

RU

Концерт для литавр и оркестра Ней Розауро: особенности стиливых взаимодействий

Понькина А. М., Соколов Г. В.

Аннотация. Цель исследования – выявление особенностей стиливых взаимодействий в Концерте для литавр и оркестра (2003) Н. Розауро (N. Rosaura; род. 1952). Посредством целостного анализа в статье выделяются свойственные опусу черты, среди которых обнаруживаются совмещение признаков различных стилей и жанровых моделей, введение новых композиционных приёмов, полисемантические тенденции, многопараметровость, интертекстуальность. Научная новизна работы состоит в том, что в ней впервые в Концерте для литавр и оркестра Н. Розауро определяется характер трансформативных процессов, обусловленных сложностью стиливых тенденций. В результате исследования установлено: проявившиеся на композиционном и семантическом уровнях произведения изменения способствовали коренному переосмыслению подхода к использованию технических и выразительных возможностей солирующего инструмента и предприняли интегрирование в арсенал инструментальных средств выразительности способов звукоизвлечения, заимствованных из практики игры на других ударных инструментах, перенесение на современную почву старинных исполнительских приёмов и внедрение имеющих специфическое звучание нетрадиционных приёмов игры.

EN

Ney Rosaura's Concerto for Timpani and Orchestra: peculiarities of stylistic interactions

A. M. Ponkina, G. V. Sokolov

Abstract. The purpose of this study is to identify the characteristics of stylistic interactions in N. Rosaura's (b. 1952) Concerto for Timpani and Orchestra (2003). Through a holistic analysis, the article highlights the work's distinctive features, including the combination of various styles and genre models, the introduction of new compositional techniques, polysemantic tendencies, multiparametricity, intertextuality. The scientific novelty of this paper lies in its first identification of the nature of the transformative processes conditioned by the complexity of stylistic tendencies in N. Rosaura's Concerto for Timpani and Orchestra. The study established that the changes that emerged at the compositional and semantic levels of the work contributed to a fundamental rethinking of the approach to the use of the technical and expressive capabilities of the solo instrument and predetermined the integration into the arsenal of instrumental means of expressiveness of sound production methods borrowed from the practice of playing other percussion instruments, the transfer of ancient performance techniques to modern soil and the introduction of non-traditional playing techniques with a specific sound.

Введение

Актуальность исследования обусловлена повышением исполнительского и научного интереса к сочинениям для ударных инструментов композиторов эпохи постмодерна. Одна из характерных черт опусов этого периода – сложные стиливые взаимодействия, в результате которых обозначились новации и на композиционном, и на семантическом уровнях. Воплощение нового круга художественных образов выявило необходимость расширения тембрового диапазона инструментария, избираемого композитором в качестве солирующего голоса. В этой связи, наряду с традиционно использующимися звуковысотными (клавишными) ударными инструментами – ксилофоном, маримбой, вибратоном, – привлекается ряд инструментов ударной группы (например, литавры), ранее считавшихся сугубо оркестровыми ввиду ограниченности арсенала инструментальных средств (Соловей, 2023). Бедность выразительной палитры подобных инструментов на современном этапе компенсируется путём интегрирования способов звукоизвлечения, заимствованных из практики игры в других стилях.

Сложность стилевых взаимодействий Концерта для литавр Н. Розауро, до настоящего времени не попадавшего в поле зрения музыковедов и выступившего в качестве объекта исследования, предопределила направленность тематического вектора предметной области статьи, достижению цели которой способствовали целостный анализ и сравнительный метод. Целостный анализ музыкального произведения позволил выявить единый формы и содержания, а сравнительный метод использовался для систематизации и обобщения информации. Для постижения закономерностей, отличающих избранное сочинение, с учётом особенностей стилевых взаимодействий назрела необходимость решения следующих задач:

- проанализировать Концерт для литавр Н. Розауро в свете специфики авторской концепции, формы, драматургии и инструментальных средств выразительности;
- выявить особенности стилевых взаимодействий с позиции претворения в Концерте для литавр Н. Розауро традиционных для инвариантной жанровой модели черт и новаторских идей.

Материалом для статьи послужили тексты партитур (Rosauero, 2003a; 2004) для различных составов оркестра (струнного и духового) и авторский клавиш (Rosauero, 2003b) Концерта для литавр Н. Розауро.

Теоретическую базу составили источники, в которых акцентируется внимание на вопросах стилевой и жанровой эволюции (Авилов, 2019; Азарова, 2018; Бочкова, 2019; Демченко, 2021a; 2021b; Понькина, 2019), композиторских и исполнительских традициях различных исторических периодов (Понькина, 2022; Проскурин, 2007; Шелудякова, 2008), музыке для ударных инструментов (Лазовский, 2018; Liao, 2005), специфике исполнительства на ударных инструментах (Барков, 2023; Лазовский, 2017; Машко, Амелин, 2021; Соколов, 2009; 2010; Соловей, 2023). Практическая значимость работы заключается в возможности использования полученных результатов исследования в научной, исполнительской и педагогической деятельности учебных заведений искусства и культуры различных уровней.

Обсуждение и результаты

Произведения музыкального искусства второй половины XX – первой четверти XXI столетия отличаются многопараметровостью, свойственной стилевой эстетике эпохи постмодерна (Авилов, 2019; Азарова, 2018; Демченко 2021a; 2021b). Сложное переплетение различных стилевых черт, совмещение признаков нескольких инвариантных моделей, введение новых композиционных приёмов, полисемантические тенденции, обнаруживающиеся в современном художественном наследии, обусловили способствующее иерархическому перестроению изменение значимости отдельных жанров, в связи с чем одни отодвинулись в историческую тень, а другие, в число которых в силу своей мобильности вошёл концерт, получив интенсивный импульс для развития, – заняли лидирующие позиции на авансцене композиторского творчества (Понькина, 2019).

Экспериментальный потенциал доминирующих жанров привлек к созданию сочинений, помимо авторов-профессионалов, высококлассных музыкантов-солистов, досконально знающих органические характеристики инструментов. Результат этого – расширение диапазона привлекаемых технических и выразительных средств за счёт ассимилирования ряда приёмов, не типичных как для избранного ведущим голоса, так и для исторической эпохи (Понькина, 2022). Имеется в виду перенесение на современную почву старинных принципов звукоизвлечения, заимствование и адаптация традиционных для других групп ударных инструментов способов игры, а также внедрение отличающихся специфическим звучанием нетрадиционных приёмов. Новаторский подход к трактовке технических и выразительных возможностей главенствующей партии позволил воплотить самобытные концепции и трансформировал до неузнаваемости облик многих жанров для ударных инструментов (Лазовский, 2017), предпривнеся неиссякаемый потенциал для интерпретации (Понькина, 2019).

Вышеотмеченные признаки наблюдаются и в снискавшем популярность опусе Н. Розауро (Лазовский, 2018), являющемся ярким примером художественного наследия для литавр, первые образцы которого, в частности в творчестве Г. Друшецкого (*G. Druschetzky*), появились в период венского классицизма и после долгих лет забвения возродились в исполнительском репертуаре лишь в последней четверти XX века. Одной из причин, содействовавшей расширению арсенала технических и выразительных средств, стало усовершенствование конструкции литавр (Машко, Амелин, 2021), чему свидетельством – произведения У. Крафта (*W. Kraft*), Г. Джейкоба (*G. Jacob*), М. Кагеля (*M. Kagel*), Ф. Гласса (*Ph. Glass*), Р. Пека (*R. Peck*), М. Дорерти (*M. Daugherty*) и др. (Liao, 2005).

Сложность стилевых взаимодействий в Концерте для литавр Н. Розауро обозначила необходимость понимания меры соотношения типичного и обновлённого, предустановленной закономерностями инвариантной модели жанра. В частности, циклическое строение сочинений эпохи венского классицизма характеризуют традиционное темповое чередование и семантическое наполнение частей. Медленная часть, являющаяся лирическим центром, обрамляется быстрыми крайними. В первой происходит действенное становление образов. Финал – быстрый, жанрово-бытовой. Однако присутствие аллюзийного типа программности изменяет общепринятую художественную трактовку частей вследствие смысловой многослойности подзаголовков.

Так, оперирование композитором введённым в обиход для усиления художественного эффекта окказионализмом «Бахрокко» (*Bachroque*), в составе которого несколько корней, позволяет провести ряд ассоциативных параллелей, намеренно созданных в сочинении для усиления интертекстуальности. Во-первых, наследование автором свойственных И. С. Баху композиционных и стилевых принципов (Шелудякова, 2008). Во-вторых, воплощение в нотном тексте тенденций эпохи барокко (Проскурин, 2007), в том числе на уровне тембровых и смысловых символов или так называемых «смысловых кодов эпохи» (Бочкова, 2019). В-третьих, сопоставление в произведении стилей (рок – барокко) в свете «идеи собирания стилевых альтернатив» (Авилов, 2019).

Аналогичная многопараметровость наблюдается и в названиях финальной части. Трактующий с позиции профессионального сленга джазовых музыкантов программный подзаголовок «Верховая езда» (Horse ride) апеллирует к специфике исполнителей на ударных инструментах, а именно – ударной установке. Избранное словосочетание (один из вариантов дословного перевода с английского языка – верхняя тарелка) означает не только название части ударной установки (Соколов, 2010), но и исполняющийся на тарелке в джазовой музыке свинговый ритм. Подобный тип программных подзаголовков способствует реализации сложной художественной концепции, понимание которой невозможно без аналитического осмысления каждой части.

Первая часть (*Moderato*, $\text{♩} = 108$) – торжественного характера. Написана в сложной трёхчастной форме (*Moderato – Lento e rubato / Lento a tempo / Lento e rubato – Moderato*) с контрастными по типу изложения, динамическому диапазону и фактуре разделами. Раздел *Moderato* – трёхголосное фугато. Развитие полифонического материала на динамическом, тембровом и фактурном уровнях становится возможным за счёт проведения темы инструментами, существенно отличающимися органо-логическими характеристиками (литавры, гобой, труба), выбор которых в свете смысловых «символов» и исполнительских традиций эпохи барокко представляется закономерным (Понькина, 2022).

Состоящая из двух элементов тема фугато (партия литавр, тт. 1-5) образуется путём зеркального перестроения и постепенного развёртывания. Первый элемент основывается на кварто-квинтовых нисходящих ходах по звукам ломаного трезвучия (соль минор) с остановкой на главном тоне. Ядро второго – восходящее трезвучие, ритмическая организация которого (восьмая, две шестнадцатые, две восьмые, четверть) подобна полонезу – торжественному танцу-шествию, ставшему популярным при дворе в эпоху барокко.

Имитация темы (гобой, тт. 5-9) сопровождается введением в партию солиста традиционного для военной сигнальной музыки фанфарного мотива (четверть с точкой, восьмая, две четверти), излагающегося в прямом и зеркальном виде. Второе проведение темы фугато (труба, тт. 9-13) предвосхищает тему креста ($c - d - c - b$), выступающую в дальнейшем как лейтмотив. В данном случае вызывает интерес функциональное назначение партии литавр – по типу аккомпанирующего инструмента *obligato* – ритмизация преобразовывающегося тематического материала. Константное повторение ноты одинаковой высоты и длительности создаёт эффект нагнетания напряжения, разрядка которого происходит в последнем проведении темы (тт. 13-17) путём распределения голосов между оркестровыми группами сообразно тембровому принципу. Использование собственной модели барочных ансамблевых коллективов тембрового «раздвижения» репрезентующих основную тему голосов способствовало достижению слухового пространственного эффекта. Сходство акустического результата становится реминисценцией, отсылающей к часто используемому в эпоху барокко методу панорамирования, суть которого заключается в расположении исполнителей на расстоянии в разных точках.

Средний раздел фугато (тт. 18-32) базируется на втором элементе главной темы. Тема сопоставляется в партии литавр и деревянной группы оркестра, функция медных инструментов приближается к *basso ostinato*. В процессе метроритмического развития тематического материала (появление синкопированного ритма и сложной метрической акцентуации) стилевой вектор темы получает роковую направленность. Однако партия солирующих литавр продолжает развёртывание согласно барочным исполнительским традициям (Барков, 2023). Введение приёма скрытой полифонии с выступающим в качестве мелодического голоса лейтмотивом фанфар (четверть с точкой, восьмая, две четверти в прямом виде и в зеркальном отражении), позволяет возвысить тему рока над оркестровым *tutti*.

В среднем разделе (тт. 34-72) основная тема фугато, в соответствии с принципами барочного концертирования варьируемая на динамическом, ритмическом и штриховом уровнях в различных по численности и тембровым сочетаниям группах оркестра, противопоставляется партии солирующих литавр. Экспонирование темы креста (тт. 42-49) сопровождается свойственной джазовой музыкальной традиции работой с материалом: перегармонизацией с включением блюзовых нот и гемидиолой – наложением дуольного и триольного метров.

В репризе (тт. 50-72) изложение материала из экспозиционного раздела фугато (т. 56) в партии литавр осуществляется при помощи принципа монтажа. Проведению темы солирующим инструментом на фоне ритмически организованного по типу скрытого двухголосия *basso ostinato* способствуют заимствованные из практики исполнительства на малом барабане специальные приёмы игры. Собственно воплощение фанфарного лейтмотива в мелодическом голосе становится возможным благодаря применению «одиночной» дроби (Single Stroke Roll) с отдельными акцентированными ударами по литаврам, имеющим более высокую звуковую настройку. Перенесение на «академическую почву» джазовых приёмов, задействованных для воплощения скрытого двухголосия, аллюзийно воспринимается как джазовая ритмически-тембровая импровизация на малом барабане с брейками на альтовом и басовом том-томах в составе комплекса ударной установки (Соколов, 2009).

Средний раздел части (*Lento a tempo*, тт. 78-93) отграничивается от крайних за счёт контрастной подачи материала и введения в партию литавр каденционных построений (тт. 73-77; 94-97), в которых в зеркальном отражении проводится материал темы фугато из крайних разделов части с изменённым – расширенным до нонаккорда – вторым мотивом. Вариантные модификации тематического материала, представлявшегося в каденции, сопровождаются типичным для джазовых фортепианных баллад усложнением гармонической вертикали, появлением метрической неустойчивости и разрежением плотности гомофонной фактуры.

Обусловленная тембровым экспериментированием техническая сторона каденций базируется на совмещении и противопоставлении традиционных (игра мягкими концами палок по мембране) и нетрадиционных (игра по ободу литавр перевёрнутыми концами палок) исполнительских приёмов. Первоначально репрезентируются предопределённые органо-логическими возможностями инструмента средства выразительности, впоследствии – специфические.

Реприза (*Moderato*, тт. 98-129) подобна завершающему барочные циклы *stretto*, в котором панорамно экспонируются основные приёмы развития части.

Вторая часть, «Ария» (*Adagio con Anima*, $\text{♩} = 62$), демонстрирует сложный синтез стилевых альтернатив. Так, избранное программное название апеллирует к художественному наследию авторов эпохи барокко, в том числе И. С. Баха, неоднократно обращавшегося к жанру арии и в инструментальных сюитах, и в Оратории «Страсти по Матфею». Формообразование анализируемой части (*Adagio con Anima / Lento / Adagio con Anima*) соотносимо порядку чередования разделов в ариях *da capo*. Тем не менее сквозное монотематическое развитие материала и авторские ремарки (фермата на генеральной паузе) создают предпосылки для трактовки формы как старинной двухчастной с оканчивающимся каденцией развитым первым разделом, а не трёхчастной.

Первый раздел формы:

Adagio con Anima / Poco più mosso

Cadenza. Lento e rubato / Lento in tempo / Lento e rubato $\curvearrowright$

Второй раздел формы:

Adagio con Anima / Lento e rubato (recitativo).

Появление формы первого (старинная двухчастная) и второго порядков (простая трёхчастная) как преломление романтических тенденций предreshило многоуровневую трактовку части.

Остов пронизанного джазовыми гармониями и ритмами тематизма составивший в качестве лейтмотива в каденционных построениях среднего раздела первой части композиции ломаный нонаккорд, звуки которого, на первый взгляд, формируют тональный узел. Однако постоянное повторение и преобразование в партии литавр ряда звуков (*cis – e – g – b – d – f – a – c – es – fis*), в котором ноты нонаккорда выступают в качестве опорной группы (подобное сегментирование серии как минисерийных сцеплений характеризует стиль А. Веберна), позволяет говорить о ладовой аллюзии, встречающейся при работе с серийной техникой, в частности во второй части Сонаты для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова (Понькина, Авилов, 2022).

Серийная техника в партии солиста совмещается с тональным развитием в сопровождающем пласте. Изложение материала – ход басового голоса (с пропуском терцового и септового тонов) по главным звукам аккорда вверх и возвратом-разрешением в септиму наряду с движением вниз по звукам нонаккорда, находящихся в терцовом соотношении верхних голосов, – интертекстуально сопоставимо с ритмически равномерным фигурированным аккордовым изложением партии левой руки и в фортепианных сонатах Й. Гайдна, и в эстрадно-джазовых фортепианных балладах.

В теме солиста (тт. 3-10) сконцентрированы два контрастных элемента: повторяющийся ломаный нонаккорд в квартольном движении и организованное триольной пульсацией двойное секундное опевание квинтового, а во втором предложении терцового тонов нонаккорда. Дальнейшее развитие (тт. 11-18) согласуется с законами джазового искусства: нижний голос функционирует как «шагающий» бас, нисходящие терции сменяются квартами, гармонический план усложняется путём введения аккордов с кварто-секундовым соотношением и повышением или понижением основных тонов.

Как тема судьбы (тт. 11) звучит в оркестровом изложении фанфарный лейтмотив (четверть с точкой, восьмая, две четверти) из экспозиционного раздела первой части, переплетающийся с главными тематическими элементами, подающимися то в сжатом, то в увеличенном виде (тт. 18-34) во всех голосах полифонизированной фактуры (тт. 35-52). Разнородность звучания проводящих тему партий обусловила необходимость тембрового обособления солирующего инструмента (тт. 53-74), претворяемого за счёт перенесения свойственных латиноамериканской исполнительской традиции приёмов игры на ударных инструментах – пальцами по мембране литавр (аналогично звукоизвлечению на бонгах либо конгах). Данный лейтмотив, образуя скрепляющую цикл тематическую арку, вновь прозвучит в финале опуса. Завершает раздел формы *quasi*-каденция солиста, характерная черта которой – тембровое экспериментирование.

Каденция состоит из трёх разделов, кардинально отличающихся друг от друга. В организованном по принципу свободных построений авангардных композиций первом разделе (*Lento e rubato*, тт. 53-60) разрабатывается материал экспозиции (тт. 35-52), а во втором (*Lento in tempo*, тт. 61-68) – среднего этапа разработки. Воплощаемая гобоем главная тема выступает в качестве фоновой основы для алеаторического проведения импровизации солиста, вне метра исполняющего глассандо на кроталях (*scrotales*) и тарелке (*cymbal*), специфичную тембровую окраску которым придаёт расположение на мембране литавр с регулируемым нажатием педали натяжением. Третий раздел (*Lento e rubato*, тт. 69-74), выполняющий роль смысловой арки, дублирует впервые появившуюся в среднем разделе первой части цикла каденцию. Однако, в отличие от инварианта, использование традиционных приёмов звукоизвлечения (игра мягкими концами палок для литавр) оставляет неизменным тембр инструмента.

Второй раздел формы (*Adagio con Anima*, тт. 75-96) – усечённый – ограничивается двукратным проведением главной темы. В завершающем часть каденционным построении (*Lento e rubato recitativo*, тт. 93-96), расцениваемом как тематическая арка, повторно проводится материал экспозиционного раздела (тт. 35-42).

Третья часть цикла – (*Horse ride* – Верховая езда) – написана в форме рондо-сонаты. Ритмическая организация контрастного предыдущим частям цикла экспозиционного материала отсылает к бразильским народным танцам. Стремительная танцевальная главная тема, основанная на восходящей хроматической гамме, противопоставляется эпизоду каденционного плана, нацеленного, как и в произведениях композиторов-классицистов,

на демонстрацию технических возможностей солиста. Так, нанизывание основных тонов нонаккорда согласуется с синхронным сжатием и расширением ритмической пульсации (восьмые – триоли – шестнадцатые), сопровождающимися темповыми замедлениями и ускорениями. Восприятие опуса как слитноциклической романтической композиции определяет монотематизм проросшей из каденции побочной партии. Подвергающиеся штриховому и ритмическому варьированию краткие реплики солиста противопоставляются изменяемым фактурно и тембрально оркестровым проведением. Подобное изложение солирующего и оркестрового пластов, с одной стороны, соответствует принципам барочного концертирования, а с другой – указывает на импровизационные разделы так называемых джазовых «стандартов», традиции исполнения которых заложены биг-бендами эры свинга.

В разработке характер звучания «риффов» – ритмически организованных синкопированных аккордовых формул – медной группы оркестра в сопровождении ударной установки ассоциируется с «Симфоническими танцами» Л. Бернштейна. Функционально партии солиста отводится метрическая организация звучания оркестрового коллектива. В этой связи заимствуется традиционная для воплощения свингового ритма на ударной установке технология игры, перемежающаяся со свойственными джазовой импровизации «брейками» (метроритмическими двухтактовыми сольными эпизодами), исполняющимися палками с мягкими колотушками по мембране разновысотных настроенных литавр и перевёрнутыми палками по ободу либо корпусу.

Каденция солиста, наследуя традиции композиторов эпохи венского классицизма, располагается в конце разработочного раздела и демонстрирует технические возможности исполнителя.

Следующий за каденцией сложный эпизод состоит из трёх контрастных построений. Второй импровизационный раздел – ритмизованные переключки солиста и оркестра, организованные по законам концертирования в биг-бенде. Первый и третий разделы – скрепляющие первую и последнюю части композиции семантическая и тематическая арки – реализуют повторение каденционного построения из первой части цикла, тембрально варьируемого путём сопоставления заимствованных специфических способов звукоизвлечения на латиноамериканских ударных инструментах (пальцами по мембране) и противопоставления традиционных приёмов игры на литаврах (палками с мягкими колотушками по мембране) нетрадиционным способам звукоизвлечения (палками по корпусу литавр, перевёрнутыми палками по мембране литавр). Завершает цикл усечённая зеркальная реприза.

Заключение

Подытоживая вышесказанное, можно отметить следующее. Интертекстуальность тематизма Концерта для литавр и оркестра Н. Розауро обусловила ряд закономерностей. Происходит коренное переосмысление и насыщение солирующей партии несвойственными технике игры на литаврах способами звукоизвлечения и исполнительскими приёмами различных исторических периодов и стилевых направлений. Так, в партию солиста вводятся приёмы, заимствованные из практики игры на других ударных инструментах, таких как малый барабан, ударная установка, ударные инструменты латиноамериканской и всевозможных этнических групп. К числу подобных приёмов относятся «одиночная» дробь (Single Stroke Roll) с применением отдельных акцентированных ударов по имеющим более высокую звуковую настройку литаврам, игра пальцами по мембране литавр, а также связанные с тембровой трансформацией нетрадиционные приёмы звукоизвлечения, среди которых игра перевёрнутыми палками по мембране, ободу и корпусу инструмента в сочетании с ударами палок одна о другую.

Модифицируется соотношение оркестра с партией солирующего инструмента, функциональный диапазон которой расширяется от традиционного классицистского солирования до барочного *obligato* в аккомпанементе и ритмической организации тематического материала по принципу концертирования в джазовом оркестре. Наблюдается новаторская трактовка солирующего инструмента в каденционных построениях. Помимо репрезентации технических возможностей внимание концентрируется на изменении тембрового звучания путём адаптации заимствованных из практики игры на других ударных инструментах традиционных способов звукоизвлечения и исполнительских приёмов наряду с внедрением нетрадиционных.

Смещение смысловых акцентов в художественной трактовке частей (вследствие смысловой многослойности подзаголовков) предрешило комбинирование на композиционном уровне признаков различных исторических этапов. Собственно традиционное для жанровой модели эпохи венского классицизма темповое чередование и семантическое наполнение циклической композиции сочетается со свойственными для романтического периода тенденциями формообразования: в частности, использование сложной трёхчастной формы с крайними полифоническими разделами и импровизационно-джазовой серединой в первой части, появление форм первого (старинной двухчастной) и второго (простой трёхчастной) планов в средней части и обращение к рондо-сонате с зеркальной репризой и заменяющими эпизоды каденционными построениями в финале. В дополнение к этому в традиционном трёхчастном цикле, с одной стороны, наблюдается характерное для романтических опусов стремление к одночастной поэмной композиции: сквозное монотематическое развитие материала, введение тематических арок и лейтмотивов, в качестве которых выступают смысловые риторические фигуры и традиционные для военной сигнальной музыки мотивы барочной эпохи в совокупности с джазовыми символами. С другой – отмечается тяготение к сюитности, реализуемое за счёт дробления частей цикла размежёвываемыми материалом каденционными построениями, во многих случаях одновременно выступающими в роли тематических арок.

Черты модели концерта венского классицизма согласовываются со свойственными для жанрового инварианта концерта эпохи романтизма особенностями, барочными, авангардными и джазовыми тенденциями. В частности, признаки цикла, части которого имеют традиционное художественное наполнение и чередуются

в соответствии с темповыми закономерностями – быстрые крайние обрамляют медленную, – синтезируются с монотематизмом, лейтмотивами, семантическими и тематическими арками, свободным тональным соотношением, романтическим стремлением к одночастной поэмной композиции, появлением формы второго плана, свободной работой с формой частей и структурой опуса. Имитационно-полифонический тип развития материала, введение риторических фигур, использование двухчастной старинной формы, барочный тип концертирования переплетаются с джазовым усложнением гармонической вертикали и метроритмической горизонтали, типичным для баллады импровизационным изложением, встречающимися в авангардных композициях алеаторическими построениями и тембровым экспериментированием благодаря внедрению специфических приёмов игры. Аллюзийный тип тематизма изменяет общепринятую художественную трактовку частей вследствие смысловой многослойности подзаголовков, которая способствует усилению интертекстуальности композиции и альтернативной множественности версий в процессе реализации скрытой идеи сложной авторской концепции.

В качестве перспектив дальнейшего исследования заявленной в статье проблемы видится анализ всего художественного наследия для ударных инструментов Н. Розауро в свете специфики авторской концепции, формы, драматургии и инструментальных средств выразительности для выявления особенностей стиля композитора.

Материалы исследования | Research materials

1. Rosauo N. Concerto for Timpani and Orchestra: perusal score (timpani and string ensemble). Registered at GEMA, 2003a.
2. Rosauo N. Concerto for Timpani and Orchestra: perusal score (timpani and wind ensemble). Registered at GEMA, 2004.
3. Rosauo N. Concerto for Timpani and Orchestra: piano reduction. Propercussa, 2003b.

Источники | References

1. Авилов В. Н. “Klonos” для саксофона и фортепиано П. Свертса в представительстве «новой фигуративности» музыки конца XX – начала XXI века // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство: сборник статей по материалам XV Международной научно-практической конференции. Тамбов: Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт им. С. В. Рахманинова, 2019.
2. Азарова Ю. О. Музыкальная эстетика постмодернизма в междисциплинарной матрице культуры XX века // TERRA AESTHETICAE. 2018. № 2 (2).
3. Барков В. М. Аспекты фразировки и артикуляции в практике современного литавриста // Наука, образование и культура. 2023. № 2 (65).
4. Бочкова Т. Р. Коды барокко в немецкой романтической органной сонате // Международный журнал исследований культуры. 2019. № 2 (35).
5. Демченко А. И. Эпоха Постмодерна – магистрали художественного творчества. Очерк первый // Манускрипт. 2021a. Т. 14. Вып. 4.
6. Демченко А. И. Эпоха Постмодерна – магистрали художественного творчества. Очерк второй // Манускрипт. 2021b. Т. 14. Вып. 5.
7. Лазовский А. Н. Жанр концерта для ударных инструментов в творчестве Нея Розауро // Искусство и культура. 2018. № 4 (32).
8. Лазовский А. Н. Исполнительство на ударных инструментах: научно-методическое наследие Нея Розауро // Искусствознание: теория, история, практика. 2017. № 3 (20).
9. Машко Д. А., Амелин А. О. Развитие искусства игры на литаврах со второй половины XVIII до середины XX века // Современные проблемы сольного и оркестрового духового исполнительского искусства: материалы II Международной научно-практической конференции (г. Москва, 11-12 апреля 2021 г.). М.: Московский государственный институт культуры, 2021.
10. Понькина А. М. Историческая панорама жанров музыки для саксофона второй половины XX века // Искусство и образование. 2019. № 3 (119).
11. Понькина А. М. Преломление тенденций эпохи барокко в художественном наследии для саксофона композиторов второй половины XIX – начала XXI века // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. 2022. Т. 22. № 2.
12. Понькина А. М., Авилов В. Н. Соната для саксофона-альта и фортепиано Э. Денисова: особенности исполнительского прочтения нотного текста // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2022. № 58.
13. Проскурин С. Г. Проблемы исполнительства на трубе музыки эпохи барокко: инструментарий, репертуар, традиции: монография. Курск: Курский государственный университет, 2007.
14. Соколов Г. В. Классификация инструментария ударной установки // Вестник Московского государственного университета культуры и искусств. 2009. № 5 (31).
15. Соколов Г. В. Ударная установка (вопросы эволюции и исполнительства): дисс. ... к. иск. М., 2010.
16. Соловей А. И. Тембровые и изобразительные возможности ударных инструментов в симфонической музыке XX и XXI веков // Вестник Московского государственного института музыки имени А. Г. Шнитке. 2023. № 6 (26).

17. Шелудякова Ю. В. Национальные стили и исполнительские традиции флейтовой музыки эпохи барокко: автореф. дисс. ... к. иск. Саратов, 2008.
18. Liao W.-C. Ney Rosauero's two concerti for marimba and orchestra: analysis, pedagogy and artistic considerations: a doctoral essay ... for the degree of Doctor of Musical Arts Coral. Gables: University of Miami, 2005.

Информация об авторах | Author information

RU **Понькина Антонина Михайловна**¹, д. иск.
Соколов Григорий Владимирович², к. иск.
^{1, 2} Военный университет имени князя Александра Невского
 Министерства обороны Российской Федерации, г. Москва

EN **Antonina Mikhailovna Ponkina**¹, Dr
Grigory Vladimirovich Sokolov², PhD
^{1, 2} Prince Alexander Nevsky Military University of the Ministry of Defense of the Russian Federation
¹ ponkina_2006@mail.ru, ² sokolovgkvos@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 08.12.2025; опубликовано online (published online): 14.01.2026.

Ключевые слова (keywords): музыка Н. Розауро; концерт для литавр и оркестра; Концерт для литавр Н. Розауро; эпоха постмодерна; особенности стиливых взаимодействий; технические и выразительные возможности литавр; music by N. Rosauero; concerto for timpani and orchestra; Concerto for Timpani by N. Rosauero; Postmodern era; features of stylistic interactions; technical and expressive possibilities of timpani.