

На правах рукописи

РУБАХИНА ГАЛИНА АНАТОЛЬЕВНА

**ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ В ТВОРЧЕСТВЕ
Е. ПОДГАЙЦА: ТРАКТОВКА ЖАНРА**

Специальность 17.00.02 – музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

**диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Ростов-на-Дону – 2014

Работа выполнена в Федеральном государственном бюджетном образовательном учреждении высшего профессионального образования «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова»

Научный руководитель: доктор культурологии,
кандидат искусствоведения,
профессор ФГБОУ ВПО «Ростовская
государственная консерватория
(академия) им. С.В. Рахманинова»
Крылова Александра Владимировна

Официальные оппоненты: **Саввина Людмила Владимировна,**
доктор искусствоведения, профессор
ФГБОУ ВПО «Астраханская государственная консерватория (академия)»

Агеева Юлия Кузьминична
кандидат искусствоведения,
ГБОУ СПО «Ростовский колледж
Искусств», преподаватель музыкально-
теоретических дисциплин,
председатель предметно-цикловой
комиссии «Теория музыки»

Ведущая организация: Академия хорового искусства им.
В.С. Попова

Защита состоится «30» июня 2014 г. в 16.00 часов на заседании Диссертационного совета Д 210.016.01 в Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова по адресу 344002, г. Ростов-на-Дону, пр. Буденновский, 23, ауд. 314.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале библиотеки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С. В. Рахманинова

Автореферат разослан _____ 2014 г.

Ученый секретарь
диссертационного совета



И. П. Дабаева

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность исследования. Вторая половина XX века характеризуется особым вниманием отечественных композиторов к жанру концерта. В творчестве А. Эшпая, А. Шнитке, Э. Денисова и др. – в количественном отношении концерт превалирует над симфонией, а у Р. Щедрина, Ф. Караева – вытесняет её. Концерт – один из ведущих жанров и в творчестве Е. Подгайца.

Ефрем Иосифович Подгайц принадлежит к числу наиболее известных и востребованных композиторов. Он – заслуженный деятель искусств России, член правления Союза московских композиторов, заведующий кафедрой композиции московского Государственного музыкально-педагогического института им. М. М. Ипполитова-Иванова, обладатель множества премий: лауреат премии правительства РФ в области культуры, лауреат премии города Москвы, лауреат почётной премии Российского авторского общества «За вклад в развитие науки, культуры и искусства», обладатель «Серебряного диска» Российской академии музыки им. Гнесиных «За заслуги в баянном искусстве». Его произведения исполняли крупнейшие дирижеры – М. Ростропович, В. Понькин, С. Сондецкис, В. Полянский, солисты – Ю. Башмет, Ф. Липс, М. Секлер, Л. Амбарцумян, коллективы – Детский хор «Весна», Камерный оркестр «Времена года», Камерный хор Московской консерватории и т. д. В 2002 году Е. Подгайц был назван газетой «Музыкальное обозрение» «Композитором года». Статьи о его творчестве помещены в Музыкальном словаре Гроува, в российском энциклопедическом издании «Музыканты мира».

Е. Подгайц – автор множества произведений, в том числе сочинений для музыкального театра (13 опер, 3 мюзикла, балет), для симфонического и камерного оркестров, оркестра народных инструментов, инструментальных ансамблей, хора. Два его детских спектакля отмечены премиями. В 2001 году опера «Дюймовочка» получила Гран-при на Втором Московском фестивале детских спектаклей и шоу-программ для детей. А в 2008 году балет «Мойдодыр» стал победителем Конкурса на создание оперы и балета для детей и юношества, объявленного Большим театром России, и принят к постановке на главной музыкальной сцене страны. Е. Подгайц – активный участник фестивалей России. Его сочинения исполняются в концертах наряду с произведениями таких русских классиков, как П. Чайковский, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, С. Прокофьев, И. Стравинский, Д. Шостакович.

Согласно мнению критиков и исследователей, для стиля Е. Подгайца характерны такие качества как «открытость характера и творчества, широта

мировосприятия, синтетический взгляд на мир <...>¹; «естественность мышления и музыкальной речи. О нем можно сказать: он пишет, как говорит, как дышит. Как бы сами по себе рождаются его мелодические построения, как бы сама по себе выстраивается форма»². Но при этом многие исполнители и критики говорят о кажущейся простоте его музыки, на самом деле весьма сложной в стилистическом отношении. Поражает разнообразие оркестровых составов в произведениях композитора – от небольших, камерных – до огромных, насыщенных редкими, экзотическими инструментами. Эффект их звучания не остается без внимания слушателей³.

Особое место в творчестве композитора занимает концерт. По количеству он значительно превышает число произведений, созданных им в других инструментальных жанрах. Е. Подгайцем написано 24 концерта для различных инструментов с оркестром. Интересен и разнообразен диапазон солирующих инструментов этих сочинений: от традиционных (фортепиано, скрипка, альт, виолончель), народных (баян, балалайка, мандолина, домра, гитара), духовых (гобой, кларнет, флейта, саксофон) до целого ансамбля ударных и старинного клавесина. Произведения, выполненные в жанре концерта, характеризуются многообразием художественных решений, индивидуальной трактовкой жанра, глубиной содержания и композиционной оригинальностью.

Широко используемые в художественной практике концертные сочинения Е. Подгайца не нашли пока разностороннего освещения в научной литературе. Необходимостью восполнить этот пробел продиктовано создание данного исследования. Очевидно, что глубокое изучение концертов Е. Подгайца позволит уяснить процессы эволюции концертного жанра в современном музыкальном искусстве, обозначить ряд типичных тенденций и индивидуально авторских подходов к трактовке одного из самых востребованных жанров современности. Вышеизложенным определяется актуальность темы исследования.

Объектом исследования является творчество Е. Подгайца.

¹Дружкин Ю. Глядя из 90-х... // Музыкальная академия. – 1993. – № 3. – С. 36.

²Корев Ю. Из фестивального блокнота // Музыкальная академия. – 2000. – № 2. – С. 36.

³Как рассказывает Е. Подгайц (в одном из своих интервью, посвященном премьере Лондонской симфонии), «группа ударных произвела особенно большое впечатление на японцев, представителей группы “Toshiba” – спонсора LSO» (Лондонского симфонического оркестра. – Г.Р.). Такое воздействие композитор объясняет применением «целого ансамбля ударных: литавр, маримбы, вибратона, ксилофона, колокольчиков; из необычных – кротали, провансальского барабана, томы... А ещё большой барабан, тарелки, там-там, треугольники, так называемый “коровий колокольчик” <...> и, конечно, мой любимый флексатон...» (Грум-Гржимайло Т. Лондонская симфония Ефрема Подгайца. Мировая премьера // Мелодия. – 2006. – № 3. – С. 8-9).

Предмет исследования – изучение жанровых моделей концерта в творчестве композитора.

Цель работы – выявить черты авторской трактовки инструментального концерта.

Достижение поставленной цели предполагает решение ряда **задач**:

– определить роль инструментального концерта в творчестве Е. Подгайца, выявив жанровые приоритеты композитора;

– изучить степень воздействия на концертные сочинения композитора культурных тенденций времени;

– исследовать процесс индивидуализации классико-романтической модели концерта;

– рассмотреть особенности стилистики концертных опусов Е. Подгайца.

Цель и задачи работы определили её **методологическую основу**. Она выстраивается комплексно на базе теоретических научных разработок и трудов ученых – музыковедов и литературоведов, а также анализа композиторского творчества Е. Подгайца. В диссертации использованы методы культурно-исторического, структурно-функционального, аксиологического, сравнительного видов анализа.

Материалом исследования послужили инструментальные концерты Е. Подгайца, созданные в период с 1973 по 2008 гг., рукописи (партитуры) и записи из архива композитора, документальные материалы, интервью.

Источниковедческую базу диссертации составили научные разработки отечественных ученых. Изучению теории и истории концертного жанра и особенностей его преломления в конкретном художественном произведении способствовали исследования М. Арановского, Е. Голубевой, Г. Дауноравичене, Г. Демешко, Е. Денисова, Е. Долинской, О. Зароднюк, А. Коробовой, Н. Кравец, И. Кузнецова, Е. Назайкинского, Л. Раабена, М. Реченко, Е. Самойленко, О. Соколова, А. Сохора, М. Старчеус, М. Тараканова, А. Уткина, Т. Франтовой, В. Цуккермана.

Анализ композиторского творчества и музыкального стиля Е. Подгайца производился на основе принципов, разработанных в трудах А. Амраховой, А. Ганжи, Е. Голубевой, Ю. Дружкина, Е. Литовченко, Е. Луцкой, А. Марцинкевич, А. Пономарева, А. Устинова, Н. Шантырь, С. Яковенко.

При исследовании проблемы жанрового синтеза были задействованы работы И. Виноградова, Г. Григорьевой, Л. Григорьевой, Л. Казанцевой, Л. Кириллиной, С. Маслий, М. Петровского, Э. По, В. Цуккермана, Б. Эйхенбаума, М. Юновича.

Обращение к вопросам культуры постмодерна актуализировало труды А. Амраховой, М. Арановского, М. Высоцкой, А. Денисова, Д. Тибы, Д. Дьячковой, А. Крыловой, Л. Крыловой, С. Лавровой, В. Пигулевского.

Список отдельных источников посвящен творческой деятельности корифеев исполнительского искусства – дуэту А. Бахчиева и Е. Сорокиной, Ф. Липсу. Это исследования Ф. Липса, две книги – Е. Сорокиной и М. Прялухиной, статьи М. Имханицкого, Р. Островского, Г. Цыпина. Содержащаяся в них информация нашла отражение в приложении диссертации.

При рассмотрении социокультурных проблем были использованы труды А. Цукера, А. Башарина, Д. Каминской, Л. Левина, М. Сафонова. Потребовалось и обращение к работам (об аутентичном клавесине в мире современного искусства) А. Майкапара и В. Шекалова.

Степень научной разработанности темы. К числу специальных исследований, посвященных концертному жанру в творчестве Е. Подгайца, относится диссертация Е. Голубевой и её же научные статьи. Однако в центре внимания автора – всего три концерта композитора, ещё четыре включены в путеводитель по концертам из Приложения к диссертации. Ценные наблюдения содержатся в интервью композитора (А. Амрахова, Н. Бажина, А. Ганжа, С. Сперанский, Е. Скурко, А. Устинов, С. Яковенко), авторских статьях Е. Подгайца, его аннотациях на сайте, в статьях Т. Грум-Гржимайло, Ю. Дружкина, Р. Шibaева. Упоминания об авторе и его произведениях можно найти в «Истории современной отечественной музыки (1960 – 1990)», несколько абзацев – в «Истории отечественной музыки второй половины XX века» и отдельные страницы – в учебном пособии М. Имханицкого «История баянного и аккордеонного искусства».

При этом никто из исследователей творчества Е. Подгайца не ставил задачу комплексного и системного изучения его концертов во всем многообразии их жанровых разновидностей, что позволяет сделать вывод: заявленная тема диссертационной работы на данный момент исследована не достаточно.

Научная новизна диссертации определена тем, что в ней впервые:

– осуществлен комплексный анализ концертного жанра в творчестве Е. Подгайца: рассмотрены и систематизированы семнадцать из двадцати четырех концертов, большинство из которых ранее не были введены в научный обиход;

– исследован процесс индивидуализации классико-романтической жанровой модели концерта на основе синтеза с иными музыкальными и литературными жанрами;

– изучен результат воздействия на концерты Е. Подгайца ряда художественных принципов культуры постмодерна;

– в результате анализа сочинений выявлена специфика их стилистики: особенности мелодии, формы, ритма, гармонии, фактуры, тембровых решений.

На защиту выносятся следующие положения:

– жанр концерта занимает одно из ведущих мест в творчестве Е. Подгайца, концентрируя основополагающие черты авторской стилистики;

– Е. Подгайцу присуще понимание жанровой модели концерта не как статичной, а как гибкой и подвижной, способной трансформироваться под воздействием конкретных идей;

– индивидуализация жанра осуществляется композитором посредством синтеза исходной жанровой модели с иными музыкальными и немусикальными жанрами;

– концерты Е. Подгайца подвержены влиянию культуры постмодерна, что проявляется в использовании как авторского, так и заимствованного музыкального материалов, приёмов цитирования и коллажа, обилии символически значимых элементов.

Теоретическая значимость исследования. Диссертационная работа восполняет существующее знание о процессах развития жанра концерта на современном этапе, её положения и выводы могут стать основой для дальнейшего изучения творчества Е. Подгайца и исследования жанра инструментального концерта.

Практическая значимость работы. Материал диссертации может существенно дополнить учебные курсы в высших и средних учебных заведениях по истории русской музыки, по анализу музыкальных произведений, а также быть востребованным музыкантами, исполняющими сочинения Е. Подгайца, в особенности его концертные опусы.

Апробация работы проходила на международных конференциях: Теория и практика современной науки: XI международная научно-практическая конференция [г. Москва, 8 – 9 октября 2014 г.], Проблемы истории и эстетики музыки [г. Ростов, Ростовская консерватория 23-25 апреля 2014 года]. Результаты исследования нашли отражение в 5 публикациях общим объемом 3,85 п.л., из них 3 – в журналах, рекомендованных ВАК РФ для опубликования научных результатов работы. Диссертация и автореферат обсуждены и рекомендованы к защите на заседании кафедры теории музыки и композиции Ростовской государственной консерватории (академии) имени С. В. Рахманинова 16 апреля 2014 года.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, списка литературы из 230 источников, оснащена приложениями.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Во введении обосновывается актуальность темы исследования и степень её разработанности, устанавливаются предмет и объект, цели и задачи, материал работы, её методологическая основа, освещается практическая значимость диссертации и её научная новизна.

В первой главе «Концерт как лидирующий жанр в творчестве Е. Подгайца» раскрываются основные жанровые направления творчества композитора, сущность и особенности концертного жанра.

В параграфе 1.1. «Жанровые приоритеты творчества Е. Подгайца» отмечается, что для многих композиторов второй половины XX – начала XXI века характерен интерес к крупным жанрам и формам. Это Р. Щедрин, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Слонимский, Н. Коретников и другие авторы, в их ряду следует назвать и Е. Подгайца. Есть среди его сочинений мюзиклы, балет, мессы, симфонии, концерты и многое другое. Однако, говоря о жанровых приоритетах композитора, следует выделить три магистральных линии – хоровую, оперную и инструментальную. Чтобы понять какую нишу в творчестве композитора занимает инструментальный концерт, в данном параграфе дана их характеристика.

Интерес к хоровой музыке передался композитору от его учителей (прежде всего Ю. Буцко, а также Н. Сидельникова). Несмотря на то, что сам Е. Подгайц не был настроен на создание опусов подобного рода, задание Ю. Буцко, полученное в годы ученичества, – написать кантату – он выполнил, создав кантату для смешанного хора и оркестра «Весенние песни» (ор. 2, 1970 г.). Так определилась хоровая сфера, ныне занимающая значительное место в творчестве композитора. Согласно утверждению А. Марцинкевич, «на сегодняшний день в списке сочинений Подгайца насчитывается около ста пятидесяти произведений для различных хоровых составов»⁴. Е. Подгайц уверен, что в результате создания хоровой музыки совершенствуется его мелодическое мастерство: «Для меня все-таки основа – песенность, вокальность мелодии. И в камерных и в симфонических произведениях я опираюсь именно на эту стилистику»⁵.

⁴Марцинкевич А. Хоровое творчество Ефрема Подгайца. Особенности музыкальной драматургии и эволюции авторского стиля. Диссертация на соискание уч. ст. кандидата искусствоведения. – М. : МГК, 2011. – С. 16.

⁵Скурко Е. Ефрем Подгайц : «Я просто пишу музыку, чтобы ее слушали и чувствовали» // Музыкальная жизнь. – 1998. – № 6 (919). – С. 19.

Многие хоровые сочинения Е. Подгайца предназначены для детских хоров и способствуют обновлению их репертуара. Важную роль в этом сыграли отношения Е. Подгайца с детским хоровым коллективом «Весна»⁶ под руководством А. Пономарева (где композитор работал концертмейстером с 1981 по 2010 г.). Этот хоровой коллектив является первым исполнителем практически всех хоровых сочинений Е. Подгайца. Их они поют на протяжении всего обучения в хоровой школе – с подготовительной до старшей хоровой группы. Это серьёзные произведения разных форм и жанров, академической и духовной музыки. Среди сочинений малых форм, созданных Е. Подгайцем, – «Колыбельная пчелы», «Полезный совет», «Мауси и Котауси», «Песенка эльфа», а в ряду крупных форм – кантата «Как нарисовать птицу», кантата-сказка «Лунная свирель», на духовные тексты – «Псалмы царя Давида», «Весенняя месса». Автор тонко чувствует ритм стиха и прозаической речи. Важным компонентом его почерка, в связи с этим, является переменность метроритмической структуры, посредством которой (согласно мнению композитора) достигается естественность произнесения текста. Успех хоровой музыки во многом определен тонкой работой композитора с литературной основой сочинений, автор мыслит этот процесс как «перевод» вербальных смыслов в музыкальные образы.

Диапазон оперного творчества Е. Подгайца не менее широк, а активность композитора в этой сфере даже обратила на себя внимание правительства России. Так, за создание трёх детских опер – «Принц и Нищий», «Дюймовочка», «Карлик Нос» – композитор был удостоен Премии правительства России в области культуры. Сегодня Е. Подгайц – автор тринадцати опер, в числе которых одиннадцать для детской аудитории и две – для взрослой. Многие из них были исполнены в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре, Омске, Хакаской республике (г. Абакан). Заметим, что определение детская опера для произведений композитора во многих случаях оказывается весьма условным, на что, очевидно, повлияла литературная основа сказок Г. Андерсена, А. Пушкина, Л. Кэрролла, В. Гауфа, А. Сент-Экзюпери и романов У. Голдинга, М. Твена, с давних времён привлекавших внимание не только юных зрителей, но и взрослых. Достаточно сложна и музыкальная стилистика этих оперных сочинений. Интересно, что автор гибко работает с

⁶«Весна» является победителем множества международных конкурсов, обладателем высшей европейской хоровой награды – «Гран-При Европа – 2000». С коллективом сотрудничают известнейшие оркестры и дирижёры. Есть у «Весны» свои грампластинки и CD, записанные совместно с французской фирмой «OPUS 111». Своим днём рождения коллектив считает своё первое выступление – 31 марта 1965 г. (в районном Доме пионеров). Именно тогда сами хористы придумали название своего коллектива – ««Весна», а себя стали называть “веснушками”» (Пономарёв А. Дорогие мои «веснушки» <...> // Музыка в школе. – 1986. – № 4. – С. 29).

жанровой моделью оперного спектакля. В соответствии с художественным замыслом он преобразует её то в оперу-сновидение («Алиса в Зазеркалье»), то в мюзикл («Дюймовочка», 1995; «Волшебство у Лукоморья», 1990), то в рок-классик оперу⁷ («Повелитель мух», 1995), то в оперу-буфф («Зелёная птичка», 1993) и комическую оперу («Ангел и психотерапевт», 2006).

Особое место в творчестве Е. Подгайца занимает инструментальная музыка. Своё первое инструментальное произведение композитор создал в десятилетнем возрасте. Это была Фантазия памяти Э. Грига для скрипки и фортепиано. На сегодняшний день список его инструментальных сочинений, помимо традиционных жанров (концерта, сонаты, симфонии), включает образцы, порой неожиданные по жанровым и концептуальным решениям. Например, произведение, написанное в уникальной музыкально-танцевальной форме («Ироническое па-де-де» для симфонического оркестра, 1982)⁸, или сочинение, облаченное в литературный жанр («Сонет» для ансамбля ударных, фортепиано и синтезатора, 1991). Чрезвычайно разнообразны инструментальные составы его оркестровых сочинений – от традиционных до экспериментальных. Укажем на некоторые из них: «Post aera nostra» для струнного квартета (1999), Сюита для скрипки и фортепиано «Образы Рильке» (1985), «Ожидание нежности» для виолы д'амур, вибратона и клавиесна (1991)⁹, «Июльское интермеццо» для флейты, кларнета, скрипки, виолончели и клавиесина (1991), «Псалмы царя Давида» для двенадцати саксофонов (1998).

Своеобразно представлены в его творчестве жанры старинной музыки. Оригинальность их трактовки ощутима уже по инструментальным составам, которые композитор избирает для такого рода сочинений. Например, в «Каприччио» это брасс-квнтет (1984), а в «Ричеркаре» ансамбль ударных (1985). Заметим также, что в число инструментальных произведений Е. Подгайца попадает ряд композиций, основанных на широко известных песнопениях. Обращаясь к ним вслед за версиями своих предшественников, композитор создает свою, сугубо авторскую интерпретацию. Помимо уже упомянутых «Псалмов царя Давида» для двенадцати саксофонов (1998), это «Lacrimosa»¹⁰ (2002) для камерного оркестра, «Ave Maria» для виолончели

⁷Термин Т. Грум-Гржимайло

⁸Существуют версии для скрипки и фортепиано (1982), для флейты, кларнета, виолончели и фортепиано (1991), для баяна (2000), оркестра русских народных инструментов (2004).

⁹Версия – «Ожидание нежности» для альты, вибратона и баяна (2007).

¹⁰В оригинале сочинение написано для детского хора a'capella (2001). Существует, также, версия для ОРНИ (2011).

(саксофона) и баяна (2005)¹¹, «Agnus Dei» и «Ludus humanus» из Квартета для саксофонов (1996).

Некоторые инструментальные сочинения получили свою жизнь благодаря интересу композитора к еврейским народным мелодиям. Одно из них – «Kol nidre» для 4-х виолончелей (2003)¹² – древнееврейская молитва и ранее привлекавшая внимание композиторов (М. Бруха, А. Шёнберга). Другое – «Колечко» – фантазия на тему еврейской песни, изначально написанная для детского хора *a' capella* (1999). Впоследствии же появился ряд её переложений – для скрипки (кларнета) и камерного оркестра (2002), скрипки (кларнета) и баяна (2002). К инструментальным опусам композитора относятся и сочинения с ярко выраженной, порой метафоричной авторской идеей, заявленной Е. Подгайцем в заглавии. В их числе: «Post festum» для оркестра виолончелей (2003)¹³, «Диптих памяти Д. Шостаковича» для камерного оркестра (1977), «Маятник времени» («Шесть стихотворений») для камерного оркестра (2004)¹⁴, «Рандеву с Гайдном» для кларнета и баяна (2009), «Ex animo» для баяна и струнного квартета (2002), «Post aera nostra» для струнного квартета (1999), «Ожидание нежности» для виолы *d'амур*, вибратона и клавесина (1991)¹⁵.

Очевидно, что приоритетными для композитора являются концертные сочинения разных видов. Его волнует идея соревновательности, понимаемая как интенсивное общение, реализующая себя в условиях любых задействованных им инструментальных составов. При этом композитор склонен к персонализации тембров, взаимодействие которых несет отпечаток инструментального театра. Представленное многообразие жанровых видов и их соединений свидетельствует, что для творчества Е. Подгайца, как и для ряда современных композиторов – Д. Шостаковича, Р. Щедрина, А. Шнитке, С. Беринского, Б. Тищенко, А. Чайковского характерно ярко выраженное тяготение к полижанровости. Сказанное позволяет говорить, что Е. Подгайц в своем инструментальном творчестве аккумулирует важнейшие тенденции развития инструментальной музыки.

Итак, рассмотрение магистральных линий творчества Е. Подгайца выявило разнообразие и весомость каждой из них. Однако нельзя не заметить, что сфера инструментального творчества наиболее многопланова. На фоне её

¹¹Изначально это произведение было написано для детского хора *a' capella* (1998). Существует версия для саксофона и камерного оркестра (2009).

¹²Существует несколько версий этого произведения. Это «Kol nidre» для скрипки (альта, виолончели) и камерного оркестра (2004).

¹³Версия – «Post festum» (Концерт для виолончели и симфонического оркестра, 2008).

¹⁴Версия – сюита для ОРНИ «Маятник времени» (2009).

¹⁵Версия – «Ожидание нежности» для альты, вибратона и баяна (2007).

жанрового многообразия своей стабильностью выделяется инструментальный концерт. Именно к нему Е. Подгайц обращается на протяжении всего творческого пути, что позволяет говорить о главенствующей роли жанра в творчестве композитора. Это подтверждает не только численное превосходство, но и то, что концерты «окружены» множеством иных опусов, представляющих концерты-ансамбли или концертные пьесы для разных солирующих инструментов в сопровождении традиционных и нетрадиционных оркестровых составов. Одной из важных особенностей этих сочинений является активное диалогическое взаимодействие отдельных солирующих инструментов и оркестровых групп друг с другом. Это позволяет говорить о концертности как о специфическом типе музыкального мышления композитора.

Обзор инструментального творчества позволил выявить, что данная жанровая область объединяет ряд черт, которые присущи в отдельности хоровой и оперной сферам творчества композитора. Так хоровая музыка – это источник музыкально-тематических идей. Множество тем, наделенных, благодаря словесному тексту, определенными, вербально сформулированными смыслами, сохраняя свое содержательное наполнение, органично входят в ткань инструментальных сочинений Е. Подгайца. При этом выработанные приемы вариантной и вариационной работы с песенным по природе тематическим материалом хоровых сочинений, широко применяются автором и в инструментальной музыке. Экспериментирование же с жанровыми разновидностями в сфере оперного творчества делает допустимым расширение границ и в инструментальных композициях автора.

В параграфе 1.2. «Общая характеристика концертов Е. Подгайца» рассматриваются концертные произведения Е. Подгайца. В жанре концерта, как ранее было отмечено, автором написано 24 произведения. В рамки аналитических глав диссертации не вошли четыре. Два из них приобрели популярность в роли конкурсных опусов. Изначально они были предназначены для конкретных исполнителей – это Концерт для мандолины и камерного оркестра¹⁶ (для В. Круглова, 2000), Концерт для гитары и камерного оркестра (для А. Гони, 2000). Первый из них стал обязательным сочинением на трех из-

¹⁶Поясняя популярность Концерта для мандолины и камерного оркестра, Е. Подгайц отмечает: «У него удивительная судьба <...> За эти годы состоялось более 30-ти его исполнений, причём, не только с мандолиной в качестве солирующего инструмента <...> Один знакомый скрипач увидел у меня на рояле ноты и попросил сделать для него скрипичную версию. В том же году концерт прозвучал во Франции на фестивале в Куршевеле. Два года назад очень активный человек – Галина Иванова Перевозникова <...> сообщила мне, что этот концерт включён как обязательное сочинение на конкурсе “Кубок Севера”, и попросила сделать версию для оркестра народных инструментов. Позже концерт сыграл удивительный человек – Андрей Горбачев. Он балалаечник. Года два он ходил за мной и просил сделать версию для балалайки. В его исполнении это произведение прозвучало так, как только можно мечтать» (Ганжа А. Ефрем Подгайц. Профессия – композитор // Мелодия/классика. – 2005. – С. 42).

вестных нам конкурсах: I Международном конкурсе исполнителей на народных инструментах «Евразия – 2008», VII Международном конкурсе исполнителей на народных инструментах «Кубок Севера» в Череповце (2010) и I Всероссийском музыкальном конкурсе (2013)¹⁷. Второй же – в рамках III фестиваля гитарного искусства «Концерт для гитары с оркестром» в Чувашской государственной филармонии (г. Чебоксары, 2005), I Всероссийского музыкального конкурса (2013).

Два других фортепианных концерта написаны для юных исполнителей. Первый из них – «Самарский» концерт для фортепиано (1989) был создан для Всероссийского конкурса молодых музыкантов имени Д. Кабалевского по просьбе жюри. Второй детский концерт также получил распространение у начинающих пианистов. Это Концертино для фортепиано (1999), которое было написано как обязательное сочинение для Московского международного конкурса им. Д. Кабалевского. «Впервые он был исполнен в большом зале консерватории учеником второго класса МССМШ им. Гнесиных», – рассказывает композитор¹⁸.

Очевидно, что неиссякаемый интерес автора к концертному жанру способствовал причислению к нему произведений в жанровом отношении кардинально иных (на это в беседе с автором данного исследования указал сам Е. Подгайц) – это «Ave Maria» для саксофона и камерного оркестра (2009), «Колечко» для скрипки (кларнета) и камерного оркестра (2002), «Kol nidre» для виолончели (скрипки, альты) и камерного оркестра (2004)¹⁹, «Ноктюрн» для скрипки и камерного оркестра (2010). Кроме того, есть ещё два опуса, по сути являющиеся переложениями ранее созданных произведений, на сайте композитора обозначенные как самостоятельные сочинения. Это Концерт № 1 для баяна и камерного оркестра (2000) – точная копия клавишинного концерта (заявленного нами в содержании диссертации) и произведение «Post festum» для виолончели и симфонического оркестра (2008), в изначальной версии написанное для оркестра виолончелей (2003). Есть также в списке концертов Е. Подгайца ещё одно сочинение – «Элегия и Вальс из несуществующего кинофильма» для домры и камерного оркестра (2010), которое, к сожалению, ещё никем не исполнялось. Однако этот опус, судя по его нотной версии, скорее можно отнести к двухчастной концертной пьесе.

В каждом произведении, действительно написанном в жанре инструментального концерта, Е. Подгайц проявляет ярко выраженный индивидуализи-

¹⁷Здесь концерт исполнялся в номинациях «балалайка», «домра», (финальный, третий тур). Помимо указанных инструментов в заглавии номинаций, прозвучала также версия этого концерта для мандолины.

¹⁸Из беседы с Е. Подгайцем.

¹⁹В оригинале произведение написано для 4-х виолончелей в 2003 году.

рованный подход к трактовке жанра. В одних случаях это достигается за счет синтеза с иными жанровыми видами, в других – причиной преобразования классической жанровой модели оказываются постмодернистские влияния.

Синтез с иными жанрами дает ряд интересных по художественному результату жанровых гибридов, например, концерта с сюитой или рондо. Более радикальны смешения музыкального жанра с литературным (концерта с новеллой или жизнеописанием). В каждом из этих сплавов композитор претворяет традиционные черты жанровых моделей, индивидуализация которых достигается, помимо синтеза, посредством оригинальности авторской идеи, тематического материала, положенного в основу композиций, и особенностей стилистического почерка Е. Подгайца. Таковы, например, Концерт для виолончели и камерного оркестра и Концертино для флейты, струнных и клавирина, в которых наблюдается жанровое переплетение концерта с сюитой.

Особый интерес представляет жанровый синтез концерта с литературными жанрами – жизнеописанием и новеллой. Литературное жизнеописание уже на протяжении многих десятилетий прочно обосновалось в сфере музыкального искусства, став для многих композиторов способом «воссоздания» своей творческой биографии. К числу таких опусов относятся Первый струнный квартет Б. Сметаны (заголовок – «Из моей жизни», 1876), Симфоническая поэма Р. Штрауса «Жизнь героя» (1898), двадцать пьес для голоса и фортепиано Э. Кшенека «Дневник путешествий по Австрийским Альпам» (1929), оркестровая пьеса А. Рекашюса «Автоколлаж» (1978). Одним из наиболее известных произведений такого рода является «Жизнеописание» А. Шнитке для ансамбля ударных инструментов и фортепиано (1982). Есть подобные опусы и в творчестве Е. Подгайца – Тройной концерт для скрипки, виолончели, фортепиано и симфонического оркестра (1988), «Формулы» для симфонического оркестра (2000). При этом если у А. Шнитке доминирует «экзистенциальный трагизм <...> человеческого бытия»²⁰, то у Е. Подгайца – стремительный круговорот жизни, наполненный изрядной долей оптимизма.

Интересный жанровый сплав представляют концерты, в которых ощутимо влияние литературной новеллы. Несмотря на то, что в данной работе подробно анализируются три произведения такого рода, в целом ряд черт, свойственных данному типу концерта, в той или иной мере присущ всему концертному творчеству композитора.

Индивидуальные особенности концертов Е. Подгайца связаны и с влиянием на его творчество культуры постмодерна. Одно из проявлений такого

²⁰Кириллина Л. Жизнеописание А. Шнитке // Музыкальная академия. – 2004. – № 2. – С. 199.

рода – работа с тематическим материалом. В основе концертов почти всегда лежит тематический комплекс, состоящий из своих и заимствованных тем-образов, создающих обширное поле текстов и смыслов. В процессе взаимодействия, перестановки, перманентной трансформации этого тематического комплекса происходит развитие образов, становление концепции сочинений. Во многих концертах большую роль играет присущая культуре постмодерна ориентация на символы. Наши наблюдения позволяют говорить о символической роли названий концертных опусов, что по-разному сказывается на воплощении их концепций. Эта особенность в той или иной мере присуща большинству концертов Е. Подгайца, но для раскрытия её сущности избраны три сочинения, наиболее ярко ее воплотившие – *Concordanzo*, Концерт для клавесина с камерным оркестром, *Concerto brevis*.

Глава 2. «Индивидуализация жанра посредством синтеза с иными жанровыми видами» посвящена взаимодействию концерта с музыкальными (сюитой, рондо) и литературными (жизнеописанием, новеллой) жанрами.

В параграфе 2.1. «Концерт-сюита» дана сравнительная характеристика трех произведений – концерта-сюиты «Причуды» для балалайки и оркестра русских народных инструментов (ор. 216, 2008), Концерта для виолончели и камерного оркестра (ор. 9, 2001) и Концертино для флейты, струнных и клавесина (ор. 55, 1986).

Во вводном разделе кратко сформулированы особенности трактовки концерта-сюиты в творчестве И. Стравинского, Д. Шостаковича, А. Шнитке, а также охарактеризованы тенденции, которыми определено «вхождение» академических жанров – концерта (с солирующей балалайкой) и сюиты в практику оркестра народных инструментов. Здесь же дается краткий обзор основных этапов их эволюции.

В процессе выявления особенностей исследуемых опусов становится ясно, что сюитные признаки в равной степени выражены в каждом из произведений, в то время как доля концертных принципов в них различна. Так в «Причудах» они проявляются довольно ярко, в то время как в других сочинениях реализуются лишь в отдельных частях цикла. Важно также отметить, что если в «Причудах» автор делает значительные отступления от жанровых подзаголовков частей сочинения, то в двух других произведениях – безусловно придерживается их. Эти по-разному проявляющиеся признаки жанров композитор органично соотносит с индивидуальным замыслом сочинений, что выявляется в процессе детального анализа музыкальных текстов.

В параграфе 2.2. «Концерт-рондо» рассматривается названный в заглавии этого раздела жанровый синтез. В заглавии концерта – «Рондо» для кла-

вира и камерного оркестра (ор. 161, 2000) автор указывает лишь на наличие лидирующей позиции рондо в содержании и формообразовании концерта, на самом деле написанного в форме рондо-сонаты. При этом композитор обращается к сочетанию типичных для его творчества форм и к характерной тенденции современных композиторов XX – XXI вв. (Д. Шостаковича, И. Стравинского, А. Шнитке) – «рондофикации» жанра (В. Цуккерман). Превалирование рондо над сонатной формой, прежде всего, проявляется в образно-тематической устойчивости рефрена, не предполагающего мотивной разработки, но подвергающегося тотальному интонационно-вариантному развитию.

В параграфе 2.3. «Концерт-жизнеописание» анализируются два опуса, которые сам композитор относит к автобиографическим – это «Тройной концерт» (ор. 75, 1988) и «Формулы» (ор. 156, 2000). На первый взгляд, произведения эти чрезвычайно различны по масштабу, составу, характеру тематизма. Тройной концерт превышает длительность «Формул» в два с половиной раза. При этом первый – пятичастный, второй – одночастный; один – с участием солиста, другой – оркестровый. При внешней несопоставимости сочинений, автор наделяет их стержневым единством, проявляющимся в цельной автобиографической концепции и цитатной основе тематического материала. Автобиографичность концертов не подразумевает какой-то конкретной программы. Автор лишь наталкивает слушателей на ряд ассоциаций, «расшифровка» которых возможна только при наличии определённого слухового опыта, главным образом, связанного со знанием музыкальных опусов Е. Подгайца.

Наименование одного из концертов – «Формулы» – понимается композитором двояко. Во-первых, как определенные эмоциональные состояния, символическими выражениями которых выступают цитаты из собственных или иных сочинений; во-вторых, как ритмическое соотношение восьмых, лежащее в основе рефрена, и, по сути, представляющее собой математическую последовательность, своего рода «формулу», сохраняемую на протяжении всего произведения – $\frac{5}{8} + \frac{5}{8} + \frac{5}{8} + \frac{4}{8}$.

Интонационный «фундамент» рефрена – с постоянным «кружением» вокруг одной и той же интонационной основы словно очерчивает идею круга, характерную для всей композиции в целом. И если в элементах рефрена она выражена в сжатом виде, то на уровне всей композиции круговорот движения проявляется в постоянной смене рефрена и эпизодов. Именно в таком поступательно-циклическом движении автор видит и цель своего творчества. Таким образом, в содержании «Формул» сконцентрировано раскрытие твор-

ческого кредо композитора («Perpetuum mobile»). Анализ показывает, что в Тройном концерте мир близких композитору образов раскрывается посредством их взаимодействия с социальным контекстом эпохи, представленным темами из сферы массовой музыки.

В целом, весь материал концертов можно разделить на два пласта: авторский и заимствованный. В состав первого вошли цитаты из инструментальных, вокально-хоровых произведений композитора, а также отрывок из музыки к радио-спектаклю («По зелёным холмам океана»). К «галерее» цитируемых инструментальных сочинений относятся как ключевые произведения творчества Е. Подгайца – Вторая симфония (2003), Второй концерт для скрипки с оркестром («Concordanza»; 1993), так и не менее выдающиеся, но масштабно более скромные Соната для скрипки и фортепиано (из первой части; 1982), Соната-партита для клавесина (1986). Из вокально-хоровой сферы цитируются «Miserere» из «Весенней мессы» для детского хора и органа (1996), «Всё проходит» для смешанного хора a' cappella (1987), «Лебедь» из вокального цикла «Образы Рильке» (1987), камерная кантата «Несмотря ни на что» (1995), рок-романс «Предчувствую тебя» (1982) и вокальная миниатюра «Колыбельная» (1986).

В числе заимствованного материала – фольклорный (русские народные песни – «Ой, там на горе...», «А муж невдолюга...», еврейская народная – «Lomig ale...») и примыкающая к нему стиливая адаптация музыки В. Гаврилина (воплощающая неофольклорное начало в искусстве), цитаты из репертуара рок-групп – «ABBA» («Money, money...», 1976), «Nautilus Pompilius» («Скованные одной цепью», 1986), фрагмент из музыки к кинофильму С. Говорухина («Место встречи изменить нельзя», композитор Е. Геворгян), отражающие остросоциальную направленность искусства того периода. Такое обилие своего и чужого тематизма образует широкое смысловое поле, в пределах которого композитор как бы рассказывает о себе, своём творчестве, о социокультурной среде, в которой он живёт, и благодаря которой рождается его искусство.

В параграфе 2.4. «Концерт-новелла» рассматриваются особенности жанрового синтеза, заявленного в его названии. В каждом солирующем инструменте своих концертов Е. Подгайц видит не только яркую тембровую индивидуальность, но и главного героя воображаемой новеллы со своей историей. При этом термины «история» и «новелла» в какой-то степени синонимичны, поскольку в любой новелле всегда присутствует определённая история. В целом новеллистические черты являются неотъемлемым компонентом авторского стиля композитора, в той или иной степени проявляющемся во

всех концертных сочинениях Е. Подгайца. В большинстве случаев черты эти неявны, уведены на второй план, скрыты под давлением ярких концептообразующих идей – автобиографических, именных и др.

С нашей точки зрения, в чистом виде жанровые признаки концерт-новеллы проявляются лишь в трех произведениях Е. Подгайца – Третьем концерте для фортепиано с симфоническим оркестром (op. 193, 2005), Концерте для альты с симфоническим оркестром (op. 207, 2007) и в Концерте для саксофона с симфоническим оркестром (op. 178, 2004).

В опоре на работы отечественных филологов в данном параграфе даётся характеристика основных черт новеллистического жанра, присущих каждому из названных сочинений Е. Подгайца. Это сжатое, интенсивное изложение сюжетного хода событий, небольшой размер сочинения, «pointe» (острие) заключительного раздела, наличие высшей кульминации произведения, вызывающей в сознании читателя-слушателя эффект эмоционального потрясения – «totality effect». Кроме того для формы новеллы (согласно определению М. Петровского) характерно наличие трёх «звеньев» – завязки, сюжетного ядра и развязки. Первое из них подготавливается экспозицией (зачином, введением), по своему значению равной *Vorgeschichte* – сюжетному прологу, знакомящему нас с действующими лицами. Под сюжетным ядром подразумевается сам предмет повествования, а развязке сюжета эквивалентен *Nachgeschichte* – сюжетный эпилог. Детальное аналитическое исследование трёх указанных концертов Е. Подгайца направлено на изучение специфики музыкального воплощения новеллистических черт, обогащающих исходную жанровую модель.

Осуществленное в данной главе исследование концертов Е. Подгайца позволяет сделать вывод о том, что путь поиска новых содержательных и композиционных идей лежит через синтез различных жанров и форм. Основными, в соответствии с классико-романтической моделью жанра, являются наиболее динамичные по своей природе сонатная и рондальная формы. Благодаря их свободной трансформации, автор реализует концепции своих произведений. Индивидуализация жанра в еще большей степени связана с влияниями, которые оказывают на музыкальную форму немusикальные по природе жанры. Здесь уместно еще раз подчеркнуть особое отношение автора к литературе, к литературной основе своих сочинений, просто к Слову. Очевидно, что область инструментальных жанров, в частности, концерт, испытывает влияние данной сферы интересов композитора. Это сказывается в фабульности мышления автора, в представлении тем, как персонажей литературных сочинений – «героев» музыкальных «историй», каковыми являются в

определенной мере концерты Е. Подгайца. Думается, что в этом заключается одна из ключевых особенностей авторской трактовки концертного жанра. Она состоит в перенесении акцента с виртуозной состязательности, определяющей суть концерта, начиная с его барочной модели, на развитие музыкальной фабулы. Последнее предполагает, что взаимодействие музыкальных тем в процессе их развития в концертах подобно развитию отношений между героями романических произведений. Не случайно, что в область формообразования оказываются втянуты закономерности, свойственные литературным жанрам, в частности новелле, со всей совокупностью присущих ей характерных критериев, а также жизнеописанию, актуализирующему коллажные принципы формообразования.

Глава 3. «Влияние постмодерна на авторскую трактовку инструментального концерта».

В рамках *параграфа 3.1. «Постмодернистский подход к тематизму концертных сочинений»* отмечается, что исследование влияния культуры постмодерна на творчество Е. Подгайца – особая и самостоятельная тема. В рамках данного раздела работы затрагиваются лишь те её аспекты, которые существенны при обращении композитора к инструментальному концерту. Прежде всего, это отбор и работа с тематическим материалом. Важно отметить, что для творчества композитора характерно введение «чужого» материала в свои произведения. Поэтому у большинства сочинений Е. Подгайца есть свой предтекст, в основе которого лежит знаковая (кодовая) функция. В отдельных случаях автор прибегает к «гетероглоссии»²¹, цепочке «чужих» текстов, которая образует свою логическую линию, например, в концертах-жизнеописаниях (Тройной концерт, «Формулы»). Таким образом, для большинства концертных произведений Е. Подгайца характерен принцип интертекстуальности (термин Ю. Кристевой).

Согласно систематике Ж. Женетта (приводимой в исследовании М. Высоцкой), интертекстуальности свойственны такие разновидности, как «метатекстуальность (соотношение текста с предтекстом) и архитектстуальность (жанровые связи текстов)»²². В первой из них «чужой» текст, «срастаясь» с произведением композитора, наполняется характерными чертами стилистического почерка Е. Подгайца. Поэтому отличить «чужой» текст от авторского порой довольно трудно (например, в «Сарафане для Мишель»). В случае же архитектстуальности автор, преодолевая жанровые границы, синте-

²¹ Согласно определению Т. Иглтона, «гетероглоссия» — принцип множественности диалектов и речевых стилей (Иглтон Т. Вместить в себя многообразие : слово Бахтина и слово о слове Бахтине [Электронный ресурс] : научно-просветительский журнал // Скепсис. – URL: http://scepsis.net/library/id_1761.html).

²² Высоцкая М. К теории интертекстуальности : о принципе цитации в творчестве Фараджа Караева [Электронный ресурс] // Фарадж Караев. – URL: http://www.karaev.net/t_vysotskaya6_intertext_r.html.

зирует концерт как с музыкальными, так и с литературными жанрами, на основе переплетения и сосуществования характерных черт которых «вырастет» оригинальное музыкальное «полотно».

Из пяти групп интертекстуальных связей, сформулированных Дж. Б. Конте (также приводимых в исследовании М. Высоцкой), выделим наиболее близкую для творчества Е. Подгайца. Это «аллюзия типа „complimento“ (соотношение текстов приравнивается к соотношению загадки и ответа)»²³. Наиболее ярко эта особенность проявляется в концертах-жизнеописаниях и в концертах, основанных на классическом и популярно-песенном материале.

Оценивая пласт цитируемых в концертах тем, становится очевидным, что для Е. Подгайца характерно «стирание границ» между народными и академическими инструментами и жанрами, массовым и элитарным музыкальным материалом. Кроме того, в ряде концертных опусов Е. Подгайца цитата или имя исполнителя, поставленные композитором в заглавие сочинения, выражают содержательную суть этих опусов, выступая в символической роли («Концерт-Ламбада», «Сарафан для Мишель», «Липс-концерт», «Бахчиев-концерт»). Все это – типичные признаки постмодернизма.

Однако степень постмодернистских влияний в каждом концертном произведении различна. В одних случаях они проявляются скрыто. Здесь автор даже не ставит перед собой задачу узнаваемости цитат, лежащих в основе произведения и выполняющих роль стержня, раскрывающего концепцию сочинения и обеспечивающего его внутреннее единство. В других же внимание сконцентрировано на цитируемом материале: на популярных темах, хорошо знакомых широкому кругу слушателей, либо на темах, персонифицирующих известные личности из сферы искусства. Связь эта, как правило, закрепляется в заглавиях произведений («Концерт-Ламбада», «Сарафан для Мишель», «Липс-концерт», «Бахчиев-концерт»; исключение составляет лишь метафоричное «Vive voce»). При обращении к цитатам массовой музыки, легко узнаваемым на слух, композитор апеллирует к возникающей в сознании у слушателя «гамме» социокультурных ассоциаций, связанных с эпохой, их породившей. В случае с именными заглавиями, автор рассчитывает на смысловые параллели с творчеством известных исполнителей. В отдельной группе концертов, которая также рассмотрена в этой главе, автор практически не использует цитат, делая акцент на реализации глубинных смыслов, закодированных в заглавиях концертов («Concordanza», Концерт для клавесина с оркестром, «Concerto brevis»).

²³Там же.

Подпараграф 3.1.1. «Именные концерты» посвящен двум опусам Е. Подгайца – «Бахчиев-концерт»²⁴ (ор. 115, 1994) и «Липс-концерт» (ор. 166, 2001) – связанных с именами музыкантов, ставших символами определенных видов исполнительского искусства: Фридрих Липс – современного баяна, Александр Бахчиев (вместе со своим партнером Еленой Сорокиной) – игры на фортепиано в четыре руки.

«Именное» заглавие концертов связано с желанием автора выразить свое восхищение мастерством музыкантов. Композитор характеризует исполнителей посредством тематического материала, в основу которого положены узнаваемые знаковые элементы: монограммы, инициалы, а также темы, образованные весьма оригинальным образом – цифровой комбинацией телефонных номеров «Золотого дуэта»²⁵ и Ф. Липса, спроецированных на музыкальную ткань. Этот тематический комплекс выступает как характеристика основных персонажей музыкального повествования, что приводит к отсутствию последовательного развертывания музыкальной фабулы, которая раскрывается через многоаспектный показ образа, данный не в линейной логике, а через сопоставительные контрасты. Особенностью этих сочинений является поливариантность развития многоэлементного тематического материала, что с одной стороны, приводит к отсутствию последовательной событийной фабулы, с другой – к замене драматургической логики многоаспектным раскрытием ключевой идеи, суть которой – в идентификации образов артистов с конкретным видом исполнительства. Подобно тому, как название ряда характерных черт воссоздает в памяти слушателей образ конкретной личности, так и многовариантное представление знаковых тематических элементов материализует в их сознании имя артиста, заявленное в заглавии.

В подпараграфе 3.1.2. «Концерты, основанные на классическом и популярно-песенном материале» исследуется вопрос о том, что концерт не просто «уживается» с массовой музыкой, но и активно ассимилирует её особенности.

Е. Подгайц довольно часто обращается к цитированию тематического материала массовой музыки. Однако если в одних произведениях композитора такой цитатный материал используется локально, в комплексе с автоцитатами или цитатами народных песен, являясь лишь составным звеном концепции сочинений, то в других концертах цитирование материала массовой му-

²⁴«Бахчиев-концерт» лишь формально посвящен одному из участников ансамбля: выбор состава солистов (для фортепиано в 4 руки и камерного оркестра) и важные особенности тематической структуры указывают на то, что композитор имел в виду обоих музыкантов. Возможно, автор ограничился одним именем ради компактности названия.

²⁵Профессоров Московской консерватории, народного артиста России Александра Бахчиева и заслуженного деятеля искусств Елену Сорокину по праву называют «Золотым дуэтом России».

зыка занимает главенствующее положение, и, соответственно, становится идейным зерном всей композиции. К таким сочинениям относятся: «Концерт-Ламбада» для гобоя, струнных, фортепиано и ударных (op. 82, 1990), «Сарафан для Мишель» для кларнета и струнных (op. 112, 1994), «Viva voce» для баяна и камерного оркестра (op. 201, 2006).

Если наименование «Концерта-Ламбады»²⁶ прямо указывает на его тематический первоисточник – мелодию популярного хита 80-х, получившего распространение в исполнении французской поп-группы «Каома», а в заглавии «Сарафан для Мишель» зашифрованы две цитаты – «Мишель» из репертуара «Битлз» и «Красный сарафан» А. Варламова, то название третьего концерта метафорично – «Viva voce». В его основу положена мелодия знаменитой «Мурки». Таким образом, стилевая принадлежность музыкального материала представляет три «русла» масскультуры: популярную эстрадную песню, поп-рок и блатную песню.

В процессе анализа концертов раскрывается смысловой подтекст этих тем, представляющих названные стилевые пласты, выявляется их идеологическая сущность. Ведь и охватившая разные слои общества, особенно молодежь, ламбадомания, и битломания, и тем более блатная песня носили протестный характер, эта музыка воспринималась как бунтарство, нарушение норм морали советского человека. Однако, несмотря на запреты, и битлы, и блатная песня в среде российской молодежи 60 – 70-х годов были широко востребованы. Закрепляя за цитатами массовой музыки роль выразителя концепции сочинений, композитор существенно повышает их значимость в контексте целого, наделяет их символическими смыслами. Очевидно, что смысловая основа концертов, заложенная в социокультурном подтексте цитат, проявляется сквозь призму авторского взгляда. Вопрос о роли символических значений в концертах Е. Подгайца находит продолжение в следующем разделе работы.

Параграф 3.2. «Символическая роль названия в реализации концепции концертов» посвящён исследованию символов и идей, отраженных в названиях музыкальных произведений концертного жанра.

В подпараграфе 3.2.1. «Concordanza» (op. 101, 1993) раскрывается индивидуализированная трактовка опуса, идея которого сформулирована автором в его названии. Суть её – в достижении гармонии между изначально кон-

²⁶Концерт-Ламбада» отличается наибольшим разнообразием цитируемого материала. Помимо основной цитаты, заявленной в заглавии, композитор обращается к автоцитате – теме фуги из цикла «Времена года» («Август», op. 63, 1987), а также к заимствованной цитате – начальным звукам мотива из «Неоконченной симфонии» Шуберта. Кроме того, как отмечает сам композитор, интонационной основой концерта является тематический материал из его кантаты «Из Уолта Уитмена» (1974).

фликтующими темами-образами. Соответственно и драматургический ход событий развивается от *discordanza* к *concordanza*.

Из истории создания произведения известно, что писалось оно как обязательное сочинение для Международного конкурса скрипачей имени Королевы Елизаветы в Брюсселе. Премьера концерта состоялась в 1994 году на фестивале «Московская осень» в исполнении В. Иголинского и Московского симфонического оркестра под руководством А. Козлова. Опус относится к тем немногочисленным образцам, в которых композитор не обращается к заимствованному материалу, при этом не отказывается от сонатной формы, от разработки тематического материала, которая проявляет себя уже в рамках экспозиции, по сути, являющейся её первой ступенью.

В *подпараграфе 3.2.2. «Концерт для клавесина и камерного оркестра»* во вводном разделе даются сведения о возрождении клавесинного искусства в России, о круге современных композиторов, создающих свою музыку для этого инструмента. Автор не дает своему произведению конкретной программы, не поясняет его замысел, однако, он легко считывается слушателем и заключен в стремлении через эмоциональную наполненность опуса отобразить богатство образных возможностей клавесина в его современной трактовке.

Обращение к старинному инструменту вовсе не означает, что композитор должен непременно сосредоточиться на исторической реконструкции стиля клавесинной музыки, воспроизвести в сочинении некогда присущий инструменту облик. Е. Подгайц воспринимает клавесин как идентичный иным современным инструментам. И все же барочная модель концерта, спровоцированная обращением к раритетному инструменту, в определенной мере воздействует на автора. Так, подобно родоначальнику клавирного концерта И. С. Баху, Е. Подгайц избирает в качестве «собеседника» солирующего клавесина камерный оркестр струнных инструментов, состав которых в современном оркестре, как известно, значительно расширен. Естественно, что гибкость, пластичность струнного оркестра становится опорой для клавесина, она сопровождает и оттеняет его мелодические «высказывания», дополняя общее звучание несвойственным инструменту качеством певучести. В отношении же музыкального языка автор не изменяет своих предпочтений. Клавесин для него – источник поиска новых возможностей, рождающихся на пересечении аутентичного тембра и современной музыкальной стилистики.

В *подпараграфе 3.2.3. «Concerto brevis»* выявляется авторский взгляд на трактовку солирующих ударных инструментов в концертном жанре. «Concer-

to brevis» для ударных (solo) и инструментального ансамбля (op. 230, 1987)²⁷ выделяется среди других жанрово идентичных сочинений автора по ряду признаков. Во-первых, ударные инструменты впервые «выступают» в роли солирующих, и оказывается, что для автора это настоящий многотембровый ансамбль. Во-вторых, Е. Подгайц обращается к ещё не «испробованному» им составу концерта – «дуэту» двух ансамблей, обозначенных композитором (на обложке опуса) как *percussions-solo and instrumental ensemble*.

Экспериментируя с возможностями ударных инструментов, автор стремится исчерпывающе выявить их многогранный потенциал. Они «представлены» в разных ролях – в качестве solo, аккомпанемента и, даже как самостоятельный оркестр в оркестре. Также как при работе с иными тембрами, каждый ударный инструмент, избираемый в качестве солирующего, значим для автора, почти одушевлён, и на его «отношениях» с окружающими участниками оркестра, основана глубоко индивидуализированная концепция сочинения.

В **Заключении** диссертации подводятся итоги исследования, определяется его значимость, формулируется то особенное, что на данный момент отличает концерты Е. Подгайца, а именно:

- понимание концерта не как статичного, а как гибкого и подвижного, способного трансформироваться под воздействием конкретных идей;

- индивидуализированный подход к выбору солирующего/солирующих инструментов и общего состава оркестра, который не ограничен традиционным симфоническим, либо камерным; автором используется оркестр народных инструментов, он активно экспериментирует со смешанными оркестровыми составами, включающими неакадемические по природе инструменты, такие как саксофон, либо экзотические ударные;

- при сохранении агонической природы жанра перенесение акцента на развитие музыкальной фабулы, в рамках которой музыкальные инструменты, обладающие характеристическим тембром, понимаются как персонажи, взаимодействующие друг с другом в соответствии с разворачиванием музыкального повествования;

- поиск для каждого концерта нового композиционного «стержня», на основе синтеза музыкальных и литературных форм и жанров;

- опора на принцип интертекстуальности;

²⁷Название опуса – «Concerto brevis» – «Короткий концерт» связано не только с небольшими параметрами композиции (длящейся около 11 минут), но и с предельно сжатым сроком создания (14 – 29 июля 1987 г.). Такая временная краткость написания, как отмечает Е. Подгайц, – результат его удивительного творческого «комфорта» в Сортавале.

– свободное обращение к неакадемическим музыкальным пластам самого разного стилевого происхождения;

– повышенное внимание к музыкальной символике.

Следует также отметить, что проделанная работа открывает дальнейшие перспективы для более детального исследования отдельных сторон концертного творчества Е. Подгайца (вопросы интертекстуальности, индивидуального стиля, новых форм синтеза и др.), а также для изучения особенностей трактовки концертного жанра в творчестве современных композиторов.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Статьи в рецензируемых научных журналах, рекомендуемых ВАК:

1. Рубахина, Г. Народное и академическое в «Причудах» Е. Подгайца [Текст] : научный журнал / Г. Рубахина // Мир науки, культуры, образования. Горно-Алтайск, 2012. – № 2 (33). – С. 327 – 329. – 0,4 п.л.

2. Рубахина, Г. «Дуэт» ансамблей, или Concerto brevis Е. Подгайца [Текст] : научно-теоретический и прикладной журнал: в 2 ч. Ч. II. / Г. Рубахина // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – Тамбов : Грамота, 2012. – № 9 (23). – С. 129 – 131. – 0,4 п.л.

3. Рубахина, Г. «Именные» концерты-посвящения Е. Подгайца : к проблеме трактовки жанр [Текст] : научный специализированный журнал / Г. Рубахина // Проблемы музыкальной науки. – Уфа : Изд-во Уфимской государственной академии искусств, 2013. – № 1 (12). – С. 260 – 263. – 0,4 п.л.

Другие публикации по теме диссертационного исследования:

4. Рубахина, Г. Цитаты массовой музыки в концертах Е. Подгайца [Текст] : материалы конференции / Г. Рубахина // Теория и практика современной науки : XI международная научно-практическая конференция [г. Москва, 8 – 9 октября 2014 г.]. – М. : Науч.-инф. издат. центр «Институт стратегических исследований»; изд-во «Спецкнига», 2013. – С. 222 – 234. – 0,9 п.л.

5. Рубахина, Г. Автобиографические концерты Е. Подгайца [Текст] : научный журнал / Г. Рубахина // Южно-Российский музыкальный альманах : ФГОУ ВПО «Ростовская государственная консерватория (академия) имени С. В. Рахманинова». – Ростов н/Д., 2013. – № 1 (12). – С. 43 – 56. – 1,75 п.л.