



УДК 78

ЧЕРТЫ БАРОККО В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДАЛЬНЕВОСТОЧНОГО КОМПОЗИТОРА АЛЕКСАНДРА НОВИКОВА

Т.В. ЛЕСКОВА

Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, 191086, Санкт-Петербург, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Творчество дальневосточного композитора А.В. Новикова отразило тенденцию необарокко. Целью настоящей работы является исследование жанровых, интонационно-стилевых, композиционных черт его симфонических произведений: Концерта "Vivala academia" и Кончертино «Послесловие». В задачи входит наблюдение за ассимиляцией барочной традиции, преобразованиями интонационных, жанровых и композиционных прототипов. Выявлены особенности преломления музыкальной риторики, жанрового и структурного синтеза. Сравнение показало, что сжатию барочного концертного цикла до одночастности сопутствовало включение новых принципов формообразования. Очертания инвенции и концертной формы индивидуализированы посредством черт крещендирующей и сонатной форм, соответственно. В Концерте это приводит к структурной модификации. В ярком сопоставлении аффектов Кончертино просматривается логика слитной сюиты и французской увертюры, что ближе принципу композиционной деконструкции. «Отсвет» стиля старинной музыки ощущается во введении модальных закономерностей в тональный и полифонический контекст, который усложнён в переосмыслении художника XX в., а также в приёмах концертирования. Авторская интерпретация барочной стилистики напоминает о реконструкции (Концерт) и деконструкции (Кончертино) семантики ушедшей эпохи, обогащённой аллюзиями монументального генделевского и романтического стиля. Функции старинных моделей, интересовавших композитора как средство получения новых тенденций смыслообразования, как выражение культа новаторства барокко и современности, в преподнесении А. Новикова расширены и направлены на цели художественной коммуникации высокого искусства со слушателем.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: барокко, необарокко, музыкальная риторика, старинная концертная форма, concerto grosso, дальневосточные композиторы России, А.В. Новиков.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

FEATURES OF BAROQUE IN THE SYMPHONIC WORKS OF THE FAR EASTERN COMPOSER ALEXANDER NOVIKOV

T.V. LESKOVA

Herzen State Pedagogical University of Russia, 191086, Saint Petersburg, Russian Federation

ABSTRACT. The work of the Far Eastern composer A.V. Novikov reflected the change of neo-baroque. The purpose of this work is to study the genre, intonation-style, compositional features of his symphonic manifestations: the Concert "Viva la academia" and Concertino's "Afterword". The task of observation includes the assimilation of the Baroque tradition, the transformation of intonation, genre and compositional prototypes. The features of the refraction of musical rhetoric, genre and structural synthesis are revealed. The comparison showed that the expansion of the Baroque concert cycle to a single movement was accompanied by the inclusion of new forms. The outlines of the invention and concerto forms are individualized through the features of the crescendo and sonata forms, respectively. In the Concerto this leads to structural modification. In the vivid juxtaposition of Concertino's affects, the logic of a fused suite and a French overture is visible, which is closer to the principle of compositional deconstruction. The reflection of the style of early music is felt in the introduction of modal patterns into the tonal and polyphonic context, which is complicated in the rethinking of the artist of the 20th century, as well as in concert techniques. The author's interpretation of Baroque style recalls the reconstruction (Concerto) and deconstruction (Concertino) of the semantics of a bygone era, enriched with allusions to the monumental Handelian and Romantic style. The functions of ancient models, which interested the composer as a means of obtaining new trends in meaning formation, as an expression of the cult of innovation of the Baroque and modernity, in the presentation of A. Novikov are expanded and aimed at the goals of artistic communication of high art with the listener.

KEYWORDS: baroque, neo-baroque, musical rhetoric, ancient concert form, concerto grosso, Far Eastern composers of Russia, A.V. Novikov.

CONFLICT OF INTERESTS. The author declares the absence of conflict of interests.



В последней трети XX века интерес композиторов России к концептуальным и музыкально-стилевым моделям прошлого стал своего рода реакцией на языковую новизну 1960-х годов. Обращение к намеренно знакомому явилось основой рефлексивных стилей (В.В. Медушевский) неоклассицизма, необарокко, неоромантизма, отчасти неофольклоризма, взаимодействующих с постмодернистской тенденцией в искусстве.

Музыкальная эстетика барокко, с её противоречивостью, образно-драматургической антиномичностью, многополярностью и рассредоточением стиливых тяготений была ориентирована на «отказ от классически выверенных форм и жанров». Самой действительностью от искусства VII – первой половины XVIII веков требовались пассионарность и экспрессивность, напряженный драматизм, отражение аффектов, патетика, «диффузность, смешанность, условность, символизм» [9, с. 7].

Воздействие базовой культуры на производную было разнообразным. Барочные принципы музыкального мышления согласовывались с поливалентностью постмодернизма, «неклассической трактовкой» широко представленных в нём традиций. Основу взаимодействия двух музыкально-исторических эпох составили такие аналогии, как расширение информационных границ познания в искусстве, «взрыв» новых стилей и технологий в музыке, художественная многослойность, неоднозначность, гибридизация жанровой и музыкально-языковой палитры, относящейся к большому стиливому спектру. Принципы диалога (иногда полилога) и игры воплотились в полистилистичности целого и приёме концертирования – контрастных сопоставлениях различных по плотности звуковых масс, различий между солирующей группой (concertino) и всем оркестром. В необарочных опусах XX века данный потенциал значительно обогатился и расширился [9, с. 7–9].

Музыкальный стиль барокко связан с риторикой, что в произведениях современных авторов проявляется в заимствовании общих или отдельных композиционных принципов, в использовании конкретных

интонационных оборотов с устоявшейся семантикой. В вокальной музыке прошлого они усиливали значение текста, в инструментальной – позволяли расшифровать содержание. Такое переосмысление уже известного, «соприкосновение ... “старого” и “нового” текстов сообщает произведению дополнительную информацию, которая поднимает на порядок выше информационный объём всего сочинения» [5, с. 123].

Актуализация барочной эстетики характеризует и исследуемую здесь симфоническую сферу творчества. В условиях вариативности драматургии и форм, снижения приоритетных позиций симфонии-драмы в музыке отечественных композиторов произошла активизация камерных, концертных видов симфонизма (М.Г. Арановский). Сопутствовали этому и социокультурные факторы. Из их множества приведем, к примеру, тот, что с 1970-х годов «наблюдалось интенсивное рождение камерных оркестров. <...> Их деятельность способствовала пропаганде и рождению оркестровых сочинений для малого состава» [3, с. 35]. Порождённая этим разнонаправленность исканий в начале 1980-х годов отличалась доминированием неотенденций – «неоромантизма, в меньшем масштабе неоекспрессионизма, необарокко» [3, с. 41].

В творческих организациях, территориально близких Дальнему Востоку, городам Сибири, республиках Туве, Бурятии, Якутии и др. внимание к необарокко объяснимо «широкими возможностями развития тематизма, выработанными эпохой, большой гибкостью форм», заключённых в этом эпохально-стилевом феномене [6, с. 162].

Дальневосточная профессиональная музыка конца XX века также отмечена сосуществованием неотенденций (неоромантизма, необарокко, неоклассицизма), возрождением традиций духовной музыки (неоканонической, или тенденции новой сакральности). Выступая в синтезе, они ярко преломились в творчестве Александра Вячеславовича Новикова (1952–2009) – автора крупных вокально-симфонических и инструментальных циклов, двух опер, камерных сочинений.



Образцами quasi-барочного инструментализма А.Новикова стали Концерт “Viva la academia” и Кончертино «Послесловие». Авторское переосмысление барочной семантики в них затрагивает интонационно-тематический, жанровый, композиционный уровни [1, с. 184]. Обратимся к анализу данных аспектов произведений.

Концерт “Viva la academia” для двенадцати солистов-инструменталистов и симфонического оркестра (1993) А.Новикова исполнялся на одном из филармонических концертов, посвящённых юбилею Детской музыкальной школы № 1 г. Хабаровска (образована в 1926 году). Этим, возможно, объясняется название и стилизованный облик произведения¹.

С барочной традицией Концерт роднит общая композиция. Выполненная по модели инвенции, она развивается от одноголосного к многоголосному изложению темы с удержанными и недержанными противосложениями. Особенностью трактовки барочной полифонической формы является сверхмногоголосие. Тема проведена в партиях всех солистов. В плане эстетики барокко данный приём соприкасаётся с инвентивностью как чертой творческой личности музыканта прошлого, в плане современных подходов к обновлению традиции – с нетривиальностью мышления А.Новикова в воссоздании атмосферы славения.

Образная драматургия также связана с накоплением количества голосов. Таким простым средством композитор поднимает выразительность музыкального содержания Концерта, с его настроением торжества, праздника, до высот барочной патетики. Это влияет и на общий композиционный план. Он сравним с контаминацией как современным методом музыкально-текстовых преобразований, при которых единая стилистическая структура возникает «на основе нахождения общего в различных стилизованных явлениях» [5, с. 121]. Господство и нарастание одного аффекта обновляет подход к инвенции как форме. К её организации композитором применён современный принцип крещендирующей формы [8, с. 460].

Тематизм Концерта, в соответствии с образными задачами, наполнен особой интонационностью. Она связана с героико-фанфарной и бравурной

атрибутикой барокко, аффектами оперных арий, а, возможно, и с техникой юбилейных более отдалённой по времени григорианики. В мелодии Концерта этому соответствует восходящее движение, трезвучная и гаммообразная основа оркестровых линий, мотивы «кружения» (circulatio), собранные вокруг стержневого звука. Немаловажна тембровая семантика выдвигаемых на первый план медных духовых инструментов. Большая их группа, как своего рода concertino (кончертино – группа солистов) в барочном concerto grosso, выполняет в партитуре А.Новикова роль облигатных инструментов.

Принцип нахождения общего в различных жанровых явлениях и их совмещения, то есть уже упомянутый принцип контаминации, прослеживается и в подходе к жанру. В создании его сложного, неоднозначного контура определяются черты concerto grosso и концерта для оркестра. Оба жанра-прообраза многочастны, но трактованы в виде крупной одночастной композиции. В полифонизации фактуры, с её принципами имитационности либо контрастирования мелодических линий, прослеживается принцип концертирования, связанный с многочисленными проведениями темы, постепенно заполняющими пространство партитуры.

Наряду с ощущением монументальности стиля, это порождает ироническую дистанцию между жанрово-стилевым и композиционным прототипом барокко и современным произведением. В нём очевидно смешение стилей – безусловная опора на прототип при сложности гармонии и оркестровой фактуры. Атмосфера «игры» с прошлым поддержана ликующим преподнесением материала в духе ораторий Г.Ф. Генделя. Однако в трактовке современного композитора ощущается образно-эмоциональное преувеличение, карнавальность образного строя, свойственная музыке барокко и воссозданная в Концерте. Немаловажен эффект авторской отстранённости А.Новикова от «концертирующей инвенции». Соблюдение принципов её конструирования побуждает к восприятию фигуры самого композитора-современника как аналога авторской фигуры творца-ремесленника эпохи барокко. Исполнительский процесс “Viva la academia” неотделим от иррационального ощущения двойственности: чёткости строения и «свободного» развития импровизации. Созданная А.Новиковым, она движется как бы «помимо авторской воли»

¹ Источником анализа, предпринятого в данной статье, явилась аудиозапись, сделанная во время одного из концертов.



Пример 1. А.Новиков. «Послесловие», вступление

по своим законам варьирования тематизма.

Кончертино для двух скрипок, клавесина и симфонического оркестра «Послесловие» (1994) посвящено видному деятелю региональной музыкальной культуры, главному дирижеру Дальневосточного симфонического оркестра Виктору Тицу, стоявшему у руководства коллективом в 1967–1980-м и 1989–2006 годах. Активный пропагандист творчества авторов региона, он постоянно пополнял репертуар оркестра новой современной музыкой, был первым исполнителем не только обоих анализируемых симфонических опусов, Мессы А.Новикова, но и многих произведений его коллег по композиторской организации. Показу сольно-ансамблевых возможностей оркестра во всём их многообразии способствовал избранный А.Новиковым принцип концертирования.

Название «Кончертино» многозначно, и идентифицируется не только с группой солистов (двумя скрипками и клавесином / чембало), но и с «небольшим» concerto grosso. От многочастной композиции барочного концерта в «Послесловии» представляет одна часть, обрамлённая вступлением и кодой на идентичном материале. Наименование «кончертино», как представляется, введено для подчёркивания такого малого масштаба концерта. Камерность звучания создаёт парный состав оркестра, приоритет струнных.

По замыслу А.Новикова, Кончертино раскрывает образы «всех любимых женщин» [4, с. 260–265]. Ностальгический тон воспоминания приобретает у композитора романтические оттенки. Соответственно замыслу, многообразные женские лики представлены в виде музыкально-лирических

«портретов». Возможно, для широты охвата их контрастов komponуется структура, близкая формам первых частей или финалов concerto grosso.

От канонов барокко заимствован и принцип формообразования, и интонационная выразительность музыкальной риторики, а в развивающих построениях – качество интонационной «обтекаемости», общих форм звучания (термин Е.А. Ручьевской) старинного фигуративного мелоса. Вспомогательное движение, как вид подобного мелодического контура, проявилось в теме вступления (пример 1). Оно, слегка колорируя мелодию, придаёт утвердительность звучанию мотивов, особенно стремящихся к опоре *d* (пример 1, т. 2, 7–8).

Строгий, несколько отстранённый тон вступления ассоциируется с хоральной прелюдией, порученной чембало. Поначалу именно тембр роднит тему с традицией барокко, а соответствующая прелюдия импровизационность воссоздаётся при смене метра: $9/8$, $12/8$. Особая плавность голосов инструментальной фактуры, движущихся в небольшом объёме, выглядит как «след» линейности и подчёркивает родство Концерта с оркестровыми партитурами раннего барокко. В них связность голосоведения тяготела к хоровому стилю предшествующей эпохи Возрождения².

В условиях линейности возникают специфическая аккордика и как бы «неорганизованная», с позиций классики, гармоническая функциональность.

² Возможно, выбранная модель голосоведения инструментальной фактуры обусловлена большим опытом работы А.Новикова в области вокально-хоровой музыки – основной сферы его творчества.



Пример 2. А.Новиков. «Послесловие», основная тема

Гармонический строй темы напоминает о доклассической модальной системе. Сравнительно простыми средствами воссоздана такая её особенность, как колебание тонального центра между тониками B-dur и g-moll. Среди таких средств: консонантный характер вертикалей, принимающих на себя роль тоники, особенно на сильных долях (пример 1, т. 1, 3), или в ритмическом продлении (пример 1, т. 2). Тоникальность свойственна и трезвучной опоре F-dur, и собственно тонике B-dur (пример 1, т. 4, 8). Применены аккорды, нетипичные для классической гармонии. В приведённом фрагменте – это VI₇, VII₆, возникшие в движении мелодии (пример 1, т. 1, 7). Напротив, репризная логика изложения трёхчастной формы придаёт замкнутость, семантическую самостоятельность, смысловую завершённость созерцательному образу «прелюдии».

К эстетике прошлого восходит и экспрессия барочной интонации. В Кончертино она по уровню напряжённости смыкается с романтической, а иногда и с современной манерой выражения, усиливая барочную патетику. Эти черты в полной мере проявляются в ярко контрастной основной теме. Её лирико-драматическая взволнованность подчеркнута элегической тональностью d-moll, а также восходящей направленностью первых мотивов, настойчиво расширяющихся в диапазоне от кварты до септимы, тембром струнных в первом проведении (пример 2).

Мотивные структуры соответствуют риторическим фигурам. Ядром являются интонации восходящей кварты и вспомогательного движения-опевания – *circulatio* (примеры 2, 4). Оно чаще было присуще лирическому тематизму барокко, а авторским мелодиям современного композитора придало ажурную лёгкость. Далее мелодия обогащается типичной для старинных скорбно-лирических арий *lamento* интонацией ум. 3, возникающей обычно между IIb и VII# степенями минора. Разрежение ступеней *cis-d-es-d-cis* (пример 2, т. 6–7), а не «прямая» их подача (*cis-es*) лишает интонацию горестного оттенка, придаёт звучанию темы строгость, быстрая аккордовая пульсация аккомпанемента усиливают лирико-драматическую выразительность и динамизм развития.

В формообразовании «Послесловия» также заметно типичное для барокко слияние структурных принципов, которые у А.Новикова взаимодействуют с классицизмом. Начало основного раздела развито согласно раннеклассическим монотематическим сонатным формам, где главная и побочная партии экспозиции бывают построены на основе одной темы, отличаясь лишь фактурой изложения и ладотональным колоритом (d-moll–A-dur). Мажорное звучание прежде минорной темы у солирующих скрипок в полифонизированной, но «облегчённой» фактуре и у всего оркестра оттеняет драматизм главной партии. Этим открывается серия образных



ВСТУПЛЕНИЕ	ЭКСПОЗИЦИЯ		
	г. п.	п. п.	з. п.
	A	B	A₁
	T	И	T ₁
g-moll	d-moll	A-dur	
	10 т. до ц. 1	3 т. до ц. 7	ц. 10
Cembalo	T.	S.	T.S.T.

РАЗРАБОТКА					РЕПРИЗА	КОДА
г.п. + нов.т.	г.п.	нов.т.	нов.т.	г.п.+ вст.+ нов.т.	г.п. + вст.	нов.т/ вст./г.п.
A₁/C	A₂	D	E	A₂/C₁	A₃	FA₄
И₁	T₂	И₂			T₃	
a, c, e-moll	g-moll	c-moll/ f-moll	a-moll/ d-moll	fis/ g-moll	d-moll	g, e, g-moll, B-dur
ц. 13, 14, 15	ц. 18	ц. 19	3т. ц. 22/4т. до ц.25	2т. ц. 26/ ц.27	ц. 28	ц. 33
T.S.	T.	T.S.	S.	S.T.	T.	Cemb.

Примечание: г.п., п.п., з.п. – главная, побочная, заключительная партии, нов.т. – новая тема в сонатной форме; Т, И – тема и интермедия в старинной концертной форме; Т. – tutti (тутти), преимущественно весь состав оркестра иногда с солистами, S. – soli (соли), солирующие инструменты вместе или отдельно.

Схема. Формообразование в «Послесловии» А. Новикова

сопоставлений, контрастирующих минимально, но затем – всё более отчетливо (схема).

В начальной группе тем, условно обозначенной как экспозиция, можно выделить партии, а далее – разделы, соответствующие схеме сонатной формы. Однако разработка (ц. 23) весьма развёрнута, можно сказать, «многословна», согласно программному портретированию образов. Помимо главной партии в иных тональностях в неё и репризу включена цепь новых тем. Они сочетаются с главной партией как контрапункты (партии второй скрипки, ц. 13, гобоя ц. 18 и др.), но иногда, наоборот, она дополняет фактурные линии новых тем (партия флейты 3-й т.ц. 22, ц. 23).

Новая тема раздела Е примечательна лирической камерностью, прозрачной фактурой оркестра, особенно во втором проведении, напоминая звучание «авторского голоса» (d-moll; пример 3).

В романтизированной семантической системе «Послесловия» подобная символика возникает вследствие сопровождающего эту и другие темы контрапункта флейты с её прозрачным, контрастным, слегка противопоставленным звучанию струнных тембром. В семантической системе барокко тембр флейты нередко ассоциировался с образами потустороннего мира [1, с. 184], приобретая в произведении А.Новикова значение отголоска трагических эмоций.

Вследствие полифонизации фактуры и «кругового» повтора основной и других тем (например, С и A₂/C₁) исчезает такое качество классической сонатности, как динамичность музыкального изложения. В целом просматривается принцип, напоминающий свободно трактованное рондо: A-B-A₁-C-A₂-D-E-C₁-A₃-F-A₄. Причём заметны: 1) пропуск рефрена и следование двух эпизодов подряд (D-E), не только как в рондо XX века, но и как в некоторых рондо



Пример 3. А.Новиков. «Послесловие», новая тема (раздел E)

Ф.Э. Баха; 2) повтор эпизода на расстоянии (C, C₁). Главная партия в репризе сонатной формы (d-moll, ц. 28) воспринимается очередным проведением рефрена, а дальнейшее фактурное развитие – продолжением развития в коде.

Наряду с этим в рондообразности видны композиционные и тональные закономерности той формы, которая изначально была определена стилем тематизма, – старинной концертной. В ней начальное и сокращённое завершающее проведения ритурнеля (основной темы, в «Послесловии» соответствующей главной партии) даны в основной тональности d-moll, срединные проведения – не в основных тональностях (схема).

Нередко в историческом взаимодействии композиционных принципов формообразования, в частности, в эволюции старинной концертной формы, исследователи усматривают «путь к классической сонатной форме» [7, с. 146]. «Послесловие» ори-

гинально воспроизведением ретроградного пути, в результате чего можно говорить о «преодолении» сонатности или «убывании» её принципов к концу сочинения.

Посредствующим звеном в таком композиционном развитии является взаимодействие раннеклассической и старинной сонатности. В первом её виде партии экспозиции монотематичны, во втором «возникновение побочной партии ... понимается как «ответвление от главной»» [2, с. 16]. Тематическая соподчинённость партий в обоих видах сонатности при отличиях фактуры, тематизма, формообразования внутри них, является тождественной. На этом основан синтез видов сонатности в произведении.

Контуры старинной концертной формы, как основной в Концертино, во-первых, определяются тем, что главная партия выступает в функции ритурнеля (T, T₁, T₂, T₃), а его варианты и другой контрастный тематизм – в функции интермедий или эпизодов



Пример 4. А.Новиков. «Послесловие», реприза (раздел А₃)

(И, И₁, И₂). Закономерности концертной формы усилены признаками двух её типов – альтернативного и разработочного [7, с. 139, 140]. Признаки первого проступают в том, что ритурнель и эпизоды строятся на индивидуальном, контрастном тематизме, второго – в том, что все темы, с их «текучей» структурой внутри разделов, широко развиты в виде барочного полифонического периода (или периода типа развёртывания).

Во-вторых, контраст тутти и соло (Т., S. в схеме) совпадает с контрастом ритурнеля и эпизодов. В-третьих, он же в организации фактуры придаёт черты концертирования, чему способствует и полифонизация изложения. Различные инструменты на равных участвуют в проведениях тем, сопровождают их контрапунктирующими голосами, построенными на варьировании ритурнеля и вступления. Эффект «соревнования» типичен для стиля концерта, широко развитого в «Послесловии» (пример 4).

В целом сольно-ансамблевое и оркестровое концертрование представлено здесь в балансе, поэтому можно говорить об ассимиляции признаков двойного концерта и концерта для оркестра.

С композиционной модуляцией от сонатной к концертной форме в определённом смысле взаимосвязана и драматургия опуса. В целом, образность развивается от драматизма, активности, от образа-действия (характерного для сонатных *allegri*) к просветлению и созерцанию, к образу-пребыванию. Такой драматургический ход развёрнут в экспозиции (в главной и побочной партиях или Т и И), а затем – в пределах всего остального протяжённого развития (Т₁ И₁ Т₂ И₂ Т₃ кода). Оно организовано при помощи общей драматической кульминации в репризе (Т₃), импульсивность которой длительно исчерпывается вплоть до возвышенно-лирического просветления в коде, также резюмирующей тематизм вступления. Контрастное обрамление позволяет увидеть в одно-



частном произведении черты увертюры, близкие к её французскому типу. Темповый контраст «медленно – быстро» уравнивается проведением начальной медленной темы в конце.

«Тёплые» тона Кончертино, лирическое волнение, аура тревожного биения пульса возникли на пересечении лирических образов и барочной экспрессии, барочных контрастов. Сочетание неobarочной и неоромантической эстетики даёт некоторую «избыточность» в самом патетическом тоне музыкального высказывания. Смягчающим нюансом динамического образа-эмоции (ритурнель) является утончённый лирико-романтический психологизм образов-состояний (раздел Е и другие интермедии, вмещающие «авторский голос»). Попытка всерьёз заговорить на «чужом» языке, уничтожив как ироническую, так и игровую дистанцию со стилем барокко при помощи его романтизации, привела А.Новикова к становлению моностилистики – глубинной ассимиляции истоков при их яркой ассоциативности. Поэтому в «Послесловии» технику музыкально-текстовых преобразований черт барокко можно оценить как стилизацию – «создание нового текста на основе микроцитирования, стилистических клише <...> образца» [5, с. 121], в данном случае барочного.

Перекодирование образно-эмоциональной модели барокко с индивидуальной яркостью эмоций, драматической выразительностью, напряженностью развития, смелостью контрастов, с воспроизведением основных параметров концепции, стиля и жанра совершилось А.Новиковым с наложением других моделей. В Концерте “Viva la academia” общебарочная модель «игры в стиль» усилена авторской, также барочной, близкой письму Генделя. Стилистическую цельность в воспроизведении старинного прототипа можно оценить как своеобразную **реконструкцию** семантики ушедшей эпохи [1, с. 187]. Двойственность барочно-романтических концептуальных соприкосновений в воплощении эмоционального мира человека Кончертино «Послесловие», подчёркивание личностного начала говорят о другом подходе, своего рода **деконструкции** семантики – её «воссоздании после распада, деструкции» [9, с. 13].

Перекодирование композиционных моделей барокко в обоих произведениях происходит на основе «сжатия» барочного концертного цикла до одной-единственной композиции. Однако от того, каким планом формы выступает старинная циклическая модель с её принципами концертирования, складываются и общие представления о глубине её структурных преобразований. В Концерте больше проявляется **модификация** инвенции как формы первого плана при помощи принципа концертирования. Модель concerto grosso отодвинута здесь на второй план. Наоборот, в Кончертино концертная форма близка слитносюитной композиции с ярким сопоставлением аффектов. Модель concerto grosso, несмотря на одночастность сочинения, можно признать первенствующей. Данный опус представляет гибридный вариант признаков целого спектра форм. В этом, как и в образно-драматургическом развитии, также больше просматривается принцип композиционной **деконструкции**.

В заключение обозначим функции барочных моделей в симфонических произведениях А.Новикова. Для него – эрудита, погружённого в глубины музыкально-исторического процесса, было характерно получение новых тенденций смыслообразования. Для достижения этого на всех обозначенных нами уровнях: музыкального тематизма, жанра и композиции, он активно подключал потенциал эпохи барокко. Её концертующий стиль стал способом демонстрации исполнительских возможностей с целью обратиться к духовному и эмоциональному миру слушателя, стремлением пробудить его восприятие. Мощным средством художественной коммуникации композитор полагал антиномичность мышления, высокую патетику, напряжённость музыкального высказывания. Его замыслы всегда воплощались индивидуально, не укладываясь в формы, близкие к единой оптимальной схеме, но вбравшие несколько принципов их сложения. Это, а также декоративная пышность или камерность изложения, полифонизация композиций отвечали культуре новаторства барокко, в полной мере отразившись в симфонических опусах дальневосточного мастера.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Денисов А.В. К проблеме исторического исследования музыкальной семантики // Сравнительное искусствознание – XXI век. Вып. 2. СПб., 2021. С. 180–192.
- 2/ Дружинин С.В. Система средств музыкальной риторики в оркестровых сюитах И.С. Баха, Г.Ф. Генделя, Г.Ф. Телемана: Дис. ... канд. искусствоведения. М., 2002. 210 с.
- 3/ История современной отечественной музыки. Вып. 3. М.: Музыка, 2001. 659 с.
- 4/ Лескова Т.В. Творчество композиторов Дальнего Востока России: учеб. пособие. Хабаровск: ХГИК, 2017. 362 с.
- 5/ Морева Е.А. Интертекстуальность в практике музыкальной композиции // Таврический научный обозреватель. 2016. № 10(15). С. 124–129. URL: www.tawr.science (дата обращения: 07.12.2023).
- 6/ Пыльнева Л.Л. Преломление барочных принципов в творчестве композиторов Сибири // Вестник музыкальной науки. 2018. № 1(19). С. 157–165.
- 7/ Холопов Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 119–149.
- 8/ Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. СПб.: Лань, 1999. 496 с.
- 9/ Шпагина А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дисс. ... канд. искусствоведения. СПб., 2006. 20 с.

REFERENCES

- 1/ Denisov, A.V. (2021), "On the problem of historical research of musical semantics", Comparative art history – XXI century, Vol. 2, St.Petersburg, pp. 180–192. (In Russ.)
- 2/ Druzhinin, S.V. (2002), Sistema sredstv muzykal'noy ritoriki v orkestrovyykh syuitakh I.S. Bakha, G.F. Gendelya, G.F. Telemana: diss. ... kand. iskusstvovedeniya [System of means of musical rhetoric in the orchestral suites of J.S. Bach, G.F. Handel, G.F. Telemann: diss. ...cand. art history], Moscow, 210 p. (In Russ.)
- 3/ (2001) Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki, Vyp. 3 [History of modern Russian music, Vol. 3], Muzyka, Moscow, 659 p. (In Russ.)

- 4/ Leskova, T.V. (2017), Tvorchestvo kompozitorov Dal'nego Vostoka Rossii: ucheb. posobiye [Creativity of composers of the Russian Far East: textbook. Allowance], KhGIK, Khabarovsk, 362 p. (In Russ.)
- 5/ Moreva, E.A. (2016), "Intertextuality in the practice of musical composition", Tauride Scientific Observer, No. 10(15), pp. 124–129, Available at: www.tawr.science (Accessed 01 December 2023). (In Russ.)
- 6/ Pylneva, L. L. (2018), "Refraction of Baroque principles in the works of composers of Siberia", Bulletin of musical science, No. 1(19), pp. 157–165. (In Russ.)
- 7/ Kholopov, Yu.N. (1974), "Concert form in J.S. Bach", About music. Problems of analysis, Soviet Composer, Moscow, pp. 119–149. (In Russ.)
- 8/ Kholopova, V.N. (1999), Formy muzykal'nykh proizvedeniy: Uchebnoye posobiye [Forms of musical works: Textbook], Lan', St.Petersburg, 496 p. (In Russ.)
- 9/ Shpagina, A.Yu. (2006), Neobarochnyye tendentsii v instrumental'nom tvorchestve peterburgskikh kompozitorov 1960–1990-kh godov: avtoref. diss. ... kand. iskusstvovedeniya [Neo-Baroque trends in the instrumental work of St.Petersburg composers of the 1960–1990s: abstract. diss. ...cand. art history], St.Petersburg, 20 p. (In Russ.)

Сведения об авторе

Лескова Татьяна Владимировна, доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры музыкального воспитания и образования, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Санкт-Петербург
E-mail: leskova-1961@mail.ru

Author information

Tat'jana V. Leskova, D.Sc. (Art Criticism), Docent, Professor at the Department of musical upbringing and education, Herzen State Pedagogical University of Russia, Saint Petersburg
E-mail: leskova-1961@mail.ru