

[Chinese Style, National Charm, popular among the Masses – about the Creation of Jin Tielin’s School of National Vocal Music]. *Kitajskaya muzyka – Chinese music*. 1. pp. 53–57. (In Chinese).

5. Duan, Youfang. (2006) Obzor prepodavaniya vokal’noy muzyki Tszin’ Telina [Jin Tielin’s Vocal Music Teaching Review]. *Vestnik Ukhan’skoy konservatorii – Journal of Wuhan Conservatory of Music*. 1. pp. 179–190. DOI:10.19706/j.cnki.cn42-1062/j.2006.s1.042. (In Chinese).

6. Liu, Dong. (2007) Kontseptsiya, kharakteristiki, preimushchestva i nedostatki “novonarodnogo peniya” [The Concept, Characteristics, Advantages and Disadvantages of “New Folk Singing”]. *Vestnik Ukhan’skoy konservatorii – Journal of Wuhan Conservatory of Music*. 2. pp. 33–36. DOI:10.19706/j.cnki.cn42-1062/j.2007.02.004. (In Chinese).

7. Du, Si Wei (2008) Vliyanie evropeyskikh traditsiy na razvitie vokal’noy shkoly v Kitae [The Influence of European Traditions on the Development of the Vocal School in China]. *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv – The Bulletin of Moscow State University of Culture and Arts*. 2. pp.232–234. DOI:10.19706/j.cnki.cn42-1062/j.2006.s1.042.

8. Han, Peng. (2022) Osobennosti vokal’noy kul’tury Kitaya XX stoletiya: tekhnika bel’kanto [Features of the Vocal Culture of China in the 20 Century: Bel Canto Technique]. *Mezhdunarodnyy nauchno-issledovatel’skiy zhurnal – International Research Journal*. 2 (116). Vol. 3. pp. 121–125.

9. Jin, Tielin. (2008) *Sbornik dlya obucheniya vokalu* [Collection for teaching vocals]. Beijing: Folk Music Publishing House. (In Chinese).

10. People.cctv.com. (2022) *Jin Tielin – ego ucheniki i posledovateli zayavlyayut o sebe po vsemu miru* [Jin Tielin – his disciples and followers make themselves known throughout the world.]. [Online] Available from: <https://people.cctv.com/2022/11/15/ARTI4fwT2OxehBbA3hZ03jDk221115.shtml> (Accessed: 20.08.2024) (In Chinese).

УДК 785.1

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-106-114

О.В. Шмакова, О.В. Мищенко

ПУТИ РАЗВИТИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ: К ВОПРОСУ МОДИФИКАЦИЙ ЖАНРА

В статье освещаются пути развития концертной симфонии в отечественной музыкальной культуре. Предметом исследования является концертная симфония в ее различных модификациях. В ходе анализа используется комплексный подход, объединивший жанровый, структурный, драматургический и концептуальный методы исследования. Некоторые произведения отечественных композиторов второй половины XX века анализируются впервые, что обуславливает новизну исследования и позволяет сделать обзорную характеристику одного из сквозных жанров в истории инструментального искусства.

Ключевые слова: концертная симфония, симфония-концерт, концерт-симфония, музыка для..., концертная музыка, инструментальные жанры, концепция, отечественная музыка, постмодернизм.

Симфония развивается на протяжении более трехсот лет, выражая особую картину мира, которая составляет жанровый инвариант этой музыкальной формы. Структурно-семантический инвариант жанра в теории М.А. Арановского представляет собой смену

ракурсов концепции человека: действующего, медитирующего, играющего, общественного. Ученый также отмечает, что классическая симфония подобна грамматической структуре, которая становится порождающим устройством для всей дальнейшей истории. Изучая пути развития отечественной симфонии 1960–1975-х годов, исследователь среди различных модификаций жанра называет ее камерную разновидность [1].

Одной из разновидностей симфонии является концертная симфония, возникающая ранее ее классической модели. Речь идет о практике барочного музицирования в западноевропейской и отечественной культуре. Вобравший в себя признаки и симфонии, и концерта, данный жанр требует теоретического рассмотрения в разных ракурсах: с точки зрения определения, классификации, стилевых особенностей в ходе эволюции, а также концептуальных характеристик.

Об особенностях формообразования в концертной симфонии пишет Т.С. Кюрегян [2]. О становлении жанра в творчестве, как принято говорить, композиторов «второго ряда» размышляет С.В. Блинова, отмечая разнообразие структурных решений и особенности тематической работы в произведениях К. Диттерсдорфа, И.Г. Альбрехтсбергера, И.М. Гайдна, Л. Кожелуха, И. Плейеля и других [3].

Исследуя концертные симфонии Й. Гайдна и В.А. Моцарта, Д.А. Нагина выделяет признаки этого жанра, называя в том числе «важную роль оркестра» как активного участника тематического развития [4. С. 13–16]. Автор считает, что каждое отдельное произведение при сохранении родовых признаков жанра всегда неповторимо, уникально.

О жанре концертной симфонии и ее связях с другими инструментальными жанрами рассуждает С.Г. Ахмедова, акцентируя внимание на проблеме симфонизации концертного жанра [5]. С.Е. Солдатова подробно рассматривает проблему *жанрового наименования* концертных симфоний, его изменчивости с течением времени [6].

О концертной симфонии пишет К.Н. Екимова, представляя классификацию данного жанра по нескольким признакам: эпохе и стилистике, национальному компоненту, структурным характеристикам, преимущественному влиянию признаков того или иного жанра, инструментарию [7. С. 41].

Даже краткий обзор теоретических положений относительно специфики концертной симфонии показывает разнонаправленность предмета исследования и ставит вопрос о необходимости создания фундаментальной теории этого жанра. Данная статья отражает лишь один из ракурсов изучения жанра концертной симфонии – исторический.

Под концертной симфонией в этой работе понимается концертно-симфоническое произведение циклической формы, в котором драматургия игры и драматургия цели строятся на виртуозном развитии персонифицированного инструментального тембра (тембров), являясь основным способом воплощения концепции человека в эстетико-стилевом контексте своего времени. Материалом статьи явились произведения, созданные в России, начиная с XVIII по XX вв. Актуальной представляется необходимость целостного взгляда на эволюцию концертной симфонии в России и место, которое занимает отечественная концертная симфония в истории этого жанра.

Первые концертные симфонии в России появились в последней четверти XVIII века. Как известно, жанр сложился в западноевропейской культуре при переходе от барокко к классицизму. Речь идет о творчестве Д.Б. Саммартини, Ф.Ж. Госсека, И. Стамица и других композиторов. Подобное ассимилирование жанров – оперы, сюиты, фуги, сонаты, симфонии, увертюры, фантазии – происходило весьма своеобразно, «на стыке» разных традиций. К.А. Ануфриева, отмечая факт преемственности русской культурой многих западноевропейских жанров, в том числе концертной симфонии, пишет о формировании «*необычного в своей синтетичности явления*» (курсив наш – О.Ш., О.М.) [8. С. 35].

Одним из ранних образцов жанра, созданным ок. 1770–1773 гг., является «Симфония С-dur» Максима Созонтовича Березовского (1745–1777). Предположительно компо-

зитор написал ее, находясь в Италии. Впервые в России произведение было исполнено 16 августа 2003 года оркестром «Pratum Integrum» («Некошенный луг») П. Сербина на фестивале «Шереметьевские сезоны в Останкине» [9. С. 116].

Значительную роль в формировании жанра концертной симфонии в отечественной музыке сыграли приглашенные в Россию композиторы-иностранцы. Их усилиями в историю русской культуры оказались вписаны «Концертная симфония D-dur для двух скрипок, двух флейт, альты и виолончели с оркестром» (ок. 1777) С. Жоржа (1745–1796), увертюра к опере «Деревенской ворожея» (1778) И.Й. Керцелли (1752–1820), «Симфония D-dur “Русская”» (1782) Э. Ванжуры (ок. 1750–1802). Все указанные произведения объединяют общие признаки: трехчастность, мажорный лад, концертно-виртуозный склад, компактные размеры – опора на «итальянскую» модель ранней симфонии.

Период с середины 80-х годов XVIII века в отечественной оркестровой культуре характеризуется новым отношением к выразительной роли инструментальной красочности и большей значимостью тембровой драматургии. Как отмечает И.М. Ветлицына, наряду с тенденцией «интенсивного развития полифункциональных возможностей струнных» [10. С. 13], на новый уровень поднимается значение духовых инструментов. Таким образом прослеживается тенденция к уравниванию и сбалансированному принципу организации оркестровки.

Как известно, в России первые опыты изучаемого жанра создавались с опорой на итальянскую традицию. Тем ценнее, что хрестоматийный образец концертной симфонии возник в творчестве отечественного композитора – *Дмитрия Степановича Бортнянского* (1751–1825). «Концертная симфония B-dur» (1790) написана им для оригинального инструментального состава – септета, в состав которого вошли организованное фортепиано (fortepiano organise) [см. подробнее: 11. С. 112–121], две скрипки, арфа, виола да гамба, фагот и виолончель. Произведение состоит из трех частей, в которых тип изложения (чередование эпизодов tutti с фрагментами с солирующей скрипкой, фаготом и клавирином) перекликается со структурой оперных ансамблевых сцен композитора. В условиях усиления внимания к духовым в оркестровых партитурах XVIII века Д.С. Бортнянский вводит в партитуру «Концертной симфонии» фагот. Этот инструмент, по меткому замечанию И.В. и С.П. Полозовых, «выполняет несколько функций: задает ритмическую пульсацию ... дублирует партию альтов и Bassi; формирует гармоническую основу партитуры» [12. С. 6]. Анализируя данную партитуру, К.Н. Екимова обращает внимание на концертное как основу драматургического развития [13], о чем свидетельствует стройность и уравновешенность формы при трехчастной структуре, лаконичность образности и использование принципов виртуозности. Опираясь на итальянскую модель, Д.С. Бортнянский сумел привнести индивидуальные черты, тем самым поднять отечественную концертную симфонию на новый уровень ее развития.

XIX век для России стал новым этапом в развитии жанра, явив единичные, но весьма различные варианты претворения принципов концертной симфонии. В самом начале столетия появилась «Симфония Es-dur» с концертирующими валторнами (недатированная, 1810-е гг. или 1850-е гг.) *Александра Александровича Алябьева* (1787–1851), имеющая трехчастную структуру. Композитором создана также одночастная «Симфония e-moll» (1830), тяготеющая к сквозным поэтическим формам, характерным для европейской музыки XIX века.

Отдельного внимания заслуживает наследие *Антон Григорьевича Рубинштейна* (1829–1894). В его творчестве встречаются различные варианты жанра концертной симфонии. Образцом цикла с разным количеством частей, в зависимости от редакции, стала «Симфония № 2 “Океан” C-dur», op. 42 (1851, 1863, 1880). Симфония имеет три авторских редакции: сначала она была четырехчастной (1851), затем стала шестичастной (1863), итоговый вариант – симфония в семи частях (1880). Примечательна партитура и своим программным содержанием: человек и стихия, сила духа и крепость воли

стали концептуальными акцентами произведения. «Концертная увертюра B-dur», op. 60 и «Концертштюк для фортепиано с оркестром As-dur», op. 113 (1889) имеют трехчастную структуру, что вместе с жанровыми наименованиями позволяет рассматривать их в русле исследуемого жанра.

Картина эволюции концертной симфонии в России XIX века будет неполной, если не обратиться к творчеству *Михаила Ивановича Глинки* (1804–1857). Как известно, композитор не писал симфоний и концертов, однако в его оркестровых сочинениях заложены основные принципы симфонизма, важные для становления и развития, в том числе, концертной симфонии. Контрастность тем и образов, виртуозность, красочность и яркость тембров находятся в русле видовых признаков исследуемого жанра. Такие приемы, как звукоизобразительность в «Камаринской» (подражание балалайке, жалейкам, народному ансамблю) и подлинно симфонический метод сближения контрастных тем на основе их интонационного родства, а также усиление виртуозности в финальной части фантазии указывают на жанровый синтез в сочинении русского классика – одночастной симфонии и концертных вариаций. Как отмечает О.В. Соколов, музыка этой фантазии характеризуется «динамизмом в каждый момент развития» [14. С. 15]. Принципы симфонического и концертного музицирования после М.И. Глинки были продолжены в оркестровых пьесах и фантазиях А.С. Даргомыжского.

Своего наивысшего воплощения в музыке XIX века глинкинские традиции оркестрового симфонизма достигли в наследии *Петра Ильича Чайковского* (1840–1983). В связи с этим Ю.М. Буцко пишет о преемственности в творчестве П.И. Чайковского глинкинских принципов оркестровки: сочетания чистых тембров и «яркой цветности звучания» [15. С. 38–42].

Среди произведений композитора значится двухчастная «Концертная фантазия для фортепиано с оркестром», op. 56 (1884), в которой отражены поиски необычного структурного решения (две части озаглавлены «*Quasi rondo: Andante mosso*» и «Контрасты»). При этом основным методом развития является усиление виртуозности. Концертная фантазия была написана П.И. Чайковским в «годы странствий» [16. С. 17], в период, характеризовавшийся расширением жанровой палитры, в частности, сочинением концертов и оркестровых концертных пьес (сюит, каприччио и др.) Как отмечает Н.В. Туманина, в поле интересов композитора – «стилизация, воспроизведение старинных музыкальных форм» [16. С. 34]. Таким образом, «Концертная фантазия» с ее блестящей виртуозностью и в то же время цельностью сквозных тематических процессов является одним из ярких образцов развития концертного симфонизма в России последней трети XIX века.

В ряду подобных вариантов жанра следует назвать одночастный «Концертштюк для кларнета и духового оркестра» (1877) Н.А. Римского-Корсакова (1844–1908), имеющий, по сути, трехчастное строение. Также следует упомянуть его «Концертную фантазию», op. 33 (1887). Однако в силу небыстрого темпа и общей повествовательности при наличии фигураций в роли связок между разделами позволяют С.А. Петуховой не считать данный опус концертным [см. подробнее: 17. С. 137–138].

Начало и первая половина XX века в отечественной музыке стали периодом, когда в контексте идей модернизма элементы жанра концертной симфонии реализовывались в синтезе с иными жанрами. Такие качества, как виртуозность, склонность к микстам, звукокрасочность, интерес к темброво-фонической и синестезийной стороне звучания нашли отражение в творчестве *Александра Николаевича Скрябина* (1871–1915): «Божественной поэме» («Симфония №3 c-moll», op. 43) (1902–1904) и «Прометее (Поэме огня)», op. 60 (1908–1910). В последней, как известно, отдельная строчка, указывающая на световую линию драматургии, выводит данное сочинение на уровень мистериального действия, когда игра в ее высшем смысле становится проявлением божественного – импровизационного – начала в акте музицирования во имя восхождения к абсолюту.

Вторая половина XX века в отечественной музыке – время, когда концертная симфония развивается в новой идейно-художественной парадигме. Магистрально разнонаправленные тенденции – увеличение (связь с большой симфонией) и уменьшение (связь с камерной музыкой) – нашли воплощение в богатой палитре художественных концепций как отражения широкого спектра образных сфер: сакральной (Бог), космологической (бытие), метафизической (инобытие), символической (иносказание), медитативной (транс), орфической (поиск и / или обретение красоты), идеалистической (поиск и / или утверждение идеала, гуманистической (поиск и / или становление «я» в ракурсах философском, трагедийном, интимном и др.).

Б.С. Гецелев, характеризуя черты, присущие музыке эпохи постмодернизма, одним из важнейших ее качеств называет анти-норму как проявление тенденции к индивидуализации процесса творчества. Ученый пишет также о всепроникающей силе концертности во все остальные жанры: инструментальные, театральные, камерные и др. [18. С. 16].

К жанру концертной симфонии обращается А. Головин. Из программных концертных симфоний выделяются «Фрески св. Софии Киевской» В. Кикты, «Сын человеческий» Т. Смирновой, «Письма без адреса» Ю. Буцко.

Одним из выдающихся произведений начала 1950-х годов стала «Симфония-концерт для виолончели с оркестром», созданная Сергеем Сергеевичем Прокофьевым. По мнению С.Г. Ахмедовой, данный опус – образец «профессиональной ассимиляции» двух жанров [5]. О взаимовлиянии жанров симфонии и концерта в творчестве С.С. Прокофьева пишут В.М. Блок [19] и Н.Я. Кравец [20]. Симфонии-концерты созданы также В. Биберганом, С. Беринским, В. Сильвестровым.

Одновременно с симфонизацией, увеличением масштабов концертных форм, в XX веке развивается тенденция к камерности. Идейно-философское содержание в таких композициях тяготеет к исповедальности, трагизму, концептуализации, глубине, фатализму, интуитивизму, психоделической образности. Примерами камерной версии концертной симфонии (с малым оркестровым составом) в XX веке являются «Музыка для фортепиано и камерного оркестра» А. Шнитке, «Монодия» В. Сильвестрова, «Симфония № 7» М. Вайнберга. Последняя, возникнув в период увеличения симфонических произведений камерной направленности, стилистически идеально вписалась в контекст времени. Неоклассические тенденции определили как идейно-смысловой вектор симфонии, так и приемы формообразования. Концепция поиска духовного идеала, ориентира претворена в пятичастном цикле (части следуют attacca) с включением главного действующего лица – тембра клавесина.

М.Г. Арановский отмечает в этом цикле сочетание concerto grosso и камерного ансамбля с характерными для данной разновидности принципом монотематизма, компактностью размеров медленных частей, тонкой детализированной полифонической фактурой [1. С. 197]. Солирующий тембр клавесина играет основополагающую роль в драматургии симфонии. Композитор использует его в знаковых, стратегически важных моментах, придавая точкам формы смысловую значимость. Внимание к тембру, его роль как проводника по лабиринту драматургии – в этом своеобразии симфонии, дескриптор принадлежности произведения как определенной жанровой, так и контекстно-временной парадигме.

Обобщая сказанное, необходимо отметить, что наблюдение за историей отечественной концертной симфонии позволяет сделать вывод, что пути ее развития весьма притворливы и многообразны с точки зрения структуры, выбора исполнительского состава, приемов драматургии и концептуальных решений. По характеру содержания и формам его воплощения концертная симфония включает в себя отражение философских проблем бытия, и виртуозность владения игрой на инструментах. Разнообразие тембров и их со-

четаний (соло, ансамбль, оркестр) в ходе развертывания циклической формы концертной симфонии оказывается одним из важнейших свойств ее драматургии. Роль тембра в процессе концертирования очень важна, так как связана с семантикой инструментов. Яркость и индивидуальность тембров в солирующих и ансамблево-оркестровых фрагментах, красочность в целом передают в игровой форме многообразие мира, что является основополагающей характеристикой жанрового инварианта концертной симфонии в его русской интерпретации.

Литература

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.
2. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. М.: Издательский дом «Композитор», 2003. 312 с.
3. Блинова С.В. Композиторы «второго ряда» в эпоху венского классицизма // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. М.: Изд-во «Композитор», 2010. С. 80–90.
4. Нагина Д.А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыковедения. 2019. № 3. С. 2–23. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=bxzgrc> (дата обращения: 09.11.2024).
5. Ахмедова С.Г. «Концерт-симфония» – краткий ракурс в сферу гибридного жанра // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 7-2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-simfoniya-kratkiy-rakurs-v-sferu-gibridnogo-zhanra/viewer> (дата обращения: 10.10.2024).
6. Солдатова С.Е. Жанр концертной симфонии в его историческом развитии // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3. С. 79–87. URL: https://www.journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_3_%2827%29_5_Soldatova_Symphonie_concertante.pdf (дата обращения 15.10.2024).
7. Екимова К.Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIII века: к проблеме жанровой классификации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 3 (62). С. 38–41.
8. Ануфриева К.А. Специфика развития жанра русской симфонии: к проблеме семантически неоднозначных финалов // Отечественная музыка от Глинки до постмодерна: сборник статей / ред. В. Сыров. Нижний Новгород, 2006. С. 35–42.
9. Алёшина М.Н. Русско-итальянские стилевые диалоги в Симфонии С-dur Максима Березовского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 33. С. 114–119.
10. Ветлицына И.М. Некоторые черты русской оркестровой культуры XVIII века. М.: Музыка, 1987. 90 с.
11. Смирнов А.В. Мольберт Эвтерпы. Статьи и материалы по музыкальной иконографии. М.: Белый город, 2018. 250 с.
12. Полозова И.В., Полозов С.П. Роль духовых инструментов в музыке Д.С. Бортнянского и отражение эстетики галантного стиля // Philharmonica. 2019. № 3. С. 1–10. URL: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30167 (дата обращения: 09.11.2024).
13. Екимова К.Н. Концертная симфония Дмитрия Бортнянского: к проблеме жанровой принадлежности // Вестник Краснодарского государственного института культуры. 2017. № 3(11). URL: <http://vestnikkguki.esrae.ru/12-232> (дата обращения: 16.10.2024).
14. Соколов О.В. Форма – красота и творческая перспектива // Отечественная музыка от Глинки до постмодерна: сборник статей / ред. В. Сыров. Нижний Новгород, 2006. С. 15–23.

15. Буцко Ю.М., Рахманова М.П. Оркестр Чайковского // Научный вестник Московской консерватории. 2016. Т. 7. Вып. 3. С. 32–45.
16. Туманина Н.В. П.И. Чайковский: великий мастер, 1878–1893 гг. М.: ЛЕНАНД, 2014. 498 с.
17. Петухова С.А. Концертная фантазия Римского-Корсакова на русские темы ор. 33 в отечественной истории жанра и в творчестве композитора // Искусство музыки: теория и история. 2015. № 13. С. 132–145. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertnaya-fantaziya-rimskogo-korsakova-na-russkie-temy-or-33-v-otechestvennoy-istorii-zhanra-i-v-tvorchestve-kompozitora> (дата обращения: 09.11.2024).
18. Гецелев Б.С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века // Проблемы музыкальной драматургии XX века: сборник статей /отв. ред. В. Цендровский. М.: ГМПИ, 1983. Вып. 69. С. 5–48.
19. Блок В.М. Виолончельное творчество Прокофьева. М.: Музыка, 1973. 182 с.
20. Кравец Н.Я. Инструментальные концерты С.С. Прокофьева: дис. ... канд. искусствоведения. М., 1999. 240 с.
21. Зароднюк О.М., Москвина О.А. Пути развития жанра концерта в отечественной музыке второй половины XX века. Н. Новгород: Изд-во ННГК им. М. И. Глинки, 2020. 32 с.

Ways of Developing a Domestic Concert Symphony: On the Issue of Genre Modifications

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2024, 4 (95), 106–114.
DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-106-114

Olga V. Shmakova, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail:

Oksana V. Mishchenko, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail:

Key words: concert symphony, symphony-concert, concert-symphony, music for..., concert music, instrumental genres, concept, folk music, postmodernism.

The article is devoted to the historical retrospective of the concert symphony in Russian musical culture from the origins to the twentieth century. The subject of this research is the multiplicity of genre modifications as a consequence of aesthetic paradigms in the Russian musical and artistic culture, starting from the 18th century. An early example of the genre in the work of D.S. Bortnyansky, reflecting the trends of Italian culture, gave impetus to the emergence and rooting of the genre on domestic soil. Both the genre itself and its distinctive features evolved. Thus, the principles of sound color, virtuosity and timbre dramaturgy laid down by M.I. Glinka made an invaluable contribution to the development of both classical and concert symphonies. They received their highest embodiment in the work of P.I. Tchaikovsky. In the 20th century, the vector of development of the concert symphony changed towards new genre syntheses in the context of the ideas of modernism, and in the second half of the 20th century it fell under the influence of postmodernist trends. The conceptual solutions of this period turn out to be directed into the sphere of cosmogony, sacredness, and the transitivity of the worlds. The developing multidirectional tendencies towards chamberization and enlargement of the genre deepen and expand the figurative sphere of the concert symphony, contributing to the most varied existence of the genre. Among the composers whose works are in the focus of consideration are V.G. Kikta, T.G. Smirnova, Y.M. Butsko, S.S. Berinsky, S.M. Slonimsky, M.S. Weinberg, A.G. Schnittke, V.V. Silvestrov. As a result of the study, it is shown that the concert symphony throughout the whimsical line of historical development turned out to be a hybrid with a stable set of parameters that

allow it to be given a reasonable definition. A concert symphony is a concert and symphonic work in a cyclic form, in which the dramaturgy of the game and the dramaturgy of the goal is built on the virtuoso development of the personified instrumental timbre (timbres), being the main way of embodying the concept of Man in the aesthetic and stylistic context of his Time.

References

1. Aranovskiy, M.G. (1976) *Simfonicheskie iskanija. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov* [Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975]. Leningrad: Soviet composer.
2. Kyuregyan, T.S. (2003) *Forma v muzyke XVII–XX vv.* [Form in music of the 17th–20th centuries]. Moscow: Publishing house “Composer”.
3. Blinova, S.V. (2010) Kompozitory “vtorogo ryada” v epokhu venskogo klassitsizma [Composers of the “second row” in the era of Viennese classicism]. In: *Kompozitory “vtorogo ryada” v istoriko-kul’turnom protsesse* [Composers of the “second row” in the historical and cultural process: collection of art]. Moscow: Publishing house “Composer”. pp. 80–90.
4. Nagina, D.A. (2019) Zhanr kontsertnoy simfonii v tvorchestve Gaydna i Motsarta [The genre of the concert symphony in the works of Haydn and Mozart]. *Sovremennye problemy muzykoznanija – Contemporary Musicology*. 3. pp. 2–23. [Online] Available from: URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?edn=bxzgrc> (Accessed: 09.11.2024).
5. Akhmedova, S.G. (2015) “Kontsert-simfoniya” – kratkiy rakurs v sferu gibridnogo zhanra [“Concerto-Symphony” – a brief perspective into the sphere of the hybrid genre]. *Aktual’nye problemy gumanitarnykh i estestvennykh nauk – Current issues in the humanities and natural sciences*. 7-2. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-simfoniya-kratkiy-rakurs-v-sferu-gibridnogo-zhanra/viewer> (Accessed: 10.10.2024).
6. Soldatova, S.E. (2019) Zhanr kontsertnoy simfonii v ego istoricheskom razvitiy [The genre of the concert symphony in its historical development]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki – Journal of the Society for Music Theory*. 3. C. 79–87. [Online] Available from: https://www.journal-otmroo.ru/sites/journal-otmroo.ru/files/2019_3_%2827%29_5_Soldatova_Symphonie_concertante.pdf (Accessed: 15.10.2024).
7. Ekimova, K.N. (2016) Kontsertnaya simfoniya v evropeyskoy kul’ture vto-roy poloviny XVIII veka: k probleme zhanrovoy klassifikatsii [Concert symphony in European culture of the second half of the XVIII century: on the problem of genre classification]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural life of the South of Russia*. 3 (62). pp. 38–41.
8. Anufrieva, K.A. (2006) Spetsifika razvitiya zhanra russkoy simfonii: k probleme semanticheski neodnoznachnykh finalov [The specifics of the development of the genre of the Russian symphony: on the problem of semantically ambiguous finales]. In: Syrov, V. (ed.) *Otechestvennaya muzyka ot Glinki do postmoderna: sbornik statey* [Russian music from Glinka to postmodern: Collection of articles]. Nizhny Novgorod. pp. 35–42.
9. Aleshina, M.N. (2015) Russko-ital’yanskije stilevye dialogi v Simfonii C-dur Maksima Berezovskogo [Russian-Italian Stylistic Dialogues in Maxim Berezov-sky’s C-dur Symphony]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv – Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts*. 33. pp. 114–119.
10. Vetlitsyna, I.M. (1987) *Nekotorye cherty russkoy orkestrvoy kul’tury XVIII veka* [Some features of the Russian orchestral culture of the 18th century]. Moscow: Music.
11. Smirnov, A.V. (2018) *Mol’bert Evterpy. Stat’i i materialy po muzykal’noy ikonografii* [Euterpe’s easel. Articles and materials on musical iconography]. Moscow: The White City.

12. Polozova, I.V. & Polozov, S.P. (2019) Rol' dukhovykh instrumentov v muzyke D.S. Bortnyanskogo i otrazhenie estetiki galantnogo stilya [The role of wind instruments in the music of D.S. Bortnyansky and the reflection of the aesthetics of the gallant style]. *Philharmonica*. 3. pp. 1–10. [Online] Available from: https://nbpublish.com/library_read_article.php?id=30167 (Accessed: 09.11.2024).
13. Ekimova, K.N. (2017) Kontsertnaya simfoniya Dmitriya Bortnyanskogo: k probleme zhanrovoy prinadlezhnosti [Dmitry Bortnyansky's Concert Symphony: on the problem of genre affiliation]. *Vestnik Krasnodarskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury – Bulletin of the Krasnodar State Institute of Culture*. 3(11). [Online] Available from: <http://vestnikkuki.esrae.ru/12–232> (Accessed: 16.10.2024).
14. Sokolov, O.V. (2006) Forma – krasota i tvorcheskaya perspektiva [Form is beauty and a creative perspective]. In: Syrov V. (ed.) *Otechestvennaya muzyka ot Glinki do postmoderna* [Russian music from Glinka to postmodern]. Nizhniy Novgorod. pp. 15–23.
15. Butsko, Yu.M. & Rakhmanova, M.P. (2016) Orkestr Chaykovskogo [Tchaikovsky Orchestra]. *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii – Scientific Bulletin of the Moscow Conservatory*. Vol. 7. 3. pp. 32–45.
16. Tumanina, N.V. (2014) *P.I. Chaykovskiy: velikiy master, 1878–1893 gg.* [P.I. Tchaikovsky: the Great Master, 1878–1893]. Moscow: LENAND.
17. Petukhova, S.A. (2015) Kontsertnaya fantaziya Rimskogo-Korsakova na russkie temy or. 33 v otechestvennoy istorii zhanra i v tvorchestve kompozitora [Rimsky-Korsakov's Concert Fantasy on Russian themes Op. 33 in the national history of the genre and in the composer's work]. *Iskusstvo muzyki: teoriya i istoriya – The Art of Music: Theory and History*. 13. pp. 132–145. [Online] Available from: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsertnaya-fantaziya-rimskogo-korsakova-na-russkie-temy-or-33-v-otchestvennoy-istorii-zhanra-i-v-tvorchestve-kompozitora> (Accessed: 09.11.2024).
18. Getslev, B.S. (1983) O dramaturgii krupnykh instrumental'nykh form vo vtoroy polovine XX veka [On the dramaturgy of large instrumental forms in the second half of the twentieth century]. In: Tsendrovsky, V. (ed.) *Problemy muzykal'noy dramaturgii XX veka* [Problems of musical dramaturgy of the twentieth century]. Moscow: GMPI. Vol. 69. pp. 5–48.
19. Blok, V.M. (1973) *Violonchel'noe tvorchestvo Prokof'eva: Issledovanie* [Prokofiev's cello work: A Study]. Moscow: Music.
20. Kravets, N.Ya. (1999) *Instrumental'nye kontserty S.S. Prokof'eva* [Instrumental concerts by S.S. Prokofiev]. Art History Cand. Diss. Moscow.
21. Zarodnyuk, O.M. & Moskvina, O.A. (2020) *Puti razvitiya zhanra kontserta v otechestvennoy muzyke vtoroy poloviny XX veka* [Ways of development of the concert genre in Russian music of the second half of the twentieth century]. Nizhniy Novgorod: Publishing House of the M. I. Glinka National Music Institute.

УДК 782

DOI: 10.24412/2070-075X-2024-4-114-123

Цзя Цзиньюй

«ОРФЕЙ» Е.И. ФОМИНА И ЕВРОПЕЙСКИЕ ОПЕРНЫЕ ТРАДИЦИИ

Мелодрама «Орфей» Е.И. Фомина представляет собой одно из ключевых для истории русского оперного театра сочинений. Рассмотрение его в контексте развития европейских оперных традиций позволяет понять, что именно и каким образом повлияло на возникновение этого сочинения, и какие тенденции оказались важными и востребованными на русской музыкально-театральной сцене.