

TANGO NUEVO А. ПЬЯЦЦОЛЛЫ: ПРИНЦИПЫ СОВРЕМЕННОГО КОНЦЕРТИРОВАНИЯ В СОЧИНЕНИЯХ 1970–1980-х гг.

А.А. Сушлякова¹

¹ Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки, Новосибирск, 630099, Российская Федерация

Аннотация. Музыка Астора Пьяццоллы – реформатора «мира танго» – широко востребована в современной культуре. Стилиевое обновление традиционного канона танго было решено композитором в контексте многовекторных поисков второй половины XX в. «Авторский» вариант преломления классического прообраза жанра – открытый им стиль tango nuevo – сделал композитора «латиноамериканским авангардистом». Его наследие составляет более 700 произведений в разных жанрово-стилистических манерах, среди которых новой фазой зрелости композитора отмечены инструментальные концерты 1970–1980-х гг. – *Asopscagua* и *Double concerto*. В статье сформулированы признаки жанрово-стилистического канона «классического танго» для выявления новизны стиля tango nuevo. Природа новаторских открытий в концертах Пьяццоллы предстает сквозь призму отечественной теории концертирования нового типа, обобщившей творческие находки композиторов-академистов XX столетия. В приведенных аналитических наблюдениях раскрыт индивидуальный подход Пьяццоллы в трактовке жанра. Он отмечен претворением концертных принципов мышления современного европейского типа: разнообразием инструментальных составов, обогащением функций тембров и их конструктивно-драматургическим применением – динамичной сменой и смелым сочетанием инструментов. Анализ приемов ритмической работы позволил обнаружить формообразующую роль акцентно-ритмического и метрического синкопирования в сочетании с приемами музицирования, близкими фольклорной и джазовой традиции. Росту в организации концертного жанра принципа действенной диалогичности способствует также тематический материал. Анализ выявил разные типы изложения, способы их интонационного единства.

Ключевые слова: танго, Астор Пьяццолла, tango nuevo, принципы современного концертирования, концерт

Конфликт интересов. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Для цитирования: Сушлякова А.А. Tango nuevo А. Пьяццоллы: Принципы современного концертирования в сочинениях 1970–1980-х гг. // *Вестник музыкальной науки*. 2023. Т. 11, № 1. С. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-58-69.

TANGO NUEVO BY A. PIAZZOLLA: PRINCIPLES OF CONTEMPORARY CONCERT PERFORMANCE IN THE COMPOSITIONS OF THE 1970s – 1980s

А.А. Sushlyakova¹

¹ M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory, Novosibirsk, 630099, Russian Federation

Abstract. The music of Astor Piazzolla – the reformer of the “tango world” is in great demand in contemporary culture. Stylistic renewal of the traditional canon of tango was made by the composer in the context of multi-vector search of the second part of the 20th century. The

“author's” version of a refraction of the classic prototype of the genre – the style tango nuevo discovered by him – made the composer a “Latin American avant-garde”. His legacy consists of more than 700 works in different genre-and-stylistic manners, among which the instrumental concertos of 1970–1980s – Aconcagua and Double concerto – mark the composer's new phase of maturity. The article formulates the features of genre and stylistic canon of “classical tango” to reveal the novelty of tango nuevo style. The nature of Piazzolla's concertos is shown in the light of domestic concerto theory of a new type which generalised the creative discoveries of academic composers of the XX century. These analytical observations reveal Piazzolla's individual approach to the genre. He was marked by the realisation of concerto principles of contemporary European thinking: a variety of instrumental compositions, enriched timbral functions and their constructive and dramatic use – dynamic changes and daring combinations of instruments. The analysis of rhythmic methods reveals the form-forming role of accent-rhythmic and metrical syncopation in combination with the methods of music-making, close to the folk and jazz tradition. The thematic material also contributes to the growth of the principle of effective dialogicality in the organisation of the concert genre. The analysis revealed different types of presentation, the ways of their intonation unity.

Keywords: tango, Astor Piazzolla, tango nuevo, principles of modern concerto, concerto

Conflict of interests. The author declares the absence of conflict of interests.

For citation: Sushlyakova, A.A. (2023), “Tango nuevo by A. Piazzolla: Principles of contemporary concert performance in the compositions of the 1970s – 1980s”, *Journal of Musical Science*, Vol. 11, no. 1, pp. 58–69. DOI: 10.24412/2308-1031-2023-1-58-69.

Но, ни годам, ни смерти не подвластны,
Пребудут в танго те, кто прахом стали.

Х.Л. Борхес «Танго»

Жанр танго, имея в арсенале стремительно пройденного исторического пути череду переломных моментов, счастливо минуя трагическую участь других танцевально-зрелищных форм, сценическая судьба которых прекратилась, продолжает сохранять главенствующие позиции в мире искусства. О танго и А. Пьяццолле – главного мэтра танго, музыканта-исполнителя и композитора, пишут многие, представляя факты истории жанра, его бытования в современном мире танцевальных и концертных залов.

Определяющим вкладом в разработку темы стал монументальный труд П.А. Пичугина «Аргентинское танго» (2010), последнюю главу которого он посвящает «Великому Астору». Важны историко-культурологический и культурно-региональный контексты изучения латиноамериканской музыкальной культуры,

развернутые в исследованиях В.Р. Доценко, И.А. Кряжевой, О.А. Платоновой¹. Однако панорамные подходы дают скорее импульсы к углублению в природу жанра и его новации. Для понимания неочевидной роли аргентинского «маэстро танго» необходим комплексный тип изучения, особенно жанрово-стилистических проблем его музыки. Черты целостного облика композиторского письма (с рядом ценных наблюдений) намечены в статье Е.В. Чемезовой «“Новое танго” Астора Пьяццоллы: черты стиля» (2009), но в других известных нам публикациях² интерес связан с изучением некоторых свойств музыкального языка или формообразования.

Накопленный материал позволяет осознать жанрово-стилистический канон классического танго, сложившийся в первое десятилетие XX в., так называемую эпоху «старой гвардии» (А. Вильольдо,

Р. Фирпо, Ф. Канаро и др.). Сосредоточившись на музыкально-стилистическом аспекте жанрового канона танго, обратим внимание на жанрообразующую роль закрепленных тембровых компонентов – напряженного тембра бандонеона, сочетающего экспрессию и томность, и импровизационность скрипки как мелодического фактора чувственного начала. Своеобразие жанра определяет также ритмический рисунок интонирования, выступающий в виде контрапункта контрастных фактурно-ритмических пластов, рождающих особый эффект вибрации / качания звукообразов. Он базируется на сочетании упругого остигатного акцентно-регулярного рисунка в группе низких тембров и рисунка ритмически достаточно разнообразного, узорчатого в мелодическом комплексе.

Составные элементы жанрово-стилевой системы создали фундамент модели *tango nuevo* Пьяццоллы. Необычайная притягательность его музыки заключается в принадлежности к двум совершенно разным по своей природе – национальной (*tango porteco*, «территориальное» танго) и европейской / салонной и эстрадной – разновидностям танго (по классификации американского исследователя Рамона Пелински, дано по: (Munarriz A., 2015, p. 134)).

Другой причиной неповторимого своеобразия *tango nuevo* стало объединение «словарей» разных музыкально-творческих систем: традиционно-фольклорного и профессионально-композиторского (европейского типа) в сочетании с приемами массовых форм музицирования (аргентинских и афроамериканских). Этот сплав в творчестве композитора дается в контексте усложнения совре-

менными новациями средств языка с расширением образно-эмоциональной сферы и углублением концептуальной трактовки программного содержания жанра. Опираясь на опыт коллег-музыкантов, в творчестве которых в 1920–1940-е гг. шло взаимопроникновение стилистики европейской академической музыки и джаза, Пьяццолла нашел свое русло поиска в этом движении «третьего течения» (Schuller G., 1986, p. 114–118), экспериментируя с тембросоставами джаз-ансамблей и сложной системой ритмоакцентных моделей.

В итоге композитором был сформирован уникальный облик танго, чему в немалой степени способствовала также концертность современного европейского типа, механизмы которой органично введены Пьяццоллой в сложносоставную структуру жанра. Анализ этого аспекта находится в центре внимания автора статьи.

Новые ресурсы концертной музыки в XX в., выявленные российскими музыковедами³, обусловлены ростом ее процессуальных возможностей: усилением состязательности приемом единовременного контраста партий, конфликтностью симфонического плана. Динамизация виртуозно-состязательной природы концертной организации способствовала невербальному выражению обострившихся в XX столетии жизненных коллизий, опосредованно выражая «нервическую» атмосферу эпохи. «Чистый» инструментальный жанр постепенно наделялся театральными чертами. Эти качества – создание ситуации «состязания / поединка» – оказались родственны природе танго.

Образцами подобного «пересочинения» жанра во многом предстают исследуемые концерты Пьяццоллы 1970–1980-х гг. – этапа творческой зрелости, обретающие вид «жанрового двухголосия» из-за взаимодействия двух лексик – аргентинского типа танго и европейской разновидности жанра концерта.

Сущность концертирования нового типа в большинстве анализируемых сочинений «маэстро танго» демонстрирует не только «соревновательность», где каждый обладает уникальным «самовыражением» солиста / солистов и оркестра, но поражает мастерским совершенством ведения диалога, при котором два начала «развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» (Асафьев Б., 1929, с. 308).

Новации концертного мышления Пьяццоллы обнаруживаются в ходе анализа двух сочинений: Концерта для бандонеона с оркестром (далее – **Aconcagua**, 1979) и Двойного концерта для бандонеона, гитары и камерного оркестра (далее – **Double concerto**, 1985)⁴. В фокусе внимания находится композиторская работа над тембровой партитурой концертов: функциями инструментальных партий, ритмической и интонационно-тематической организацией музыкальной ткани, позволившая обнаружить индивидуальное претворение общих механизмов современной концертности.

Тембровые приемы концертирования. Тембровый диалог в концертах Пьяццолла решает по-разному. В **Aconcagua** – образно-стилистические контрасты звучания солиста –

бандонеона не вступают в противоборство с оркестром, участие которого носит поддерживающий характер, местами сдерживающий чувственность концертующего инструмента. Звучание инструментов подчинено общей «идее союзничества». Диалог представлен (по классификации И.К. Кузнецова (см.: (Кузнецов И., 1980))) достаточно типовыми приемами игры: 1) ленточно-аккордового типа (I часть тт. 59–63, 184–188), 2) орнаментального концертирования (I часть тт. 47–59, 172–184; II часть тт. 115–123), 3) колористически-пассажного концертирования, не связанного (в отличие от орнаментального) с рельефным тематизмом сочинения (I часть тт. 1–21, 99–115, 123–131).

Однако партия бандонеона насыщена виртуозными пассажами, мелкоузорчатыми движениями, своего рода имитацией импровизации, нередко усложняемой Пьяццоллой в ходе собственного исполнения. Каденционные разделы, в отличие от привычно кульминирующей роли, обильно применяются в качестве связок и снятия напряжения (I часть, тт. 95–104, 146–154), подчиняясь организующей формуле «бас–аккорд». В других частях в партии бандонеона предпочитается вариационное развитие выразительного мелодического тематизма (например, II часть, тт. 1–34, раздел C, III часть, тт. 145–153).

Введение в состав группы перкуссии кубинского шумового музыкального инструмента гуиро обогатило музыку характерным тембровым эффектом «стрекошущих» шумов, подчеркивающих жанровую природу в действенных крайних частях.

Группа ударных инструментов выполняет важную функцию метрического «каркаса» музыкального материала, выделяя опорные доли четырехдольной организации, но отмечая при этом пунктирные ритмоформулы и внутренние синкопы – важные «знаки» жанровой модели танго (в быстрых частях / разделах формы).

Сквозная роль фортепиано связана с обогащением его концертующих возможностей – ростом их значимости в развитии партитуры, приобретая характер достаточно масштабного (расширенный диапазон, массивные аккорды) технически сложного виртуозного высказывания в III части. Колористически-живописным подголоском (в виде арпеджированных аккордов, глиссандо, флажолетов), «расцвечивающим» гармоническим фактором выступает арфа. Роль струнной группы многопланова: наряду с проведением тематического материала как сдерживающего фактора импровизаций солиста она участвует в показе особых тембровых находок Пьяццоллы (III часть, раздел C, тт. 145–188, с приемами игры глиссандо в стиле блюза и tambor (с исп. – «барабан»), с резкими и ритмичными ударами по струнам).

В **Double concerto** «оппонентом и союзником» бандонеона становится классическая гитара. Этот дуэт применялся для выражения исконного «словаря страсти» в вечном притяжении–противоборстве мужчины и женщины, укоренившемся в архетипе двух близких культур – Испании и Аргентины. В отличие от Германии – места рождения и бытования инструмента в церквях благодаря схожей органно-хо-

ральной звучности, бандонеон сумел ассимилироваться на юге другого континента и обрести совсем иную фонику, олицетворяющую чувственный мир танго.

Технические и тембровые возможности каждого из инструментов-солистов представлены в I части концерта. Доминирующая роль гитары, диапазон которой достигает пяти октав, в партитуре подкреплена солированием в первом разделе части. Композитор предоставил ей свободу в выборе характера исполнения – темпа, обозначенного ремаркой *ad lib.*, с введением ремарок *accel.*, *romantico*, широкой палитрой частых изменений нюансов динамики. Нотный текст, изобилующий случайными встречными знаками, демонстрирует грандиозный спектр регистровых и технических возможностей инструмента – глиссандо, трели, флажолеты, тремоло, игра двойными нотами и аккордами, разнообразие фигураций с ритмическим дроблением долей (секстоли, септоли), приемов певучей и отрывистой артикуляции звука. Звукоподражательный перкуссионный тембр воспроизводится приемом гольпе – ударом по деке безмянным или средним пальцем правой руки.

В характере «диалога-равноправия» со сменой функций инструментов и контрастом регистров решен дуэт бандонеона и гитары во втором разделе *Lentamente* I части. Рельефный тематизм гитары (согласно ремаркам *ad lib.*, *meno mosso*, *rit.*) и импровизации певучего голоса бандонеона в довольно низком регистре местами обретают слитность и метроритмическую организованность, однако сохраняя свободу дыхания.

Классическая структура цикла в *Asoncagua* обновлена в *Double concerto* своего рода прелюдированием в *Introduccion*, II части «Милонга» и III части «Танго» отчасти продолжают демонстрировать свободу в решении цикла, напоминающая рапсодическую «цепь танцев». Анализ выявляет мастерски изобретательное применение приемов концертирования – со стилизацией фольклорной манеры игры в «Милонге» и профессионально-фугированной в финальном «Танго», тоже расцвеченной штрихами в виде акцентов, сфорцандо, быстрых глиссандо, вновь встречающимся приемом *pizz. tambour* (тт. 192 – до конца), с экспрессивным ростом динамики от пианиссимо к *fff*. Обрамлением становится музицирование двух солирующих тембров в небольшом разделе с ремаркой *ad lib.* (тт. 122–133), – возвращение импровизационной свободы в мелодическом изложении, с «узорами» появляющихся мордентов и красочного обилия знаков альтерации.

Таким образом, драматургия частей *Double concerto* демонстрирует разные виды тембровых диалогов в русле концертной состязательности и способов объединения виртуозных солистов.

Ритмическая драматургия. Роль ритма в организации концертного диалога отчетливо улавливается в музыке Пьяццоллы. В динамично-действенных частях / разделах формы каждого из концертов представлены основные ритмические модели в виде горизонтальной и вертикальной структур. Интенсивное развитие в горизонтальных пластах музыкальной ткани направлено на создание приемов вариантного рас-

цвечивания и комбинаторных перестановок главенствующих ритмических моделей. Основной фактор показа и развития вертикали – полиритмия, создаваемая индивидуальными ритмическими рисунками тембровых партий.

Показательно они даны в I части *Asoncagua* во вступлении в партии бандонеона. Организация ритмических моделей горизонтального типа основывается на двух принципах: 1) неравномерном чередовании первой толчковой доли метра и ее вуалирования паузой и 2) непредсказуемом акцентном выделении внутренних или последних слабых долей такта. Время от времени композитор словно останавливает процесс постоянной игры вариантами, возвращая лейтритмическую конструкцию – устойчивую фигуру, выраженную синкопой на слабой доле такта.

Полиритмическая организация вертикальной модели во вступлении и экспозиционной фазе представлена в виде трех темброритмических компонентов оркестровой ткани:

– группа струнных инструментов и рояль выполняют аккордово-гармоническую функцию: их ритм выдержан в регулярных повторах синкопированной формулы;

– в группе низких струнных инструментов и перкуссии преобладает остинатно-вариантный ритмический план – в функции *cantus firmus*;

– колористический «голос» арфы (во вступлении к I части) выделяет толчковую первую долю метра, затем расцвечивая ткань глиссандо-пробежкой, лишенной определенного ритмического рисунка.

Данный принцип ритмической организации в пластовой фактуре

Пример 1. Milonga (A): тт. 5–8



характерен и для III части Double concerto, которая строится по принципу сопоставления / контраста двух ритмомелодических комплексов.

Особенности части – постоянные метроритмические «сбивки» и неожиданное паузирование, впервые появляющиеся в дуэте двух концертирующих инструментов – в проведении темы гитарой (тт. 9–16) и неустойчивом противосложении в партии бандонеона. Еще одним авторским приемом, близким джазу, является индивидуальная расстановка акцентов, образующих эффект свинга. Для подобного рода игры специалисты джазовой импровизации (Столяр Р., 2021, с. 78) употребляют термин парадоксальная акцентировка, когда сильные доли становятся слабыми, а слабые – сильными.

Для лирических разделов формы в циклах обоих концертов характерны принцип «размывания» четких ритмоструктур и превалирование весьма свободного изложения: например, основная ритмоструктура мелодической линии в партии бандонеона в Asonaguа узнаваема только благодаря сохранению начальной синкопы в каждом предложении, в то время как акценты сильной и слабой долей нивелированы. Во II части Double concerto в ряде случаев сильная или относительно сильная доля в изложении темы «прячется» паузой или залиганным звуком, в других – акцентность усиливается с появлением импульса-толчка, падающего на любую

долю такта из-за ее ритмического дробления (пример 1).

Эффект синкопированности индивидуального рисунка проявляется также в партии гитары из-за мордента на слабой доли такта. Струнная группа инструментов дублирует партию солирующего тембра, акцентируя тем самым эффект составительности, что свидетельствует о внесении в «Милонгу» принципа полиритмии.

Интонационно-тематическая организация. Преобладающий тип интонационно-тематической организации концертов можно оценить как «диалог согласия» модусного типа (Антонова Е., 1989, с. 11), в котором реплики взаимодополняют, а не противоречат друг другу. Целостность проявляется и в конструкциях тем. Так, в I части концерта Asonaguа задействован принцип мономотивности – первые 4 такта темы вступления являются интонационным ядром материала ГП в экспозиционном и репризном разделах (пример 2).

Единством, несмотря на контраст темповых сопоставлений и характера музыки между разделами формы (в финале Presto / A, Melancolico final / B, Pesante / C), наделена интонационная организация III части: в Pesante тематический материал эпизодов напрямую связан с Presto – его тема проходит в увеличении. Объединяющим фактором выступает (помимо акцентных особенностей метроритмической организации, встречающихся в сочинениях

Пример 2. Вступление → А (экспозиционный раздел)



Пьяццоллы чаще, чем традиционный ритм танго) имитационно-полифонический принцип развития. Он свойствен финалам, в которых (как в *Aconcagua*: а – тт. 1–24, а1 – тт. 81–88) дано сопоставление первых и вторых скрипок в канонической технике письма (тт. 1–2), объединенных аккомпанементов или расцветивание срединных голосов низких тембров.

Приметой современности в стиле *tango nuevo* Пьяццоллы становится диалог культур разных эпох, в разнообразных вариантах показанный в концертах. В репризе II части *Aconcagua* (тт. 115–131) жанровый тематизм в группе струнных проходит в каноническом наложении имитационных переключек в партиях рояля и бандонеона; в среднем разделе тема предстает в увеличении в генеральной кульминации (тт. 123–130).

Новым качеством в I части *Double concerto* выступает импровизационно-музицирующий тематизм с отсутствием метроритмической основы в бестактовом изложении соло гитары – в духе барочного прелюдирования.

Классико-романтические влияния ощутимы во внедрении в традиционный тематический комплекс гармонического компонента. Напри-

мер, в партии солирующего бандонеона опорным каркасом мелодии выступает уменьшенный септаккорд⁵. Завершающий фразу восходящий скачок, ритмический каркас, оформленный первыми тремя длительностями, и последовательная закономерность распределения гармонических функций – устойчивый набор, лежащий в основе тематического материала и действующий на протяжении всей части.

Наиболее смелым примером осовременивания стиля танго Пьяццоллы становится принцип углубления концептуального содержания музыки в Двойном концерте с помощью интертекстуального принципа композиции для передачи скрытого авторского замысла. Он раскрывается в сочинении посредством самоцитирования – заимствования интонационно-тематического материала, подразумевающего автобиографическое прочтение сочинения. Так, крайние разделы II части решены в духе вариации на тему танго *Oblivion* (1982–1984), проникнутой «редкой поэтической возвышенностью» (Имханицкий М., 2006, с. 485), которая символизирует преследующее в последние годы композитора состояние покинутости, утраты, ностальгии о прошлом (пример 3).

Пример 3. Milonga (A) -> Oblivion

тт. 131–133



тт. 17–19



Пример 4. Milonga (B) -> Libertango

тт. 103–109



тт. 49–51



Во втором разделе В используется материал, близкий к материалу всемирно знаменитого *Libertango* (1973) – визитной карточки композиторского творчества (пример 4).

Еще одной «реминисценцией собственной жизни» в музыке этой части становится драматургический прием «истаивания», уход в небытие, «пустоту», ранее встречавшийся в пьесе *Adios Nonino* (1959), вновь привнося в замысел концерта ноты личной драмы – сочинение было написано спустя несколько дней после смерти отца.

Завершая статью, заметим, что цитата из стихотворения «Танго»

Х.Л. Борхеса, приведенная в качестве эпиграфа, не случайна. Творческие взгляды двух гениев, чей вклад в мировое признание своей культуры и развитие жанра танго неоценим, имеют важную связь. Как литература Борхеса, поднимающая «читателя в собственных глазах, не унижая никогда» (Вайль П., 2013, с. 206), музыка Пьяцоллы вносит в танго мир серьезных переживаний посредством демократичного языка общения. Он говорит с аудиторией на равных, обсуждая волнующие жизненные проблемы, давая возможность множественного прочтения смыслового подтекста своих сочинений.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Доценко В. История музыки Латинской Америки XVI–XX веков.: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2014. 601 с.; Кряжева И. Музыка Испании и Латинской Америки. Исторические очерки: Дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2007. 295 с.; Платонова О. Сальса как феномен латиноамериканской культуры: Дис. ... канд. искусствоведения. Н. Новгород, 2015. 226 с.

² Секретова Л. Танговый мир Астора Пьяццоллы // Искусствознание: Теория, история, практика. Челябинск: ЮУрГГИИ, 2018. С. 25–33; Чупахина Т., Чупахин С. Новаторские черты Астора Пьяццоллы в стиле танго // Инновационная наука как основа развития современного государства. СПб.: КультИнформПресс, 2017. С. 58–63; Безрукова Л. Танго-миниатюра как центральное звено в стилевой системе Астора Пьяццоллы // Искусство как феномен культуры: Традиции и перспективы. М.: ГКА им. Маймонида, 2018. С. 238–245.

³ Базой для выявления главных принципов современного концертирования стали исследования ряда музыковедов: Гребнева И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века. М.: МГК им П.И. Чайковского, 2010. 356 с.; Кузнецов И.К. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.; Тараканов М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Сов. композитор, 1988. 271 с.; Уткин А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке // Стилиевые тенденции в инструментальной музыке 1960–1970-х годов. Л., 1979. С. 63–84.

⁴ Для наглядности наблюдений представим композиционный облик концертных сочинений Пьяццоллы:

ACONCAGUA

Название **ACONCAGUA** означает высочайшую вершину в горном массиве Анд, расположенную на территории аргентинской провинции Мендоса

Состав исполнителей: бандонеон, фортепиано, арфа, группа перкуссии (литавры, большой барабан, треугольник, гуиро) и полный квинтет партий струнных инструментов

I часть Allegro marcato (h-moll)

Вступление – А главная партия (тт. 31–62), побочная партия (тт. 63–78), заключительная партия (тт. 79–94) – каденция (тт. 95–104) – В (тт. 105–145) – каденция (тт. 146–154) – А (тт. 155–187) – кода (тт. 188–198)

II часть Moderato (a-moll)

А (тт. 1–66) – В (тт. 67–81, g-moll) – ложная реприза (тт. 82–114, h-moll) – A1 (тт. 115–130, a-moll) – кода (тт. 131–140)

III часть (a-moll)

Presto (А, тт. 1–124) – Melancolico final (В, тт. 124–144) – Pesante (С, тт. 145–188)

DOUBLE CONCERTO

Концерт имеет подзаголовок «Hommage a Liège» – посвящение Международному фестивалю гитары в городе Льеж (Бельгия)

Состав исполнителей: для бандонеона, гитары и камерного оркестра

I часть Introduccion (e-moll)

Раздел 1 – сольная импровизация гитары
Раздел 2 – дуэт бандонеона и гитары

II часть Milonga (e-moll – c-moll)

А – Andante (тт. 1–86)
В – Giocoso (тт. 87–130, C-dur)
А (тт. 131–151)

III часть Tango (g-moll)

А (тт. 1–75) – каденция (тт. 122–133) – А (тт. 134–182) – кода (тт. 183–201)

⁵ Надо заметить, что интонационной выразительности композитор добивается опорой протяженных мелодических линий на гармонические конструкции и тембровым расцвечиванием (например, в 34-тактовой теме медленной части Aconcagua). Приведем для примера гармонический каркас темы II части Double concerto:

1. t – умVII: I – VII (н) – VI – V – IV – VI; умVII – t: VI – V – IV – III – II – V;

2. умVII – S: I – VII (н) – VI – V – IV – I; DD -> D (H-dur): III – II – I – VII – VI# -> II (D);

3. t (e-moll) – у_мVII: V – VI – VII – I – II – III – IV; у_мVII – t: II – III – IV – VI – V – II – V;
 4. у_мVII → t (a-moll): I – VII (н) – VI – V – VI – VII – I – V; DD → D (H-dur): II – III – II – III – II – III – III – II.

ЛИТЕРАТУРА

Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Киев, 1989. 20 с.

Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 400 с.

Вайль П.Л. Гений места. М.: АСТ: CORPUS, 2013. 448 с.

Имханицкий М.И. История баянного и аккордеонного искусства. М.: РАМ им. Гнесиных, 2006. 520 с.

Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 1980. 20 с.

Пичугин П.А. Аргентинское танго. М.: Музыка, 2010. 262 с.

Столяр Р.С. Джаз. Введение в стилистику: Учеб. пособие. СПб.: Планета музыки, 2021. 112 с.

Чемезова Е.В. «Новое танго» Астора Пьяццоллы: Черты стиля // Музыковедение. 2009. № 7. С. 48–52.

Munarriz A. Tango... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s. Graduate program in music york university Toronto Ontario, 2015. 263 p.

Schuller G. Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller. New York, Oxford: Oxford University Press, 1986. 315 p.

REFERENCES

Antonova, E. (1989), *Zhanrovye priznaki instrumental'nogo kontserta i ikh pretvorenie v predklassicheskii period* [Genre features of an instrumental concert and their implementation in the pre-classical period], Abstract Cand. Sc. Thesis, Kiev, 20 p. (in Russ.)

Asafiev, B.V. (1929), *Kniga o Stravinskom* [Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 400 p. (in Russ.)

Chemezova, E.V. (2009), “«New Tango» by Astor Piazzolla: Features of style”, *Muzykovedenie* [Musicology], no. 7, pp. 48–52. (in Russ.)

Imkhanitskii, M.I. (2006), *Istoriya bayannogo i akkordeonnogo iskusstva* [History of bayan and accordion art], RAM im. Gnesinykh, Moscow, 520 p. (in Russ.)

Kuznetsov, I. (1980), *Fortepiannyi kontsert (k istorii i teorii zhanra)* [Piano concerto (to the history and theory of the genre)], Abstract of Cand. Sc. Thesis, Moscow, 20 p. (in Russ.)

Munarriz, A. (2015), *Tango... The Perfect Vehicle The dialogues and sociocultural circumstances informing the emergence and evolution of tango expressions in Paris since the late 1970s*, Graduate program in music york university Toronto Ontario, 263 p. (in Eng.)

Pichugin, P.A. (2010), *Argentinskoe tango* [Argentine Tango], Muzyka, Moscow, 262 p. (in Russ.)

Schuller, G. (1986), *Musings. The Musical Worlds of Gunther Schuller*, Oxford University Press, New York, Oxford, 315 p. (in Eng.)

Stolyar, R.S. (2021), *Dzhaz. Vvedenie v stilistiku* [Jazz. Introduction to stylistics], Planeta muzyki, Saint Petersburg, 112 p. (in Russ.)

Weil, P.L. (2013), *Genii mesta* [The genius of place], ACT: CORPUS, Moscow, 448 p. (in Russ.)

Сведения об авторе

Сушлякова Ася Александровна, аспирант Новосибирской государственной консерватории им. М.И. Глинки (научный руководитель – кандидат искусствоведения, профессор Г.А. Еременко)

E-mail: sumb7673@gmail.com

Author Information

Asya A. Sushlyakova, postgraduate student of the M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatory (scientific supervisor – Cand. Sc. (Art Criticism), Full Professor G.A. Eremenko)

E-mail: sumb7673@gmail.com

Поступила в редакцию 18.01.2023

После доработки 10.02.2023

Принята к публикации 14.02.2023

Received 18.01.2023

Revised 10.02.2023

Accepted for publication 14.02.2023