Своеобразно звучит саксофон и с ударным ансамблем («*Concerto piccolo*» Э. Денисова для четырех саксофонов и одного исполнителя и ударного ансамбля).

Тембровое экспериментирование композиторов приводит, во-первых, к усилению интереса к родственным разновидностям инструмента, а во-вторых, к использованию сразу всех видов саксофона – от самого высокого (саксофона-сопрано) – до самого низкого (саксофона-баритона). Возникают концерты для саксофона, в которых увеличивается число солистов. Это приводит к появлению концертов для двух, трех, четырех саксофонов с оркестром (М. Гагнидзе, Двойной концерт для саксофона-сопрано и саксофона-альта; В. Хартли (*W. Hartley*), Тройное Концертино для саксофона-альта, саксофона-тенора и

саксофона-баритона и духового оркестра (или фортепиано), Ч. Уоринен (*Ch. Wuorinen*), Концерт для квартета саксофонов), а также концерты для саксофона с другими духовыми инструментами (Дж. Ривье, Концерт для саксофона и трубы, Г. Калинин, Концерт для саксофона и валторны) и саксофона с инструментами других групп (М. Найман (*M. Nyman*), Концерт для саксофона и виолончели, Е. Макарова, Концерт для саксофона-альта, двух скрипок и виолончели).

Таким образом, концерты для саксофона отечественных и зарубежных авторов анализируемого исторического периода чрезвычайно разнообразны и характеризуются появлением большого количества новых черт. Весьма интересно проявился в них характер бытования саксофона как инструмента, сочетающего в себе противоречивые тенденции, свойственные джазовому и академическому исполнительству. Такое соединение привело к оригинальному выбору солирующих инструментов, варьированию тембров инструментального сопровождения, своеобразной трактовке виртуозности, оперированию каденциями, совмещению различных стилевых элементов и нескольких, подчас абсолютно разных жанровых моделей.

Палитра концерта для саксофона значительно расширяется благодаря введению элементов камерной, джазовой и церковной музыки, а также пластов архаики и фольклора различных народов, в том числе Востока и Средней Азии. В связи с этим большое значение приобретает программность, помогающая понять сложные авторские концепции. Все это приводит к трансформации динамического профиля формы и способствует усилению импровизационного начала, которое реализуется как в увеличении числа каденций, так и в использовании алеаторических приемов.

Наряду с широким распространением традиционного концерта для саксофона с оркестром (опусов такого плана большинство) или ансамблем, создаются концерты для других составов: концерт для нескольких саксофонов, концерт для саксофона и инструментов других групп (духовых, струнных, ударных) и концерт для саксофона соло. Помимо традиционного состава оркестра (симфонического, камерного, духового, эстрадно-симфонического, джазового) и ансамбля (струнного, духового, эстрадного), данный период ознаменовался появлением экспериментаторских сочинений (для саксофона с оркестром народных инструментов или с ансамблем ударных инструментов). Подобные новаторские тенденции в концерте для саксофона 70-х – 90-х гг. XX столетия побуждают исполнителей к введению в обиход новых сочинений и их теоретическому осмыслению.

Литература

1. *Oxford T.* Contemporary concert repertoire for saxophone. Texas: Texas State University, 2012.
2. *Беговатова М.А.* Специфические приемы игры в современном сольном репертуаре саксофона // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2011. Том 13. № 2 (6).
3. *Pérez Brian N.* African-american composers for the concert saxophone: a look at three prolific composers. Maryland: University Maryland, 2014.
4. История зарубежной музыки. XX век. М., 2005.
5. *Понькина А.М.* Сольная каденция в сонатах для саксофона // Научная дискуссия: инновации в современном мире. 2015. № 11(42). Часть II.
6. *Крыжановский Ф.П.* Украинский концерт для тромбона в аспекте становления и развития жанра: дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 2005. 225 с.
7. *Кириллов С.В.* Техника игры на саксофоне и проблемы интерпретации оригинальных произведений: дис. ... канд. искусствоведения. М., 2010. 166 с.

References

1. *Oxford T.* Contemporary concert repertoire for saxophone. Texas: Texas State University, 2012.

2. *Begovatova M.A.* Specific methods of playing in the modern solo repertoire of the saxophone // *Izvestija Samarskogo nauchnogo centra Rossijskoj akademii nauk*. 2011. V. 13. № 2 (6). Pp. 1467–1470.
3. *Pérez Brian N.* African-american composers for the concert saxophone: a look at three prolific composers. Maryland: University Maryland, 2014.
4. *Istorija zarubezhnoj muzyki. XX vek* [History of foreign music. The XX century]. Moscow, 2005.
5. *Pon'kina A.M.* Solo cadence in sonatas for saxophone // *Nauchnaja diskussija: innovacii v sovremennom mire*. 2015. № 11(42). Part II.
6. *Kryzhanovskiy F.P.* Ukrainian concert for the trombone in the aspect of the formation and development of the genre: synopsis of the thesis... PhD (art history): 17.00.02. Kiev, 2005.
7. *Kirillov S.V.* The technique of playing the saxophone and the problems of interpreting the original works: synopsis of the thesis... PhD (art history): 17.00.02. Moscow, 2010.

УДК 781.7

Д.А. РУБЦОВА

**ФРАНЦУЗСКАЯ ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ ШКОЛА XVIII–XIX ВЕКОВ:
АСПЕКТЫ НАЦИОНАЛЬНОЙ СТИЛИСТИКИ**

Рубцова Дарья Александровна, ассистент кафедры истории, филологии и искусств Крымского федерального университета им. В.И. Вернадского, соискатель кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова (Ростов-на-Дону, Буденновский пр-т, 23), krihta@gmail.com

Аннотация. В статье рассмотрены процессы становления французской камерно-инструментальной школы XVIII – XIX веков, которая послужила фундаментом для развития и расцвета этого видового стиля в творчестве композиторов Новейшего времени (от К. Дебюсси до членов группы «Les Six» и Д. Мийо). Отмечено, что Ренессанс французского инструментального стиля приходится в четко обозначенных художественно-эстетических параметрах на музыку Новейшего времени, отсчет которого начинается с последнего десятилетия XIX века. Определяющую роль здесь играли великие французские композиторы, создавшие стиль музыкального импрессионизма, – К. Дебюсси и М. Равель. В их творчестве, направленном не только на новации, но и на возрождение национальных традиций, сложился новый музыкальный язык, определивший значение французского инструментального стиля в области его влияния на мировую инструментальную практику последующего времени. Процесс стилистического обновления, однако, был начат во французской инструментальной школе еще раньше – в творчестве композиторов XVIII – XIX вв., репрезентировавших «французское» в системе европейского инструментализма (от Ж.-Б. Люлли до К. Сен-Санса). Новизна предложенного в данной статье подхода к изучению французской музыкальной школы заключается в систематизации и определении критериев ее изучения как эстетико-коммуникативной парадигмы, обогатившей своим влиянием мировую практику этого рода музыкального искусства.

Ключевые слова: инструментализм как музыкально-художественный феномен, камерный инструментализм, инструментальная школа, национальный аспект инструментальной школы, французская инструментальная школа XVIII – XIX веков.

UDC 781.7

D.A. RUBTSOVA

**FRENCH INSTRUMENTAL SCHOOL OF THE XVIII–XIX CENTURIES:
ASPECTS OF NATIONAL STYLISTICS**

Rubtsova Daria Alexandrovna, assistant to department of history, philology and arts of the Crimean federal university of V.I. Vernadsky, applicant of department of history of music at the Rostov state conservatory after the name of S.V. Rachmaninov (Rostov-na-Donu, Budenkovskiy ave., 23), krihta@gmail.com