Симфония, инструментальный концерт, concerto grosso в рок-музыке: к вопросам жанровой интерпретации и формообразования

**Человек:** Статья посвящена вопросам интерпретации инструментальных жанров академической музыки (concerto grosso, сюита, инструментальный концерт, симфония) в контексте стилевого диалога с роком, начавшегося на рубеже 1960-1970-х годов. В статье анализируются произведения "на стыке" рока и академической музыки, атрибутированные самими авторами (прежде всего рок-музыкантами) как "симфония", "концерт" и т. д. Рассматриваются стилевые особенности, выявляется, что в большинстве случаев на первый план выходят такие характерные для рока способы формообразования и развития музыкального материала, как ритмическое и мелодическое остинато, динамическое нагнетание, тембровое варьирование. Уделяется внимание вопросам единства цикла, интонационных и структурных связей в конкретных произведениях. Методология исследования сочетает музыковедческий и историко-культурологический подходы; автор опирается на труды М. Арановского, Т. Диденко, В. Конен, В. Сырова, А. Цукера и других учёных. В научный оборот вводится новый материал из области рок-музыки ("Симфония для семи исполнителей" и "Концерт для пишущей машинки ре мажор" In Spe, "Concerto Grosso №1" Kostarev Group и др.), уточняются особенности жанровой интерпретации известных сочинений ("Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple). Делается вывод о том, что композиционные принципы рок-музыки и сам её звуковой материал сопротивляются "диалектичности" классического сонатного allegro, хотя функциональная нагрузка частей сонатно-симфонического цикла во многих случаях сохраняется. При этом важное значение получают доклассические типы многочастной композиции и связанные с ними принципы концертирования, контраста, игры.

**Key words:** сюита, стиль, жанр, рок-музыка, сонатно-симфонический цикл, concerto grosso, симфония, концерт, музыкальная форма, прогрессив-рок

=================================

**FastText\_KMeans\_Clean:** Легко ли поддаются рок-воплощению присущие им строгие структурно-композиционные закономерности? Звучала она очень интересно. III часть: Vivace – Presto. Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, "соревнование" с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще "показ" своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение. "Академическую" линию в интерпретации жанра концерта представил рок-клавишник Кит Эмерсон (ELP) в трёхчастном "Concerto № 1" для фортепиано с оркестром (1976, альбом "Works"), музыкальный язык которого претворил влияния Стравинского, Прокофьева, Хинастеры (и почти лишился рок-компоненты). "Колченогий", по выражению Костарева, "Менуэт" (включение танцевальных номеров говорит о тяготении к типу concerto da camera, на который оказала влияние танцевальная сюита) открывается подчёркнуто, даже ядовито изящным рефреном скрипки и клавесина, через полминуты буквально сметающимся лихими пассажами всей группы на 5/8.

**Key words part:** 0.6818181818181818

=================================

**FastText\_KMeans\_Raw/:** У Deep Purple на ранних этапах можно было обнаружить много идей, близких прогрессив-року (цитаты из "классики", стилизации музыки Баха), и "Concerto for Group and Orchestra", с которого началась широкая известность группы – в числе подобных сочинений. Звучала она очень интересно. Краткое описание музыкальных "событий" можно представить следующим образом:. I часть: Moderato – Allegro. Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, "соревнование" с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще "показ" своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение. Произведение было написано для камерного состава. "Колченогий", по выражению Костарева, "Менуэт" (включение танцевальных номеров говорит о тяготении к типу concerto da camera, на который оказала влияние танцевальная сюита) открывается подчёркнуто, даже ядовито изящным рефреном скрипки и клавесина, через полминуты буквально сметающимся лихими пассажами всей группы на 5/8. Ведь в роке ведущую драматургическую и формообразующую роль играют остинатность, экспозиционность, тембровое и динамическое нагнетание, идущие как от джазовых и блюзовых приёмов, так и от доклассических принципов композиции.

**Key words part:** 0.7272727272727273

=================================

**FastText\_PageRank\_Clean/:** Звучала она очень интересно. Краткое описание музыкальных "событий" можно представить следующим образом:. I часть: Moderato – Allegro. III часть: Vivace – Presto. Гитарист-виртуоз Ингви Мальмстин в его "Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Op. Произведение было написано для камерного состава. Вторая часть (Largo) вызывает ассоциации с чаконой. Поэтому, не будучи скованными "правилами", они действуют более свободно.

**Key words part:** 0.5

=================================

**FastText\_PageRank\_Raw/:** Звучала она очень интересно. Краткое описание музыкальных "событий" можно представить следующим образом:. I часть: Moderato – Allegro. III часть: Vivace – Presto. Гитарист-виртуоз Ингви Мальмстин в его "Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Op. Произведение было написано для камерного состава. Вторая часть (Largo) вызывает ассоциации с чаконой. Поэтому, не будучи скованными "правилами", они действуют более свободно.

**Key words part:** 0.5

=================================

**Mixed\_ML\_TR/:** Несмотря на недостаточную, на наш взгляд, реализованность драматургического потенциала оркестровых тем, "Concerto for Group and Orchestra" стал первым и вполне убедительным примером объединения структурных и стилевых принципов рока и симфонической музыки. Коллектив под руководством Эркки-Свена Тююра (в то время – студента Талиннской консерватории и рок-музыканта, ныне – композитора с мировым именем, автора девяти симфоний и других оркестровых сочинений, оперы, вокальных и хоровых произведений, электронных композиций) склонялся к изящному прогрессив-року с отсылками к музыке средневековья и Ренессанса. Квартовый зачин придаёт теме открытость, гимничность; изменённые варианты темы проходят в подголосках. Флейтовые фразы чередуются с более плотными по звучанию эпизодами у электрооргана и фьюжн-гитары; в коде саунд приобретает характер колокольного перезвона, завершая произведение на просветлённой ноте. Сравнивая трактовку жанра concerto grossо в творчестве Kostarev Group и New Trolls, в первую очередь стоит обратить внимание на то, что у итальянцев рок-группе противопоставляется оркестр, у москвичей же "конфликт" находится "внутри" самой рок-группы, которая представляет собой микрооркестр со скрипкой, флейтой и разнообразным арсеналом электронно-органных и электрогитарных тембров. Так, в "Concerto Grosso № 1" это "Бонус-менуэт", представляющий собой танцевальный номер на ¾, где флейта непрерывно играет основную тему, к которой поочерёдно подключаются другие инструменты, затем – в том же порядке "отключаются", а музыканты по одному уходят со сцены (можно прочитать в этом своеобразную рецепцию финала "Прощальной симфонии" Й. Гайдна). В целях скрепления цикла (сюитного и сонатно-симфонического) используются интонационно-тематические связи ("Симфония для семи исполнителей" In Spe), арочные конструкции, лейтмотивы ("Концерт для пишущей машинки ре мажор" In Spe, Четвёртая симфония И. Калныньша), динамизированные проведения звучавших ранее тем ("Concerto Grosso № 1" Kostarev Group), их вертикальные и горизонтальные объединения ("Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple). Важное значение получают доклассические принципы композиции и связанные с ними модусы игры, концертирования и медитации, погружённости в одно состояние, которые оказываются близки рок-музыке.

**Key words part:** 0.8181818181818182

=================================

**MultiLingual\_KMeans/:** Коллектив под руководством Эркки-Свена Тююра (в то время – студента Талиннской консерватории и рок-музыканта, ныне – композитора с мировым именем, автора девяти симфоний и других оркестровых сочинений, оперы, вокальных и хоровых произведений, электронных композиций) склонялся к изящному прогрессив-року с отсылками к музыке средневековья и Ренессанса. Квартовый зачин придаёт теме открытость, гимничность; изменённые варианты темы проходят в подголосках. Флейтовые фразы чередуются с более плотными по звучанию эпизодами у электрооргана и фьюжн-гитары; в коде саунд приобретает характер колокольного перезвона, завершая произведение на просветлённой ноте. Важное значение получают доклассические принципы композиции и связанные с ними модусы игры, концертирования и медитации, погружённости в одно состояние, которые оказываются близки рок-музыке.

**Key words part:** 0.5454545454545454

=================================

**Multilingual\_PageRank/:** Точкой отсчёта в интересующем нас процессе можно считать 1969 год. На реакцию разных "слоёв" публики, присутствующей в зале, обращает внимание В. Сыров [10, с. 29]. III часть: Vivace – Presto. 1" (1998) напрямую следовал в фарватере лордовского "Concerto", значительно увеличив, впрочем, количество частей (до 12-ти). При этом партия пишущей машинки появляется далеко не сразу, а после достаточно продолжительного вступления. Вторая часть (Largo) вызывает ассоциации с чаконой. Она открывается медленной и мрачной одноголосной темой у низкозвучащего синтезатора. Поэтому, не будучи скованными "правилами", они действуют более свободно.

**Key words part:** 0.4545454545454545

=================================

**RuBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** У Deep Purple на ранних этапах можно было обнаружить много идей, близких прогрессив-року (цитаты из "классики", стилизации музыки Баха), и "Concerto for Group and Orchestra", с которого началась широкая известность группы – в числе подобных сочинений. Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, "соревнование" с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще "показ" своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение. Четырёхчастный цикл для рок-группы и струнного оркестра (дирижёр и аранжировщик – итальянский композитор аргентинского происхождения Л. Бакалов) объединяет барочные реминисценции – начало в духе инвенций и концертов И. С. Баха, виртуозное концертирование первой скрипки в "Каденции" – с широчайшей кантиленой песенного плана в медленной части и блюз-роковыми идиомами в финале. В два раза ускоренный рифф из предыдущей части (проявление симфонизма!), атональные пассажи гитары, яростные импровизации всех инструментов в итоге приводят к кластерно-сонорной звучности, и лишь сыгранный как бы усилием воли первоначальный стилизованный "под старину" ритурнель спасает ситуацию. Циклические формы (в их числе необходимо также назвать вокальный цикл) оказали большое влияние на формирование такого оригинального – и органичного для рок-музыки – жанра студийного творчества, как концептуальный альбом.

**Key words part:** 0.7272727272727273

=================================

**RuBERT\_KMeans\_With\_ST/:** Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, "соревнование" с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще "показ" своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение. "Академическую" линию в интерпретации жанра концерта представил рок-клавишник Кит Эмерсон (ELP) в трёхчастном "Concerto № 1" для фортепиано с оркестром (1976, альбом "Works"), музыкальный язык которого претворил влияния Стравинского, Прокофьева, Хинастеры (и почти лишился рок-компоненты). "Колченогий", по выражению Костарева, "Менуэт" (включение танцевальных номеров говорит о тяготении к типу concerto da camera, на который оказала влияние танцевальная сюита) открывается подчёркнуто, даже ядовито изящным рефреном скрипки и клавесина, через полминуты буквально сметающимся лихими пассажами всей группы на 5/8. В два раза ускоренный рифф из предыдущей части (проявление симфонизма!), атональные пассажи гитары, яростные импровизации всех инструментов в итоге приводят к кластерно-сонорной звучности, и лишь сыгранный как бы усилием воли первоначальный стилизованный "под старину" ритурнель спасает ситуацию. Здесь возможности выстраивания циклов оказываются фактически безграничными и сдерживаются только фантазией самих авторов.

**Key words part:** 0.7272727272727273

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Легко ли поддаются рок-воплощению присущие им строгие структурно-композиционные закономерности? Звучала она очень интересно. Идеи "третьего течения" в джазе непосредственно повлияли на становление подобного направления в рок-музыке. Краткое описание музыкальных "событий" можно представить следующим образом:. III часть: Vivace – Presto.

**Key words part:** 0.5

=================================

**RUBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Звучала она очень интересно. Идеи "третьего течения" в джазе непосредственно повлияли на становление подобного направления в рок-музыке. Краткое описание музыкальных "событий" можно представить следующим образом:. III часть: Vivace – Presto. При создании крупных форм рок-музыканты не ориентируются на сложившиеся каноны, а "изобретают" их заново.

**Key words part:** 0.5454545454545454

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_Without\_ST/:** Аутентичные тембры теноровой и сопрановой блок-флейт придавали звучанию некоторую "готичность", которая делала In Spe непохожей на известные "флейтовые" группы вроде Jethro Tull. Можно отметить колебания между d и a в развитии разных элементов темы, однако в самостоятельные (подобные главной и побочной) партии эти элементы всё же не выделяются. Наиболее перспективным, с точки зрения А. Цукера, оказывается взгляд на concerto grosso, связанный с внутренне взрывчатой, конфликтной его трактовкой, соединившей тенденции концертирования с ярко выраженной симфонизацией [13, с. 231]. Можно сказать, что для рок-музыкантов – в тех немногочисленных, но ярких случаях непосредственного обращения к этому жанру – симфонизация также является важной, однако не менее существенным остаётся заложенный в "большом концерте" момент игры, сопоставления звуковых масс, а также концертирования и соревновательности. В целях скрепления цикла (сюитного и сонатно-симфонического) используются интонационно-тематические связи ("Симфония для семи исполнителей" In Spe), арочные конструкции, лейтмотивы ("Концерт для пишущей машинки ре мажор" In Spe, Четвёртая симфония И. Калныньша), динамизированные проведения звучавших ранее тем ("Concerto Grosso № 1" Kostarev Group), их вертикальные и горизонтальные объединения ("Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple).

**Key words part:** 0.7272727272727273

=================================

**RUSBERT\_KMeans\_With\_ST/:** В музыке и исполнении подчёркнут момент непохожести, соревновательности разных сфер. Оркестровое вступление вновь начинается с темы у духовых, на сей раз более динамично-грозной, "ревущей". Однако употребление терминов "симфония", "концерт" в названиях рок-сочинений (даже при использовании симфонического оркестра) чаще всего не означало точного следования сонатно-симфоническим закономерностям. Вернёмся к жанру concerto grosso, черты которого столь ярко претворились в первом из "рок-симфонических" произведений – "Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple. Наиболее перспективным, с точки зрения А. Цукера, оказывается взгляд на concerto grosso, связанный с внутренне взрывчатой, конфликтной его трактовкой, соединившей тенденции концертирования с ярко выраженной симфонизацией [13, с. 231].

**Key words part:** 0.6818181818181818

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_Without\_ST/:** Легко ли поддаются рок-воплощению присущие им строгие структурно-композиционные закономерности? Звучала она очень интересно. III часть: Vivace – Presto. Форма выстроена на сцеплении разнохарактерных эпизодов и носит рондообразный характер. Поэтому, не будучи скованными "правилами", они действуют более свободно.

**Key words part:** 0.4545454545454545

=================================

**RUSBERT\_page\_rank\_With\_ST/:** Легко ли поддаются рок-воплощению присущие им строгие структурно-композиционные закономерности? Звучала она очень интересно. III часть: Vivace – Presto. Форма выстроена на сцеплении разнохарактерных эпизодов и носит рондообразный характер. Поэтому, не будучи скованными "правилами", они действуют более свободно.

**Key words part:** 0.4545454545454545

=================================

**Simple\_PageRank/:** Автор музыки "Концерта для рок-группы и оркестра", клавишник Deep Purple Джон Лорд, не имел профессионального музыкального образования, но с детства брал уроки игры на фортепиано и был большим поклонником академического искусства. Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, "соревнование" с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще "показ" своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение. Как отмечает сам композитор, жанровое определение представало скорее как "громкая" заявка на переосмысление классических норм [9, с. 13]: ведущими композиционными принципами в раннем творчестве Тююра становится остинатность и мультипластовость. Общее насыщенное звучание чередуется с сольными фрагментами – стилизованными "под барокко" уравновешенно-бодрыми фразами скрипки (в ясном просветлённом мажоре), поддержанными клавесином и синтезатором в роли basso continuo. "Колченогий", по выражению Костарева, "Менуэт" (включение танцевальных номеров говорит о тяготении к типу concerto da camera, на который оказала влияние танцевальная сюита) открывается подчёркнуто, даже ядовито изящным рефреном скрипки и клавесина, через полминуты буквально сметающимся лихими пассажами всей группы на 5/8. Композиционное мышление рока "уклоняется" от кадансирования, цезурирования и других средств членения, хотя часто существует в определённых структурных рамках – блюзовых "квадратов", куплетных форм, тем-паттернов.

**Key words part:** 0.7272727272727273

=================================

**TextRank/:** У Deep Purple на ранних этапах можно было обнаружить много идей, близких прогрессив-року (цитаты из "классики", стилизации музыки Баха), и "Concerto for Group and Orchestra", с которого началась широкая известность группы – в числе подобных сочинений. Несмотря на недостаточную, на наш взгляд, реализованность драматургического потенциала оркестровых тем, "Concerto for Group and Orchestra" стал первым и вполне убедительным примером объединения структурных и стилевых принципов рока и симфонической музыки. Четырёхчастный цикл для рок-группы и струнного оркестра (дирижёр и аранжировщик – итальянский композитор аргентинского происхождения Л. Бакалов) объединяет барочные реминисценции – начало в духе инвенций и концертов И. С. Баха, виртуозное концертирование первой скрипки в "Каденции" – с широчайшей кантиленой песенного плана в медленной части и блюз-роковыми идиомами в финале. Сравнивая трактовку жанра concerto grossо в творчестве Kostarev Group и New Trolls, в первую очередь стоит обратить внимание на то, что у итальянцев рок-группе противопоставляется оркестр, у москвичей же "конфликт" находится "внутри" самой рок-группы, которая представляет собой микрооркестр со скрипкой, флейтой и разнообразным арсеналом электронно-органных и электрогитарных тембров. Так, в "Concerto Grosso № 1" это "Бонус-менуэт", представляющий собой танцевальный номер на ¾, где флейта непрерывно играет основную тему, к которой поочерёдно подключаются другие инструменты, затем – в том же порядке "отключаются", а музыканты по одному уходят со сцены (можно прочитать в этом своеобразную рецепцию финала "Прощальной симфонии" Й. Гайдна). В целях скрепления цикла (сюитного и сонатно-симфонического) используются интонационно-тематические связи ("Симфония для семи исполнителей" In Spe), арочные конструкции, лейтмотивы ("Концерт для пишущей машинки ре мажор" In Spe, Четвёртая симфония И. Калныньша), динамизированные проведения звучавших ранее тем ("Concerto Grosso № 1" Kostarev Group), их вертикальные и горизонтальные объединения ("Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple).

**Key words part:** 0.7727272727272727

=================================

**TF-IDF\_KMeans/:** Оставляя в стороне рок-оперу и кантатно-ораториальные жанры, сосредоточимся на интерпретации рок-музыкой жанров инструментальной музыки (симфония, концерт, concerto grosso, сюита). I часть: Moderato – Allegro. Кульминацией становится "каденция" ударных, а в коде объединяются в одновременном звучании оркестровые темы первой и третьей частей Концерта. Вернёмся к жанру concerto grosso, черты которого столь ярко претворились в первом из "рок-симфонических" произведений – "Concerto for Group and Orchestra" Deep Purple. И это не случайно, ведь жанр, родившийся в конце XVII века, стал одним из предшественников симфонии и инструментального концерта, испытав при этом существенное влияние музыкального театра [7, с. 92]. Интересны более поздние обращения к жанру concerto grosso в отечественной рок-музыке, а именно сочинения московского гитариста и композитора Александра Костарева и его Kostarev Group. Сравнивая трактовку жанра concerto grossо в творчестве Kostarev Group и New Trolls, в первую очередь стоит обратить внимание на то, что у итальянцев рок-группе противопоставляется оркестр, у москвичей же "конфликт" находится "внутри" самой рок-группы, которая представляет собой микрооркестр со скрипкой, флейтой и разнообразным арсеналом электронно-органных и электрогитарных тембров. В плане гипотезы хочется отметить, что свободный подход к формообразованию в рок-музыке, "сопротивляемость" чётким классическим нормам обусловлены самим характером рок-тематизма, его интонационным строем.

**Key words part:** 0.7727272727272727

=================================

**Текст:** Оставляя в стороне рок-оперу и кантатно-ораториальные жанры, сосредоточимся на интерпретации рок-музыкой жанров инструментальной музыки (симфония, концерт, concerto grosso, сюита). Легко ли поддаются рок-воплощению присущие им строгие структурно-композиционные закономерности? Какие трансформации происходят с формой и содержанием и все ли «рок-симфонии» являются симфониями в классическом понимании? При этом мы будем ориентироваться на жанровые обозначения, данные самими авторами, причём первостепенное внимание будет уделено произведениям, созданным именно рок-музыкантами. Несмотря на то, что некоторые сочинения уже попадали в поле исследовательского внимания [1, 3, 13], их подробный анализ с точки зрения формообразования и жанровых особенностей позволяет выявить новые аспекты. Обращение рока к музыке прошлого ставит вопросы стилевого диалога «через века», которые также будут рассмотрены в статье.. Точкой отсчёта в интересующем нас процессе можно считать 1969 год. Именно тогда в лондонском Royal Albert Hall был исполнен «Concerto for Group and Orchestra» группы Deep Purple с симфоническим оркестром (дирижёр – Малкольм Арнольд). Интересно, что Deep Purple принадлежали не к «интеллектуальному», тяготеющему к барочно-классической традиции прогрессив-року, а к хард-року – стилю, связанному с тяжёлым, громким звучанием, интенсивным звукоизвлечением, сверхактивной энергетикой. Впрочем, стилевая система рок-музыки в конце 1960-х только формировалась, и ещё не существовало столь сильной сегрегации между разными направлениями, как это произошло далее. У Deep Purple на ранних этапах можно было обнаружить много идей, близких прогрессив-року (цитаты из «классики», стилизации музыки Баха), и «Concerto for Group and Orchestra», с которого началась широкая известность группы – в числе подобных сочинений.. Автор музыки «Концерта для рок-группы и оркестра», клавишник Deep Purple Джон Лорд, не имел профессионального музыкального образования, но с детства брал уроки игры на фортепиано и был большим поклонником академического искусства. Даже тембр инструмента, на котором он играл в группе – орган Хаммонда, изначально задуманный как альтернатива церковным органам – нёс в себе черты как барочной, так и джазово-госпельной семантики. В ходе реализации своего масштабного замысла Лорду пришлось преодолеть сопротивление музыкантов Королевского филармонического оркестра, которое в процессе работы сменилось вовлечённостью и интересом. Стоит отметить, что «Concerto» был написан под непосредственным воздействием пластинки «Bernstein Plays Brubeck Plays Bernstein» (1960), созданной в русле джазового «третьего течения». Четырёхчастная сюита «Dialogues for Jazz Combo and Orchestra» авторства Леонарда Бернстайна в исполнении квартета Дейва Брубека и Нью-Йоркского филармонического оркестра, запечатлённая на этом диске, стала своеобразным эталоном для Лорда. «Это была музыка, специально написанная для оркестра и джазового квартета. Звучала она очень интересно. После нескольких прослушиваний я спросил себя: разве не оригинальнее звучала бы рок-группа, играющая совместно с симфоническим оркестром?» – вспоминал Лорд [цит. по: 6, с. 50]. Идеи «третьего течения» в джазе непосредственно повлияли на становление подобного направления в рок-музыке.. В «Концерте» Лорд преломляет признаки скорее барочного concerto grosso , нежели классического концерта или симфонии (при сохранении традиционной для жанра инструментального концерта трёхчастной композиции). Рок-группа выступает здесь как «коллективный солист», сначала противостоящий оркестру, а затем вступающий с ним в определённый консенсус. При этом у музыкантов группы, каждый из которых обладал индивидуальным исполнительским почерком (Ричи Блэкмор – электрогитара, Роджер Гловер – бас-гитара, Иэн Пейс – ударные, Иэн Гиллан – вокал), есть и сольные эпизоды. В музыке и исполнении подчёркнут момент непохожести, соревновательности разных сфер. То же и во внешнем виде исполнителей, что хорошо заметно в видеозаписи: оркестранты – в строгих фраках, рокеры – в свободных разноцветных одеждах. На реакцию разных «слоёв» публики, присутствующей в зале, обращает внимание В. Сыров [10, с. 29].. Музыкальный язык оркестра ближе к романтическому, а для группы характерно напряжённое блюзово-хард-роковое звучание. А. Виниченко отмечает также влияние стилистики барокко и классицизма, симфонической музыки середины ХХ века (в первую очередь вспоминается «большой стиль» того же Бернстайна), а также тематического материала создававшейся в тот же период рок-оперы «Jesus Christ Superstar» Э. Ллойда Уэббера [3, c. 47]. При этом в партиях оркестра и группы может звучать один и тот же музыкальный материал, стилистически и семантически преображаясь: так, эпическая «тема-призыв» у духовых из вступления проходит затем у группы, превращаясь в хард-роковый рифф. Краткое описание музыкальных «событий» можно представить следующим образом:. I часть: Moderato – Allegro. Развёрнутое медленное оркестровое вступление, включающее три тематических комплекса – «тему-призыв» у духовых, лирический элемент и скерцозно-танцевальный мотив с национальным колоритом – резко контрастирует хард-рок-группе, подхватывающей «тему-призыв», на основе которой разворачивается импровизация электрогитары. Новая ярко-романтическая, устремлённая вперёд тема у оркестра претендует на роль побочной партии, однако её развитие быстро прерывается возвращением к основному «тезису» и импровизациями-перекличками на его основе.. II часть: Andante. Сопоставление мрачно-эпической оркестровой темы и экстатичной мажорной баллады в исполнении рок-группы с вокалом Яна Гиллана. Чередование «блоков» (в вариантных исполнениях) проходит дважды и приводит к «двойной» каденции – электрооргана и – на контрасте – струнного квартета (эпизод в духе Шуберта), после чего следует краткая оркестровая кода.. III часть: Vivace – Presto. Оркестровое вступление вновь начинается с темы у духовых, на сей раз более динамично-грозной, «ревущей». Форма выстроена на сцеплении разнохарактерных эпизодов и носит рондообразный характер. В особенности ярко звучат «героико-романтические» эпизоды электрогитары в духе саундтреков к фильмам-вестернам. Группа и оркестр энергично «перебрасываются» аккордами и темами, постепенно «интегрируются» друг в друга, прежде всего за счёт введения в партию оркестра чётко ритмизованной (синкопированной) фактуры. Кульминацией становится «каденция» ударных, а в коде объединяются в одновременном звучании оркестровые темы первой и третьей частей Концерта.. Несмотря на недостаточную, на наш взгляд, реализованность драматургического потенциала оркестровых тем, «Concerto for Group and Orchestra» стал первым и вполне убедительным примером объединения структурных и стилевых принципов рока и симфонической музыки. Точкой соприкосновения здесь стал сам принцип концертирования – то есть, с одной стороны, состязательности, постоянного диалога между солистом (солистами) и оркестром, игровой амбивалентности, с другой – демонстрации виртуозного начала, профессионального мастерства, своеобразной игры на публику и с публикой [12]. Этот принцип имманентно присущ как жанру концерта, значение которого в ХХ веке весьма высоко [5, 12 и др.], так и рок-музыке [13], где интенсивное солирование, «соревнование» с коллегами по группе, переклички с аудиторией в зале, вообще «показ» своего мастерства и творческой индивидуальности имеет едва ли не первостепенное значение.. Вслед за Deep Purple многие рок-группы 1970-х стали использовать оркестровые звучания и пробовать свои силы в крупных формах. Для рокеров это стало своеобразной «игрой в классику». С одной стороны, в ход шли симфонические инструментовки уже имеющихся песен, оркестр использовался в качестве одной из красок в общей палитре, нередко в «живых» выступлениях (Moody Blues, Yes, Camel, Emerson, Lake & Palmer, Electric Light Orchestra и др.). С другой – продолжалось освоение симфонических жанров академической музыки. Однако употребление терминов «симфония», «концерт» в названиях рок-сочинений (даже при использовании симфонического оркестра) чаще всего не означало точного следования сонатно-симфоническим закономерностям. Многие «рок-симфонии» представляли собой скорее сюиты с оркестровыми или синтезаторными аранжировками, или же одночастные масштабные композиции (например, альбом «Eldorado» британской группы ELO с подзаголовком «A Symphony by the Electric Light Orchestra», «Symphony № 2» группы Egg и др.). Гитарист-виртуоз Ингви Мальмстин в его «Concerto Suite for Electric Guitar and Orchestra in E Flat Minor Op. 1» (1998) напрямую следовал в фарватере лордовского «Concerto», значительно увеличив, впрочем, количество частей (до 12-ти). Сам Джон Лорд продолжил «классические» эксперименты в таких сольных работах, как «Sarabande» (1976), «Durham Concerto» (2008) и др.. Движение к синтезу концертно-симфонических жанров и массовой музыки (не только рока, но и джаза, джаз-рока, эстрадной песенности) шло с разных сторон, отразившись также в творчестве композиторов-академистов. Как отмечал М. Арановский, «серьёзная музыка увидела в популярной пример того постоянного и устойчивого контакта с аудиторией, которого не всегда могла добиться сама и который в ХХ веке стал для неё проблемой. Популярная же искала в союзе с серьёзной тех возможностей расширения своего содержания, которые предоставляли её жанры» [1, с. 147]. Эти тенденции отражены в «Мессе» Л. Бернстайна (1971), Концерте для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского (1973), Четвёртой симфонии И. Калныньша (1973) и некоторых других сочинениях. С. Слонимский вписывает «бит»-материал в структуру классического трёхчастного цикла (сонатное allegro – медленная часть, включающая фугу на песенную тему – рондо), не теряя при этом живости, энергетической насыщенности материала. У И. Калныньша в его «Рок-симфонии» первая часть выстроена на основе остинатного ритма у малого барабана, структурирующего мощное динамическое нарастание и органично интегрирующего стилистику рока в симфоническую музыку. Этот ритмо-интонационный элемент появляется и в финале; ещё одним лейтмотивом становится грозная «тема рока» у духовых. (Симфонии №4 уделил внимание М. Арановский в «Симфонических исканиях» [1, с. 151-152], а в книге А. Цукера «И рок, и симфония» она становится одним из основных объектов искусствоведческого исследования [13, с. 252-261]. Однако вопрос существования у этого произведения двух вариантов финала [15] ещё нуждается в музыковедческом осмыслении). «Академическую» линию в интерпретации жанра концерта представил рок-клавишник Кит Эмерсон (ELP) в трёхчастном «Concerto № 1» для фортепиано с оркестром (1976, альбом «Works»), музыкальный язык которого претворил влияния Стравинского, Прокофьева, Хинастеры (и почти лишился рок-компоненты).. Пример оригинальной трактовки симфонического жанра в слиянии с рок-стилистикой находим в «Симфонии для семи исполнителей» эстонского ансамбля In Spe (1983; запись выпущена фирмой «Мелодия» на первом виниловом альбоме группы). Коллектив под руководством Эркки-Свена Тююра (в то время – студента Талиннской консерватории и рок-музыканта, ныне – композитора с мировым именем, автора девяти симфоний и других оркестровых сочинений, оперы, вокальных и хоровых произведений, электронных композиций) склонялся к изящному прогрессив-року с отсылками к музыке средневековья и Ренессанса. Произведение было написано для камерного состава. Аутентичные тембры теноровой и сопрановой блок-флейт придавали звучанию некоторую «готичность», которая делала In Spe непохожей на известные «флейтовые» группы вроде Jethro Tull. Разнообразная палитра клавишных тембров (клавесин, фортепиано, «струнные») и фьюжновая электрогитара создавали лёгкую полифонизированную фактуру. Тююр, как и Калныньш, не использовал в своей «Симфонии» классические закономерности сонатного allegro. Как отмечает сам композитор, жанровое определение представало скорее как «громкая» заявка на переосмысление классических норм [9, с. 13]: ведущими композиционными принципами в раннем творчестве Тююра становится остинатность и мультипластовость. Однако трёхчастная структура в целом преломляла традиции сонатно-симфонического цикла с чередованием частей по принципу «быстро – медленно – быстро».. Первая часть, «Ostium» («Открытие»), основана на развитии диатонической темы лирико-эпического характера, чем-то напоминающей «Прогулку» Мусоргского или фольклорные напевы. Квартовый зачин придаёт теме открытость, гимничность; изменённые варианты темы проходят в подголосках. Вторая часть, «Illuminatio» («Свет»), также основана на варьированном проведении одного тематического элемента – на этот раз гармонической последовательности на нисходящем басу. Пусто звучащие аккорды без терций, натуральный минор придают теме средневековую суровость, отчасти сглаживаемую светлым звучанием блок-флейт. Средний раздел этой части, интонационно связанный с крайними, носит более танцевальный характер. Финал, «Mare Vitreum» («Стеклянное море»; по словам самого композитора, название ассоциируется у него с образом океана из фильма А. Тарковского «Солярис» [9]), построен на струящихся пассажах клавишных, чьи переливы напоминают красочные звуковые полотна К. Дебюсси. На фоне этих пассажей разворачивается диалог двух флейт, в интонационной структуре которого можно угадать обороты основной темы первой части. Флейтовые фразы чередуются с более плотными по звучанию эпизодами у электрооргана и фьюжн-гитары; в коде саунд приобретает характер колокольного перезвона, завершая произведение на просветлённой ноте.. Жанр инструментального концерта находит воплощение во втором альбоме In Spe (1984), записанном уже под художественным руководством преемника Тююра – композитора и клавишника Ало Матийсена. Замысел «Концерта для пишущей машинки ре мажор» был амбициозным: трёхчастный цикл, в котором преломляются сонатно-симфонические закономерности. Более острый, авангардный язык Концерта этому вполне соответствовал. Без сомнения, это был своеобразный привет французскому композитору Эрику Сати (балет «Парад», 1917, где были задействованы в качестве музыкальных инструментов пишущая машинка, пожарная сирена, револьвер, набор молочных бутылок) и американцу Лерою Андерсону, автору музыкальной шутки «Пьеса для пишущей машинки и оркестра» («The Typewriter», 1950).. Партия пишущей машинки, которую исполняет Иво Вартс – барабанщик эстонской группы Ruja, носит контрапунктирующе-перкуссионный характер, то вступая в ритмический (а иногда и полиритмический) диалог, то приходя к «консенсунсу» с основными ритмическими рисунками. При этом партия пишущей машинки появляется далеко не сразу, а после достаточно продолжительного вступления. Основная «звуковысотная» тема первой части, Allegro vivace e marcato, приобретает в концерте статус лейтмотива. Эта отрывистая тема (ксилофон, синтезатор, флейта) с характерным двойным повторением каждого звука и скачками на острозвучащие интервалы несёт признаки атональности, хотя равномерно пульсирующий бас придает ей тональную основу. Можно отметить колебания между d и a в развитии разных элементов темы, однако в самостоятельные (подобные главной и побочной) партии эти элементы всё же не выделяются. Следующее затем Largo molto tranquillo – вполне классическая медленная часть мечтательно-лирического характера, хотя отзвуки лейтмотива (обрамление, середина-интермеццо) вносят настроение тревоги. В тембровой палитре большую роль играет вибрафон и солирующая гитара; в партии пишущей машинки здесь подчеркивается не чёткий «стук» клавиш, а более плавный, «лирический» звук перевода каретки и звонка, отмечающего конец строки. Скерцо (Allegro agitato) в умеренно-быстром темпе основано на противопоставлении иронично-лёгкого лейтмотива, «приукрашенного» форшлагами и глиссандо, и тяжелой пульсации в басах. В качестве «каденции» выступает виртуозное соло пишущей машинки. Короткая кода (в списке треков обозначена как «Finale», но скорее это именно кода, идущая без перерыва) построена на джазовой последовательности аккордов, закрепляющей основную тональность – ре мажор.. Вернёмся к жанру concerto grosso, черты которого столь ярко претворились в первом из «рок-симфонических» произведений – «Concerto for Group and Orchestra» Deep Purple. Исследователи отмечают, что в музыке ХХ века этот жанр испытывает ренессанс (творчество М. Регера, И. Стравинского, А. Шнитке, К. Пендерецкого и др.). Наиболее перспективным, с точки зрения А. Цукера, оказывается взгляд на concerto grosso, связанный с внутренне взрывчатой, конфликтной его трактовкой, соединившей тенденции концертирования с ярко выраженной симфонизацией [13, с. 231]. Можно сказать, что для рок-музыкантов – в тех немногочисленных, но ярких случаях непосредственного обращения к этому жанру – симфонизация также является важной, однако не менее существенным остаётся заложенный в «большом концерте» момент игры, сопоставления звуковых масс, а также концертирования и соревновательности. И это не случайно, ведь жанр, родившийся в конце XVII века, стал одним из предшественников симфонии и инструментального концерта, испытав при этом существенное влияние музыкального театра [7, с. 92].. Один из первых примеров обращения собственно к жанру concerto grosso в рок-музыке находим в творчестве итальянской группы New Trolls (1971). Четырёхчастный цикл для рок-группы и струнного оркестра (дирижёр и аранжировщик – итальянский композитор аргентинского происхождения Л. Бакалов) объединяет барочные реминисценции – начало в духе инвенций и концертов И. С. Баха, виртуозное концертирование первой скрипки в «Каденции» – с широчайшей кантиленой песенного плана в медленной части и блюз-роковыми идиомами в финале.. Интересны более поздние обращения к жанру concerto grosso в отечественной рок-музыке, а именно сочинения московского гитариста и композитора Александра Костарева и его Kostarev Group. Коллектив имеет в своём репертуаре целых два произведения в жанре concerto grossо, оба – шестичастные циклы (годы создания – 2002 и 2004). В них группа, с одной стороны, отдаёт дань уважения творчеству А. Корелли, А. Вивальди и Г. Ф. Генделя, с другой – тонко иронизирует над «штампами» восприятия барокко, а заодно и рок-музыки, разрушая при этом границы жанров и стилей. Тут уже не «массовая музыка» кажется чуждым элементом, а «устаревшие» чопорные менуэты и чаконы рассыпаются перед напором рок-риффов, словно не «вписываясь» в современную стилистику. Впрочем, примирение столь разных жанрово-стилевых элементов происходит в финале, где условное «барокко» всё же претендует на лидерство.. Сравнивая трактовку жанра concerto grossо в творчестве Kostarev Group и New Trolls, в первую очередь стоит обратить внимание на то, что у итальянцев рок-группе противопоставляется оркестр, у москвичей же «конфликт» находится «внутри» самой рок-группы, которая представляет собой микрооркестр со скрипкой, флейтой и разнообразным арсеналом электронно-органных и электрогитарных тембров. Игровая парадигма вносится в саму художественную концепцию группы. Исполнение «Concerto Grosso № 1» на московском фестивале «InProg» предварялось словами А. Костарева о якобы найденном в Альпах замёрзшем человеке, который, когда его удалось вернуть к жизни, оказался итальянским капельмейстером. «Получив в больнице всю возможную терапевтическую и психиатрическую помощь и наслушавшись современной музыки, в ознаменование своего воскрешения он написал Concerto Grosso», – продолжает историю буклет к изданию концертной записи (CD Alexander Kostarev Group «Live@InProg», Starless Records, 2003). «Вооружённая до зубов» рок-группа вполне могла явиться преемницей такого капельмейстера, в облике которого видится А. Вивальди или сам И. С. Бах.. В структуре «Concerto Grosso № 1» большую роль играют остинатные элементы и контрастные сопоставления. Первая часть, Allegro, начинается звуками скрипичной настройки, после чего вступает «вращающийся» бесполутоновый рифф на 7/8 у синтезатора и всей группы. Общее насыщенное звучание чередуется с сольными фрагментами – стилизованными «под барокко» уравновешенно-бодрыми фразами скрипки (в ясном просветлённом мажоре), поддержанными клавесином и синтезатором в роли basso continuo. Вторая часть (Largo) вызывает ассоциации с чаконой. Она открывается медленной и мрачной одноголосной темой у низкозвучащего синтезатора. Фрагмент темы становится звеном секвенций (basso ostinato), на фоне которых разворачиваются импровизации других инструментов, становящиеся всё насыщеннее и диссонантнее. В репризе начальная тема повторяется, но с ещё более свербящим, размытым звуком, с раскатами ударных. «Колченогий», по выражению Костарева, «Менуэт» (включение танцевальных номеров говорит о тяготении к типу concerto da camera, на который оказала влияние танцевальная сюита) открывается подчёркнуто, даже ядовито изящным рефреном скрипки и клавесина, через полминуты буквально сметающимся лихими пассажами всей группы на 5/8. Каждый раз скрипка всё больше фальшивит, клавесин играет нечто авангардное, барабаны отбивают тихий, но зловещий маршевый ритм. Словно выглядывает из-за кулис некий злобный персонаж (хроматическая тема в духе Шостаковича).. Adagio начинается вульгарно-жеманной (с тремоло, трелями и непременным совершенным кадансом) темой в духе «гитарной романтики»: на сей раз перед нами явная пародия на современных «неоклассических» гитаристов. Впрочем, она вскоре сметается очередным «шагающим» сурово-тритоновым риффом на 7/4, на фоне которого перекликаются скрипка и флейта. Финал с жизнерадостно порхающими трелями скрипки и флейты и грохочущими «отыгрышами» всей группы становится апофеозом идеи «concerto grosso между роком и рококо». В два раза ускоренный рифф из предыдущей части (проявление симфонизма!), атональные пассажи гитары, яростные импровизации всех инструментов в итоге приводят к кластерно-сонорной звучности, и лишь сыгранный как бы усилием воли первоначальный стилизованный «под старину» ритурнель спасает ситуацию. В циклах Kostarev Group есть ещё дополнительные части – «бонусы», исполняющиеся ad libitum. Так, в «Concerto Grosso № 1» это «Бонус-менуэт», представляющий собой танцевальный номер на ¾, где флейта непрерывно играет основную тему, к которой поочерёдно подключаются другие инструменты, затем – в том же порядке «отключаются», а музыканты по одному уходят со сцены (можно прочитать в этом своеобразную рецепцию финала «Прощальной симфонии» Й. Гайдна).. В плане контрастного сопоставления и образно-тематического объединения замкнутых частей весьма привлекательным для рок-музыкантов становится жанр инструментальной сюиты. Здесь возможности выстраивания циклов оказываются фактически безграничными и сдерживаются только фантазией самих авторов. Поэтому, не будучи скованными «правилами», они действуют более свободно. Назовём лишь несколько весьма удачных примеров: «Gemini Suite» для рок-группы с оркестром Deep Purple (1970), «The Five Bridges Suite» The Nice (1970), наследующий барочной клавирной сюите цикл «Sarabande» Джона Лорда, «Русские картинки» группы «Ариэль» (1977) и др. Циклические формы (в их числе необходимо также назвать вокальный цикл) оказали большое влияние на формирование такого оригинального – и органичного для рок-музыки – жанра студийного творчества, как концептуальный альбом.. В плане гипотезы хочется отметить, что свободный подход к формообразованию в рок-музыке, «сопротивляемость» чётким классическим нормам обусловлены самим характером рок-тематизма, его интонационным строем. Ведь музыкальная форма, по Б. Асафьеву, это не конструктивная схема, а «форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования» [2, c. 21]. Року с его тяготением к модальности (блюзовый лад, европейские натуральные лады), разреженности тональных отношений, опорой на короткие повторяющиеся фразы-паттеры (риффы) свойственны скорее линеарность, текучесть, длительное пребывание в одном состоянии и тональной среде. Композиционное мышление рока «уклоняется» от кадансирования, цезурирования и других средств членения, хотя часто существует в определённых структурных рамках – блюзовых «квадратов», куплетных форм, тем-паттернов. При создании крупных форм рок-музыканты не ориентируются на сложившиеся каноны, а «изобретают» их заново. Большую роль при этом играет принцип контраста-сопоставления различных образов и эмоциональных состояний, стилевых элементов, звуковых масс, тембров.. Выводы. Можно констатировать, что композиционные принципы рок-музыки сопротивляются «диалектичности» классической сонатной формы с характерным для неё образным и тональным противопоставлением главной и побочной партий, мотивной разработкой и интенсивным модуляционным развитием. Ведь в роке ведущую драматургическую и формообразующую роль играют остинатность, экспозиционность, тембровое и динамическое нагнетание, идущие как от джазовых и блюзовых приёмов, так и от доклассических принципов композиции. Тем не менее, при определённом творческом «запросе» со стороны авторов (в основном композиторов академической направленности, экспериментирующих с роком) соблюсти классическую схему вполне возможно. В некоторых случаях сонатные закономерности возникают как «форма второго плана» (масштабная «The Gates Of Delirium» и некоторые другие композиции группы Yes).. В целях скрепления цикла (сюитного и сонатно-симфонического) используются интонационно-тематические связи («Симфония для семи исполнителей» In Spe), арочные конструкции, лейтмотивы («Концерт для пишущей машинки ре мажор» In Spe, Четвёртая симфония И. Калныньша), динамизированные проведения звучавших ранее тем («Concerto Grosso № 1» Kostarev Group), их вертикальные и горизонтальные объединения («Concerto for Group and Orchestra» Deep Purple). При этом традиционная функциональная нагрузка частей сонатно-симфонического цикла («действенные» первые части, лирические и созерцательные медленные, яркие скерцо, динамичные финалы) во многих случаях сохраняет своё значение. Важное значение получают доклассические принципы композиции и связанные с ними модусы игры, концертирования и медитации, погружённости в одно состояние, которые оказываются близки рок-музыке.