

федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки»

На правах рукописи



Останина Мария Николаевна

**ФОРМООБРАЗУЮЩИЕ ПРИНЦИПЫ *CONCERTO GROSSO*
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ МУЗЫКЕ
РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА**

Специальность 5.10.3. Виды искусства (музыкальное искусство)
(искусствоведение)

Диссертация на соискание учёной степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
Гончаренко Светлана Сергеевна

Новосибирск 2026

Оглавление

Введение	3
Глава I. <i>Concerto grosso</i> в эпоху барокко.....	27
1.1. Теоретические вопросы барочного концертирования	27
1.2. Формообразование в <i>Concerti grossi</i> Высокого барокко.....	38
Глава II. К истории и теории необарочного концертирования	58
2.1. Путь к необарокко в XIX и первой половине XX вв.....	58
2.2. Ансамблевое концертирование И.Ф. Стравинского и Б. Мартину.....	72
Глава III. Взаимодействие жанров симфонии и <i>concerto grosso</i> в 1960-е – начале 1970-х гг.....	88
3.1. Необарочные тенденции в России во второй половине XX в.	88
3.2. Черты необарокко в сочинениях М. Вайнберга 1960-х–1970-х гг.....	98
3.3. Принципы циклизации и рефренности в Седьмой и Десятой симфониях М. Вайнберга	117
Глава IV. <i>Concerto grosso</i> в последней четверти XX в.....	129
4.1. Необарочный архетип – трёхчастные <i>Concerti grossi</i>	133
4.2. Одночастная композиционная модель.....	142
Глава V. Вариативные циклические модели в <i>Concerti grossi</i> А. Шнитке.....	153
5.1. Синтез традиций в драматургии цикла. Трактовка концертной формы	153
5.2. Функции полирефренности в циклической форме.....	165
Заключение.....	175
Список литературы	179
Приложения	198
Приложение I. Справочный материал	199
Приложение II. Таблицы	207
Приложение III. Аналитические схемы	213
Приложение IV. Нотные примеры	241
Приложение V. Хронология произведений русских композиторов (1940-е–1990-е гг.) с отсылками к барокко (Хронология необарокко)	268

ВВЕДЕНИЕ

Тема настоящего исследования вписывается в комплекс актуальных музыкально-теоретических проблем, связанных с вопросами функционирования доклассических принципов формообразования в композиторском творчестве наших дней. В центре внимания – первый масштабный концептуальный инструментальный жанр в истории западноевропейской музыкальной культуры – *concerto grosso*. Своеобразна его специфика, уникальна история.

Он возник в последней четверти XVII в. в Италии почти одновременно с сольным инструментальным концертом. На завершающем этапе барокко – в первой половине XVIII в., – жанр *concerto grosso* пережил блестящий, но краткий по времени расцвет, обобщив достижения барокко в области совершенствования музыкальных инструментов, прежде всего струнных, и исполнительской техники. Он явился итогом эволюции камерно-инструментальных жанров, сложился в результате синтеза сюиты и особенно сонаты, бурно развивавшейся в начале Нового времени. В его многочастной, смешанной по составу – ансамблево-оркестровой композиции впервые в истории музыки воплотилась имманентно музыкальная логика формообразования. Вариативность в составах исполнителей *concerto grosso* дополняется вариативностью в разных видах его структуры. В циклических формах нескольких композиционных моделей, построенных на темповых контрастах, воплощается гармоничное восприятие человеком разных граней в теоцентрической картине мира, главенствующей в эпоху барокко.

Затем жанр *concerto grosso* внезапно исчезает на полтора столетия, чтобы возродиться к новой жизни в XX в. Внимание к нему за рубежом сохраняется на протяжении всех последующих десятилетий. В поле зрения российских авторов *concerto grosso* попадает только во второй половине XX в. В это время в России ведущее значение в инструментальной музыке приобретает метод

концертирования, что не в последнюю очередь объясняется расцветом исполнительского искусства. Непрерывно нарастает число сольных концертов, прежде всего фортепианных и скрипичных. Многих композиторов привлекает также сочетание оркестра и ансамбля солистов. Именно тогда ресурсы старинного концерта обнаруживают для них свои привлекательные свойства, так как открывают ранее не знакомые им способы организации музыкального материала. К жанру *concerto grosso* обращаются крупные композиторы, такие как С. Губайдулина, М. Вайнберг, А. Шнитке, Р. Щедрин и др. Принципы *concerto grosso* взаимодействуют с симфонией и камерно-инструментальными жанрами.

Премьеры этих сочинений в 1960-е–1990-е гг. в Москве и Ленинграде (Санкт-Петербурге) становились заметными явлениями в музыкальной жизни России. Многие из них впоследствии неоднократно исполнялись в других странах. Несомненные художественные достоинства, разнообразие индивидуально-стилевых трактовок позволяет рассматривать российские *Concerti grossi*¹ как существенный пласт современной музыки, который настоятельно требует внимательного изучения образцов, систематизации, обобщений, теоретического осмысления. Вместе с другими доклассическими жанрами и формами (как полифоническими, так и гомофонно-полифоническими) этот пласт представляет тенденцию, которая в искусствознании определяется как *необарокко*.

Об актуальности избранной темы свидетельствуют также идущие в музыкознании дискуссии, связанные со стилевыми аспектами барокко–необарокко, концертирования, его исторических видов, особенностями техники концертирования и формообразования в различных видах барочного *concerto grosso* и в стилистике необарокко.

Степень научной разработанности проблематики исследования. Изучение *Concerti grossi* российских авторов начинается практически одновременно со всплеском внимания к нему в композиторском творчестве. Статьи о произведениях М. Вайнберга, А. Шнитке, Р. Щедрина появляются в печати как

¹ Слово «*Concerto*» («*Concerti*») с заглавной буквы означает конкретное сочинение или макроцикл, со строчной буквы («*concerto*» или «*concerti*») – наименование жанра.

отклики на их первое исполнение (см., например, статью М. Ройтерштейна о Десятой симфонии М. Вайнберга [139]). О концертировании в симфонических произведениях 1960-х–1970-х гг. пишут Л. Никитина [122], М. Арановский [4].

Настоящая работа вписывается в нарастающую волну исследований о музыке М. Вайнберга, переоценку его творчества. Предпринято издание полного собрания сочинений композитора, проходят международные конференции в различных городах России и за рубежом. Ведутся исследования, посвящённые разным аспектам его творчества в России (Коган, Воскобойникова, Устинов), Польше (Гвиздалянка), Англии (Фэннинг, Элфик). При жизни М. Вайнберга считали композитором «круга Шостаковича». Из работ, вышедших в XXI в., становится ясным, что его наследие ныне оценивают как значимую часть современной мировой музыкальной культуры.

Наибольший интерес в отечественном и зарубежном музыкознании вызывают сочинения А. Шнитке. В большинстве случаев речь идёт о том или ином его концерте, причём преимущественно внимание специалистов привлекает его *Concerto grosso* № 1 [14, 170, 178, 191, 193]. В монографических исследованиях разных лет В. Холоповой и Е. Чигарёвой [170, 178 и др.] представлены по несколько концертов композитора или все они, но характеристика каждого попадает в разные разделы, что обусловлено задачами издания и его планировкой. Затрагиваются аспекты философии композитора [162], полистилистики [159], постмодернизма [170, 178] и др. *Concerti grossi* А. Шнитке как макроцикл в целом специально не рассматривались.

Основной блок литературы о произведениях появляется в конце XX и в XXI столетии. Однако сведения рассредоточены по статьям [145, 146, 167], диссертациям [74], монографиям [60, 87, 148, 170–172, 178].

Одной из первых обобщающих работ стала статья Т. Левай, вышедшая в свет в 1986 г. [92]. В ней целый ряд произведений (Р. Щедрина, А. Эшпая и др.) автор характеризует как новую разновидность концертного жанра – **необарочный концерт** [92, с. 156]. Т. Левая, указывая на их «особую мобильность – языковую, конструктивную, собственно жанровую» [Там же, с. 160], пишет: «В барочных

аналогах композиторов привлекает неканонизированность, соответствующая эпохе молодости инструментальных форм» [Там же]. Следующей ступенью обобщения, подводящей к аспекту необарокко, является кандидатская диссертация А. Шпагиной, в которой рассматриваются необарочные произведения петербургских композиторов, в том числе *Concerti grossi* Г. Корчмара и В. Цытовича [184, 185].

Проблема «барокко–необарокко» активно обсуждается в зарубежной и отечественной исследовательской литературе на рубеже XX–XXI вв. [99, 100, 102, 145, 192, 208].

Термин *барокко* в качестве стилевой категории впервые стал применяться по отношению к архитектуре Италии в XVII столетии. Одни учёные выводят буквальный смысл этого термина из португальского слова «*barrueco*», которое означает «жемчужина необычной, неправильной формы», другие – из термина «*baroco*», т. е. особой формы дедуктивного умозаключения, предусмотренного правилами средневековой формальной логики и выводимого путём сложных доказательств. Под термином барокко «Противники *Seicento*² – мыслители классицизма, подразумевали причудливую игру образов в искусстве и литературе своих предшественников» [69, с. 601]. Напротив, «сторонники называли барокко “новым искусством”, а его художественные приёмы – “современным стилем” (*arte nuova, stile moderno*)» [Там же]. Благодаря совокупности образов и новых приёмов, а также влиянию на искусство следующих веков барокко получает право именоваться эпохой. Представители «эпохи барокко» утверждали «новый стиль» во всех видах искусства, но прежде всего – в изобразительном искусстве и литературе.

Явления музыкального творчества, принадлежащие этому стилю, осмысливаются намного позднее. Работы зарубежных учёных о музыкальном барокко появляются только в конце XIX в. под влиянием трудов Г. Вельфлина, определявшего специфику барокко в изобразительном искусстве, отличную от

² *Seicento* (от ит. «шестьсот») – период итальянской истории и культуры, охватывающий XVII в. (т.е. 1600-е гг.).

ренессансной. Этапными, по мнению М. Лобановой, в этом отношении стали исследования Х. Эггебрехта, Р. Даммана, К. Дальхауза 1950-х–1960-х гг. [98, с. 10]. В последующие годы термин «барокко» появляется в российском музыкознании.

Общеприняты временные границы эпохи барокко – период с 1600 по 1750 гг. Однако в отдельных странах барокко возникало прежде всего в зависимости от исторических событий: в первую очередь, в начале XVII в., – в Италии и Испании, затем в 1640-е гг. – в Германии и Австрии, десятилетием позднее – в Англии и Голландии³.

Писатели и теоретики барокко (Тезауро, Грасиан) считали, что мир воспринимается в ином русле, «отличном не только от ренессансного, но и от античного [69, с. 603]. Риторика и философия, которые граничат с теорией познания, способствовали формированию новой «картины мира» под влиянием социальных изменений, бурного развития естественных наук. Антропоцентризм эпохи Возрождения с акцентом на красоте внешнего мира, совершенстве пропорций человеческого тела сменился поиском внутренней гармонии души. Причём этот поиск осуществлялся через сложные сопоставления. Новая, барочная идейно-эстетическая сфера предполагает синтез религиозного и светского. Мир человеческих страстей (в соответствии с каталогом, установленным теорией аффектов) передаёт опера – жанр, рождение которого на рубеже XVI–XVII вв. и ознаменовало начало эпохи барокко.

Известно, что переломно-переходный период в истории культуры, каким являются полтора столетия, относимых к периоду барокко, отличается необычайной сложностью, противоречивостью в социальных, экономических, религиозных процессах, многослойностью культуры, двойственностью мироощущения. О «трагическом гуманизме» в музыке времен И.С. Баха пишет Т. Ливанова [96], об антиномиях мировосприятия – М. Лобанова [98, с. 30–36].

³ М. Лобанова пишет об удобстве данной периодизации, но одновременно подчёркивает её условность. Приводимыми фактами она доказывает несинхронность, зависящую от исторических и национальных условий, художественной практики, вида искусства и даже от избранного жанра – более «консервативного» или «нового» [98, с. 13].

Л. Раабен считает, что сложность изучения барокко связана с «его перманентной изменчивостью, постоянной тенденцией, с одной стороны, “становления”, выработки типического, а с другой – одновременно “размывания” жанров и форм» [27, с. 4]. Он приходит к выводу, что барокко – это стиль, направление и система музыкального мышления. «Барокко подготовило все элементы классицизма. Но было бы глубоко неверно рассматривать барокко лишь как “ступень” к классицизму. Отразив миропонимание и эстетическое сознание ряда поколений людей огромной эпохи, оно осталось явлением неповторимым» [Там же, с. 10].

Изучение жанров и форм барокко продолжается и в последующие десятилетия. В исторических исследованиях о скрипичном концерте Л. Гинзбурга [33], Л. Раабена [138] и И. Гребневой [43–45] обязательно освещается барочный этап его развития. Это связано с текущими тенденциями необарокко в композиторском творчестве.

История «нового барокко» или «необарокко» восходит к середине XIX в. Для изобразительного искусства этого времени (архитектуры, живописи, декоративно-прикладного искусства) в разных странах: Франции, Австро-Венгрии, Великобритании, России характерны монументальность и торжественность композиций, использование аллегорических фигур и дополнительных декоративных элементов⁴. Считается, что в 1970-е гг. термин «необарокко» одним из первых употребил испанский философ, писатель и политик К.Р. де Вентос (1939–2023). Этим термином характеризуется современное состояние общества, которое «противопоставляет себя “научному и идеологическому тоталитаризму”, более склонно к дробному и отрывочному восприятию; к пантеизму и динамике, к многополярности и фрагментации» [185, с. 11]. Культурологи употребляют термин «необарокко» в широком смысле слова: это состояние общества конца XX в.: доминирование фрагментарного (также антиномичного, двойственного) над целостным, ощущение неподлинности, театральности жизни, маскируемое внешней карнавальностью.

⁴ <https://w.histrf.ru/articles/article/-show/nieobarokko>

И барокко, и необарокко возникают в переходные периоды истории культуры. В начале XVII в., а также в первые и в последние десятилетия XX в. человек ощущал встречу двух эпох – «старого» и «нового» времени. Преемственность в эстетике необарокко от барокко проявляется в специфическом осмыслении художественного канона [66]. В разных стилях намеренный возврат к прошлому оказывается подчинённым новым художественным идеям. Неоклассицизм, в рамках которого проходило становление необарокко, стремился вернуться назад [114, 163]. Но, синтезируя культурное наследие прошлого, он не мог не отразить и новаторские тенденции XX в. Необарокко как часть неоклассицизма рассматривается также М. Лобановой. Однако она подчёркивает его значительность и самостоятельность: «Воскрешение барочных форм и жанров, использование музыкальной лексики барокко приобрело в наше время необычайный размах, баховские идиомы – не только “общие места” неоклассицизма, который в значительной своей части являлся необарокко, но и едва ли не в большей мере, как это ни парадоксально, – примета именно музыки XX в.» [100, с. 12]. Рассматривая черты стиля Б. Мартину начала 1930-х гг., Я. Мигуле обнаруживает в «серьёзных» сочинениях (т.е. после увлечения Мартину джазом) неоклассическую основу. От «моцартовской фазы» неоклассицизм Мартину развивается «в направлении к баховской полифонии» [105, с. 63], Мигуле относит сочинения чешского композитора к необарокко в большей степени, чем к неоклассицизму. О необарокко как части неоклассицизма также говорили М. Арановский [4], Г. Григорьева [48], И. Гребнева [44, 45], Е. Долинская [57]. О периодизации необарокко как самостоятельном направлении речь идёт в работах Ю. Кудряшова [87], Е. Поризко [134], Т. Бочковой [17], Р. Шитиковой [179, 180] и В. Варунца [24].

В безбрежном океане зарубежной литературы о барокко нас привлекают те источники, в которых речь идёт о жанре *concerto grosso* и о принципах формообразования: о концертировании и рефренных формах, которые сложились в первой половине XVIII в. В большинстве работ немецких, английских, итальянских, французских, датских учёных, вышедших в свет в XX–XXI столетиях

[189–191, 193–195, 197, 200–203, 205, 208, 209, 212–215], преобладают исторический⁵ и монографический⁶ аспекты, начиная с труда А. Шеринга⁷. Вопросы барокко затрагиваются в трудах Л. Бианкони [192], А. Хармана [199]. Бранденбургские концерты И.С. Баха фигурируют в статьях М. Бойда [194], Е. Игоа [202]. Общие черты Концертов ор. 3 А. Вивальди освещаются в монографиях В. Кольнедера [205], М. Марната [206], А. Паванелло [208], М. Пиншерля [209]. *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя посвящены исследование Х. Энгеля [195] и диссертация П. Эверетта [197].

Период второй половины XX – начала XXI в. ознаменован углублением в историографический и жанровый аспекты. В свете задач настоящей диссертации важными являются труды 1960-х гг. английского музыковеда А. Хатчингса [201] и немецкого Х. Энгеля [195], в которых речь идёт о специфике доклассического концерта. Основополагающей для нас является концепция А. Хатчингса, зафиксированная в энциклопедическом издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 г. [200], где выделены две циклические модели барочного концерта. Одна модель, североитальянская (Венеция, Болонья, Модена) – инвариант трёхчастного цикла, строится на однократном контрастном сопоставлении с образованием темповой симметрии. Другая модель – римская, включает многократные темповые сопоставления, где медленные части предшествуют быстрым и разомкнуты, образуя с ними ямбическую пару в контрастно-составной форме.

В статье указаны истоки жанра – духовные вокальные концерты рубежа XVI–XVII вв., авторами которых явились Дж. Габриэли в Италии, Г. Шютц в Германии. *Concerti grossi* классифицированы и по инструментальному составу – количеству концертирующих инструментов и наличию расширенного, поддерживающего их

⁵ White, C. From Vivaldi to Viotti: a History of the Early Classical Violin Concerto. – Philadelphia, 1992.

⁶ Talbot, M. Tomaso Albinoni: the Venetian Composer and his World. – Oxford, 1990; Careri, E. Francesco Geminiani. – Oxford, 1993; Heller, K. Antonio Vivaldi. – Leipzig, 1991 (Eng. trans. 1997); Ryom, P. Vivaldis koncerter. – Copenhagen, 1994.

⁷ Schering, A. Geschichte des Instrumentalkonzerts bis auf die Gegenwart. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905. – 226 s.

ансамбля *ripieni*: 1. Для одного сольного инструмента (зачастую дублирующего *ripieni*), чаще для скрипки. 2. Для двух инструментов в различных сочетаниях друг с другом и ансамблем *ripieni*. 3. Для более, чем двух инструментов – предвосхищение «организации классицистской симфонии»⁸. 4. Для нескольких солистов, но без ансамбля-*ripieni* (А. Вивальди). 5. Для солирующего инструмента без *ripieni* (Итальянский концерт И.С. Баха). 6. Концерты для четырёх партий, или концерты-*ripieno* со сложным контрапунктическим и тематическим развитием. Кроме итальянских и немецких концертов в статье рассмотрены французские, английские, нидерландские, шведские.

Х. Энгель [195] ограничился изучением итальянских и немецких концертов. Их первичную дифференциацию он обнаруживает в глубине истории: в церковной (два ансамбля) и светской музыке (солист и хор в народной песне). Автор разграничивает итальянские *Concerti grossi*: только для струнных (А. Корелли) и с участием духовых (А. Вивальди). Сочинения немецких композиторов Х. Энгель рассматривает по монографическому принципу: И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Г.Ф. Телеман. Также автор пишет о возрождении *concerto grosso* в первой половине XX в.

Становление жанра *concerto grosso* на его родине в Италии и новые историографические перспективы освещены А. Паванелло в монографии 2006 г.⁹ [208]. Рассматривая в хронологическом порядке более десятка концертных собраний от Д. Грегори (1698) до А. Монтанари (1731), их индивидуальные черты в наборе концертирующих инструментов и инструментов *ripieno*, а также в строении циклов, она доказывает тезис о размытости жанровых границ *concerto grosso*.

Теоретическая зарубежная литература не столь многочисленна¹⁰. Например, статьи о формообразовании Р. Стефана [214], М. Тэлбота [215]. Проблеме

⁸ «Looks forward to the orchestration of the Classical symphony».

⁹ Монография А. Паванелло выполнена на основе диссертации, защищённой в 2003 г. и посвящённой *concerto grosso* римской школы.

¹⁰ Приведём несколько немецкоязычных источников, в которых освещаются вопросы формообразования в концертах Вивальди, к которым, к сожалению, нет доступа. Ahnsehl, P.

концертирования посвящена магистерская диссертация композитора К. Абрамовича [189]. Автор изучает её, обращаясь к сочинениям мастеров Высокого барокко и затрагивает современные *Concerti grossi*.

Практически отсутствует зарубежная литература о необарочном *concerto grosso*. Авторами статей о стилистике в отдельных частях *Concerto grosso* № 1 А. Шнитке являются С. Ромеро-Валенсия [210] и М. Битонди [193]. Полистилистика в контексте постмодернистской музыки с обобщением её черт во всех шести *Concerti grossi* А. Шнитке изучается М. Балан [191]. Добавим сюда статью об аудиовизуальных эффектах *concerto grosso* М. Карвашевской [203].

В России проблема *concerto grosso* находится в процессе изучения начиная с 1970-х гг. Структура отдельных частей концертов И.С. Баха основательно освещается в статьях Ю. Холопова [168], Л. Бутира [21, 22], Л. Ивановой [68] и др. авторов, а также в учебных пособиях Т. Кюрегян [91] и В. Холоповой [174]. Сфера интересов Н. Зейфас [63–65] – претворение жанра *concerto grosso* в творчестве Г.Ф. Генделя и в целом в барочных опусах. Н. Зейфас подчёркивает специфику игрового диалога в период барокко. Среди монографий наиболее масштабна одна – монография С. Бакуто [9]¹¹, которая является первым исследованием на русском языке, специально посвящённым *Concerti grossi* А. Корелли¹². Остальные труды о барочном концерте – это статьи и разделы учебных пособий. Вопросы преемственности жанра от барокко к необарокко поднимают зарубежные и российские учёные [35, 189]. Сквозное развитие *concerto grosso* на всём протяжении XX в. впервые освещается в монографии С. Гончаренко [35].

Genesis, Wesen, Weiterwirken: Miszellen zur Vivaldischen Ritornellform // Informazioni e studi vivaldiani (VI), 1985, ss. 74–87. Dubowy, N. Anmerkungen zur Form in den frühen Konzerten Antonio Vivaldis' // Nuovi studi vivaldiani, Florence, 1988, ss. 431–449. Eller, R. Das Formprinzip des Vivaldischen Konzerts: Studien zur Geschichte des Instrumentalkonzerts und zum Stilwandel in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts; diss. Karl-Marx-Universität, Leipzig, 1957. Eller, R. Geschichtliche Stellung und Wandlung der Vivaldischen Konzertform // Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Wien Mozartjahr 1956, ss. 150–155. Kolneder, W. Die Solokonzertform bei Vivaldi // Sammlung musikwissenschaftlicher Abhandlungen (XIII), P.H. Heitz, Strasbourg and Baden-Baden, 1961.

¹¹ Монография выполнена на основе кандидатской диссертации [10].

¹² О национальных чертах в ритмической организации *Concerto grosso* № 7 речь идёт в научно-популярной брошюре К. Кузнецова и И. Ямпольского [88].

В связи с изучением специфики формообразования *concerto grosso* необходимо остановиться на двух аспектах, которые поднимаются в теоретических работах российских музыковедов. Первый аспект касается **проблемы концертирования**. Отечественные исследователи, наблюдая формообразующие процессы, протекающие в музыке XX в., обсуждают этимологию понятий «концерт», «концертность» и «концертирование» [5, 8, 161]. Во второй половине XX в. концепция Б. Асафьева стала основой для изучения данной проблемы. Утвердились его положения о концертности и концертировании как методе инструментальной драматургии, о значении в жанре концерта диалога, игрового начала [44, с. 39].

В исследовании вопросов о концертировании сложилось несколько взаимодополняющих направлений. Одно направление связано с разработкой теории концертирования, второе – с изучением традиций, а именно – закономерностей концертного формообразования, складывавшихся исторически. Третье направление формируется из наблюдений над современной композиторской практикой и обобщений о концертировании в новых условиях. В теоретических работах рассматриваются вопросы терминологии, семантики концертных жанров, классификации видов концертирования. В изучении драматургических возможностей жанра привлекаются вопросы диалогичности, игрового начала как воплощения особого контакта с действительностью, творчества, эксперимента. Дополнения по обсуждаемой этимологии понятия «концерт» мы находим в работах М. Лобановой [98], М. Тараканова [157], Е. Самойленко [143], И. Гребневой [44].

Ещё один теоретический аспект, базовый в данной диссертации, распространяется на область **рефренно-ритурнельных форм**. Их вопросы неоднократно поднимаются на рубеже XX–XXI вв. в трудах отечественных музыковедов [12, 30, 32, 35, 36, 39, 71, 86, 91, 155, 173–175]. В связи с возникновением нескольких рефренов в инструментальных сочинениях в диссертации изучается понятие «**полирефренная форма**» [32]. Полирефренную форму наблюдают в оперных и вокально-инструментальных жанрах Ю. Паисов [132, с. 126–127], Н. Скобликова [149, с. 11–12], В. Холопова [174, с. 112],

О. Комарницкая [76, с. 30]. Истоки полирефренной формы в отечественной музыке XVIII в. обнаруживает Е. Гатовская [30].

Труды зарубежных и отечественных исследователей, затрагивающих вопросы барокко-необарокко, *concerto grosso*, концертирования и рефренно-ритурнельной формы составили **методологическую основу диссертации**. Так формулируется **комплексный подход**, который включает аналитический, системно-структурный и компаративный методы в опоре на принцип историзма.

Объект настоящего исследования – необарочные *Concerti grossi* российских композиторов второй половины XX в.: С. Губайдулиной, В. Екимовского, Г. Корчмара, А. Шнитке, Р. Щедрина, О. Янченко. Мы рассматриваем также сочинения М. Вайнберга, А. Муро́ва, А. Пирумова, Б. Чайковского, в которых принципы барочного концертирования существенно преобразуют структурно-семантический инвариант симфонического цикла. С целью уточнения представления о закономерностях искомого жанра и формулировки принципов барочного концертирования привлекаются сочинения мастеров Высокого барокко, сравнивается техника концертирования в шедеврах И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, А. Корелли. Мы обратились также к произведениям И. Стравинского и Б. Мартину, созданным в первой половине XX в., к тем зарубежным сочинениям, с которыми перекликаются опусы современных российских авторов. Во Введении должна быть рубрика «материал исследования».

Предметом исследования становятся формообразующие принципы барочного и необарочного *concerto grosso*.

Научная новизна диссертации определяется комплексным взглядом на специфику формообразования в необарочном *concerto grosso*. Она включает исторический, теоретический и эстетический аспекты.

Претворение художественной концепции *concerto grosso* в его композиционных принципах не изучалось. Исследования и обобщения требует также специфика ансамблевого концертирования. В настоящей работе впервые в российском музыкознании освещаются *Concerti grossi* А. Вивальди. Техника

ансамблевого концертирования показана в его собрании *L'estro armonico* («Гармоническое вдохновение») ор. 3, а также в Бранденбургских концертах И.С. Баха.

Главное внимание в работе концентрируется на вопросах о сходстве и различии в принципах концертирования барокко и необарокко, которые в современной музыке предстают в преобразованном виде. Необарочное концертирование в широком стилевом ареале российских сочинений второй половины XX в. только начинает исследоваться. Корпус *Concerti grossi* российских композиторов в процессе эволюции от 1950-х к 2000-м гг. ранее не рассматривался. В работе проведено двойное сравнение современных произведений по парадигматической оси: а) на бóльшей исторической дистанции: в полтора столетия – с исходным жанровым-прототипом XVII–XVIII вв. и б) на меньшей исторической дистанции в несколько десятилетий – с необарочными образцами первой половины XX в. (И. Стравинского и Б. Мартину). Изучены российские *Concerti grossi* по синтагматической оси; на основании сравнения их друг с другом по критериям инструментального состава, приёмам концертирования, форме целого представлена классификация жанровых видов современного российского *concerto grosso*.

В диссертации впервые системно рассматриваются все шесть *Concerti grossi* А. Шнитке, определяется их место в эволюции российского необарокко – линии, заявленной в произведениях 1960-х гг. М. Вайнбергом. В 1970-е–1990-е гг. они ярко репрезентируют барочный жанр и обновление композиционной модели. Модель обоих композиторов имеет общие черты, однако М. Вайнберг и А. Шнитке опираются на композиционные модели разных композиторов, которые показаны в Главах III и V настоящей работы.

В XX в. концерт является одним из наиболее востребованных жанров в исполнительском искусстве и композиторском творчестве, и концертирование многообразно. Отсюда возникает необходимость дифференцировать принципы барочного концертирования и концертирования в классико-романтической традиции. Сформированные течением музыкальной истории, и те, и другие

получили развитие в творчестве композиторов XX – начала XXI столетия. Однако уже на рубеже XIX – начала XX вв. в академическую традицию были включены новые принципы концертирования – фольклорное, а также джазовое, с последующим возникновением новых жанров и стилей авангарда. В связи с этим необходимо развести необарочное концертничество и другие его виды. Но изучение необарочного невозможно без уяснения специфики концертирования в произведениях барокко. Этот древнейший принцип музыкального становления приобретает ведущее значение в европейской музыке XVII–XVIII вв., когда складываются собственно инструментальные закономерности формообразования. В *concerto grosso* эти принципы представлены наиболее ярко.

Существующий огромный массив барочных концертов потребовал бы длительного изучения, в том числе монографического. Поэтому в данной работе целесообразно, ограничивая задачи исследования, остановиться на сочинениях мастеров Высокого барокко: А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Во-первых, потому, что их концерты достаточно целостно представляют черты жанра в пору его зрелости (при всех индивидуальных трактовках). Во-вторых, они составили тот пласт, который был известен российским композиторам второй половины XX в. В-третьих, относительно определены в теоретическом музыкознании особенности формы концертов зрелого барокко. Прежде чем рассматривать специфические черты *concerto grosso* барокко и, тем более, необарокко, необходимо выявить его концептуальные основы жанра, его семантические возможности.

Художественная концепция *concerto grosso* складывается в русле идей, объединяющих теоцентризм христианства и древнейшие воззрения о гармонии мироздания, а также представление о музыке как неотъемлемой её части. В XVII в. появляются труды всеобъемлющего характера, в которых находят обобщение музыкально-теоретические сведения, складывающиеся в эпоху Нового времени:

«Гармония мира»¹³ (1619) И. Кеплера и «Универсальная музургия»¹⁴ (1650) А. Кирхера в Германии, «Всеобщая гармония»¹⁵ (1 том – 1636, 2 том – 1637) М. Мерсенна во Франции. То, что в наше время входит в теорию музыки, включено в них в «широкий контекст теологических, философских, математических, акустических и иных проблем, а само понятие музыки предстаёт, как уже говорилось, синонимом гармонии – универсального философско-эстетического понятия, подразумевающего связность всего в мире. Музыка же в позднейшем смысле, как искусство звуков, видится только небольшой частью этой “всеобщей музыки” – правда, такой, которая наилучшим образом выражает целое и приобщает к постижению его законов» ([169, с. 170–171]; сведения об авторах перечисленных трудов помещены в Приложение I, п. 1.4).

Концептуальное значение *concerto grosso* как воплощения объективности и гармоничной встроенности музыки в целостную систему мироздания невозможно уяснить без учета философии, испытывающей в XVII–XVIII столетиях мощное воздействие научной революции. Непрерывная череда открытий в естественных науках подкрепляла уверенность в прочных закономерностях окружающего устройства мира (см. сведения, приводимые в Приложении I, п. 1.3).

В дополнение к эмпиризму Ф. Бэкона (1561–1626), скорее в поисках его альтернативы, основоположник новоевропейской философии Р. Декарт (1596–1650) выдвигает постулаты о рациональных путях познания и формулирует понятия двух субстанций: духовной и материальной. Главным свойством духовной субстанции является мышление, в противоположность телесной субстанции,

¹³ Kepler, J. Ioannis Keppleri Harmonices mundi libri V., quorum primus geometricus... secundus architectonicus... tertius proprie harmonicus... quartus metaphysicus... quintus astronomicus et metaphysicus... Appendix habet comparationem hujus operis cum harmonices Cl. Ptolemaei libro III., cumque Roberti de Fluctibus, ... speculationibus harmonicis, operi de macrocosmo et microcosmo insertis. - Linz: sumptibus Godofredi Tampachii, excudebat Ioannes Plancus, 1619. – 255 s.

¹⁴ Kircher, A. Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni. – Romae: Francesco Corbelletti, 1650. – Т. 1. – 759 s. (Books 1–7)

Kircher, A. Musurgia Universalis sive Ars Magna Consoni et Dissoni. – Romae: Lodovico Grignani, 1650. – Т. 2. – 493 s. (Books 8–10)

¹⁵ Mersenne, M. Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique. Paris, 1636–1637.

атрибут которой – протяжение. От декартовых субстанций идут споры о соотношении материального и идеального и о том, что из них первично.

Решая проблему связи двух субстанций, Б. Спиноза (1632–1677) предположил, что мышление и протяжение представляют собой два атрибута одной субстанции. Отсюда следовал вывод, что идеальное начало – Бог – единственная существующая в мире субстанция, присутствует во всех телах природы и во всех точках пространства. В таком пантеистическом по форме учении («пан» – все, «теос» – Бог) Б. Спиноза развивает материалистическую концепцию как философ-рационалист, подчёркивавший определяющее значение достоверного знания.

Рационалистическая традиция продолжена Г.В. Лейбницем (1646–1716)¹⁶. Итогом философских исканий и кульминацией творческого пути Лейбница считаются «Начала природы и благодати, основанные на разуме» (1714) и «Монадология» (1714, издана на немецком языке посмертно в 1720 г.).

Г. Лейбниц в «Новых опытах о человеческом разуме» подверг критике субстанции Р. Декарта и Б. Спинозы за пассивность, утверждая, что нельзя понять субстанции (материальной, телесной и идеальной) без всякой их активности, что субстанции как таковой свойственна активность. Лейбниц стремился отыскать динамические начала для объяснения многообразия мира. Он утверждал, что вещи обладают собственной силой, внутренней способностью непрерывно действовать. Это и есть их субстанция. Он назвал её монадой (от др. греч. *единица*).

Г. Лейбниц опирается на концепции объективного идеализма Античности – Платона и Аристотеля. Он вводит концепцию **предустановленной гармонии**, согласно которой Бог устроил мир таким образом, что все его элементы, несмотря на свою независимость, отражают друг друга и согласованы в своих действиях.

¹⁶ Первая его философская работа – «Об искусстве комбинаторики» (1666). Следующие значимые работы – «Размышление о познании, истине и идеях» (1684), «Рассуждение о метафизике» (1685), «Новая система природы» (1695), «Новые опыты о человеческом разуме» (1704) и «Теодицея» (1710).

Центральное понятие в теоцентрической философии Лейбница – понятие монады. Монада – духовная сущность, самостоятельная, самодостаточная, самодвигательная сила, которая приводит все материальные вещи в состояние движения. Монада – это идеальная субстанция, простая неделимая сущность, элемент непрерывно изменчивого идеального начала. Творец непрерывно и бесконечно источает монады. В мире нет абсолютно схожих монад или двух совершенно одинаковых идей (как различаются в мельчайших подробностях их материальные воплощения – две разные вещи: капли, травинки, два дерева и т. д.). Каждая из них замкнута в себе (не имеет окон во внешний мир) и неспособна влиять на другие. Взаимодействие монад есть результат божественной «предустановленной гармонии». Она является причиной существования «наилучшего из возможных миров» и развития всех вещей по единому плану.

Мир монад строго иерархичен, притом монады образуют восходящую иерархию. Многообразие мира обусловлено иерархией различных монад: *1. простых (неорганические тела и растения); 2. душ (животные); 3. духов (человек); 4. высшей монады – Бога.* Только последнему принадлежит исчерпывающая полнота представления, ясное знание всего и, как следствие этого, максимум действия, активности.

По Лейбницу, главное отличие человека – это возвышение «до степени разума и до преимуществ духов» [93, с. 194]. Другое качество заключается в том, что несмотря на совершение большинства поступков эмпирическим путём, люди овладевают «познанием необходимых и вечных истин» [Там же, с. 172]. Благодаря этому качеству человек обладает «разумом и науками, возвышая нас до познания нас самих в Боге». Это познание Лейбниц называет «разумной душой или духом» [Там же]¹⁷. Духи, кроме того, «суть отображения самого Божества, или самого Творца природы, и способны познавать систему вселенной и подражать ему кое в

¹⁷ Интересно, что Г. Лейбниц, сопоставляя искусство божественное и человеческое, употребляет слово «машина» в самом широком смысле – в значении всеобщего движения. Всякое живое существо «в своих наималейших частях до бесконечности продолжает быть машиной» и есть «божественная машина или естественный автомат» [93, с. 187]. Таким образом, человек по Лейбницу есть одна из божественных машин.

чём своими творческими попытками, так как всякий дух в своей области – как бы малое божество» [93, с. 194].

Об аналогиях, связывающих воззрения Г. Лейбница с явлениями эстетики и музыкального творчества его времени, речь идёт в опубликованных в конце XX и в XXI вв. работах российских учёных [35, 98, 107, 186, 187].

На связи философии Лейбница и музыкального барокко в свете эстетики и поэтики неоднократно ссылается М. Лобанова. Она пишет о строгой иерархии, соединяющей макро- и микрокосмос. «Многие барочные теоретики... убеждены в том, что малый мир человека – уменьшённое повторение, миниатюрная реплика мироздания» [98, с. 120]. В разделе «Гармония мира и музыкальная гармония» читаем: «Подобие миров, заставляющее всюду рассматривать аналогии, сопряжено и с другой идеей, разделяемой на протяжении всей эпохи барокко, – идеей **универсальной гармонии**» (выделено Лобановой). Здесь она приводит слова Лейбница о том, что «музыка – имитация универсальной гармонии, которую Бог придал миру» (цит. по: [98, с. 122]). Рассматривая соотношение мировой и музыкальной гармонии, она утверждает: «идея музыкального порядка непосредственно связана с принципом рационального контроля над миром, которого придерживается всё барокко» [98, с. 141–142].

Общим чертам в мировоззрении Г. Лейбница и И.С. Баха, «отразившим философские позиции своего поколения», уделяет внимание А. Митрофанова [107, с. 5]. Из её статьи мы понимаем, что идея Лейбница, который разделял мнение пифагорейцев о том, что число является принципом звуковой гармонии, определяющейся математическими законами, соотносится с принципами, на которые в своём творчестве опирался и И.С. Бах. А. Митрофанова упоминает в качестве яркого примера «Искусство фуги» с акцентом на музыкальный язык и композиционные формы. «Музыкальный мотив, выступающий в роли темы каждого из контрапунктов сборника, отражает мысль о принципе мировой гармонии, – тема является зерном или той самой монадой, из которой прорастают самые разнообразные полифонические, ритмические и мелодические структуры, демонстрируя единство во множестве и множество в единстве» [Там же, с. 8].

О параллелях идей великого немецкого философа и музыкального формообразования барокко размышляет С.С. Гончаренко [35, с. 261–265]. Она сравнивает специфику тематического процесса и композиционных функций, типичную для того времени, с динамическими процессами, заключенными в общей стройной иерархической картине мироустройства, сформулированной Г. Лейбницем. «Внутренняя мобильность музыкального текста, непрерывное интонационное обновление, которое передаёт одно длящееся состояние, “динамику статики”, вызывает ассоциации с вечной изменчивостью внутри монады» [Там же, с. 261]. «Тезис Лейбница о постепенном развитии природы по кругу без скачков и перерывов естественно “ложится” на соотношение разделов в тех барочных музыкальных формах, где композиционные функции экспонирования, развития, завершения плавно перетекают друг в друга» [Там же, с. 262].

О влиянии Г. Лейбница на раннеклассическую музыкальную эстетику пишет О. Шушкова. В докторской диссертации она предлагает концепцию понимания роли музыки в XVIII в. в контексте «Монадологии» [186, с. 5]. Автор считает, что Лейбниц «создал метафизическую гипотезу универсального, целостного, “живого” мироздания, которая квалифицируется последующим развитием человеческой мысли как одна из самых серьёзных “научных программ” XVII–XVIII веков» [Там же, с. 10]. На «мировоззренческий оптимизм, уверенность в способности разума постигать истину, идеал ясного, отчётливого, логического знания» [Там же], по мнению Шушковой, опирался последователь Лейбница – немецкий философ-энциклопедист Х. Вольф (1679–1754). Он говорил об идее «разумного совершенства мира, с которым и должен соотносить человек свои поступки, если он желает достичь соответствия с мировой гармонией и своего личного счастья» [187, с. 10]. Взгляды Х. Вольфа стали настолько востребованными, что «лейбницева философия в переработанном им виде заняла господствующее положение в университетах» [Там же].

В 1988 г. в Париже вышла книга «Складка. Лейбниц и барокко» французского философа-постмодерниста Ж. Делёза (1925–1995)¹⁸. Книга представляет собой уникальный труд, глубоко интеллектуальное исследование, насыщенное многочисленными математическими аллюзиями. В Главе 1 автор пишет: «Понятие “барокко” отсылает не к какой-либо сущности, а скорее к некоей оперативной функции, к характерной черте. Барокко непрестанно производит складки. Открытие это ему не принадлежит: существуют разнообразные складки, пришедшие с Востока, а также древнегреческие, римские, романские, готические, классические... Но барокко их искривляет и загибает, устремляя к бесконечности, складку за складкой, одну к другой. Основная черта барокко – направленная к бесконечности складка» [52, с. 7]. Речь идёт о феномене открытости, предвосхищение которого в искусстве Ж. Делёз находит в философии Г. Лейбница. Далее Делёз рассуждает о двух направлениях, двух бесконечностях барокко – «как если бы у бесконечности было два этажа: складки материи и сгибы в душе. Внизу – материя, поскольку её части образуют “органы, по-разному сложенные и более или менее развернутые” – накапливается согласно первому типу складок, а затем организуется согласно второму. Вверху – душа поёт славу Господу, пробегая по собственным складкам, притом, что ей не удаётся полностью развернуть их, ибо они уходят в бесконечность» [Там же].

Отмечая, что «барочному образу соответствует образ эластичной, складчатой материи» [51, с. 157], Ж. Делёз сравнивает ситуации людей в период барокко и в последней четверти XX в. и проводит аналогии музыкального барокко с неотенденциями в искусстве: «каждая душа или каждый субъект (монада) полностью закрыт, без окон и дверей, и в своей весьма тёмной основе содержит весь мир, освещая полностью только маленькую часть этого мира, у каждого свою. Мир, таким образом, свёрнут или сложен в каждой душе, но всякий раз по-разному, так как есть только очень небольшая сторона этой складки, которая является освещённой» [51, с. 204]. Ж. Делёз в заключение подчёркивает, что он является

¹⁸ Русский перевод опубликован в Москве в 1997 г.

лейбницианцем и обращается к современному искусству о бесконечной складчатости как в музыке (К. Штокгаузен), так и в живописи (Ж. Дюбюффе) [52, с. 242]. Одним из подтверждений возможности музыкальной интерпретации философии Г. Лейбница может служить композиция под названием «Монадология» современного австрийского композитора Б. Ланга [108, с. 41–43].

Расширение круга сочинений второй половины XX в., в которых происходит взаимодействие различных композиционных принципов – старинных и более поздних, побуждает обратиться также и к другим добарочным жанрам, в том числе таким, как бурлеска, пастораль, канцона, русский кант и др. Мы изучаем их семантику в современной музыкальной драматургии.

Цель настоящей диссертации – раскрыть особенности необарочного *concerto grosso* с помощью выявления взаимодействия старинных и новых формообразующих принципов на разных уровнях: инструментальных составов, приёмов концертирования, строения частей, циклообразования.

В соответствии с поставленной целью в диссертации определяется ряд **задач**.

- Показать эстетические предпосылки формирования жанра *concerto grosso* в эпоху барокко. Охарактеризовать семантический комплекс *concerto grosso*, воплощающий идею гармонии мира методом концертирования.
- Рассмотреть формообразующие принципы барочного концертирования на материале Высокого барокко. Осветить вопросы ансамблевого концертирования как характерную специфическую черту *concerto grosso* XVIII в.
- Соотнести явления и понятия «барочное» и «необарочное» концертирование. Сформулировать определение указанных понятий.
- Проанализировать принципы необарочного концертирования в произведениях первой половины XX в.
- Показать этапы развития *concerto grosso* в произведениях российских авторов второй половины XX в.
- Выявить взаимодействие композиционно-драматургических методов необарочного концертирования и симфонизма XX в.

- Охарактеризовать общее и различное во взаимодействии формообразующих принципов в произведениях М. Вайнберга и А. Шнитке.

Положения, выносимые на защиту:

- Сущность барочного концертирования заключается в принципе *spezzati*, который находит воплощение в ансамблевом концертировании, рефренно-ритурнельных формах и принципах циклообразования.
- В необарочных произведениях первой половины XX в. обновляются содержательный и композиционные особенности *concerto grosso*: полиаффектность в драматургии концертной формы, индивидуализация ансамблевых составов, введение добавочного циклического рефрена в структуре целого. Необарочное концертирование определяется как *метод музыкальной драматургии и формообразования*, связанный с преобразованием барочного принципа пространственного сопоставления *spezzati* в условиях музыкально-языковой системы, жанровых и стилевых взаимодействий, характерных для XX в.
- Развитие жанра *concerto grosso* во второй половине XX в. в России проходит два этапа. Первый: 1950-е – начало 1970-х гг. (ключевая фигура М. Вайнберг); второй: 1970-е–1990-е (ключевые фигуры – Р. Щедрин и А. Шнитке). От барокко унаследованы три вида структуры целого: трёхчастная модель (быстро–медленно–быстро), одночастная контрастно-составная форма и многочастный цикл с переменным числом частей.
- В творчестве М. Вайнберга и А. Шнитке на основе синтеза барочного *concerto grosso* и философско-медитативного симфонизма (национальная традиция, идущая от Шостаковича). складывается новая композиционная модель.
- Черты римской модели *concerto grosso* (многочастного цикла и формы концертирующего *Allegro*) использованы М. Вайнбергом; объединение двух моделей: многочастной цикличности (римская модель) и концертной формы в строении быстрых частей (венецианская модель) осуществляет А. Шнитке. Общее у М. Вайнберга и А. Шнитке состоит в утверждении циклического рефрена, объединяющего целое. Использование различных по образному строю рефренов:

объективно эпического или хорального М. Вайнбергом, субъективного, остро хроматического или гротескного у А. Шнитке определяет различие их художественных концепций.

Теоретическая и практическая значимость работы. Предложенная внутрижанровая классификация *Concerti grossi*, описанные формообразующие принципы могут быть использованы в дальнейшем изучении темы – произведений современных российских и зарубежных композиторов. Выявленные в ходе исследования данные пригодятся для дальнейшего изучения формообразующих принципов *concerto grosso* второй половины XX в., в том числе в новых произведениях, создаваемых композиторами в наши дни. Материалы диссертации будут полезны в вузовских курсах «Музыкальная форма», «История зарубежной музыки», «История отечественной музыки», «История современной музыки», «История оркестровых стилей».

Достоверность научных результатов работы М.Н. Останиной обеспечивается её историко-теоретической обоснованностью, опорой автора на сравнительно-исторический подход, применением широкого спектра источников из различных областей теории формообразования, опорой на специализированные исследования по истории и теории жанра *concerto grosso*, концертной формы, авторитетные труды о творчестве отдельных композиторов прошлого и современности.

Апробация результатов диссертации осуществлялась на заседаниях кафедры теории музыки и композиции Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки на всех этапах её подготовки. По теме издано 8 научных публикаций, в том числе 5 в журналах, рецензируемых Высшей аттестационной комиссией.

Положения исследования послужили основой для ряда докладов, представленных на международных и всероссийских конференциях, среди них: Всероссийская научно-практическая конференция «Музыказнание: история и современность глазами молодых учёных» (Новосибирск, 2019 и 2025), Международная Конференция «Судьба и творчество М.С. Вайнберга. К 100-летию

со дня рождения» (Москва, 2019), Всероссийская научно-практическая конференция «Фортепианное искусство: теория, история, методика», посвящённая 150-летию со дня рождения А. Скрябина (Новосибирск, 2022), Международная научно-практическая конференция «Актуальные проблемы теории музыки и современной композиции» (Новосибирск, 2022), Международная научная конференция «Искусство глазами молодых» (Красноярск, 2023), Всероссийская научная конференция «Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития» (Ростов-на-Дону, 2023), Международная научно-практическая конференция «Западноевропейская доклассическая музыка: вопросы теории, истории и практики» (Новосибирск, 2023), Международная научная конференция «Новые горизонты русской музыкальной культуры», посвящённая 220-летию со дня рождения М.И. Глинки (Новосибирск, 2024), Международная научно-практическая конференция «Традиции Возрождения и барокко в мировой музыкальной культуре» (Новосибирск, 2025). Материалы диссертационного исследования были использованы в лекциях, прочитанных на теоретико-композиторском факультете (для композиторов) по дисциплине «Музыкальная форма» в Новосибирской консерватории (апрель 2025).

Соответствие паспорту научной специальности. Соответствие паспорту научной специальности. Диссертация соответствует паспорту научной специальности 5.10.3 Виды искусства (Музыкальное искусство) (искусствоведение) в отношении п. 15 «Эстетика музыки как дисциплина, изучающая ее специфику», п. 16 «История музыки», п. 19 «Специальная теория музыки в совокупности составляющих ее дисциплин, теория и анализ музыкальных форм, техники композиции, инструментоведение, история теоретических учений», п. 20 «История и теория музыкальных жанров, музыкального языка».

Структура работы включает Введение, пять Глав, Заключение, Список литературы и пять Приложений.

ГЛАВА I

CONCERTO GROSSO В ЭПОХУ БАРОККО

1.1. Теоретические вопросы барочного концертирования

Сущность жанра *concerto grosso* определяют драматургический и формообразующий метод концертирования, который является воплощением эстетики барокко – эпохи «концертирующего стиля» (по выражению Ж. Гандшина). В отечественном музыкознании основы теории концертирования были заложены в трудах Б. Асафьева. В «Книге о Стравинском» он обращается к вопросу о генезисе концертирования и приводит следующую цитату из книги А. Шеринга: «понятие “концертирование” – древнее. Проследить его можно далеко в глубь веков – до чередующихся хоров в древнегреческой трагедии и до еврейских псалмов, нашедших себе место в католическом культе в качестве антифонов» ([5, с. 309]; об этимологии понятий «концерт», «концертность» и «концертирование» см. в Приложении I, п. 1.1).

В древнееврейских псалмах, в текстах Псалмов Давида (в начале, в конце или и там, и там) встречается слово «*alleluia*»¹⁹ («аллилуйя», от др. евр. «Хвалите Господа»). В христианских литургических обрядах оно широко применяется. Так называется текстомузыкальная форма, а также литургический жанр

¹⁹ О древнем происхождении распева «Hallelujah» и его претворении в «Мессии» Г.Ф. Генделя речь идёт в ст.: [90, с. 11].

григорианского хорала. Пением «*alleluia*» отмечается несколько торжественных моментов литургии²⁰.

Среди молитвенной гимнографии на авторские тексты выделяются секвенции. Они пелись в IX в. в мессах после аллилуй или служили заменой в аллилуйях. Второй случай был распространён в большие праздники. Секвенции до XI в. импровизировались, после реформы нотного письма Г. Аретинским они стали записываться невмами. В истории секвенций различают две стилистически различные ветви: франко-английскую и германо-итальянскую. Характерным признаком франко-английских секвенций является как раз начало и завершение словом *alleluia*, либо завершение строк на слогах с гласной «а».

Принципы концертирования, зародившиеся в средневековых хоровых композициях, находят продолжение уже в раннем барокко и идут в нескольких направлениях. Одно направление связано с духовно-хоровыми жанрами, развитие которых в рассматриваемую эпоху отражает специфику концертирования благодаря расположению в пространстве нескольких хоров и сопровождающих их органов в итальянских храмах.

Остановимся на достижениях венецианских мастеров, служивших органистами в соборе св. Марка на рубеже XVI–XVII вв.: А. Габриэли (1533–1585) и его племянника Дж. Габриэли (1555–1612). Вокальные сочинения (мессы, мотеты, ричеркары) и особенно «Концерты» А. Габриэли и *Sacrae symphoniae* Дж. Габриэли, а также созданные позднее духовные кантаты К. Монтеверди и Г. Шютца стали воплощением стиля *concertato*. Такое сопоставление вокальных партий с инструментальными, иногда присутствие *basso continuo* предвосхищает, подготавливает более позднюю технику концертирования в чистых инструментальных жанрах.

²⁰ В проприи мессы, респонсорного типа, хор возглашает «*alleluia*», затем солист распевает псалмовый стих (*versus alleluiaticus*), затем следует репризное проведение хоровой аллилуйи. Заключительный обширный распев в хоровой части (последнего слога – «а») получил особое название юбилании (*jubilus*). Из тропирования юбиланий в IX–X вв. возникла секвенция (первоначально для запоминания ненотированных долгих мелизмов) (дата обращения: 18.06.2025).

В духовных произведениях А. и Дж. Габриэли сложился ещё один важный приём композиции – *cori spezzati* (букв. «ломанные хоры»), унаследованный и преобразованный в инструментальной музыке среднего и позднего барокко. Это принцип дробления всего музыкального состава на несколько пространственно разделённых исполнительских групп, поющих и играющих попеременно и вместе. Техника *cori spezzati* – венецианской многохорной полифонии, легла в основу многих сочинений А. и Дж. Габриэли. Она достигла расцвета благодаря уникальной акустике и архитектуре собора св. Марка. Размещение органов и хоровых групп на балконах собора и в основных его частях создавало стереофонические эффекты. *Sacrae symphoniae* Дж. Габриэли предполагают распределение контрастных тембров, плотности и динамики звучания и пространственных эффектов (считается, что Габриэли-младший одним из первых использовал динамические оттенки *f* и *p*). «Воплощение техникой *cori spezzati* идеи триумфа, диалога и божественного величия наполняет всё пространство»²¹.

В центр внимания другого направления ставятся оратория и опера. В обоих жанрах действие разворачивается на основе драматического сюжета, сцены сквозного развития цементируются проведением ритурнелей (в некоторых случаях они называются *Sinfonii*). В операх-*seria* принципы виртуозного концертирования образуют форму, предвосхитившую главный принцип концертной формы – арию *da capo*. В сочинениях К. Монтеверди, а также в более поздних операх-*seria* вокальное концертирование, требующее от певцов огромного мастерства импровизации, достигает необычайного расцвета. А. Шеринг, а вслед за ним Б. Асафьев называют старинную арию жанром-преемником антифонов и указывают на неё как на одну из самых ранних форм концертирования.

Третье направление формирует соотношение голосов в камерно-инструментальной музыке в жанре трио-сонаты. А. Агаццари²² разграничивал

²¹ <https://baroquemusic.ru/encyclopedia/dictionary/spezzato?ysclid=mqz3tx6xiv923923192> (дата обращения: 29.06.2026).

²² Агостино Агаццари (1578–1640) – итальянский композитор и педагог, автор популярного учебного пособия «О том, как играть по басу» (1607).

«фундаментирующие, поддерживающие инструменты (*Il corpo*), то есть исполняющие *basso continuo*, и орнаментирующие, иначе говоря, мелодические (*concerto*)» [61, с. 54]. Потенции концертирования берут на себя инструменты, выступающие по отдельности, чаще всего две скрипки. Роль *basso continuo* играют чембало, басовая лютня или орган.

Сам же термин «*concerto grosso*», который появился на рубеже XVI–XVII вв., относился к стихийным собраниям музыкантов в итальянских городах: Венеции, Вероне, Ферраре. Поначалу он «означал просто соединение большого количества инструментов, чередующихся с голосами или играющих вместе с ними» [63, с. 382]. Это была форма музицирования, объединяющая до 20–30 музыкантов. Объединение понятия, которое относилось к явлениям музыкальной жизни и нового инструментального жанра, произошло примерно на сто лет позднее. Оркестровые произведения, построенные на сочетании струнных и *basso continuo*, создавали итальянские композиторы, работавшие с такими составами в церкви или при дворах знати. Возникла традиция объединять двенадцать многочастных циклических произведений под названием *Concerto grosso*. Часто аналогичные или подобные по использованию инструментов сочинения фигурировали без названия или обозначались иначе (например, концерты Дж. Торелли *Concerti da Camera a due violini e basso* op. 2, 1686; *Concerti musicali a quattro* op. 6, 1698; *Concerti grossi* op. 8, 1709).

Н. Зейфас предлагает следующую дефиницию понятия: «В музыкальной теории XX в., несмотря на расхождения в частности, установилось единое определение *concerto grosso* как многочастного (циклического) произведения для оркестра, разделённого на две группы: солирующую – так называемое *concertino*, *solì* и сопровождающую – ... *ripieni*» [63, с. 381–382]²³. В соответствии с размытостью жанровых границ в эпоху барокко (*mixto genere*), Зейфас также пишет о существовавшей практике музыкальных изданий. Она состояла в том, что в сборниках XVIII в., озаглавленных «*Concerti grossi*», «зачастую рядом стояли

²³ Оркестры, которые имеет в виду Н. Зейфас, являлись фактически большими ансамблями.

циклы соло-концерта, *concerto ripieni* и *concerto grosso*» [Там же, с. 395]. Следовательно, термин «*concerto grosso*» понимался широко и многозначно.

В настоящей Главе внимание сосредоточено на вершинных образцах оркестрового концерта, созданных мастерами позднего барокко: А. Корелли (1653–1713), А. Вивальди (1678–1741), И.С. Баха (1685–1750), Г.Ф. Генделя (1685–1759). Они явились итогом эволюции жанра, квинтэссенцией его содержательных и формообразующих возможностей.

Композиторы, создававшие *Concerti grossi*, как правило, состояли на церковной службе и были авторами духовных произведений. Г. Муффат (1653–1704), которому принадлежит двенадцать *Concerti grossi* op. 1 (1701)²⁴ был органистом в австрийском г. Пассау на границе с Германией. Первые выступления итальянских оркестров в жанре *concerto grosso* обычно также проходили в храмах. В римском католическом соборе, где А. Корелли руководил капеллой кардиналов – сначала Оттобони, а затем Панфилини, – исполнялись его трио-сонаты, а затем и оркестровые концерты, обозначенные им в 1713 г. как *Concerti grossi* op. 6. Так или иначе они были связаны с литургией, житием Христа. Концертам Корелли не давал программных названий, за исключением *Concerto grosso* № 8, имеющего подзаголовок «Сделано для исполнения в ночь Рождества». После № 8 с его пасторальным завершением – традиционной сицилианой (что типично для Рождественских кантат) идут четыре концерта *da Camera*. В них преобладают танцевальные жанры и мажорные тональности. Они служат жанровым финалом, уместным для наступивших праздничных дней после Светлого Рождества Христова. Первый концертный опус А. Вивальди, также из двенадцати произведений op. 3, не зависит от литургии, церковного календаря и Священного писания. Это концерты для струнных инструментов. Их премьера состоялась в апреле 1711 г. в Венеции в концертном зале церкви *Ospedale della Pietà*²⁵.

²⁴ Использовал тематический материал из сб. *Armonico tribute*.

²⁵ Женский монастырь, детский дом, а позднее и первая консерватория в Венеции. Вивальди прослужил в школе с 1703 по 1715 гг., и снова с 1723 по 1740 гг. Он обучал девочек игре на скрипке и пению, а также был руководителем оркестра.

Далее жанр развивается в обстановке растущей секуляризации культуры. Бранденбургские концерты созданы как светское сочинение, посвящены прусскому принцу К.Л. Бранденбург-Шведтскому. Название, которое дано самим И.С. Бахом: «Шесть концертов с несколькими инструментами» («*Concerts avec plusieurs instruments*»)²⁶. Показательно заглавие статьи Р. Насонова, посвящённой этому сочинению – «Бах Аполлонический?» [118]. Оно подчёркивает праздничный, солнечный характер концепции И.С. Баха и связывает её с библейским Шестодневом Сотворения мира. *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя, написанные по заказу издателя Д. Уолша (ор. 3 – 1734, ор. 6 – 1739) связаны непосредственно с музыкальным театром. Они исполнялись в антрактах опер и ораторий, а также в частных домах любителей, тавернах.

Барочные концертные произведения пронизаны духом всеобщей гармонии. В *concerto grosso* Высокого барокко обобщается эта важнейшая грань философско-эстетической мысли эпохи. В художественной концепции концертов барокко наблюдается взаимодействие трёх константных компонентов: 1) идеи «предустановленной гармонии»; 2) теоцентризма; 3) игрового начала.

Общая атмосфера, формировавшаяся на протяжении XVII – первой половины XVIII вв., укрепляла представление о совершенной картине Вселенной, подтверждалась всё новыми открытиями в сфере естественных наук. Радость ощущения всеобщей гармонии мира, вера в его совершенство и стабильные основы придаёт *Concerti grossi* Высокого барокко особую содержательную специфику и выделяет их в контексте других барочных жанров.

Идея жанра, его семантический комплекс – совместное согласное музицирование во славу Господа, создавшего совершенную, закономерно устроенную модель мира. Радостное, возвышенное, обращённое к высшему началу, соединяет непрерывность движения, обновления в законченном целом, подобном целостности, наблюдаемой в окружающей реальности. Картина мира в барочном

²⁶ *Six Concerts. Avec plusieurs Instruments. Dediées A Son Altesse Royale Monseigneur CRETIEN Louis. Marggraf de Brandenbourg etc. etc. etc. par Son tres-humble & tres obeissant Serviteur. Jean Sebastien Bach, Maitre de Chapelle de S. A.S. le Prince regnant d'Anhalt-Coethen.*

концерте метафизична и восхваляется в гимническом инструментальном славлении Творца, его создавшего. Гедонизм творческого состязания-согласия (такова полисемия слова *concerto*) проявляется в совместном инструментальном музицировании. В центре картины мира – Господь и Человек, его прославляющий. Барочный человек выступает прежде всего, как человек созидающий, творящий (*homo faber*) и прославляющий Господа (*homo glorificatus*).

Игровое начало находит воплощение в принципе концертирования. В разделе «Новый инструментальный стиль» Б. Асафьев подчёркивает уникальность концертирования, характеризуя следующие его формообразующие свойства: а) чисто музыкальные, а не литературные или жанрово-танцевальные предпосылки; б) «сцепление форм»; в) свобода от каких-либо схем; г) импровизационность; д) фактором развития является сам инструмент со специфическим тембром и характерными техническими возможностями.

Продолжая мысли Б. Асафьева, А.Н. Уткин сравнивает жанры концерта и симфонии и утверждает, что в творчестве композиторов XX в. концертирование выступает как особый метод музыкальной драматургии [161]. В самом деле, воплощение картины мира, присущее драматургии циклической формы, объединяет оба жанра. Но А. Уткин обращает внимание на их различия и отмечает, что явление концертирования, возникшее в далёкой древности, актуализируется в переходные эпохи в противовес симфонизму как «продукту устоявшейся, стабилизировавшейся музыкальной системы» [161, с. 65].

Диалектичность метода симфонизма выражается в динамическом сопряжении тем главной и побочной партий сонатной формы, тогда как диалектику в концерте, по мнению автора статьи, определяет тембро-интонационное сопряжение в диалогичности выступлений оркестра и разных инструментов. В отличие от симфонии, где концепцию определяет монолог – позиция автора произведения, концерт предлагает совокупность разных точек зрения, изложенных путём сопоставления инструментальных тембров.

До настоящего времени актуальность сохраняет общее определение понятия концертирования, предложенное А. Уткиным: «диалогический принцип (метод)

*музыкальной драматургии, основанный на тембровой персонификации, игровой амбивалентности и виртуозном исполнительстве». Концертирование – также особый род публичного творчества с установкой на высшее профессиональное мастерство» [161, с. 72]. Основываясь на этом определении, мы предлагаем внести в него ряд уточнений. Во-первых, стоит дифференцировать употребление понятий *метод* и *принцип*. Если считать, как пишет А. Уткин, концертирование *методом* создания произведения, его драматургии, то в качестве его принципов стоит рассматривать те составляющие этого метода, которые им далее указаны. Это тембровая дифференциация, игровая амбивалентность, виртуозное высказывание. Во-вторых, необходимо конкретизировать определение А. Уткина, учитывая специфику концертирования в произведениях барокко.*

Важно учесть разграничение на *сольное* и *ансамблевое* концертирование, предложенное Н. Ахмедходжаевой. По её мнению, в сольном концертировании «декламационная чёткость органично сочетается с виртуозностью как олицетворением принадлежности исполнителя к классу профессионалов и импровизационностью, создающей иллюзию первозданности оформления мысли в процессе исполнения» [8, с. 9]. Ансамблевое концертирование «воплощается в насыщенной фактуре с равноправными функциями голосов, для которой характерны всевозможные своеобразно-игровые чередования сольных и групповых высказываний, переключки голосов» [Там же, с. 9].

Дифференциация на сольное и ансамблевое концертирование неодинаково проявляется в исторически сменяющих друг друга стилях концертирования: барочном, классическом, романтическом, фольклорном, атонально-инструментальном, сонорно-колористическом, репетитивном (данную классификацию стилей, имеющих место в современной музыке, предлагает И. Гребнева [44, с. 220]).

В эстетическом плане концертирование обосновывает С. Гончаренко: «Концертирование как выражение свободного творческого начала в сольных высказываниях, в игровом диалоге ансамбля солистов, а также в сопоставлении оркестровых групп определяет специфические закономерности музыкального

формообразования, позволяющие воплотить сущность барочной эстетики – наличие внутренней упорядоченности и логики, скрытой за внешней свободой и непредсказуемостью» [38, с. 89].

Важно также иметь в виду наблюдения учёных о жанре *concerto grosso* у А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя и И.С. Баха. Н. Зейфас [63–65] подчёркивает, что на протяжении всего полуторастолетнего барочного периода сохраняет значение «принцип пространственного сопоставления». В многохорных духовных и в вокально-инструментальных композициях признаком концертирующего стиля она считает «сопоставление двух или нескольких пространственно разделённых звуковых масс» [63, с. 383]. «Сопоставления *tutti-soli* лежали в основе многих форм эпохи, начиная с концертов М. Преториуса и церковных произведений Монтеверди» [Там же, с. 385]. Разумеется, в оркестровом *concerto grosso* мы встречаемся с иными способами контрастных сопоставлений. Теперь это самостоятельные звуковые комплексы – объёмы звучания разной плотности инструментальных групп. Кроме того, выделяются солисты, которые ведут оживлённый диалог.

Принцип пространственного сопоставления, основополагающий для всего периода барокко, Н. Зейфас считает главным в драматургии и формообразовании *concerto grosso*. Пространственные ассоциации характерны для исследования С. Бакуто о двенадцати Концертах ор. 6 А. Корелли. Она сравнивает их музыку с архитектурно-парковыми ансамблями римского *seicento* на разных уровнях: в деталях фактуры, в строении частей, и всего ор. 6 в целом [9, 10].

Анализ формообразования А. Вивальди и И.С. Баха в научных трудах российских исследователей и в учебных изданиях последних десятилетий (1974–2025) показывает важное значение в их концертах тематических сопоставлений. Разделы *tutti*, представляющие основной тематический материал в плотной фактуре, перемежаются с развивающими – интермедийными (по терминологии Ю. Холопова, проводящего аналогии данной формы с фугой). Интермедии (или эпизоды, с точки зрения рондо) в более прозрачной фактуре – это концертирование солирующих инструментов.

Spezzati составляет специфику данной рондообразной формы. В словаре Вальтера (1731) она именуется *ритурнельной*. Современные теоретики применяют термины *рефренная форма*, *рефренно-ритурнельная*, а также *концертная* (последний термин обоснован Ю. Холоповым). Развитая система *spezzati* в чередовании *tutti* и *solì* приводит в некоторых концертных формах к чертам *полирефренности* (сведения о нюансах в терминологии см. в Приложении I, п. 1.2., с. 200–202).

Принцип сопоставления звуковых объёмов, характерный для концертирования в *concerto grosso*, в настоящей работе мы обозначим первым принципом барочного концертирования – *spezzati* (термин, обозначавший пространственное разделение на несколько хоров в духовной музыке раннего барокко). Принцип *spezzati* в музыкальной форме воплощается на нескольких уровнях: а) в обособлении разделов – «блоков», чередовании небольших участков, относительно отчленившихся один от другого; б) в контрасте звуковых объёмов, регистров, полифонических и гомофонных фрагментов и др. в пределах одного построения; в) в сопоставлении ансамблевых групп и сольных высказываний, которое придаёт дробный характер пространственно-временной организации в барочном концерте.

Второй принцип концертирования – игровой амбивалентности – конкретизируем применительно к форме в широком смысле слова, как принцип переменности функций фактурных компонентов. Соотношение концертирующих и сопровождающих инструментов может меняться и внутри *concertino*. Обмен функциями голосов или планов фактуры возникает в связи с переменностью ролей в диалоге его участников: ведущий голос может через несколько тактов стать ведомым, второстепенный – главным, вопросы чередуются с ответами, за изложением тезиса следует его подтверждение, комментариев, либо возражение, опровержение и т. п.

Виртуозное концертирование как третий общий принцип метода воплощается в характерном для этого времени процессе, когда в исполнительском творчестве вырабатываются, а в композиторском – фиксируются различные

способы орнаментики, выраженные в мелодических, гармонических фигурациях и их многообразных сочетаниях. Именно в барокко складываются обобщённые «фактурно-фигурационные формулы» (термин М. Чёрной) [176, 177]²⁷. Наблюдается проведение мелких мелодических элементов в голосах музыкальной ткани, а также колористическое обогащение фактуры звуковыми комплексами. Единый принцип фигурации – множество проявлений гаммообразного движения и арпеджио. «Распространение различного рода фигураций и дублировок в конечном счёте ведёт к возникновению жанра концерта» [177, с. 208]. Общий замысел композиции концерта подчинён принципу «динамического нарастания», достигаемого за счёт фактурного развития. Использование фигуративных формул придаёт сочинениям барокко характерность [Там же, с. 111].

Подчеркнём, что обобщённые фактурно-фигурационные формулы часто используются не только в виртуозном концертировании солирующих инструментов, но и в экспозиционном изложении в качестве основного тематического материала. Они стали знаковыми для барокко и представляют от его стиля.

Опираясь на теоретические положения А. Уткина, Н. Ахмедходжаевой, М. Чёрной, а также на наблюдения музыковедов о шедеврах зрелого барокко, мы предлагаем определение первого исторически сложившегося вида инструментального концертирования. *Барочное концертирование – это такое концертирование, которое включает многоуровневое проявление spezzati как жанрового и формообразующего принципа, предполагающего активизацию музыкальной ткани путём дробности фактуры и переменности функций фактурных компонентов²⁸, а также дробность контрастных сопоставлений в композиции частей, циклов и макроциклов.*

Систематике формообразующих принципов и их сравнению в *Concerti grossi* выдающихся мастеров барокко посвящён следующий параграф.

²⁷ В дальнейшем они развиваются, обогащаются, приобретают индивидуализированные черты у композиторов-романтиков.

²⁸ Далее в тексте этот принцип концертирования обозначается аббревиатурой: ПФФК.

1.2. Формообразование в *Concerti grossi* Высокого барокко

Из четырёх авторов, произведения которых стали материалом настоящего раздела, в отечественном музыкознании отсутствует специальное исследование о концертах А. Вивальди²⁹. Этот композитор считается создателем жанра сольного концерта³⁰. Однако заслуга А. Вивальди также заключается в значительном продвижении концертной **ансамблевой** музыки (см. таблицу 1), в которой он добивается оптимального баланса и динамики, мастерски используя выразительные возможности каждого инструмента ансамбля в виртуозном соревновании с другими инструментами и в целом со всем составом *tutti*³¹.

**Таблица 1. А. Вивальди.
Хронология создания сольных и ансамблевых концертов**

Год создания	Опус	Количество концертов в опусе	Солирующий инструмент
1711	ор. 3 « <i>L'estro armonico</i> » («Гармоническое вдохновение»)	12	Скрипки, виолончель
1712–1713	ор. 4 « <i>La stravaganza</i> » («Экстравагантность», «Эксцентричность»)	12	Скрипка
1715	ор. 6	6	Скрипка
1717	ор. 7	12	Скрипка, гобой
1720	ор. 8 «Спор Гармонии с Изобретением» (первые четыре, «Времена года»)	12	Скрипка
1725	ор. 8 «Спор Гармонии с Изобретением» (остальные восемь)		
1727	ор. 9 « <i>La Cetra</i> »	12	Скрипка
1728	ор. 10	6	Флейта
1729	ор. 11 и ор. 12	По 6	Гобой, скрипка

²⁹ На русском языке о Вивальди есть только брошюра И. Белецкого в виде краткого очерка жизни и творчества. Обширен список литературы о творчестве А. Вивальди на итальянском, немецком, английском и французском языках. В частности, теоретические работы о формах в его концертах изданы на немецком и французском языках (см. Введение).

³⁰ Вивальди написал огромное количество концертов (ок. 550) для различных инструментов: скрипок, виолончелей, гобоев, фаготов и др. У каждого музыканта на слуху «Времена года», которые составляют часть собрания ор. 8 «Спор Гармонии с Изобретением».

³¹ На отдельные образцы концертной формы А. Вивальди ссылаются авторы учебников по музыкальной форме Т. Кюрегян и В. Холопова [91, 174]. Ансамблевое концертничество не попадало в поле зрения российских учёных.

Представление об ансамблевом концертировании в музыке итальянского мастера складывается при изучении его первого оркестрового сочинения – двенадцати Концертов *«L'estro armonico»* («Гармоническое вдохновение») **ор. 3**³². При жизни Вивальди оно приобрело огромную популярность³³. В 1711 г. Собрание ор. 3 было издано в Амстердаме Э. Роже. До 1743 г. печатные экземпляры распространились по всей Европе: было выпущено двадцать переизданий амстердамского оригинала³⁴. После публикации отдельные концерты в 1720-х–1730-х гг. исполнялись в Италии в театрах небольшими группами по десять человек (зачастую с А. Вивальди в качестве солиста), и под открытым небом (там могло быть до сотни исполнителей). Во второй половине XVIII в. Концерты № 3, № 5, № 12 с успехом звучали в Великобритании и Ирландии. Исследователь творчества Вивальди М. Тэлбот отозвался о собрании «Гармоническое вдохновение» как «возможно, самом влиятельном сборнике инструментальной музыки, появившемся за весь XVIII век»³⁵.

Хотя ор. 3 не имеет авторского заголовка *Concerto grosso*, он по всем признакам соответствует общепринятому определению этого жанра. В пользу принадлежности к искомому жанру говорит число 12, поставленное А. Вивальди в соответствии с традицией в заглавие опуса. Тот факт, что в него включены и концерты для одной солирующей скрипки, не противоречит общей практике.

Собрание «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди является хронологически первым *concerto grosso*, который стал образцом для многих

³² Зарубежная литература, в которой речь идёт об ор. 3: [201, pp. 136–150; 205, ss. 66–70; 207, ss. 136–144, 209, ss. 121–128].

³³ Во второй половине XX в. происходит интенсивное возрождение творчества композитора, которое ведёт основанный в 1947 г. Итальянский институт Антонио Вивальди в Сиене. Издаются и редактируются, изучаются его многочисленные забытые сочинения (в том числе и ор. 3), а также рукописи, ранее совершенно не известные.

³⁴ В 1998 г. профессор музыки (Стэнфордский университет) Э. Селфридж-Филд приняла участие в издании Концертов ор. 3. Она также является автором шести книг по венецианской музыке.

³⁵ https://ru.wikipedia.org/wiki/L%E2%80%99estro_armonico; дата обращения: 10.06.2025. Майкл Тэлбот (р. 1943) – британский музыковед и композитор. Автор многочисленных работ о жизни и творчестве (1978–1998) А. Вивальди, а также о его скрипичных сонатах (1976, 1977), духовной вокальной музыке (Флоренция, 1995), камерных кантатах (Вудбридж, 2006). Также М. Тэлбот является издателем сборника его сочинений (Вудбридж, 2011).

композиторов, работавших в других странах, прежде всего в Германии. На севере Европы этот жанр развивали ученики А. Корелли. Его ор. 6 был издан также в Амстердаме, за три года до издания ор. 3 А. Вивальди, хотя кореллиевские концерты создавались частично раньше вивальдиевских, частично одновременно с ними.

Возникшие в 1720-е–1730-е гг. концерты И.С. Баха и Г.Ф. Генделя представляют качественно новый этап в развитии данного жанра. *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя синтезируют черты римской модели А. Корелли и венецианской А. Вивальди. Бранденбургские концерты И.С. Баха, возникшие в результате знакомства с ор. 3 А. Вивальди, стали достоянием концертной жизни только после их первого издания в 1850 г.

Главная особенность формообразования в рассматриваемых *Concerti grossi* – вариативность, которая проявляется на нескольких уровнях:

- инструментального состава;
- распределении фрагментов *tutti* и *solì* в строении частей;
- дробности фактуры в ансамблевом концертировании;
- структуре целого.

Принцип *spezzati*, который состоит в разграничении всего инструментального состава произведения на несколько групп, функционально различных, определяет технику ансамблевого концертирования. Состав исполнителей в сочинениях мастеров Высокого барокко во всех известных *concerti grossi* дифференцируется на три группы: *concertino*³⁶, *ripieni* и *tutti*³⁷. Концертирующее трио – две скрипки и виолончель, ведёт своё происхождение от группы *concerto* в трио-сонатах. С увеличением числа участников «второго хора», или *ripieni*, группа *concerto* получила наименование «малого *concerto*», или *concertino*. Основной состав

³⁶ В настоящей работе для обозначения группы солирующих инструментов мы отдаём предпочтение названию *concertino*. *Solo* мы называем раздел концертной формы – интермедию или эпизод, который в большинстве случаев включает ансамблевое концертирование.

³⁷ Изучая предысторию жанра концерта, М. Преториус формулировал следующее его определение: «Концертом называется такое пение, когда более высокие и более низкие голоса сопоставляются друг с другом и объединяются в совместном звучании» (цит. по: [63, с. 383]).

исполнителей *ripieno*, который является общим для всех известных *Concerti grossi*, включает струнный квартет и *basso-continuo*. Понятие *ripieno* по М. Преториусу обозначает «категорию плотности звуковой массы, ибо *pieno* означает то же самое, что и *plenum* (полный)» [Цит. по: 11, с. 291]. Преториус подчёркивает, что понятие предполагает вариативность плотности и отражает сам принцип пространственного сочетания неравных звуковых масс [Там же]. Для усиления контраста двух групп композиторы XVIII в. предусматривали возможность дублирования голосов в квартете. Это открывало путь к превращению *ripieni* в небольшой струнный оркестр⁷.

У А. Корелли и Г.Ф. Генделя концертирует струнное трио (в некоторых редакциях генделевских концертов используются гобои). Отличительной особенностью опусов североитальянской и немецкой традиции становится индивидуализация состава *concertino*. Уникальность ансамблевых концертов Вивальди, в сравнении с современниками, заключается в наличии сочинений для двух и четырёх концертирующих скрипок. В вивальдиевских Концертах ор. 3 стандартными являются дуэты: скрипки, альты, виолончель/чембало. Трио из скрипок, скрипки и двух альтов, двух скрипок и виолончели – это результат новых всевозможных сочетаний. В Бранденбургских концертах И.С. Баха концертирующие духовые инструменты применены в №№ 1, 2, 4, 5.

Сравнение строения быстрых частей у А. Корелли и А. Вивальди и выявление более прочной опоры концертов И.С. Баха на традиции второго композитора даёт в начале своей статьи Л. Иванова [68, с. 4]. Автор утверждает, что «кореллиевский тип начинается с *concertini (solo)*, вивальдиевский – с *tutti*. Предприняв попытку обосновать вивальдиевский тип формы, Л. Иванова³⁸ высказывает мнение, что *tutti* Вивальди в его развитых концертных формах альтернативного типа (термин Ю. Холопова) обладает экспозиционной яркостью,

³⁸ При составлении текста данной статьи, в котором несколько абзацев посвящены концертной форме Г.Ф. Генделя, Л. Иванова опирается на дипломную работу студентки ЛОЛГК Н. Забинковой: Концертная форма в *Concerti grossi* Генделя ор. 3 и ор. 6. Л., 1981. Кроме того, в работе Забинковой затрагиваются вопросы концертной формы А. Вивальди в сочинениях для одного солирующего инструмента с оркестром.

структурной и тональной завершённости, а *solì* «выполняет функцию развития, движения ... требует завершения» [Там же]. С. Бакуто называет форму быстрых частей «концертирующим *allegro*» [9, с. 121, 164, 165, 247].

У Вивальди же мы наблюдаем отличия в тематизме *tutti* и *solo* в разном контексте. Если концерт начинается с *tutti*, то контраст эпизодов становится очевидным – первое *solo* вступает с абсолютно контрастной темой. Напротив, при ансамблевом начале сочинения тематизм следующего за ним *ripieni* может даже повторять прозвучавшую мелодию. Так, в **финале Концерта № 7** тема, исполняемая двумя солирующими скрипками на протяжении восьми тактов, дублируется в *tutti* двумя скрипками-*ripieni* (верхний и нижний голос соответственно переходят к первой и второй скрипкам) и гармонизируется остальными инструментами в следующих стольких же тактах (см. Приложение IV, пример 1).

В сочинениях А. Вивальди и И.С. Баха раздел *solì* в форме, начинающейся с *tutti*, как правило, расширяется перед последним его проведением. Однако Бах значительно преобразует альтернативный тип, основанный на чётких сопоставлениях между разделами, и превращает форму в иной – разработочный (по определению Ю. Холопова) тип. Анализируя Концерт Баха для клавира *d-moll*, Ю. Холопов указывает на наличие в нём черт сонатной формы (подробно об этом см. в ст. [168]). Повторы эпизодов, обозначаемых порой в концертной форме Баха как *concertino*, придают ей новые черты. На наш взгляд, речь идёт об особенности рефрена, которой не было в концертной форме А. Вивальди. Так, первый рефрен I части Бранденбургского концерта № 3 (тт. 1–23) имеет семичастную структуру микророндо: «микрорефренами» служит выступление всех инструментов, а «микроэпизоды» составляют *spezzati* «троек» в различных сочетаниях одинаковых и однородных инструментов (см. схему 1).

Тематизм	A	B	A	B	A	B	A
Кол-во тактов	8	3	4	3	2	1	2
Тон-ть	G	– D	– G	– D	– A	– D	D

Схема 1. И.С. Бах – Бранденбургский концерт № 3, I ч., тт. 1–23.

Схема семичастного микророндо

Важным формообразующим признаком концертной формы является *ансамблевое концерттирование*. Нельзя обойти стороной ансамблевое концерттирование в Трио-сонатах *da Camera* А. Вивальди³⁹. В заключительном сочинении оп. 1 – № 12, ансамблевое концерттирование уже отчётливо проявляется. Сопоставление двух верхних и нижнего голосов в различных комбинациях образует одночастную вариационную форму на тему Фолии. В отдельных вариациях солирует одна скрипка, в другой группе – одна виолончель, в одной из центральных вариаций две скрипки концерттируют по очереди.

Следующий за Трио-сонатами оп. 1 и Скрипичными сонатами оп. 2 оп. 3 «Гармоническое вдохновение» представляет собой *макроцикл* из ансамблевых концертов (для четырёх и двух скрипок) и сольных. В большинстве сочинений также есть партия виолончели, которая выступает в трёх амплуа: *solo*, в ансамбле с одной или несколькими скрипками, в дублировании *basso continuo*. Таким образом, количество партий в концертах разрастается: каждый солист отдельно, отдельно скрипки *ripieni*, альты, виолончели и *continuo* насчитывают в среднем от пяти до восьми партий.

В быстрых частях Концертов для двух скрипок (№№ 2, 5, 8, 11) функцию концерттирования выполняет в основном первая скрипка. В их медленных частях обе скрипки полноценно участвуют в ансамбле, что выражается в интенсификации их диалога, фактурных переключках и оппозициях. Роль второй скрипки в ансамблевых эпизодах состоит в дублировании первой в терцию или сексту, а также проведение основной темы в канонической имитации. И в быстрых, и в медленных частях преобладает арочная структура.

Во II части **Концерта № 8** краткие *tutti* обрамляют форму. Основное «поле» отводится концерттированию в центральном разделе, состоящем из двух этапов. Первый этап – сольное концерттирование каждой скрипки на одном тематическом материале *b* (см. Приложение III, схема 1, тт. 5–12). Второй этап представляет

³⁹ Основой материала данного раздела является опубликованная статья автора настоящей работы: Ансамблевое концерттирование в произведениях собрания «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. – № 4. – С. 40–51 (0,75 п. л.).

совместное выступление двух скрипок на новом материале *c* (тт. 13–40). Каноническую имитацию в кварту завершает движение параллельными терциями (см. Приложение IV, пример 2). Предыкт на том же материале (8 т.) готовит репризу *tutti*.

Значение скрипичного ансамблевого концертирования очень велико в сочинениях для **четырёх скрипок** (Концерты №№ 1, 4, 7, 10). Принцип *spezzati* проявляется многогранно: не только на уровне *tutti-soli*, но и между эпизодами *soli*⁴⁰, а также внутри них. Сочетание инструментов изобретательно: то краткие соло одного инструмента (чаще – первой скрипки), то ансамбль от дуэта до квартета. Ввиду более разнообразных приёмов ансамблевого концертирования в этой группе сочинений большинство частей начинается с *soli*, имеющего не менее ярко выраженный тематизм.

В быстрых частях **Концерта № 10** *soli* разрастается до четырёх эпизодов подряд, с различной фигурацией в тематическом материале и разным сочетанием инструментов. Вслед за ансамблем двух, трёх или четырёх скрипок вступает либо виолончель, либо одна скрипка. При этом внутри зоны концертирования сопоставляются как скрипичные ансамбли, так и ансамбли с участием виолончели и альтов. Отдельного внимания заслуживает зона концертирования перед заключительным *tutti* в **I части** этого Концерта (см. Приложение III, схема 2, тт. 72–98).

Калейдоскопические *soli* образуют четыре эпизода протяжённостью от одного до семи тактов. После двух дуэтов скрипок следуют три дуэта скрипки и виолончели, далее – два сольных эпизода второй и четвёртой скрипок, а затем скрипичное трио и трио скрипки и двух альтов (см. Приложение IV, пример 3).

Наиболее интересны, на наш взгляд, струнные ансамбли в концертной форме **III части** того же Концерта (см. Приложение III, схема 3, тт. 41–52 и 79–112). В протяжённой последней интермедии второе трио солирующих скрипок построено как вертикально-подвижной контрапункт предыдущего (см. Приложение IV,

⁴⁰ Понятия «эпизод *soli*» и «интермедия» в настоящей диссертации идентичны.

пример 4). Заключительную группировку инструментов в этом эпизоде мы вправе считать кульминацией всей III части. Состав увеличивается до квартета, и в каждом голосе последовательно в виде диатонической секвенции проводится тематизм, ранее прозвучавший у солистов (см. Приложение IV, пример 5).

Переходя к специфике ансамбля двух скрипок и виолончели, обратимся к одночастному **Концерту № 11**, в котором виолончели часто поручается выразительная мелодическая линия в ансамбле со скрипками (см. Приложение IV, пример 6). В III разделе (см. Приложение III, схема 4) задаются наиболее разнообразные комбинации солирующих инструментов: это и *spezzati* каждой пары инструментов, и выход на первый план двух скрипок в терцию или сексту при аккомпанирующей виолончели. Реже виолончель исполняет мелодическую линию без участия скрипок. В I разделе в тт. 20–31 ей аккомпанирует чембало (см. Приложение IV, пример 7).

Тенденция от цельного выступления всех участников в первых тактах к дифференциации голосов на переменное количество слоёв фактуры намечается в центральных проведениях *tutti* вивальдиевских Концертов. Так образуется не менее значимый раздел ансамблевого концертирования – концертирование внутри *tutti*. Например, в I части **Концерта № 8** два слоя фактуры переходят в три на протяжении одного раздела: скрипки сопоставляются с нижними голосами, ритмическая фигурация солирующих скрипок предвосхищает контрапункт слоёв фактуры через каждые полтакта (см. Приложение IV, пример 8).

А. Вивальди первым обратил особое внимание на роль альтов. Исполняя средние голоса в барочных концертах, они обычно участвуют только в составе *ripieni* и в *tutti*. В «Гармоническом вдохновении» альты по значению не уступают солирующим скрипкам. В I части Концерта № 10 два трио следуют друг за другом, третья солирующая скрипка и два альты подражают остальным трём скрипкам-*concertino* (см. последние такты в примере 3). В одном из *solì* III части того же Концерта четыре скрипки-*concertino* вступают в нисходящем порядке и проводят каноническую секвенцию. Контрапунктом мелодии скрипок выступают

ритмические фигуры восьмыми в партии альтов и шестнадцатыми у виолончелей (см. Приложение IV, пример 9).

Ещё один приём ансамблевого концертирования – использование **имитационной техники**. И в быстрых, и в медленных частях каноническая имитация в приму переходит в слой фактуры. Упомянутая в средней части Концерта № 8, она открывает **заглавную часть Концерта № 1**. Первые такты составляет ансамбль первой и второй скрипки *concertini*. Инструменты вступают в виде канона в приму, к *tutti* в каденционном участке они ведут линию в терцию. В каденции мелодическая линия солирующих скрипок дублируется другими скрипками (см. Приложение IV, пример 10).

Итак, концерты «Гармоническое вдохновение» отличает мелкая дробность в *spezzati*. Смена фактурных функций у солирующих голосов происходит в коротких промежутках на расстоянии от половины до четырёх-пяти тактов. Поэтому в ансамблевом концертировании А. Вивальди прослеживаются тонкие градации тембровой монохромности в различных сочетаниях струнных инструментов.

Далее сравнивается техника ансамблевого концертирования Вивальди и его современников, демонстрируются её общие и различные черты.

Для концертов А. Вивальди и А. Корелли типичен смешанный гомофонно-полифонический тип фактуры. Общее заключается также в «двухэтажности» партитур, и в том, что и *concertino*, и *ripieno* представляют собой ансамбли струнных. Отсюда – тембровая однородность при всех фактурных контрастах. Но у Корелли нет сочинений для солирующей скрипки, всегда концертируют две скрипки и виолончель. В концертирующих *Allegri* им принадлежит инициативная функция. Начало быстрых частей или разделов контрастно-составной формы у Корелли всегда открывается выступлением солистов, как это происходит, например, во втором разделе *Concerto grosso* № 8 (см. Приложение IV, пример 11).

Наиболее интересно сопоставить ансамблевое концертирование А. Вивальди с сочинениями И.С. Баха.

*Ансамблевое концерттирование в Бранденбургских концертах*⁴¹ И.С. Баха. Бах внимательно изучал ор. 3 А. Вивальди в 1713–1714 гг. и включил несколько концертов из «Гармонического вдохновения» в сборник транскрипций для клавира (RV230 № 9, RV265 № 12, RV310 № 3), а также переработал Концерты RV522 № 8 и RV565 № 11 для органа.

Во время встречи с Бахом в Берлине в 1718–1719 гг. маркграф Бранденбург-Шведтский Кристиан Людвиг восхищался баховскими сочинениями и заказал ему концерты в итальянском духе, но с чертами немецкой традиции. Бах преподнёс заказчику партитуры концертов в подарок, под дарственной надписью стоит дата 24 марта 1721 г. Напомним авторское название: *Шесть концертов с различными инструментами. Посвящённые его Королевскому Высочеству*. «Бранденбургскими» концерты были названы известным немецким филологом и музыковедом Ф. Шпитта, автором первой крупной монографии, посвящённой жизни и творчеству Баха (т. 2, 1880).

По инструментальному составу макроцикл из шести концертов делится на две «тройки»⁴². Дифференциация исполнителей на *concertino*, *ripieno* и *tutti* имеет место в большинстве концертов (№№ 1, 2, 4, 5). Исключения встречаются в двух концертах: № 3 и № 6, в которых отсутствуют духовые инструменты, а струнные распределяются особым образом. В № 3 – это «тройной» состав струнных каждого вида (три группы по три инструмента). В № 6 отсутствуют скрипки. В этом концерте Бах использует старинные инструменты, объединяя их в три группы по два инструмента в каждой: две *viola de braccio*, две *viola da gamba*, *violoncello* и *violone*⁴³.

Состав *concertino* не повторяется ни в одном БК. Так, в №№ 2, 4 и 5 в группе *concertino* участвуют продольные флейты. Кроме того, уникальность (для эпохи барокко) первым двум сочинениям придаёт наличие не только деревянных, но и

⁴¹ Далее наименование «Бранденбургские концерты» обозначается сокращённо: БК. Специально об этом сочинении И.С. Баха речь идёт в монографии А. Hutchings: [201, pp. 230–236].

⁴² Шесть – первое совершенное число. Натуральное число, равное сумме всех своих собственных делителей: 1, 2, 3. Макроциклы из шести сочинений распространены в барокко и необарокко.

⁴³ В раннем ор. 3 Генделя к основному составу *ripieni* присоединялись один или два гобоя.

медных духовых инструментов (валторны и труба). Стоит заметить, что в № 1 инструменты-*concertini* количественно преобладают над *ripieni*: соответственно семь и шесть. В № 5 кроме скрипки и флейты солирующим инструментом становится чембало – инструмент, который обычно выполняет функцию *basso continuo*. Если в начале I части Концерта чембало выступает совместно со скрипкой и флейтой, то далее его партия становится всё более развитой и протяжённой. Обширная каденция в шестьдесят четыре такта перед последним *tutti* полностью отводится чембало (см. Приложение IV, пример 12). Приёмы концертирования чембало очень разнообразны: скрытый голос, полифоническое трёхголосие, одноголосные пассажи, передающиеся из одного регистра в другой, построенные на различных фактурно-фигурационных формулах, и т. д. (см. Приложение IV, пример 13)

В двух концертах – № 3 и № 6, в которых дифференциация на *concertino* и *ripieni* отсутствует – роль инструментов *concertino* периодически выполняют тройки или пары струнных. Похожий случай мы наблюдаем в ор. 3 Г.Ф. Генделя: в большинстве его концертов на первый план выходят либо струнные, либо духовые инструменты. Если в ор. 6 Генделя состав солистов стабилен, то в двух сочинениях ор. 3 *concertino* достаточно вариативно. В *Largo* № 2 солируют две виолончели, а в цикле № 3 виолончель исключается, но добавляется флейта или гобой (см. Приложение IV, пример 14).

В трактовке инструментального состава и формообразовании И.С. Бах отталкивается от стиля А. Вивальди, но достигает принципиально нового качества. В концертах задействованы инструменты в самых разных и необычных для того времени сочетаниях. В большинстве сочинений ярко выражена тембровая дифференциация. У Баха, как и у Вивальди, отдельный слой фактуры образуют одинаковые или однородные инструменты. Но у Баха среди дуэтов – не только скрипки, но и валторны, флейты, по две *viole de braccio* и *viole da gamba*. Часто фигурируют трио солирующих инструментов. Таковы ансамбли гобоев, скрипок, альтов и виолончелей. Однородных ансамблей достаточно много, все не перечислить. Ввиду наличия медных, деревянных и струнных в первых двух

концертах происходит объединение в один слой и одинаковых, и однородных, и контрастных инструментов. Фигурируют ансамбли неоднородных инструментов: дуэты (с участием струнного и духового), трио (медного, деревянного и струнного), квартеты. Эти разнообразные сочетания инструментов демонстрируют высочайшую технику баховского ансамблевого концертирования.

Концертирование внутри *tutti* – ещё одна общая черта концертной формы А. Вивальди и И.С. Баха. В сравнении с Вивальди, аналогичную, но более сложную картину мы наблюдаем уже в первых тактах заглавных частей концертов Баха. В них линия *tutti* получает обратное направление – от дробности в начале, при экспонировании темы к фактурному единству в каденционных участках. *Tutti* Баха представляет собой несколько ансамблей, концертирующих в одновременности. Так, для *tutti* БК № 3 характерно переменное количество голосов. В каждой «тройке» между первым и двумя последними тактами начального *tutti* партитура дифференцируется на два-три слоя, а в последнем такте все инструменты собираются в 12-голосный унисон (см. Приложение IV, пример 15).

Во всех концертах вариативность касается не только состава *concertini*, но и *ripieni*. И.С. Бах более активно, чем А. Вивальди, привлекает к концертированию альты и виолончели. Унисоны альтов и виолончелей встречаются только в баховских *tutti* и интермедиях. Ансамблевые трио в новой трактовке сохраняются, однако в № 3 трио уплотняется за счёт увеличения количества каждого струнного инструмента до трёх, а также иного соотношения инструментов (не две скрипки и виолончель, а скрипка, альт, виолончель). Одновременное концертирование всех «трио» струнных инструментов мы считаем кульминацией I части БК № 3. Антифонные переключки теперь приходится не на отдельные инструменты, а на всё трио (первая и третья доли – скрипки, вторая и четвёртая – альты). Напряжённость этой кульминации придают унисон всех трёх виолончелей, расширение диапазона более чем на две октавы (*Cis-es¹*), доминантовый органнй пункт у контрабаса и *continuo*, диссонирующая гармония УмVII₇. Таким образом, Бах показывает исполнительские возможности всех струнных смычковых инструментов (см. Приложение IV, пример 16).

Интенсивно задействована И.С. Бахом имитационная техника. Начало быстрой части с имитации, как правило, уже не составляет отдельный эпизод *solì*. Например, **финал БК № 3** так же, как начало Концерта № 1 А. Вивальди, открывается имитацией в приму скрипок (см. Приложение IV, пример 17). Этот канон подхватывают и виолончели с контрабасами, и чембало. Кроме того, в первых тактах участвуют все три альты. Вместо репетиции одного звука здесь альты исполняют гармоническую фигурацию. Но далее они дублируют в унисон основную мелодию третьей скрипки. Несмотря на аналогичные приёмы имитации, фактура *tutti* Вивальди прозрачна, в *tutti* Баха мелодическая линия уплотняется на короткой дистанции в полтора такта, от одного до четырёх и затем до пяти голосов.

Не только в *tutti*, но и в интермедиях ансамблевое концертное у Баха приобретает новый облик. По причине увеличения числа инструментов каждого вида в баховских концертах появляется возможность переменности главной и побочной функции голосов как между группами по два и три инструмента, так и внутри них. Например, в первой интермедии № 6 мы наблюдаем *spezzati* не только между парами инструментов – *viole de braccio* (альтами) и *viole da gamba*, но и внутри них: помимо антифонного сопоставления у *viole da gamba* альты опять же вступают в виде канона (см. Приложение IV, пример 18). Канон альтов – новое средство ансамблевого концертного у А. Вивальди такой канон не встречался. Концертное у альтов и *viole da gamba* создаёт ощущение четырёхголосия. Таким образом создаётся **вертикально-подвижной контрапункт слоёв и пластов фактуры**, которого не было в Концертах Вивальди.

Подводя итоги, отметим, что в Концертах и А. Вивальди, и И.С. Баха принцип *spezzati* проявляется в переменности фактурных функций: переключки групп инструментов осуществляются по такту и даже его половине. Что же касается ансамблевого концертного, то Бранденбургские концерты, представляющие своеобразный универсум барочного инструментализма, являют собой его вершину. Широкий набор инструментов, включая те, что были распространены столетиями ранее, в каждом концерте индивидуализированы ансамблевые группы. Бах

внедряет ряд новых приёмов концертирования благодаря виртуозной полифонической технике.

1. В один слой фактуры могут быть объединены и одинаковые, и однородные, и контрастные инструменты.

2. Концертирование в *tutti* представляет собой концертирующие ансамбли.

3. Вариативность проникает в *ripieni*: не только в *tutti*, но и в интермедиях появляются унисоны низких струнных, например, альтов и виолончелей.

4. Каноническая имитация в приму превращается в фактурный слой.

5. Применяется контрапункт унисонов, а также слоёв фактуры.

6. Намного более развитые, чем у Вивальди, фугированные формы. Происходит взаимодействие фугированной и концертной формы (финалы концертов №№ 2, 4).

Г.Ф. Гендель применял различные способы концертирования, используя виртуозную скрипичную технику в интермедиях. Один из приёмов ансамблевого концертирования мы обнаруживаем в последней части *Concerto grosso* № 11. Она открывается *tutti*, а затем основная тема повторяется *spezzati*: она разделена на три фразы, и каждая фраза повторяется сначала *concertino*, а затем *ripieni*. И завершается тема не *tutti*, а *ripieni* (см. Приложение IV, пример 19). Помимо концертирования первой скрипки в V части *Concerto grosso* № 11, внутри *tutti* намечается принцип *spezzati* инструментов внутри групп *concertino* и *ripieni* (см. Приложение IV, пример 20).

Композиция циклов и макроциклов. Вивальди считается создателем трёхчастного цикла. Но среди двенадцати *Concerti grossi* op. 3 к трёхчастному инварианту «быстро–медленно–быстро» («Б–М–Б»)⁴⁴ относятся семь: № 1, № 3, № 5, № 6, № 8, № 9, № 12. Другие пять *Concerti grossi* имеют различную структуру цикла: *четырёхчастный вариант* с соотношением темпов «М–Б–М–Б» (№ 2, № 4, № 7), *трёхчастный вариант*, в котором вторая и третья часть со средней частью объединяются в контрастно-составную форму (№ 10), *одночастная контрастно-составная форма* (№ 11).

⁴⁴ Далее в схемах соотношения темпов «быстро» обозначается «Б», «медленно» – «М».

В крайних частях трёхчастного инварианта стабилизируется концертная форма. Различна структура, тематический и тональный план. Конкретное воплощение в определённой схеме варьируется, с *tutti* начинаются пять произведений. Так, в I части Концерта № 8 (см. Приложение III, схема 5) и в III части Концерта № 10 (см. Приложение III, схема 3) начальный раздел *tutti* основан на двух-пяти элементах, в остальных проведениях элементы появляются выборочно в произвольном порядке. Каждый отдельный элемент из начального *tutti* претендует на роль главного рефрена, в изолированном виде они появляются в среднем разделе. Таким образом, в данной концертной форме, открывающейся *tutti*, образуется необычная рефренная форма. Здесь наблюдается зарождение распространённой в более поздних стилях – романтизма и XX в. полирефренной формы.

Во II части Концерта № 7 мы встречаем темповое, фактурное и тематическое сопоставление в контрастно-составной форме (см. Приложение III, схема 6, а также Приложение IV, пример 21). Аналогичный пример – первые два раздела контрастно-составной формы *Concerto grosso* № 8 А. Корелли (см. Приложение IV, пример 22). Причина значительной разницы разделов по масштабам в концертах Вивальди и Корелли – это отсутствие концертной формы у последнего (у него она ещё не сформировалась). По словам Н. Зейфас, *tutti*, выступая в каденциях, являются «организующим и стабилизирующим фактором формообразования» [63, с. 382].

На уровне цикла инвариант и варианты сосуществуют параллельно (см. Приложение II, таблица 1). Первый преобладает в концертах А. Вивальди и И.С. Баха. Если к трёхчастному инварианту «Б–М–Б» относятся семь *Concerti grossi* из двенадцати у А. Вивальди, то баховских таких концертов – пять из шести. Реже у обоих композиторов встречаются образцы вариантных циклов. В БК № 1 – четыре части: контрастно-составная форма финала из семи разделов имеет рондообразную структуру.

Таблица 2. А. Вивальди. Вариативность структуры в циклах

А. Вивальди – № 2	1. <i>Adagio e spiccato</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Larghetto</i> ; 4. <i>Allegro</i>
А. Вивальди – № 4	1. <i>Andante</i> ; 2. <i>Allegro assai</i> ; 3. <i>Adagio</i> ; 4. <i>Allegro</i>
А. Вивальди – № 7	1. <i>Andante</i> ; 2. <i>Adagio – Allegro</i> ; 3. <i>Adagio – Allegro</i> (темп менуэта)
А. Вивальди – № 10	1. <i>Allegro</i> ; 2. <i>Largo – Larghetto – Adagio – Largo</i> ; 3. <i>Allegro</i>
А. Вивальди – № 11	<i>Allegro – Adagio e spiccato – Allegro (fuga) – Largo e spiccato – Allegro</i>
И.С. Бах – № 1	1. <i>Allegro moderato</i> ; 2. <i>Adagio</i> ; 3. <i>Allegro</i> 4. <i>Menuet – Trio I – Menuet da capo – Polacca – Menuet da capo – Trio II – Menuet da capo</i>

Разительно от циклов А. Вивальди и И.С. Баха отличаются *Concerti grossi* А. Корелли и Г.Ф. Генделя. Среди их сочинений – всего два инварианта (ор. 3 Генделя) и множество вариантов: четырёх-, пяти- и шестичастные, чётные из которых также можно рассматривать как четырёхчастные с дополнением парой частей «М–Б». Наиболее яркое исключение составляет семичастный цикл в одном из сочинений Корелли – Концерте № 7.

Основой первых восьми его *Concerti grossi* ор. 6 (*da Chiesa*) является контрастно-составная форма с преобладанием маломасштабных частей. Она открывается *tutti* в медленной части и продолжается концертирующим *Allegro*, которое начинается с выступления ансамбля *concertino*.

Таблица 3. А. Корелли. Темпы частей в *Concerti grossi (da Chiesa)*

№1: 1. <i>Largo – Allegro – Adagio – Allegro – Adagio</i> ; 2. <i>Largo – Allegro</i> ; 3. <i>Largo</i> ; 4. <i>Allegro – Adagio</i> ; 5. <i>Allegro</i>	№5: 1. <i>Adagio</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Adagio</i> ; 4. <i>Allegro (fuga)</i> ; 5. <i>Largo</i> ; 6. <i>Allegro</i>
№2: 1. <i>Vivace – Allegro – Adagio – Vivace – Allegro – Adagio – Largo andante</i> ; 2. <i>Allegro – Adagio</i> ; 3. <i>Grave – Andante Largo</i> ; 4. <i>Allegro</i>	№6: 1. <i>Adagio</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Largo</i> ; 4. <i>Vivace</i> ; 5. <i>Allegro</i>
№3: 1. <i>Largo</i> ; 2. <i>Allegro – Adagio</i> ; 3. <i>Grave</i> ; 4. <i>Vivace</i> ; 5. <i>Allegro</i>	№7: 1. <i>Vivace</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Adagio</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Andante largo</i> ; 6. <i>Allegro (fuga)</i> ; 7. <i>Vivace</i>
№4: 1. <i>Adagio – Allegro</i> ; 2. <i>Adagio – Vivace</i> ; 3. <i>Allegro (+Coda)</i>	№8: 1. <i>Vivace – Grave – Allegro</i> ; 2. <i>Adagio – Allegro – Adagio</i> ; 3. <i>Vivace</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Pastorale: Largo</i>

Что касается Концертов ор. 6 Генделя, то одна их группа имеет черты старинной циклической сонаты (*da Chiesa*), другая условно относится к *da Camera* с чертами сюиты. Концерты второй группы скорее объединяют черты сонаты и сюиты: цикл либо «модулирует» из одного вида в другой, либо в нём чередуются сонатные и сюитные части. Среди сочинений *da Camera* встречаются танцевальные

либо песенные номера. В состав двух циклов вводится увертюра, а также «вставные» танцы – менуэт, полонез.

Таблица 4. Темпы частей в *Concerti grossi* Г.Ф. Генделя

№1: 1. <i>A tempo giusto</i> ; 2. <i>Allegro</i> 3. <i>Adagio</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Allegro</i>	№5: 1. <i>Overture</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Presto</i> ; 4. <i>Largo</i> ; 5. <i>Allegro</i> ; 6. <i>Menuet: Un poco larghetto</i>	№9: 1. <i>Largo</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Larghetto</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Menuet</i> ; 6. <i>Gigue</i> ;
№2: 1. <i>Andante larghetto</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Largo</i> ; 4. <i>Allegro ma non troppo</i>	№6: 1. <i>Larghetto e affettuoso</i> ; 2. <i>Allegro, ma non troppo</i> ; 3. <i>Musette: Larghetto</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Allegro</i>	№10: 1. <i>Ouverture</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Air: Lento</i> ; 4. <i>Allegro</i> ; 5. <i>Allegro</i> ; 6. <i>Allegro moderato</i>
№3: 1. <i>Larghetto</i> ; 2. <i>Andante</i> ; 3. <i>Allegro</i> ; 4. <i>Polonaise: Andante</i> ; 5. <i>Allegro, ma non troppo</i>	№7: 1. <i>Largo</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Largo</i> ; 4. <i>Andante</i> ; 5. <i>Hornpipe</i>	№11: 1. <i>Andante larghetto e staccato</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Largo e staccato</i> ; 4. <i>Andante</i> ; 5. <i>Allegro</i>
№4: 1. <i>Larghetto affettuoso</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Largo e piano</i> ; 4. <i>Allegro</i> ;	№8: 1. <i>Allemande: Andante</i> ; 2. <i>Grave</i> ; 3. <i>Andante allegro</i> ; 4. <i>Adagio</i> ; 5. <i>Siciliana: Andante</i> ; 6. <i>Allegro</i>	№12: 1. <i>Largo</i> ; 2. <i>Allegro</i> ; 3. <i>Aria larghetto e piano</i> ; 4. <i>Largo</i> ; 5. <i>Allegro</i>

Таким образом, дробность в строении цикла ярко воплощается в римской модели у Корелли и Генделя. Это многочастные концерты, где несколько раз появляется контрастно-составная форма, построенная на медленной медитативной короткой части, разомкнутой к быстрой фуге или концертирующей части моторного характера.

Симптоматично, что в опусах А. Корелли, А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя количество концертов кратно трём: либо по 12, либо по 6. Примечательна ещё одна общая для всех концертов черта. Композиторы продумали последовательность циклов в организации всего собрания. Группировка циклов у Вивальди подчинена распределению по числу инструментов в *concertino*. По инструментальному составу ор. 3 Вивальди делится на четыре «тройки». В каждой группе из трёх концертов первый – для четырёх скрипок, второй – для двух скрипок, а третий – для одной скрипки-*concertino*. Намечается закономерность тонального плана, которая делит макроцикл на шесть «двоек». Мажорные и минорные тональности чередуются во всех «двойках», за исключением последней. Кроме того, в последней двойке соседствуют далёкие тональности с разницей в пять знаков. Единственная тональность в собрании, превышающая три знака при ключе (что являлось редкостью в начале XVIII в.) – *E-dur*. Она делает последний концерт «жизнеутверждающим» финалом макроцикла.

Таблица 5. А. Вивальди. «Гармоническое вдохновение».
Закономерности в структуре макроцикла

Номер концерта	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Количество солирующих скрипок	4	2	1	4	2	1	4	2	1	4	2	1
Тональность	D	g	G	e	A	a	F	a	D	h	d	E

Драматургия целого ор. 6 Корелли основана на группировке циклов по жанровому принципу. Пограничным выступает Концерт № 8 с программным подзаголовком «*Fatto per la notte di Natale*» («Для исполнения в ночь Рождества»). За этим последним концертом *da Chiesa* идут четыре концерта *da Camera*. В них преобладают танцевальные жанры и мажорные тональности. Они служат жанровым финалом, уместным для наступающих после Рождества праздничных дней.

Сравним тональные планы в циклах *Concerti grossi* А. Корелли, Г.Ф. Генделя и БК И.С. Баха. Преобладают мажорные тональности. После двух *F-dur* с одним бемолем идут два с одним диэзом – *G-dur*. Далее Бах делает ход на м3 от *F* вниз и на м3 от *G* вверх и получает тональности с двумя знаками.

Таблица 6. Тональный план циклов Корелли, Баха и Генделя

Номер концерта	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
Корелли ор.6	D	F	C	D	B	F	D	g	F	C	B	F
Бах	F	F	G	G	D	B						
Гендель ор.6	G	F	E	a	D	G	B	c	F	d	A	h

Подведём итоги анализа *concerto grosso* в эпоху барокко.

1. Теоцентризм – философия объективного идеализма XVII – первой половины XVIII вв. определяет метафизическую концепцию об изначальной божественной предначертанности в структуре мира, не имеющего ни начала, ни конца, существующего вечно. Художественная концепция в музыкальном искусстве барокко воссоздаёт картину мира путём распределения «**пространственных полей**» различного звукового объёма и различной плотности благодаря принципу дробности – *spezzati*.

2. Основа драматургического метода концертирования – принцип *spezzati*, воплощает игровой диалог *tutti*, *ripieni*, *concertino*. Он выражается в движении звуковых масс с сокращением или расширением их масштабов, строения, плотности различного объёма (количества инструментов и их регистров и тембров), порядка в их сопоставлении.

3. В музыкальной ткани произведений темброфактурное развитие, связанное с воплощением принципа *spezzati*, пронизывает несколько масштабно-структурных уровней.

4. В цикле медленные части более камерны, написаны для меньшего количества инструментов, чем крайние.

5. В строении отдельных частей в концертной форме или форме концертирующего *Allegro* сопоставляются их внутренние разделы, предназначенные для разного состава инструментов и изложенные в разной фактуре.

6. В дробности каждого из ансамблей *tutti*, *ripieni*, *concertino* практически обязательно концертирование пар, троек одинаковых, однородных и контрастных инструментов.

В формообразовании барочных сочинений можно проследить общую для эпохи идею *многого в едином*. В музыкальной композиции её выражением выступает рассмотренная выше дробная множественность целого. *Concerti grossi* объединяются в собрания из двенадцати или шести циклов. У А. Вивальди и И.С. Баха преобладают трёхчастные циклы (североитальянская модель). Циклы А. Корелли и Г.Ф. Генделя (римская модель) включают от четырёх до семи частей, некоторые части складываются из более мелких и образуют контрастно-составные формы.

Единство концертной формы заключается в рефренности. В формах А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя число проведений рефрена *tutti* нерегламентировано. Нет среди них стандарта, штампа, похожих структур. Сами проведения рефренов (кроме крайних, часто одинаковых – в *rahmenform*) порой весьма различаются по масштабам, структуре, тональному плану.

Последовательный круговой обход тональностей первой степени родства в концертной форме подтверждает их относительное равноправие при утверждении главной тональности в итоге. Тематизм *tutti* часто представляет собой ядро – набор из нескольких простых музыкальных субстанций – группы основных мотивов. Дальнейшее развёртывание мотивных групп даёт новые мотивы. Разделы *sol* состоят из чередования различных фактурно-фигурационных формул.

Множество подобных компонентов на разных уровнях в концерте объединяются, следуя один за другим, дополняют друг друга, но в конечном итоге рождают ощущение согласованности, некоей высшей гармонии. «Барочное напряжённое развитие-становление обычно осуществляется в пределах одного качества (если понимать последнее как мысль, состояние, аффект); переход же к новому качеству происходит путём внезапного сопоставления, а не в результате развития» [67, с. 323]. Пронизанность всех уровней структуры целого едиными принципами **множественности** с одной стороны и **вариативности** с другой – в определенной мере аналогично иерархической системе миропорядка, предложенной Г. Лейбницем. Художественное целое *concerto grosso* эпохи барокко представляет обобщение в музыкальной форме идеи «предустановленной гармонии» как высшего единства в картине мира. Жизнеутверждающие финалы циклов подтверждают рационализм, философский оптимизм эпохи и в частности, веру Г. Лейбница в принципиальную познаваемость мира, который, по его мнению, является лучшим из всех мыслимых миров.

ГЛАВА II

К ИСТОРИИ И ТЕОРИИ НЕОБАРОЧНОГО КОНЦЕРТИРОВАНИЯ

2.1. Путь к неobarocco в XIX и первой половине XX вв.

В периоды классицизма и романтизма жанр *concerto grosso* прекращает функционирование. Причин его исчезновения несколько.

1. Эстетика просвещения и венский классицизм способствуют развитию антропоцентризма. На первый план в литературе и искусстве выходит Человек, психологический аспект и противоречия в его внутреннем мире.
2. Свободный подход в трактовке жанров сменяется регламентированностью.
3. На смену выбора инструментов *concertino* и возможности варьировать их количество в *ripieni*, которая превращает большой ансамбль в малый оркестр в *concerto grosso*, приходит унификация набора инструментов в симфонических жанрах: утверждается парный состав оркестра; обязательные четыре группы инструментов (деревянные и медные духовые, ударные, струнные) оформляются в стандартную многоэтажную партитуру.
4. Упорядочивается структура сонатно-симфонического цикла и функции четырёх его частей (по М. Арановскому: *agens* – человек деятельный, *sapiens* – размышляющий, *ludus* – играющий, *communiis* – общественный).

5. Относительно фиксированными становятся формы, предпочтительные для каждой из частей: первая написана в сонатной форме⁴⁵; вторая, лирический центр – в форме вариаций, сложной трёхчастной с эпизодом или малого рондо; третья, жанровая – в сложной трёхчастной с трио; финал – в вариационной, сонатной или рондо. Закрепление трёхчастной структуры цикла стало характерно для сонат, а также концертов (традиция, идущая от североитальянской циклической модели). Трёхчастный цикл сохраняют многие концерты в постбарочный период вплоть до наших дней. Римская модель цикла у А. Корелли и её продолжение у Г.Ф. Генделя, которая отличается вариативностью в количестве частей, их распределении и формах, возрождается лишь в XX в.
6. Стабилизируется гомофонный период как структура темы.
7. В тональной системе главенствует принцип автентизма и субординации, тогда как в барокко действует тенденция к равноправию побочных ступеней, что выражается в тональном плане одночастных и концертных форм сочинений, построенных на круговом обходе тональностей первой степени родства.

Классические каноны не оставляют места присущей *concerto grosso* вариативности. В новых условиях концертная форма становится не актуальной. Союз рефренности и концертирования распадается, и каждый из этих принципов продолжает свой путь.

Рефренно-ритурнельный принцип (обзор литературы о нём см. в Приложении I, п. 1.2) получает новую жизнь в инструментальных циклах и самостоятельных произведениях XIX – первой половины XX вв. Старинное многочастное рондо, типичное для предклассической эпохи (Ф. Куперен, Ж. Рамо, И.С. Бах) порой объединялось с чертами барочной концертной формы. Пример – финал Концерта для скрипки *E-dur* И.С. Баха. В девяти его частях эпизоды контрастируют не ярко – все они построены на «непрерывном ритмическом

⁴⁵ Термин «Сонатная форма» ввёл в 1820-е гг. А.Б. Маркс. Композиторы венской классической школы называли её формой первого *Allegro*.

движении. Однако, в отличие от рондо французских клавесинистов, здесь возникает контраст более крупного плана – между рефреном и всей совокупностью эпизодов. При этом тематическое различие ... поддержано контрастом, характерным для жанра концерта: рефрен проходит у всего ансамбля, а мелодическую линию эпизодов ведёт солист» [101, с. 276].

У венских классиков форма рондо безусловно является главенствующей. Об этом свидетельствует её разветвлённая классификация, предложенная А.Б. Марксом. Эталонным принято считать пятичастное рондо АВАСА. Но раннеклассическое многочастное рондо не только не прекращает существования. В структурном, фактурном и гармоническом планах оно развивается в направлении от барокко к свободному романтическому рондо с большим числом частей, увеличению их масштабов, тональному движению рефрена, а также принципам концертирования в эпизодах и рефренах.

Уникальные образцы свободного рондо с чертами концертирования – пятнадцать клавирных Рондо К. Баха (написаны с 1755 по 1786 гг.). Его мы наблюдаем, например, в № 3 *B-dur* (1779; см. Приложение III, схема 7). Здесь рефрен звучит не только в главной тональности *B-dur*: он транспонируется в *F-dur*, *Es-dur* и даже далёкий *E-dur*, ладово переинтонируется в *c-moll* и *d-moll*. Третий эпизод (**D**) повторяется в репризном разделе, а его фактура почти буквально повторяется в эпизоде **G**, вторые элементы материала **A** и **B** звучат в остальных эпизодах. Все эти повторы могут служить местными рефренами наравне с главным **A**.

Кульминацией в развитии концертирования в рондо классицизма является Рондо ор. 129 Л. Бетховена «Ярость по поводу потерянного гроша» (1795). В этом сочинении мы наблюдаем схему, аналогичную Рондо К.Ф.Э. Баха *B-dur* (см. Приложение III, схема 8). Рефрен в основном выдерживается в одной тональности, в условно среднем разделе появляются его тональные изменения, при этом тональности отличаются на 3–5 знаков. Кроме того, начиная с проведения рефрена в *As-dur*, исчезает контрастный тематизм в эпизодах, вместо него вклиниваются разработочные разделы на основной теме. Чёткое сопоставление

рефрена и эпизодов в начале и однотемное продолжение – своеобразие этого концертного рондо.

Свободное рондо Р. Шумана характеризуют несколько параметров. Так, в заглавном *Allegro* из цикла «Венский карнавал» помимо многочастности, это более яркие, чем у классиков, тональные сопоставления эпизодов, а также возрастающая роль эпизодов за счёт виртуозных пассажей (см. Приложение III, схема 9). Полнозвучная туттийная фактура рефрена и переключки пассажей в эпизодах создают ощущение концерта для фортепиано соло. Кроме того, после цитаты Марсельезы второй и четвёртый эпизоды выходят на первый план, повторяются на завершающем этапе формы и становятся дополнительными рефренами⁴⁶.

Рондообразной формой с двумя рефренами именует В. Холопова Сцену из первой картины I действия балета И. Стравинского «Петрушка» («Народные гулянья на масленой»). «Двухтемный рефрен тесно переплетается с основными разделами, образуя пестрый тематический калейдоскоп, всё больше скрывающий очертания классической формы и выявляющий новую логику формообразования – творчества XX в.» [174, с. 122]⁴⁷.

Начиная с последней четверти XIX в., заметным явлением становится использование рефрена в качестве одной из частей инструментального цикла. Как пятичастное рондо организовано строение контрастно-составной формы «Испанского каприччио» (1887) Н. Римского-Корсакова (см. схему 2).

I	II	III	IV	V
A	B	A	C	D (A)
A-dur	F-dur	B-dur	домин. лад d-moll	A-dur
Vivo	Andante	Vivo	Allegretto	♩ = 66
ff	p	ff	p	ff

Схема 2. Н.А. Римский-Корсаков. «Испанское каприччио» [174, с. 357]

⁴⁶ Таким образом, *Allegro* из «Венского карнавала», как и Рондо Ф.Э. Баха *B-dur*, возможно считать полирефренной формой.

⁴⁷ Описывая рондо-сонату, В. Холопова обозначает побочную партию вторым, добавочным рефреном, а форму считает «видом полирефренного рондо» [174, с. 121].

Рондо здесь выходит на уровень цикла (по А. Соловцову – это сюитно-рондообразная структура; [154, с. 242]). I и III части – рефрен, II и IV – эпизоды с новыми темами, V часть синтезирует элементы рефрена, первого эпизода и новую тему (В. Холопова определяет её как репризу-рефрен). Этот сюитный цикл примечателен включением концертирования солирующих инструментов в чётных частях, особенно ярко в IV части «Сцена и песня гитаны», где звучат виртуозные каденции солирующей скрипки, затем флейты, кларнета и арфы.

Принцип рондо организует и архитектуру многочастной сюиты «Картинки с выставки» (1874) М. Мусоргского (см. схему 3).

A	B	A	C	A	D	E	A	F	G	A	H	A	I	A
B	Es	As	gis	H	H	gis	D	F	b	B	Es	H	– C	Es

Схема 3. М.П. Мусоргский. «Картинки с выставки». Рондо на уровне цикла

Рефреном являются пьесы «Прогулка», «Катакомбы. Римская гробница», «С мёртвыми на мёртвом языке» и «Богатырские ворота», а эпизодами – пьесы «Гном», «Старый замок», «Тюильрийский сад», «Быдло», «Балет невылупившихся птенцов», «Два еврея – богатый и бедный», «Лимож. Рынок», «Баба-Яга». Тема рефрена меняется как в ладовом, так и в метрическом отношении: после пьесы «Быдло» мажорная тема прогулки звучит в миноре, а между пьесами «Лимож» и «Баба-Яга» изменён размер сначала на 3/4, затем на 6/4.

Особое внимание стоит обратить на функцию рефрена в крупных формах XX в.: циклических, контрастно-составных и развитых одночастных. «В формообразовании музыки ещё первой половины XX в. заметна тенденция выведения классических типов музыкальных форм на более высокие масштабные уровни» [173, с. 46, с. 54]. Среди таких структур автор называет рондо и рондо-вариационную. В качестве примера формы рондо, распространяющей своё влияние и на отдельный раздел заглавной части, и на структуру пятичастного цикла, В. Холопова приводит Пятый фортепианный концерт (1932) С. Прокофьева. Экспозиционный раздел I части (*Allegro con brio*) имеет структуру рондо-сонаты (см. Приложение III, схема 10). Он определяет строение финала (*Vivo – Piu mosso*), в экспозиционном разделе которого звучат два рефрена: первый – с хроматизмами

на расстоянии, тема второго производна от темы главного рефрена А из I части (см. V часть: 4 т. до ц. 83 – фортепиано, *C-dur*; ц. 85 – гобои, *As-dur*; ц. 87 – фортепиано, *D-dur*; 4 т. до ц. 111 – фортепиано и *pizz.* струнных, *as-moll*).

Принцип концертирования, сложившийся в барокко, широко распространяется в музыке второй половины XVIII и в XIX вв. Однако он приобретает новые черты, в условиях главенства метода симфонизма, и проявляется, прежде всего, в концертах для солирующих инструментов, написанных в структуре сонатно-симфонического цикла. В эпоху классицизма в первых его частях барочная концертная форма вытеснена сонатной формой. Но её рудименты отчётливо просматриваются. Они сказываются, во-первых, в двойной экспозиции, характерной для сонатной формы классического концерта. Напомним, что первая её экспозиция весьма компактна, целиком исполняется оркестром. В ней все разделы, в том числе зона связующей и побочной партии, написаны в главной тональности, что аналогично первому *tutti* концертной формы барокко. Выступление во второй экспозиции солиста даёт нормативную экспозицию сонатной формы с развитой побочной и заключительной партией в другой тональности, что можно представить, как новое качество первого эпизода барочной концертной формы. Поручение темы главной партии *tutti* в начале разработки и репризы аналогично повтору рефрена в концертной форме. Хотя внутренняя организация разделов, конечно, иная.

Виртуозное концертирование солиста на общих формах движения с разнообразными фактурно-фигурационными формулами обычно приходится на связующий и предыктовый разделы сонатного *Allegro*. Кроме того, виртуозные пассажи находят место в так называемом «драматическом прорыве» перед заключительной партией. Каденция – единственный раздел, который сохраняет непосредственную связь с традициями барокко. Это выражается в возможности замены композиторского текста каденциями, предложенными самими исполнителями, в том числе теми, которые могут ими импровизироваться. Количество образцов огромно. Приведём два типичных примера: Моцарт –

Концерт для фортепиано с оркестром № 23 *A-dur*, Бетховен – Фортепианный концерт № 5 *c-moll*.

Черты барочной концертной формы имеют место также в однотемной сонатной экспозиции, характерной для Й. Гайдна. В этом отношении примечательна экспозиция первой части его Клавирной сонаты *Es-dur* № 62 Hob XVI:52 (1794). Тема главной партии в аккордовой фактуре *Maestoso* звучит подобно *tutti*. В экспозиции она проводится четыре раза: по два раза в *Es-dur* и в *B-dur*. Иногда в камерной музыке встречается и концертирование с виртуозными каденциями (например, в первых частях сонатных форм: Й. Гайдн – Клавирная соната № 37 *D-dur*, Л. Бетховен – Фортепианная соната ор. 2 № 3 *C-dur*)⁴⁸.

В эпоху венского классицизма принципы ансамблевого концертирования воплощаются и в жанре концертной симфонии. В.А. Моцарт – автор четырёх концертных симфоний: для гобоя, кларнета, валторны, фагота и оркестра *Es-dur* KV297b (1778); для скрипки и альты с оркестром *Es-dur* KV364 (1779); для скрипки, альты, виолончели и оркестра *A-dur* KV320e (1779). Концертная симфония *B-dur* KV361 является аранжировкой Серенады № 10 («*Gran partita*») для духовых инструментов⁴⁹. Общее, что их объединяет – это наличие нескольких солирующих инструментов и их группировка в однородные ансамбли (только духовые или только струнные), двойная экспозиция (вторая открывается выступлением солистов).

Концертирование у классиков в жанре фантазии находит продолжение в творчестве романтиков. Его горизонты простираются всё шире, охватывая жанры

⁴⁸ В жанровом и структурном плане новые черты эстетики не отделяют барокко от классицизма «глухой» стеной. Кроме старосонатной формы, в классицизм перешла форма фуги со строгими правилами построения темы, ответа, противосложения и чередованиями тематических участков с интермедиями. Также продолжают своё существование сложная трёхчастная форма с эпизодом и трио, в частности, форма *da capo* в менуэте.

⁴⁹ Автор аранжировки – Франц Гляйснер (1759–1818), немецкий литограф и композитор, который ввёл литографский способ нотопечатания. Состав: 2 гобоя, 2 кларнета, 2 бассетгорна, 2 фагота, 4 валторны, контрафагот и контрабас. Семь частей синтезируют сюитный и сонатно-симфонический циклы. **I.** *Largo. Allegro Molto*. **II.** *Menuetto. Trio 1. Trio 2*. **III.** *Adagio*. **IV.** *Menuetto. Trio 1. Trio 2*. **V.** *Romanze. – Adagio allegretto adagio*. **VI.** *Tema con variazioni*. **VII.** *Finale Rondo Allegro molto*.

рапсодий, транскрипций, концертных этюдов, проникают в одночастные свободные поэзные формы. Интенсивное развитие блестящего сольного концертирования связано с развитием технических возможностей инструментов и усилением виртуозности исполнителей.

Уже в период классицизма и романтизма намечается движение музыкального историзма, в русле которого происходит возрождение барочных традиций. Возникает новое прочтение старинных жанров и форм. Один из первых образцов использования барочного жанра в XIX в. – прелюдия (*Adagio ma non troppo*) и fuga (*Allegro ma non troppo*) в сонате для фортепиано № 31 **Л. Бетховена (1770–1827)**. Медленный раздел напоминает жанр фантазии: аккордовая фактура сменяется фигурационным речитативом и ариозной декламацией. Тональное движение весьма активно: через энгармонизм УмVII7 и D7 из первоначального *b-moll* – в *Es-dur*, *E-dur*, *as-moll* и только в развитии ариозного раздела – в *As-dur*. В следующей за прелюдией контрастной трёхголосной фуге возникают новые приёмы голосоведения в сравнении с фугами И.С. Баха: октавные удвоения, подголосочная полифония с движением параллельными терциями и секстами.

В период раннего романтизма активный интерес к истории национального музыкального наследия, и конкретно к доклассическому искусству, возродился в Германии. Уже к 1830-м гг. в музыке **Ф. Мендельсона-Бартольди (1809–1847)** наместились две ветви: собственно романтическая, а также «барочная», связанная с возрождением музыки XVIII в.⁵⁰ Преемственность с творчеством великих мастеров – И.С. Баха и Г.Ф. Генделя, выразилась в ораториях «Илия» и «Павел», многочисленных органнх произведениях, в цикле «Шесть прелюдий и фуг для фортепиано». Его «Реформационная» симфония (1828–1830) стала первым произведением XIX в., обращённым к истории немецкой культуры, в котором цитируется протестантский хорал: её IV часть открывается мелодией хорала «*Ein*’

⁵⁰ Основой материала о Ф. Мендельсоне-Бартольди является опубликованная статья автора настоящей работы: Тематический процесс в Фортепианном трио № 2 Ф. Мендельсона-Бартольди // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2023. – Вып. 2. – С. 5–11. (0,6 п. л.)

feste Burg ist unser Gott» («Господь – наш оплот»). Тот же хорал цитирует Дж. Мейербер в опере «Гугеноты» (1835) [133]⁵¹. В 1839 г. появляется «Историческая» симфония Л. Шпора, I часть которой названа «Бах-Гендель, 1720».

В 1830-е–1840-е гг. Ф. Мендельсон-Бартольди возрождал музыку И.С. Баха, дирижируя его сочинениями. Благодаря прекрасному знанию баховских произведений он усвоил принцип хоральной обработки при создании композиции разных масштабов: прелюдий, фуг, кантат. На хоралах основано немало тем в органных опусах Ф. Мендельсона-Бартольди, а также в хоровых жанрах: кантатах, псалмах и псалмах-мотетах. Протестантский хорал становится стержнем композиции и драматургии в Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано (1845). В финале Трио композитор цитирует мелодию «*Gelobet seist du, Jesu Christ*» («Хвала Тебе, Иисус Христос»). Главная идея этого хорала, истоком которого является старинная *Alleluia*⁵², – радостное песнопение во славу Рождества Господня.

Цитирование хорала осуществляется Мендельсоном-Бартольди в «творческой» форме. Вкрапление мотивов хорала в экспонирование тем чередуется с интенсивной интонационной и ритмической работой в развивающих разделах, что придаёт композиции Трио черты своеобразной ритурнельности. В финале хорал

⁵¹ Григорианский и протестантский хорал составляют интонационный фонд всей европейской профессиональной культуры. Они являются константной основой всех классических жанров. Композиторское творчество отца В.А. Моцарта – Леопольда (1719–1787) – непосредственный переход от барокко к классицизму. Первые его опусы – типично барочные камерные жанры: шесть сонат *da Chiesa* и *da Camera* и трио-соната. Позже он создавал театральную музыку, концерты и симфонии, которые иногда по стилю близки ранним симфониям Вольфганга (их Леопольд записывал, редактировал). Барочная традиция даёт о себе знать во многих особенностях, касающихся тематизма, средств музыкальной выразительности, в исполнительской практике у Гайдна и Моцарта, что неудивительно. Их творчество хронологически ближе всего к барокко. Встречается обращение к григорианским хоралам в духовной музыке Гайдна «*Non nobis Domine*» и в мотете Моцарта «*Ave verum carpus*». Типично использование хоральной фактуры в медленных частях сонат и симфоний (простая хоральная обработка протестантских хоралов). Тема фуги в финале Симфонии № 41 **c d f e** – инициальный мотив анонимного напева *Gloria* из Рождественской мессы (см. Schering, A. *Geschichte der Music in Beishielen*. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1931, ss. 1–2). Понятно, что барочные элементы предстают в новом контексте.

⁵² Хоральные мелодии используются в вокальных произведениях И.С. Баха. *Gelobet seist du, Jesu Christ*. Режим доступа: <https://bach-cantatas.com/CM/Gelobet-seist-du.htm> (дата обращения: 23.12.2025).

гармонизован не в четырёхголосном складе *schlichter Choral* (простой хоральной обработке), а в пышном многоголосии с дублированием голосов у струнных инструментов и фортепиано⁵³. Мендельсоновское цитирование хорала делает созвучными стили барокко и романтизма. Романтическое прочтение мелодии хорала и её ритуальная функция дают нам право заявить о чертах необарочного концертирования в Трио.

Мелодию хорала через шесть лет после рассматриваемого Трио применил **Р. Шуман (1810–1856)** в коде II части Второй сонаты для скрипки и фортепиано. Он неоднократно обращался к барочным жанрам и формам. 1845 г. – вершина органной музыки Шумана. Тогда были созданы шесть фуг на имя В-А-С-Н, четыре эскиза, шесть пьес канонической формы. Композитор обращался также к вокально-инструментальным жанрам: Реквием *Des-dur* (1852), Месса *c-moll* (1852–1853).

Поздний романтизм, а затем музыка XX в. открыли большие выразительные и формообразующие возможности в сочетаниях признаков различных жанров. Так, хорал и сарабанда синтезируются в побочной партии Сонаты *h-moll* **Ф. Листа (1811–1886)**. Лист, как известно, сделал большое количество транскрипций симфонических, камерно- и вокально-инструментальных сочинений для фортепиано и даже для органа (баховские Фантазия и фуга *g-moll*, шесть прелюдий и фуг и др.). Другая ветвь его творчества – развитие барочных и классицистских тем в крупные жанры. Среди них – Вариации на тему из I части кантаты № 12 И.С. Баха «*Weinen, Klagen, Sorgen, Zagen*» («Стенанья, плач, заботы и тревоги») отдельно для органа и фортепиано (1862–1863). Органные сочинения занимают особое место: Прелюдия и фуга на тему ВАСН (1855), Месса (1879), Реквием (1883).

⁵³ Постепенное формирование цитаты «*Gelobet seist du, Jesu Christ*» к финалу цикла делает Трио образцом музыкальной формы, которая получила название «вариации с темой в конце произведения» и стала типичной для сочинений последующего времени. Например, во французской музыкальной культуре таковыми являются симфонические вариации «Иштар» (1896) В. д'Энди [37].

Обобщая барочные наименования сочинений первой, а затем второй половины XIX столетия, Ю. Кудряшов вводит специальное понятие – *преднеоклассицизм*⁵⁴ [87, с. 298].

В стилистическом и жанровом направлении к барокко особенно ярко отмечена музыка **И. Брамса (1833–1897)**. Брамс хорошо знал доклассические жанры и формы. Он часто обращался к старосонатной форме, старинной сюите, вариациям на *basso ostinato*. Хорошо известный пример на *basso ostinato* – финал Четвёртой симфонии (пассакалия). Так же, как Ф. Лист, И. Брамс создавал вариации на темы композиторов барокко: один из примеров – Вариации на темы Генделя. Также ему принадлежит одиннадцать органных хоральных прелюдий (1896): в первой есть признаки аллеманды, а в пятой – тройной фуги. На применение Брамсом принципов *concerto grosso* и конкретно в Двойном концерте *a-moll* для скрипки и виолончели (1887) указывает М. Друскин [58, с. 133].

Что же касается хорала, то он продолжает использоваться в произведениях начала XX в., в частности, в симфоническом жанре. В заключительном разделе двухчастной Восьмой симфонии (1907) Г. Малера звучит хор «Всё быстрое – Символ, сравнение». С возрождением в XX столетии тенденций барокко обращение к жанру протестантского хорала стало распространённым приёмом в композиторском творчестве. Так, А. Берг в Скрипичном концерте (1935) включил в качестве темы финальных вариаций хорал из кантаты № 60 И.С. Баха «*Es ist genug, Herr, wenn es dir gefällt*». Мелодия хорала завершает Вторую симфонию для струнных и трубы (1942) А. Онеггера.

На рубеже XIX–XX столетий самым последовательным обращением к старинным жанрам отличается **Макс Регер (1873–1916)**. На протяжении всего творческого пути композитор выражал высочайший пиетет перед искусством немецких мастеров прошедших эпох. Творческое кредо М. Регера – «Быть как Бах». Регер последовательно продолжал развитие жанров, достигших расцвета в

⁵⁴ Термин «преднеоклассицизм» употребляет также А. Климовицкий в монографии о П. Чайковском [72]. Здесь он обозначает стиль, в котором сочетаются элементы разных эпох и стилей, например, смещение действия оперы «Пиковая дама» из 1820-х гг. в эпоху Екатерины II.

творчестве И.С. Баха. Кроме малого полифонического цикла для органа и фортепиано он написал большие полифонические циклы для фортепиано, а также для скрипки соло. Ему принадлежит более десятка сонат для скрипки соло, по три сюиты для виолончели и альта соло, Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано.

В 1905 г. М. Рeger сделал транскрипцию для фортепиано в четыре руки всех шести Бранденбургских концертов⁵⁵. Неудивительно, что одним из первых образцов необарочного концертирования в XX в. является его **Концерт в старинном стиле *F-dur* op. 123**, написанный в 1912 г.⁵⁶ Позднеромантический по образному строю и средствам выразительности (сплетение лирических мелодий у инструментов тройного состава оркестра, сложные гармонии), в области формообразования он возрождает барочные традиции. Цикл представляет собой трёхчастный инвариант, средняя медленная часть которого – лирический центр, обрамлена активными быстрыми частями. В них использована барочная концертная форма с чётким чередованием *tutti-solo* (см. схемы 4–6, они приводятся по: [80, с. 128]⁵⁷).

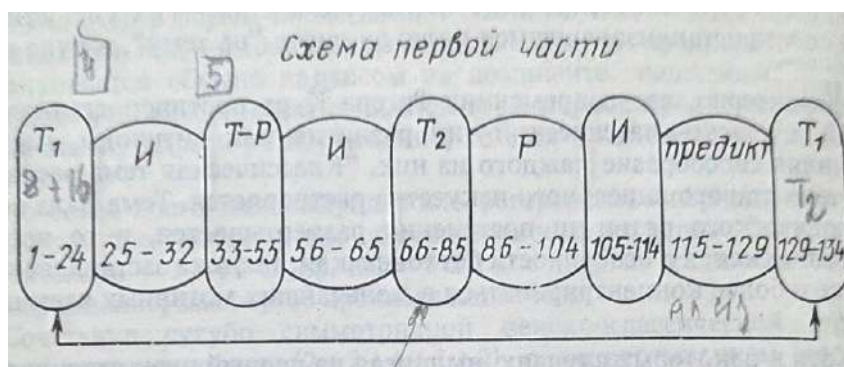


Схема 4. М. Рeger. Концерт в старинном стиле, I часть

⁵⁵ В 1915 г. он ещё раз вернулся к этой идее и создал транскрипцию для органа баховских концертов № 3 и № 5.

⁵⁶ Аналогично И.С. Баху, М. Рeger посвятил своё сочинение человеку, носящему дворянский титул. Полное название произведения на немецком языке звучит так: *Seiner Hoheit Herzog Georg II von Sachsen-Meiningen ehrfurdhtsvoll zuggeeignet Konzert im alten Stil fur Orchester* (Его Высочеству, достопочтенному герцогу Георгу II Саксон-Майнингенскому посвящается Концерт в старинном стиле для оркестра).

⁵⁷ Подробный анализ формы крайних частей проведён в монографии Ю. Крейниной на с. 119–125. В приводимых схемах она использует способ записи концертной формы, предложенный Ю. Холоповым.

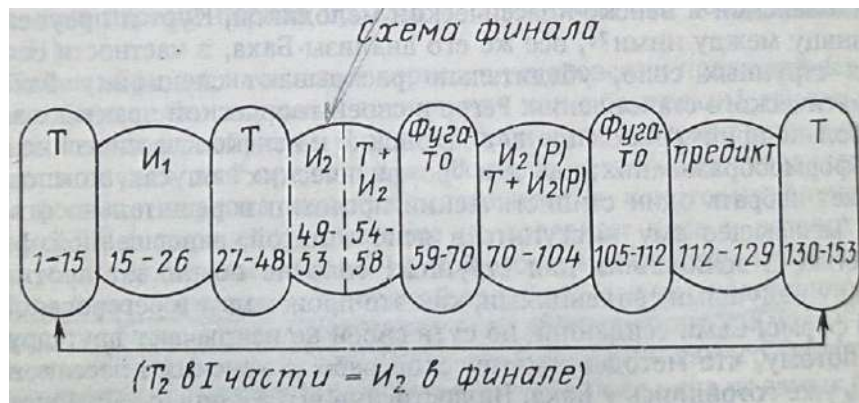


Схема 5. М. Рeger. Концерт в старинном стиле, III часть

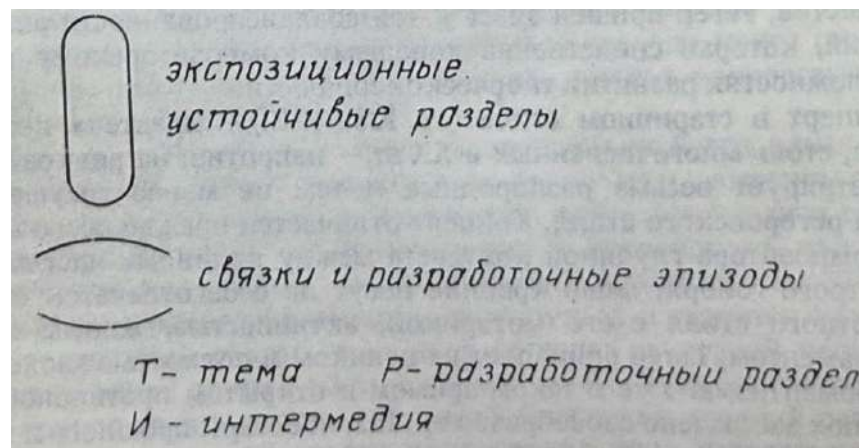


Схема 6. М. Рeger. Концерт в старинном стиле. Условные обозначения

Сходство крайних частей проявляется в одинаковом количестве разделов – их девять. В конце I и III частей возвращается начальное проведение рефрена (черты *Rahmenform*), но в динамизированном виде (с масштабным расширением). Все части пронизывает партия солирующей скрипки, а во II части добавлена ещё одна концертирующая скрипка. Помимо скрипок, остальные инструменты или их группа зачастую также солируют, образуя фактуру двумя принципами барочного концертирования (*spezzati* и ПФФК). Краткие *sol* (0,5–1 тт.) звучат не только в интермедиях: концертирование различных групп проникает и в *tutti*.

Жанр позднеромантической симфонической поэмы «укладывается» в композиционную модель *concerto grosso*, утвердившуюся в творчестве А. Вивальди и И.С. Баха. Следует подчеркнуть, что М. Рeger вводит в неё важное новшество, которое окажется перспективным. I и III части объединены проведением фанфарной темы, контрастирующей материалу *tutti*. В I части она появляется в имитации у солирующих труб и валторн в тт. 66–85, а в III части звучит три раза: в интермедийных разработочных разделах, обрамляя фугато, и в зоне предикта.

Фанфарная тема выполняет, по нашему мнению, функцию циклического рефрена, встроенного в барочные концертные формы крайних частей.

Для последующего анализа мы выбираем сочинения 1930-х гг. двух авторов – И.Ф. Стравинского и Б. Мартину, в которых принципы необарочного концертирования выступают в полном расцвете.

Между ними и Концертом М. Регера хронологически располагается ряд *Concerti grossi*, появившихся в европейских странах. Например, *Concerto grosso* для струнного оркестра и фортепиано Э. Блоха (1925; это первый образец использования фортепиано в необарочном концерте); Концерт для флейты, виолончели и фортепиано (1926) В. д'Энди; *Concerto Romano* (1926) А. Казеллы; Двойной концерт для флейты и фортепиано (1927) Э. Шульгофа и др. (см. Таблицу 20 в монографии: [35, с. 362–363]).

Возрождению *concerto grosso*, во-первых, способствует общий художественный контекст: нарастание тенденций неоклассицизма, усиление внимания к доклассическим жанрам и формам. Важны факты распространения, наряду с другими произведениями И.С. Баха, его БК, которые всё активней функционировали в исполнительской практике, начиная со второй половины XIX в. Стимулировал этот процесс выход в свет череды новых исследований о композиторе⁵⁸.

Кроме того, в начале XX столетия оркестровая музыка за рубежом отходит от симфонического канона. Составы исполнителей варьируются от камерных до очень больших. Участие хора и вокалистов охватывает не только отдельную часть, как это было в финале Девятой симфонии Л. Бетховена, а сочинение целиком. Пример – Восьмая симфония («Симфония тысячи участников», 1906) Г. Малера. В

⁵⁸ Почти через 100 лет после монографии И.Н. Форкеля (1802) появляется фундаментальный труд Ф. Шпитты «И.С. Бах. Творчество. Влияние на немецкую музыку» (первый том – 1873, второй – 1880), его последующие второе и третье издание, а также его перевод на английский язык К. Белл и Дж. А. Фуллер в 1885 и затем в 1899. В начале XX в. выходят новые солидные монографии: А. Швейцера (на французском языке – 1905; расширенное немецкое издание – 1908), Ф. Вольфрума (1910), Ч.С. Терри (1928), Р. Штеглиха (1935), А. Мозера (1935), В. Гурлитта (1936). Одна из последних монографий на русском языке – «Звуковые миры Иоганна Себастьяна Баха» [56] А.И. Демченко (2022).

зарубежной и русской музыке 1910-х–1920-х гг. заметно возрастает удельный вес камерно-инструментальных жанров. Внимание привлекают ансамбли для разных составов в музыкально-театральных сочинениях И. Стравинского («Свадебка», «Байка», «История солдата»), его Октете и др. Именно в них Стравинский вырабатывает специфическую технику концертирования [5, 6].

Ещё одна причина состоит во всё возрастающих экспериментах – свободе от канонов в использовании средств музыкальной выразительности, ритме, фактуре, в освобождении мелодии из-под власти вертикали, усилении полифонии, линейного начала в фактуре. Для такой свободы как раз-таки подходят переменные формы барочного концерта и многочастного рондо.

Выбор для последующего анализа сочинений И. Стравинского и Б. Мартину объясняется следующим.

Жанровый комплекс *concerto grosso* Высокого барокко у этих авторов представлен во всех его составляющих. 1. Образный строй отражает гармоничную концепцию мировосприятия, главенствуют мажорные тональности. 2. *Spezzati* выступает в драматургии трёхчастного цикла: II медленная часть – камерная с меньшим составом исполнителей. 3. Крайние – быстрые моторные I и III части имеют концертную форму, открываются *tutti*. 4. Состав исполнителей представлен в записи в двухэтажных партитурах: ансамбль солистов и ансамбль *ripieni*. 5. В ансамблевом концертировании используются всевозможные группировки инструментов.

2.2. Ансамблевое концертирование

И.Ф. Стравинского и Б. Мартину

В настоящем параграфе в концертах первой половины XX в. выявлены индивидуальные и общие черты необарокко⁵⁹.

⁵⁹ Основой материала данного раздела является опубликованная статья автора настоящей работы: Ансамблевое концертирование И.Ф. Стравинского и Б. Мартину // Электронный научно-

Ансамблевое необарочное концерттирование И.Ф. Стравинского. **Игорь Фёдорович Стравинский (1882–1971)** обращался к принципам концерттирования уже в «русский» период творчества. Их впервые исследовал Б. Асафьев в «Книге о Стравинском»⁶⁰ [5, 6]. В настоящее время его концертные сочинения описаны в ряде трудов [18–20, 100, 141, 142]. Концертность заметна в балетах «Петрушка», «Орфей», «Агон», а также в «Истории солдата» и в Симфонии в трёх движениях. В череде неоклассических опусов 1920-х–1930-х гг. основой являются барочные образцы. Пример сочинения с чертами французской увертюры – Концерт для фортепиано и духовых. При этом последовательность «М–Б» проявляется как на уровне заглавной части, так и на уровне всего трёхчастного цикла. «Медленное торжественно-патетическое вступление с характерным синкопированным ритмом сменяется быстрым основным разделом, ... токкатным по характеру преобладающего тематизма. В коде же вновь возвращается начальный материал в видоизменённом варианте, замыкая часть согласно канонам прототипа. Аналогичное соотношение “М–Б” воспроизводится затем в укрупнённом виде в масштабах всего цикла: медленная часть контрастно сопоставлена с финалом, в который она непосредственно переходит» [142, с. 154].

Среди симфонических опусов принципы концерттирования ярко выражены в Симфонии в трёх движениях. Это сочинение словно обращено к памяти жанра барочного концерта. «Стравинский говорит о “сущности формы в Симфонии”, заключающейся в “разработке идеи соперничества контрастирующих элементов нескольких типов”. Совершенно очевидно, что речь здесь идёт об идее концерттирования, действительно настолько важной в Симфонии, что временами она приобретает отчётливые признаки концерта для оркестра» [Там же, с. 159].

По мнению Стравинского, барокко – «живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее, а потому традиция походит на наследство, которое

исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2026 (в печати) [126].

⁶⁰ Первое издание книги Б. Асафьева датируется 1929 г. В 1977 г. с внесением дополнений по неоклассическому и позднему периодам творчества И. Стравинского его монография была переиздана.

даётся при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [100, с. 37]. Обращаясь к разным стилевым моделям, композитор преобразует «знакомое» и «понятное», «использует и эффект “искажения” объекта, включённого в эту игру, и намеренные нарушения правил» [Там же, с. 37]. «Принцип представления, отрицающий непосредственное, ... предрасполагает к разнообразию ритуализованных форм, к изобретениям и вариациям» [142, с. 157–158]. Возможно, поэтому у Стравинского именно концерт выступает как жанр широких возможностей для композиторской изобретательности и для исполнительской интерпретации.

Далее рассматривается концерт «*Dumbarton Oaks*» («Дамбартон Окс», 1938). Завершённый в Париже и впервые исполненный в США, он продолжает линию необарочных концертов начала XX в. Концерт занимает особое место в творчестве композитора: является итогом первого 15-летия его неоклассического периода, а также отправной точкой следующего 15-летия⁶¹.

Три части этого концерта возможно представить как исторический путь развития жанра. По С. Савенко, I часть (*Tempo giusto*) написана в духе баховского барокко, II часть (*Allegretto*) – в стиле классицизма, III часть (*Con moto*) – в “современном” стиле» [142, с. 72]. На наш взгляд, каждая часть включает не только указанные стили. I часть, помимо черт концерта, «охватывает» и другие доклассические жанры. II часть – место не только для классицизма, но и в целом для классико-романтической традиции и её жанров. В III части можно услышать интонации, присущие русскому фольклору, дробность штрихов как в классицизме, романтическую песенность, использование неполного 12-тонового звукоряда. Наконец, непрерывное движение восьмыми в одном регистре отсылает к конструктивизму, пик которого пришёлся на 1920-е гг.

Крайние быстрые части концерта написаны в типичной для барокко концертной форме. О её интерпретации Стравинским в данном разделе работы и пойдёт речь. Новизну концертной формы Стравинского определяет в первую

⁶¹ Как известно, М. Друскин делит эволюцию творчества И. Стравинского следующим образом: «русский» период (1908–1923), неоклассический (1923–1953), додекафонный (1953–1968) [59].

очередь специфика его тематизма – эмансипация кратких интонационных элементов «от власти» периода. Краткие формулы в ансамблевом концертном исполнении играют ведущую роль.

В I части чётко прорисованы три мотива. Мотив *a* – нисходящее движение по звукам развёрнутого трезвучия с обыгрыванием каждого его звука нисходящим вспомогательным (шестнадцатыми длительностями). Мотив *b* – восходящий по V–VII–I ступеням восьмыми. Мотив *c* – волнообразное движение по звукам ломаного тонического трезвучия. Первая квинто-октавная вертикаль (*es-b*) в исполнении духовых инструментов открывает Концерт и отсылает нас к пасторали. С т. 12 результативная вертикаль, состоящая из суммы квинт, отсылает к периоду Возрождения. Начиная с т. 22 на первый план выходят струнно-смычковые инструменты: они создают ощущение формирования характерного для барокко струнного трио, затем – ансамбля и впоследствии концертной формы. На наш взгляд, настоящее барочное сопоставление *tutti-soli* берёт начало именно с концертного исполнения струнных на мотиве *b*.

Концерт предназначен для ансамбля из 15 инструментов (5 духовых и 10 струнных) по количеству – это малый барочный оркестр. Отметим одинаковые инструменты с БК № 1 Баха: две валторны, фагот и струнные. Количественно духовых инструментов меньше, чем в БК № 1, но больше, чем в БК № 2. Стравинский «в диалогах с Р. Крафтом говорил, что I часть. его Концерта *in Es* “*Dumbarton Oaks*” выдержана “в бранденбургском стиле”» [156]. Но композитор предпочитает гобоям кларнет, введённый в оркестр позднее. Панорама стилей различных эпох делает необязательным использование чисто барочного инструмента чембало.

Главное отличие в использовании инструментов – размытость дифференциации на *concertini* и *ripieni*. Ансамбли поочерёдно меняются ролями: пока один или несколько инструментов выходят на первый план, другие выполняют оттеняющую роль. Принцип группировки инструментов в целом общий с БК Баха: главенствуют «двойки» и «тройки». В баховских партитурах присутствуют либо дуэты (БК № 6), либо трио (БК № 3), либо они соединяются в рамках одной

партитуры (БК № 1). В «*Dumbarton Oaks*» несколько «двоек» и «троек» одинаковых инструментов не фигурируют. Его группировка такова: три разных деревянных духовых инструмента (флейта, кларнет, фагот), две валторны, по три скрипки и альты, две виолончели и два контрабаса. В процессе концертирования образуются ансамбли из двух или трёх инструментов – как однородных (только струнных, только деревянных или только медных духовых), так и неоднородных (фагот и две валторны, флейта, кларнет и валторна, флейта, скрипки и альты и др.).

Две валторны, как и в БК № 1, занимают особое место. В обоих сочинениях с самых первых тактов они составляют отдельный слой фактуры со своим ритмическим рисунком. Приёмы игры в основном идут от Баха: каноническая имитация в октаву и движение параллельными терциями. Сочетания валторн с другими инструментами становятся более разнообразными. Вместе со звучанием солирующего фагота они уплотняют фактуру. Кроме того, две валторны и альты исполняют контрапункт мотива **b** и поступенного восходящего движения (2 т. до ц. 18). Валторна I составляет ансамбль с фаготом, виолончелью и контрабасом, к ним затем присоединяется кларнет (ц. 20).

Фагот трактуется по-новому. Если в БК № 1 Баха он в основном дублировал виолончель и контрабас (*continuo*), то в «*Dumbarton Oaks*» он является характерным тембровым персонажем. Сольному выступлению фагота отводятся целые разделы *solì*. В тт. 41–50 яркая смена тональности с *Es-dur* на *D-dur*, а также синкопированный ритм отделяют партию фагота и двух валторн от низких струнных (см. Приложение IV, пример 23). Тт. 55–62 – реприза эпизода *solì* в *D-dur*: ансамблевое концертирование здесь усложнено заменой сочетания деревянных и медных духовых сочетанием деревянных и струнных (скрипок и альтов), фагот постепенно выходит на первый план. Фугато струнных является следствием увеличения числа фактурных слоёв в ансамбле фагота и струнных (тт. 108–117; в БК № 1 ансамбль этих инструментов также присутствует). Дублировки меняются каждые полтакта, что в принципе было характерно и для концертирования в баховских *tutti*: фагот / контрабас или виолончель, две скрипки, два альты, скрипка

I / альт I. Затем в следующем такте – *divisi* вторых и третьих скрипок и альтов (ц. 17).

Струнные концертируют на протяжении всей I части. Концертирование «трио» скрипок и альтов идёт от БК № 3 Баха. Однако ни разу не появляются отдельные мелодические линии каждого инструмента. Разветвление в группах инструментов одного вида на несколько голосов в сочинении Стравинского представлено скромнее – не во всех *tutti* и *solì*. Но дублировка двойных нот у каждой скрипки и каждого альта создаёт бóльшую плотность звучания в сравнении с барокко (3 т. до ц. 11). В каждом *divisi* звучит унисон, двухголосие (3 т. до ц. 10) или трёхголосие (3 т. после ц. 17).

Фугато струнных, занимающее центральный эпизод I части (цц. 13–15) – явление, идущее из барокко. Тема фугато основана на мотиве *b*. Вступление голосов типично для экспозиции трёхголосной фуги: средний голос – верхний – нижний. Экспонируют тему альты, скрипки отвечают квартой выше. Дважды, также на расстоянии чистой кварты, проводят тему виолончели и контрабасы вместе.

Техника метроритмического варьирования попевочного тематизма – ещё одна особенность стиля концертирования Стравинского. Каждый из трёх основных мотивов (*a*, *b* и *c*) варьируется в соответствии со сменой метра: через такт двухдольность переходит в трёхдольность и наоборот. Ещё больше мотивы преобразуются благодаря переходам от простых размеров к сложным, от сложных к смешанным, от смешанных вновь к простым, частой переменности размеров, использованием редких размеров – 5/16, 7/16, 9/16, 5/8, 2/8 и др. (см. ц. 4, 5, 12, 20, 23).

Соотношение *tutti* и *solì*. I часть «*Dumbarton Oaks*» представляет собой девятичастную концертную форму (см. Приложение III, схема 11). Однако уже в первых тактах *tutti* мы видим *spezzati* струнных и духовых на разных мотивах. До первой тональной репризы *tutti* (возвращения *Es-dur* в ц. 11) интермедии более продолжительны, чем *tutti*, и в них последовательно представлены ансамбли струнных, затем – фагота и двух валторн, а также квартет кларнета, фагота, валторн и квартет струнных. Перед тематической репризой в ц. 20 соотношение *tutti* и *solì*

выравнивается. Как результат всевозможных сочетаний однородных и неоднородных инструментов в *solì* звучит последнее *tutti* (ц. 25). Многократный повтор мотивов на общих формах движения: ходов по звукам тонического трезвучия *Es-dur* у духовых четвертями, гаммообразных пассажей у скрипок и альтов шестнадцатыми, фигурация восьмыми по III, V, VII и I ступеням у виолончелей и контрабасов создают оригинальный эффект предвосхищения минималистской техники паттернов.

Так же, как в барочной концертной форме, ни одно *tutti* у Стравинского точно не повторяется, возвращается лишь основная тональность. *Tutti* изменяются по нескольким параметрам: по фактуре (увеличение или уменьшение числа голосов, слоёв), интонационному содержанию (меняется порядок появления кратких мотивов, либо пропуск одного из них, либо их контрапункт у разных ансамблей), динамике. В целом в I части наблюдается тенденция, которой не было в баховских концертах. Это приведение переменных слоёв фактуры к единству: движение от раздробленной многомотивности к укрупнению разделов и объединению мотивов на заключительном этапе.

В III части «*Dumbarton Oaks*» собирается несколько музыкальных стилей: от барокко до современности. Намечается тенденция к синтезу барочной концертной формы в деталях и – в крупном плане – рондообразной формы, наследующей классико-романтическую традицию.

Принцип рефренности проявляется на нескольких уровнях (см. Приложение III, схема 12). Экспозиция первого *tutti* занимает 37 т. В нём – пять разделов, которые образуют рондообразную форму **a b a b₁ a₁** – это первый уровень проявления рефренности. Несмотря на переменный размер (2/4, 3/4, 2/2), для двухэлементного рондообразного *tutti* характерна маршевая напористость. На фоне микроостинато виолончелей и контрабасов у фагота и валторн звучит мотив, создающий образ, по духу близкий призывной русской песни. Мотив **b** образуется параллельным движением квартсектаккордами.

Второй – основной уровень рефренности образован сопоставлением *tutti–soli* в 11-частной концертной форме всего финала. Ансамблевое концертное проявление проявляется наиболее ярко в эпизодах лирической направленности.

Огромные интермедии, включающие по несколько идущих подряд эпизодов *soli*, в схеме 14 в Приложении III обозначены ***B*** и ***C***. В интермедии ***B*** темп остаётся прежним, но включает новый тематизм героико-эпического характера. Интермедия ***C*** является лирическим центром финала. В крупном плане возникает *третий уровень проявления рефренности*. Чередуются маршевость и напевность. На верхней строке схемы она обозначена литерами ***A B A₁ C A₂***. Пятичастная структура темы *tutti* предвосхищает общий абрис пятичастности в композиции целого.

В разделе ***A*** два эпизода представляют собой фугато. В первой интермедии (ц. 58) протяжная песенная тема в переменном размере (3/2, 5/4) проводится в *f-moll* сначала флейтой и фаготом, затем следует ответ фагота в *b-moll*, в третий раз в *f-moll* тему проводит валторна II. Краткое *soli* струнных подготавливает лирико-эпическую кульминацию раздела ***A*** (ц. 61) – одновременно *tutti* из трёх концертирующих ансамблей (пластов фактуры) и двухголосное фугато. Тема народной песни видоизменена (***a₁***): вместо минорного лада звучит мажорный. Тему в *Des-dur* ведут фагот, валторна I, контрабасы; валторна II и виолончели с темой в обращении (*b-moll*) образуют стретту. Остальные инструменты исполняют противосложение. Ответ к теме – традиционно доминантовый (*As-dur*): теперь ведущую роль берут на себя скрипки и альты. Стретта организована по-другому: виолончели, контрабасы и фагот проводят тему в *f-moll* в прямом движении. Тема и противосложения в совокупности образуют четыре пласта фактуры.

Структура темы в лирическом центре III части – разделе ***C*** укрупняется до периода (ц. 70–72). В ней претворены черты мелоса классико-романтической традиции и русского фольклора. Дуэт скрипок (***g***) параллельными секстами в гармоническом миноре плавно перетекает в подголосочную полифонию флейты и кларнета в натуральном миноре. Этому мелодичному пласту фактуры контрапунктом выступает аккомпанирующий – от флейты и кларнета он переходит

к альтам. Второе предложение (*g₁*) составляют три пласта фактуры: элементы основного от скрипок теперь переходят к виолончелям (16-е), а также к флейте и кларнету (опевание местной тоники), аккомпанирующий – в партии фагота и валторны II.

Современный стиль концертирования в репризе III части выражен ритмическими оstinatными паттернами от трёх до пятнадцати тактов в заключении. Они перемещаются от одной группы инструментов к другой. Вместе с преобразованной темой народной песни они образуют два больших пласта фактуры, которые сливаются в скандирование заключительной диссонирующей вертикали.

Подчеркнём важную роль ещё одного жанрово самостоятельного рефрена в «*Dumbarton Oaks*». Функцию добавочного рефрена в виде монтажной вставки хорала между частями цикла выполняет краткая циклическая тема: словно падающий занавес, разделяет три акта театрального спектакля.

Ансамблевое необарочное концертничество Б. Мартину. Ещё будучи в Праге **Богуслав Мартину (1890–1959)**⁶² познакомился с балетом И.Ф. Стравинского «Весна священная», а в парижский период творчества – с балетами «История солдата», «Свадебка». Разумеется, эти новаторские сочинения Стравинского покорили Мартину: «он позитивен и непосредствен... характер его музыки... – это самовыражение человека, любящего жизнь любовью безыскусной, простой, непосредственной». Мартину находит в музыке Стравинского «порядок и логику», которые ему необходимы [105, с. 35–36].

Необарокко Б. Мартину приходится на первый расцвет его творчества – 1930-е–1940-е гг. Композитор часто обращался к доклассическим жанрам. Среди них – канцона, токката, партита, ричеркар, инвенция, соната, мадригал и, конечно, концерт. Его слова «Если сказать правду, я – тип композитора, склонного к форме *concerto grosso*» [105, с. 106] выражают особый интерес к барочной концертной

⁶² В Праге в 1966 г. издана фундаментальная автобиография этого композитора [207]. Перевод названия: Мартину Богуслав. Музыка в зеркале времени. Дом, музыка и мир: дневники, записные книжки, размышления и статьи / Под редакцией М. Сафранека.

форме. По его мнению, в сравнении с эмоциональностью и психологичностью симфонии «форма *concerto grosso*» позволяет создать строгую организованность, ограничение и равновесие элементов, ... градаций звучания и динамики, совершенно иную и точную структуру организации тематизма, одним словом – совершенно иной мир» [Там же, с. 107]. Эта форма «привлекала композитора многие годы», а Мартину «воссоздал её в совершенно современном варианте» [Там же].

Многие инструментальные опусы Б. Мартину этого периода представляют собой произведения для солистов и оркестра, в том числе с признаками барочной концертной формы [29, с. 253–254]. Ни в одном сочинении нет повторения набора инструментов в *concertino*. Встречаются ансамбли, подобные барочным трио: две скрипки, фагот или скрипка, гобой, виолончель, а также другие комбинации струнных и духовых инструментов, преимущественно деревянных: скрипка, альт, виолончель, флейта, гобой. Новое в *concertino* Мартину – это использование в качестве концертирующих инструментов ансамблей, типичных для музыки классико-романтической традиции: два фортепиано, а также фортепианное трио и струнный квартет. Яркое и необычное сочетание – концертирование чембало и фортепиано.

Состав *ripieni* также варьируется от исключительно струнных (Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра, 1933) до большого симфонического оркестра с расширенной группой ударных (Четвёртая симфония, 1945). Именно у Мартину появляются первые яркие образцы с участием двух оркестров – Концертная симфония (1932) и Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр (1938).

Выдающимися образцами *concerto grosso* Мартину считаются Концерт для струнного квартета с оркестром (1931), Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра (1933), Концерт для чембало и камерного оркестра (1935)⁶³ и *Concerto grosso* для двух фортепиано с оркестром (1938).

⁶³ Концерт для чембало создан в парижский период творчества по заказу французской клавесинистки М. де Лякур (ученицы знаменитой польской клавесинистки В. Ландовской,

Концерт для чембало и камерного оркестра⁶⁴ представляет собой инвариантный трёхчастный цикл: I. *Poco Allegro*. II. *Adagio*. III. *Allegretto*. С целью выявления новых черт в ансамблевом концертировании Мартину подробнее остановимся на крайних частях, развивающие концертную форму баховского разрабаточного типа.

Концерт для чембало Б. Мартину – наследник барочного концерта. В партитуре, обозначая состав исполнителей, композитор ставит ремарку: «*Les cordes peuvent être doublées*» («Состав струнных можно удвоить»). Такая возможность увеличения состава *ripieni ad libitum* идёт от барочной традиции. И ансамбль *ripieni* в таком случае превращается в маленький оркестр: две «тройки» из скрипок, по три «двойки» из альтов, виолончелей и контрабасов. От Баха идёт принцип индивидуализации состава *concertino*. Кроме ведущего солиста – чембало концертируют также флейта, фагот и фортепиано. У Баха, напомним, флейты применены в БК №№ 2, 4 и 5, фагот – в № 1. В концертирующих ансамблях группировка инструментов смешанная: образуются дуэт из однородных (флейта + фагот, чембало + фортепиано), трио из одинаковых (три скрипки) и однородных (альт + виолончель + контрабас). Отметим двойную роль флейты, фагота и фортепиано: они противопоставляются чембало в *tutti*, но часто концертируют вместе с чембало в интермедиях.

В концертных формах крайних частей наблюдается общая черта с неobarocko Стравинского: конструктивная роль мотивных формул – микротематических элементов, которые свободно комбинируются в процессе концертирования

возрождавшей аутентичное исполнительство на старинном инструменте). М. де Лякур известна исполнением многих клавесинных опусов и сольных партий в концертных сочинениях первой половины XX в. (Б. Мартину, Г. Меррилл, Ф. Шмитт, А. Тансман и Ф. Пуленк). Сотрудничество композитора и клавесинистки началось с созданных перед Концертом Двух пьес для клавесина. Б. Мартину настолько впечатлился премьерой своего сочинения в исполнении партии чембало М. де Лякур, что он посвятил ей Концерт.

⁶⁴ Приведём названия других *Concerti grossi* Б. Мартину: Партита для струнного оркестра (1932), Концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра (1936), Концертный дуэт для двух скрипок и оркестра (1937), Три ричеркара (1938), Концерт для двух фортепиано и камерного оркестра (1943), Концертная симфония для гобоя, фагота, скрипки, виолончели и камерного оркестра с фортепиано (1949). Важнейшие из них описаны в монографиях Н. Гавриловой [29] и Я. Мигуле [105]. Концерт для чембало в этих работах не рассматривался.

(см. верхние строки на схемах 13 и 14 в Приложении III). Из семи тематических элементов три (*a*, *b*, *e*) составляют тематизм *tutti*, четыре других (*c*, *d*, *f*, *g*) разрабатываются в интермедии.

Мотив *a* – нисходящий ход от I до VI со скачком на кварту вверх до II ступени и разрешением в тонику. Мотив *b* – ритмическая трелеобразная фигурация малой или большой секунды (в зависимости от ступени). Мотив *c* – восходящее движение по звукам квартсектаккорда (двухголосное изложение). Мотив *d* – нисходящая гармоническая фигурация в виде U_{m7} и U_{b43} . Мотив *e* – восходящее движение по звукам разложенного трезвучия с заполнением VI ступенью. Мотив *f* – скрытое двухголосие в верхнем и гаммообразное движение в среднем. Мотив *g* – хроматизированная гармоническая фигурация шестнадцатыми. Мотивы *a* и *b* хотя образуют *tutti*, но и в интермедиях тоже принимают участие.

В Концерте Мартину *tutti* так же, как у Баха, складываются из концертирования ансамблей. Уже с первых тактов ясно владение композитором полифонической техникой: краткие двудольные мотивы перекликаются в разных голосах и регистрах, виртуозные пассажи переходят от одного ансамбля к другому. В итоге ритмическое совпадение мотивов у двух и трёх инструментов ведёт к последующему соединению в один слой фактуры протяжённостью в 5–7 тт. Мотив *a* имитируется деревянными духовыми и струнными. Скрипки попеременно то сливаются в один слой, то разветвляются на три. Однако в третьем *tutti* и в третьей интермедии происходит контрапункт мотивов *a* и *b*, к *tutti* присоединяется также чембало. Образуются два контрастных пласта фактуры.

Мотив *b* «задан» в партии флейты и фортепиано. *Inzeptum* мотива – движение 16-ми длительностями, ритмически совпадает с партиями фагота и струнных. У фортепиано он гармонизуется обращениями септаккорда, проводится в увеличении. Этот мотив получает сквозное развитие на протяжении всей экспозиционной и репризной частей. Он переходит от духовых к клавишным, от клавишных к струнным. Мелодические линии, основанные на первых двух мотивах, представляют собой баховское «ядро-развёртывание». Духовые, фортепиано и струнные исполняют самостоятельные линии, поэтому образуется

три пласта фактуры. Мотивы варьируются в разных голосах и образуют полифоническую ткань и в *tutti*, и в интермедиях.

Новые черты ансамблевого концертирования Мартину и новая трактовка им чембало ведут начало от БК № 5. Именно в этом сочинении Баха чембало впервые выступает солирующим инструментом, а не только в *continuo*. Эпизоды его концертирования довольно продолжительны. Напомним о каденции в шестьдесят четыре такта в I части. Но в БК № 5 такая каденция – одна, и она предшествует последнему репризному *tutti*. В Концерте Мартину таких каденций несколько, и они встречаются уже в самой первой интермедии.

В БК № 5 партия чембало непрерывна: *continuo* переходят в солирование и наоборот. У Б. Мартину чембало в *ripieni* почти не задействовано – лишь изредка дублирует виолончели и контрабасы в *tutti* в некоторых центральных проведениях, а также в заключительном (на схеме 11 в Приложении III такие дублировки обозначены литерой W). В начальном и репризном *tutti* чембало вовсе отсутствует.

Не менее важна у Б. Мартину роль **фортепиано**. Хотя эпизодов с солирующим фортепиано в Концерте нет, оно участвует в интермедиях, в ансамбле с чембало. Новизна этого необарочного ансамблевого концертирования – сочетание старинного клавишно-щипкового и современного клавишно-ударного инструментов. Мотивы *c* и *d*, *f* и *g* – экспозиция виртуозных возможностей солирующих инструментов. Если контрапункт *c* и *d* является местной кульминацией экспозиционной и репризной частей, то контрапункт *f* и *g* в виде полиритмии и резких тональных сдвигов в средней части служит кульминацией всей заглавной части. Полиритмия – абсолютно новый приём концертирования, образуется как между двумя клавишными инструментами (триоли у фортепиано и квинтоли у чембало), так и в партии чембало (триоли и шестнадцатые; см. Приложение IV, пример 24).

Также Мартину перенимает от БК **концертирование инструментов *ripieni*, составляющих ансамблевые фрагменты с инструментами *concertino***. Таковы неоднородные трио из клавишных и духового (чембало, флейта, фортепиано) и квартет из клавишных, духового и струнно-смычкового инструментов (чембало,

флейта, фортепиано, скрипка I). В *tutti* с их участием контрапункт включает до трёх контрастных мотивов (*b+c+d*).

Помимо сопоставления *tutti-soli* в I части, Б. Мартину применил контрастное сопоставление жанров – моторики и песенности. Самостоятельный кантиленный средний раздел – фактически трио сложной трёхчастной формы, расположенное внутри концертной формы I части – примечательная особенность стиля Мартину. Подобный контраст не был характерен для барокко, в то время он имел место между крайними частями цикла и его средней частью. В трио (цц. 4–8; см. Приложение IV, пример 25), которое представляет собой малую концертную форму, чередуются напевные *tutti* и виртуозные интермедии. Мартину сочетает теплоту чешской песенности и прекрасное владение техническими возможностями инструментов. Таким образом, барочная концертная форма приобретает, как и у Стравинского, ранее не свойственные ей черты **полиаффектности**.

Необарокко Мартину отличает также свобода тонального плана. Основной тональностью рефрена концертной формы является *G-dur*, в ней же звучат второе, репризное и заключительное проведения *tutti*. Ещё два *tutti* переносятся в *a-moll*. Что касается интермедий, то первая (*solo* чембало) звучит в родственном *h-moll*. Остальные интермедии проводятся в далёких тональностях: второй степени родства (*A-dur*) и третьей (*Es-dur*, *E-dur*). Основная тональность трио – *F-dur*. Скорее всего, отсутствие общей тональности *tutti* и интермедии в экспозиционной части компенсируется общностью в средней: её интермедия на материале *e₁* (*solo* чембало, ц. 5) тоже звучит в *F-dur*. Но другие интермедии ведут в сторону бемолей: *f-moll*, *As-dur* и *Des-dur*.

III часть синтезирует сонатную форму без разработки и барочную концертную (см. Приложение III, схема 14). Как и концертная форма, сонатная преобразована. В сравнении с экспозицией главная и связующая партии в репризе транспонированы (вместо *D-dur* и *F-dur* – обе темы в *E-dur*). Побочная партия в репризе сокращена, но её основная тема сначала проводится в такой же тональности, что и в экспозиции, но затем её фрагменты переносятся в *d-moll*. Отдельный, центральный раздел разработки не нужен, так как срединный тип

изложения с мотивной разработкой и тональной неустойчивостью насквозь пронизывает зону главной и связующей партий. В экспозиции побочной партии и в репризном разделе чередуются разделы *tutti* и *solì*. Почти все интермедии представляют собой сольное концертирование чембало.

Граница между *tutti* и интермедиями проявляется резче, чем в барочных партитурах. Развёртывание материала в *solì* может расширяться до нескольких эпизодов подряд. Концертная форма у Мартину получает свободную авторскую интерпретацию. В последних тактах в коде *tutti* утверждается итоговая тональность Концерта – *C-dur*.

После Концерта для чембало Б. Мартину активно стремился к камернизации звучания. Так, в *Concerto grosso* (1938) «он делит скрипки на три группы, чтобы ослабить традиционное звучание симфонического оркестра – первых и вторых скрипок». А в Трёх ричеркарах композитор «делит на три группы как скрипки, так и виолончели, причём остальные струнные он вообще исключает» [105, с. 109–110]. Камерное, но в то же время эффектное и блестящее звучание в Ричеркарах достигается благодаря духовым инструментам (флейта, по два гобоя, фагота, трубы).

Таким образом, ансамблевое концертирование И. Стравинского и Б. Мартину, претворяемое каждым вполне индивидуально, обладает рядом общих черт. С одной стороны, они обусловлены продолжением ими баховской традиции. Это: 1. вариативность *concertino* и существенная роль в нём духовых инструментов; 2. дробность в сопоставлении концертирующих ансамблей, группировка по два и три инструмента с их тембровой дифференциацией; 3. использование полифонических приёмов в концертном диалоге; 4. сочетание ансамблевого концертирования и продолжительных виртуозных соло.

С другой стороны, очевидна и общность складывающегося необарочного комплекса. Он включает характерное для музыки XX в. обновление в системе выразительных средств: расширение тональной системы, усиление роли микротематизма, неравномерности нерегулярности в метроритмической организации, фрагменты полиритмии.

Важное новшество И. Стравинского и Б. Мартину является следствием национальной природы их композиторского мышления. Она сказывается во внедрении в концертную форму лирических эпизодов, построенных на тематизме, имеющем песенные славянские истоки. Происходит преобразование моноаффектной барочной концертной формы в **полиаффектную**.

Изучение *Concerti grossi* М. Регера, И. Стравинского и Б. Мартину позволяет сформулировать определение понятия необарочного концертирования. *Это особый метод музыкальной драматургии и формообразования, связанный с преобразованием барочного принципа пространственного сопоставления *spezzati* в условиях музыкально-языковой системы, жанровых и стилевых взаимодействий, характерных для XX в.*

ГЛАВА III

ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ ЖАНРОВ СИМФОНИИ И *CONCERTO GROSSO* В 1960-Е – НАЧАЛЕ 1970-Х ГГ.

3.1. Необарочные тенденции в России во второй половине XX в.

Очевидны и глубоки связи отечественной музыки второй половины XX в. с классическим русским и зарубежным искусством. На основе синтеза достижений прошлого и современности рождаются многообразные формы стилевых взаимодействий. Творческая практика 1950-х–1990-х гг. стремится к расширению сферы музыкально-выразительных средств, к различным формам воплощения проблем, волнующих человека XX в., и к вечным темам искусства. Многие содержательные аспекты современного композиторского творчества апеллируют к музыкально-художественному опыту прошлого. Стил ь его становится открыто ассоциативным.

Тенденция «возрожденчества» с каждым десятилетием всё нарастает. Появление необарочного *concerto grosso* в России – результат скрещивания нескольких тенденций, идущих из далёкого и недавнего прошлого: первой половины XVIII и первой половины XX столетий. Оно стало следствием перемен в расстановке инструментальных жанров в новой русской музыке и в отношении композиторов к средствам музыкальной выразительности.

В период 1950-х – начала 1960-х гг. в симфонической и камерной музыке ещё сохранялись крепкие связи с традициями и было характерно воздействие

советской музыкальной классики. Непреложным оставалось значение канона в структуре сонатно-симфонического цикла. Сильное влияние на развитие оркестровых жанров оказывало творчество Д.Д. Шостаковича. Образно-концепционная яркость, интонации общезначимого характера, а также полифоничное мышление – причины распространённости музыки Д. Шостаковича. Типовые мелодические и ритмические формулы (в том числе монограмма DEsCH) – «кочующие обороты» – знаки Шостаковича, появляются в творчестве различных композиторов, начиная с 1950-х гг. Так, Г. Григорьева отмечает, что в музыке М. Вайнберга они сочетаются с еврейским фольклором, а в музыке Б. Чайковского – с жёсткой линейностью, графичностью фактурного рисунка. На наш взгляд, важным является также пример для композиторов, состоящий в обращении Д. Шостаковича к необарочным жанрам и формам (Прелюдия и fuga в Фортепианном квинтете – 1940, Пассакалия в Восьмой симфонии – 1941, Пассакалия в Скрипичном концерте – 1948, Большой полифонический цикл для фортепиано – 1951; см. Приложение V).

Начиная с 1950-х гг., по нарастающей линии развивалось необарокко: примеров с барочными жанрами, барочными знаками и старинным концертом с каждым десятилетием становилось всё больше.

Родоначальником российского необарокко считается **А. Волконский (1933–2008)**⁶⁵. По словам Э. Денисова, он «первый открыл те двери, за которыми мы искали новое в искусстве». Как пишет Ю. Холопов [167], необарочные тенденции проявились в его исполнительской деятельности. Волконский был не только композитором, но и клавесинистом, и органистом. Созданный им ансамбль «Мадригал» гастролировал в 1960-х–1970-х гг. по городам России. Из-под его пера выходят сочинения для камерного ансамбля, концерты с участием клавесина. Своеобразной вехой и точкой отсчёта необарочных тенденций считается его **Концерт для оркестра (1953)**, замысел которого «связан с предполагавшимся в 1955 г. празднованием 200-летия Московского государственного университета»

⁶⁵ А. Волконский жил в СССР с 1947 по 1973 гг.

[167, с. 7]. В одностанном концерте тематизм в стиле скрипичных концертов И.С. Баха развивается с помощью современной техники композиции [144]. Именно благодаря А. Волконскому усиливался в России интерес к старинным жанрам, осваивались и внедрялись в композиторскую практику новые приёмы и техники, расширялся исполнительский, слушательский, и, разумеется, композиторский и музыковедческий интерес к доклассической музыке.

Интерес к необарокко возникал и у композиторов из стран бывшего СССР. Первое сочинение с жанровым наименованием *Concerto grosso* (1956) принадлежит эстонскому композитору **Э. Тамбергу (1930–2010)**. Однако 1950-е гг. считаются преддверием необарокко ввиду точечного появления единичных образцов с барочными жанрами и знаками, *Concerti grossi*.

В конце 1950-х – середине 1960-х гг. в обстановке демократизации страны, расширения культурных связей с зарубежными странами: участия деятелей искусства в международных конкурсах, выставках и музыкальных фестивалях начинаются поиски ранее не освоенных образных сфер, интонационной новизны. Заметной становится конфронтация классической «неотенденции» и радикальных направлений. В творчестве ярких талантов, выдвинувшихся в эти годы, – С. Слонимского, Р. Щедрина, Б. Тищенко и др. – новейшие методы композиции сочетаются с неофольклоризмом, внетональная и додекафонная системы применяются с опорой на циклические структуры, проявляется микромотивное мышление, наблюдается вторичное претворение серийной техники, влияние Л. Ноно, П. Булеза и др. Для сочинений 1960-х гг. характерен отказ от канонизированных форм и жанров.

Во второй половине 1960-х гг. происходит «встречное движение» классической и радикальной тенденций, выражающееся в заострении, остраниии образной сферы первой и смягчении, демократизации второй. Основной становится так называемая «смешанная техника» – синтез стилевых направлений прошлого, которая предполагает возможность пользоваться любыми средствами в любых пропорциях и сочетаниях. Заметно активизируется неоклассическое

направление. Как за рубежом, так и в нашей стране появляются жанровые миксты: симфонии-концерты, концерты-симфонии.

Органично вписывается в новаторское направление *первый этап необарокко в России в 1960-х – начала 1970-х гг.* Он отражает общую тенденцию времени к синтезу в одном сочинении или в творчестве одного автора экспериментов и традиции: авангард и неофольклор, авангард и неоромантизм, авангард и неоклассицизм, авангард и необарокко.

События 1960-х гг. стимулируют начатый процесс. В 1961 г. впервые в нашей стране были исполнены Бранденбургские концерты И.С. Баха. Не мог не сказаться также приезд И.Ф. Стравинского в нашу страну в 1962 г.: композитор давал концерты в Москве и Ленинграде, дирижировал своими сочинениями. Благодаря усилению контактов между западными и российскими музыкантами острее стала в современной композиторской практике востребованность жанра оркестрового концерта.

Оркестровый концерт 1960-х–1970-х гг. (некоторые образцы его будут рассматриваться несколько позднее) характеризуется взаимодействием камерности, симфонизма и концертирования. Необходимо подчеркнуть, что уже в течение пятилетия 1950–1955 гг. резко возрастает число инструментальных концертов, в частности фортепианных и скрипичных. Концерт отвоевывает пространство у симфонии постепенно. В творчестве некоторых композиторов, например Р. Щедрина, принцип концертирования выходит на первый план и оттесняет жанр симфонии. О всеобщем внимании к этому жанру свидетельствуют дискуссии о методе концертирования [100], монографии [44, 57], которые подводят итоги интенсивной эволюции жанра за 50 лет.

Описание камерных симфоний и концертов для оркестра малых составов, созданных российскими композиторами в последней трети XX в., мы находим в музыковедческой литературе [4, 92, 123, 135, 145, 157 и др.]. М. Арановский [4, с. 173–203] разграничивает два вида симфонических циклов: 1) трёхчастные

симфонии с сохранением черт традиционного сонатно-симфонического цикла⁶⁶; 2) сочинения с иным количеством частей (от четырёх до шести) и внедрением в части программных заголовков.

Черты барокко М. Арановский находит в некоторых симфониях первой группы. Он приводит в пример барочные формы в I и III частях **Четырнадцатой симфонии Я. Иванова (1971)**. Произведения второй группы обнаруживают более яркое проявление барочных черт, а также видов концертирования. Название «симфония» становится условным. Так, на методе ансамблевого концертирования, по его мнению, основаны I и III части **Второй симфонии Б. Шнапера (1965)**, а IV часть «Пассакалья» имеет черты «баховской кантилены».

Жанровый контраст положен в основу **Симфонии для струнного оркестра и ударных А.И. Пирумова (1963)**. Обратим внимание на барочные заглавия отдельных частей: I – Прелюдия, II – Токката, III – Скерцо, IV – Ариозо и хор, V – Финал. Контрастно-составная форма также не ограничивается одним планом: приём *attacca* между разделами и в IV части объединяет контрастные жанры – «сольный» и «хоровой». Концертирование расслаивается на два плана: а) концертирование между струнными и литаврами; б) концертирование внутри струнной группы. В этом сочинении можно усмотреть черты концерта-*ripieno*.

Камерная симфония Б. Чайковского (1967) имеет скорее неоромантический образный строй, однако нельзя обойти вниманием её барочные черты. В качестве одного из солирующих инструментов выступает чембало. Цикл состоит из шести частей. Первая имеет название сложного жанра, в данном случае это Соната. По структуре она напоминает старинную сонатную форму с тембровым сопоставлением – «гулких зовов валторны и мягкой диссонантной аккордики струнных» [4, с. 199]. Отметим неоднородность программных заглавий: Соната, Унисон, Хоральная музыка, Интерлюдия, Маршевые мотивы и Серенада. О

⁶⁶ Автор рассматривает инструментальные циклы композиторов из стран бывшего СССР. «Баховскими аккордикой и ритмикой» наполнена Симфония для струнного оркестра и литавр Э. Мирзояна (1962). Чембало как барочный инструмент представлен в Камерной симфонии А. Ализаде (1966). Ансамбль струнных становится основой в Симфонии для струнных и литавр и Второй камерной симфонии Р.К. Габичвадзе (1965 и 1968).

барокко во II и V частях говорит тематизм, основанный на «элементарных формулах» [Там же, с. 200]. От хорала в III части остаётся лишь плавное голосоведение в четырёхголосии, а интонации «направляют» к романтической музыке. Интерлюдия (IV часть) – в Камерной симфонии приближается к барочной токкате у чембалы. На наш взгляд, самой «концертной» частью является финал цикла: ансамбль инструментов устроен по принципу *spezzati*. Самостоятельность и равноправие инструментальных партий в ансамблях часто ведёт к концертированию – активизации виртуозных высказываний.

Неоднородность программных названий характерна и для **Третьей симфонии А. Муро́ва (1967–1968)**, имеющей подзаголовок «Концерт в форме восьми инвенций»⁶⁷. Части имеют программные названия: 1. Непрерывное движение, 2. Импровизация, 3. Духовая гексафония, 4. Четвертитоновый хорал, 5. Декорация, 6. Менуэт, 7. Монофония «*Re*», 8. Из русских кантов⁶⁸. Барочными являются жанровые названия VI и VIII частей. Сопоставлены жанры западноевропейского и русского барокко: Менуэт, Из русских кантов⁶⁹. Каждая из восьми частей симфонии отвечает исходному значению слова «инвенция» – изобретение. В I части, Непрерывное движение, сопоставляются разные тембры. Принцип *spezzati* подчёркивает игру тембров рояля, ударных и струнных *tutti*. Концертирование роялей воплощается в токкатности, моторном движении. В Импровизации концертируют ударные, в Духовой гексафонии – трубы и деревянные духовые, в Четвертитоновом хорале – струнные смычковые инструменты. Следствием развития музыкального материала предыдущих частей является VII часть, Монофония «*Re*». Она представляет собой особое воплощение идей инвенторства – ритмо-фактурной вариации на один звук.

Вершиной первого этапа являются камерные симфонии **М. Вайнберга**. Жанр *concerto grosso* проникает в его камерные симфонии, написанные в 1960-е гг.

⁶⁷ Симфониям А. Муро́ва посвящена диссертация Л. Пыльневой [137].

⁶⁸ Русское барокко «сцепляет» окончание Третьей и начало Пятой симфонии в макроцикл.

⁶⁹ Вопрос о программности в симфониях А. Муро́ва специально рассматривается в статье С. Серебренниковой [146].

Возникающие при этом особенности формообразования рассматриваются в следующих параграфах Главы III.

Второй этап эволюции необарокко наступает с появлением *Concerti grossi* С. Губайдулиной и А. Шнитке в *середине 1970-х гг.* Вершина барочных инструментальных жанров приобретает самостоятельный статус, вписывается в общую панораму российской музыки.

«Игра стилей», идущая от И. Стравинского, является предпосылкой формирования полистилистики – множественности стилевых истоков как основы принципиально нового вида композиторской практики. И как раз **1970-е – начало 1980-х гг.** приходятся на стадию активных стилевых взаимодействий. Полистилистика становится особым видом композиторской техники и в широком, и в узком смысле слова. Полистилистика (широкий смысл) – многомерная система связей видов искусства, типов мышления, жанров, техник, стилей. Полистилистика (узкий смысл) – включение в музыку цитатного и псевдоцитатного плана, намеренные стилевые конфронтации. Мощным толчком к полистилистике послужила Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича (1971). Обоснование метода в творчестве и теории принадлежит А. Шнитке [14]. Его дебют – Первая симфония (1972). Необарокко становится частью общего пути активных стилевых взаимодействий, словно стремление различного к гармонии, как это было в барокко. Отсюда неслучайно обращение к высшему жанру барокко – *concerto grosso*. Барочные включения как стилевые знаки, характеризующие эпоху, в рамках полистилистики развиваются в *Concerto grosso* № 1 (1977) А. Шнитке (об этом более подробно – в Главах IV и V настоящей работы).

В сочинениях **конца 1970-х и в 1980-е гг.** полистилистика исчерпывает свои возможности. Избегаются внешний и острый стилистический контраст и формируется «внутреннее соприкосновение стилистических единиц» [48, с. 138]. Это единичность, уникальность избранного типа синтезирующих элементов, характерных для одного сочинения [Там же], подчинение единой художественной идее. Таким образом синтез в условиях активных стилевых взаимодействий в

начале 1980-х гг. всё заметнее определяет образно-смысловую, а не конструктивно-технологическую сторону.

Рубежный период в социокультурной обстановке России – «лихие» **1990-е гг.** – отмечен «напряжённым ощущением грядущих перемен, ... и поисками новых художественно эстетических ориентиров» [26, с. 38–39]. Однако «исчерпанность традиций», нежели в предыдущие переломные периоды, преодолевалась в это десятилетие весьма трудно. Причина тому – распространение интернета среди широкого круга пользователей. Следствие – «ощущение разрастания границ бытия, переизбыток противоречивых потоков информации, ... утрата ценностных опор, пугающего отрыва искусства от непосредственных связей с реальностью» [Там же, с. 39]. Считается, что в 1990-е гг. полистилистика и постмодернизм переходят в пост-культуру (понятие В. Бычкова). Возникают и другие характеристики, понятия «даблпост» («после постмодернизма») [110], «метамодерн». В определенном плане к концу XX в. для многих творцов наступил один из «предельных моментов» – переломная точка исторического процесса: для конкретной культурной стадии – «время апокалипсиса» [26].

Конец прошлого века породил кризис идеи прогресса и позитивного взгляда в будущее, поворот к разговору с прошлым. Повысился интерес к традиции, предстающей в разнообразии её интерпретаций. Важнейшая черта новой музыки 1990-х–2000-х гг. – ярко выраженная интертекстуальность мышления» [26, с. 43]. Притом культурные ценности прошлого возвращаются через иронию «как метод двойственного отношения в целях “переоценки смысла” и “проверки на прочность” системы устоев» [Там же, с. 40].

Нахождение нового единства и нового целостного синтеза стало задачей искусства последнего десятилетия XX в. Разные стилевые неотенденции – неоромантизм, неофольклоризм, неоклассицизм, в том числе и необарокко, по-прежнему живы. С 1960-х по 1990-е гг. при активном освоении новых композиторских техник сформировалось «необарочное море» произведений, включающее не только чисто барочные наименования. Среди них сольные скрипичные, альтовые, виолончельные, флейтовые и гобойные сонаты; малые и

большие циклы прелюдий и фуг, камерные симфонии, концерты. Очевидно, что ввиду огромного количества сольных сонат барочное концертное действие действует на всём их протяжении.

Рефлексии по поводу необарокко и его значения отличает музыковедческую и композиторскую мысль 1990-х гг. Композитор **Д. Кривицкий (1937–2010)** является автором семи макроциклов для различных инструментов по шесть сольных сонат каждый: для скрипки, альты, виолончели, флейты, гобоя, семейства кларнетов и тромбона. Разумеется, эти «шестёрки» идут от сольных скрипичных сонат И.С. Баха и являются продолжением Шести скрипичных сонат Э. Изаи. В комментариях к исполнению сонат Д. Кривицкий подробно описывает барочные знаки. Так, в Третьей скрипичной сонате он прослеживает традиции «сонат великого И.С. Баха ... в неё входит Фантазия, Фуга, Интермеццо и финал на тему ВАСН» [82, с. 138], Пятая гобойная соната создана по ассоциации с «Временами года» А. Вивальди. Пятая соната для альты соло – «Барокко-соната», родственна английской барочной сюите: Прелюдия, Медленный танец, Быстрый танец, Шутка (связь с баховской сюитой), Пассакалия. Пятая виолончельная соната – «“В духе барокко-партиты”». Её цикл с точки зрения макроформы, тематизма, гармонии и т. д. – представляет собой разомкнутую композицию, устремлённую *all’eternita* (в вечность)» [85, с. 80]. Третью флейтовую сонату Д. Кривицкий обозначает «*Sonata da camera*». Действительно, в ней есть черты барочной сюиты: Гальярдой названа III часть. Как отмечает автор, «особенностью этой трёхчастной сонаты является её изначальная двойственность. Она проявляется в каждой части по-разному: в первой – это трактовка формы, во второй – трактовка развития (вариация на вариации), в третьей – самой идеи “танцевального действия”» [84, с. 69].

Стремлением разобраться в специфике формообразования *concerto grosso* с целью применить его черты в своём творчестве объясняет современный композитор К. Абрамович создание магистерской диссертации. «...сольный концерт не вызывал у меня особого интереса, поскольку их и так предостаточно в мире. Я слышал о *concerto grosso*, но знал о нём очень мало. Кроме того, как альтист, я питаю слабость к исторически достоверному исполнению и к необычным

тембрам в целом, поэтому старинный стиль концерта показался мне правильным выбором»⁷⁰ [189, р. 1].

К рубежу XIX–XX вв. удельный вес барочных жанров и форм в российском композиторском творчестве заметно вырос, зона воздействия классицизирующих тенденций заметно сужается. Всё больше привлекает свобода, причудливость, инвенторство, культивировавшиеся эстетикой барокко. Термин «неоклассицизм», возникший в 1920-е гг., стал переосмысливаться, поскольку в большинстве опусов не соответствует представлениям о венской классической школе.

Ю. Кудряшов, подводя итоги истории музыкально-стилевых направлений, отводит для необарокко почти весь XX в. и обозначает его нижнюю границу 1913–1914 гг. [87]. Он показывает развитие европейской музыки от XVII к XX в., опираясь на содержательные компоненты того или иного периода. Первым выводом является группировка компонентов в два стиливых направления – авангард и неостили, противопоставленные один другому. В одно и то же время возможно их сосуществование, однако их синтез даёт третье качество, которое Ю. Кудряшов обозначает «необарокко» [87, с. 413].

Истоки необарокко С. Гончаренко объясняет кризисом антропоцентризма, который вернул сакральную составляющую культуры барокко как важную константу в сознании современных творцов. Стабильно-мобильный подход к формообразованию в условиях теоцентризма приобретает актуальность в нестабильное историческое время [35, с. 248–253].

Необарокко в нашей стране – это целый комплекс: игра стилями, большой круг жанров, звучание барочных инструментов и их сочетание с современным инструментарием, великое разнообразие инструментальных составов, множество барочных знаков в небарочных сочинениях, различные виды концерта. В Приложении V собраны сочинения российских композиторов от 1940-х по 1990-е гг. Судя по таблице, «зародыши» необарокко появляются ещё в самом начале 1940-х гг. В инструментальной музыке на протяжении шести десятков лет

⁷⁰ Здесь и далее переводы цитат с английского языка принадлежат автору данной диссертации.

органично взаимодействуют разные стили, жанры, формы. «В эпоху барокко создавалась теория и практика “смешанного стиля” и “смешанного жанра”. Они родственны современной необарочной практике тотального жанрового и стилевого взаимодействия» [44, с. 196].

Широта жанрового охвата, уникальность произведений необарокко, в том числе ярких образцов *concerto grosso*, свидетельствуют о самостоятельности и значимости в современной академической русской музыке данного направления. Таблицы в Приложениях II и V могут послужить материалом для дальнейшего внимательного его изучения.

В центре внимания следующих двух параграфов – концертирование, а также особенности строения цикла и концертной формы в оркестровой и камерной музыке **Мечислава (Моисея) Самуиловича Вайнберга (1919–1996)**.

3.2. Черты необарокко в сочинениях М. Вайнберга 1960-х–1970-х гг.

Причиной обращения к музыке М. Вайнберга является возрастающий интерес к ней в России и за рубежом. В последние годы происходит «мировое открытие» его творчества: сочинения всё чаще исполняют известные концертирующие музыканты, деятели музыкального театра. В России, Англии, Германии, Польше, США проходят фестивали, концерты и постановки опер, а также симпозиумы и конференции.

Наследие композитора огромно. Оно включает оперы, балеты, симфонии, камерную музыку, а также музыку к художественным и документальным фильмам, мультфильмам, театральным постановкам, музыку для цирка и радиопостановок. Симфонический жанр в его творчестве занимает центральное место. К нему М. Вайнберг обращался на протяжении всей жизни. Композитором созданы двадцать две симфонии, две симфониетты, симфонические сюиты, концертные увертюры, шесть инструментальных концертов.

М.С. Вайнберг начинал свой творческий путь в 1930-е гг. в сфере инструментальных жанров с камерной музыки (см. Приложение II, таблица 2). Работу композитора в области циклической инструментальной формы открывают квартеты, а также фортепианные сонаты. Основой формирования его симфонического стиля становится жанр струнного квартета, достигший расцвета в эпоху классицизма. Первые два квартета (1937 и 1940 гг.) написаны до Первой симфонии (1942). Следующие три квартета предшествуют Второй симфонии для струнного оркестра (1946). К моменту написания Седьмой симфонии М. Вайнберг являлся автором девяти квартетов. Техникой квартетного письма к середине 1960-х гг. композитор уже вполне владел.

Работа в квартетном жанре повлияла на выбор инструментов в сольных и ансамблевых сонатах. До Седьмой симфонии написаны Соната для двух скрипок (1959), почти все ансамблевые сонаты для струнных смычковых с фортепиано (с 1943 по 1959 гг.), за исключением Шестой для скрипки и фортепиано⁷¹. В квартетах, сонатах и первых пяти симфониях шлифуется характерное вайнберговское современное звучание классического стиля⁷².

В 1960-е гг. в новых условиях, в атмосфере «симфонических исканий», о которых пишет в своей монографии М. Арановский (1979), «концертирование выступало в качестве желанной альтернативы» [4, с. 175] канонам классического симфонического развития. Техника концертирования вырабатывается М. Вайнбергом в концертах для солирующих инструментов с оркестром (1948–1967), а в центральном периоде его творчества, в 1960-е гг., техника барочного концертирования обновляет облик сольных струнных сонат и *камерных по составу оркестра симфоний*. Принципы барочного концертирования впервые представлены в симфоническом творчестве М. Вайнберга в **Седьмой симфонии C-dur op. 81 (1964)**⁷³.

⁷¹ До Седьмой симфонии написаны также все шесть фортепианных сонат.

⁷² Шестая симфония открывает линию вокальных симфоний.

⁷³ Симфония для струнного оркестра и литавр (1960), Седьмая симфония и Десятая симфонии посвящены Р. Баршау.

Седьмая симфония написана для струнного оркестра, в основе которого – квинтет: I и II скрипки, альты, виолончели и контрабасы, а также чембало. Тембр чембало ориентирует восприятие на эпоху барокко. Подобно БК № 5 И.С. Баха в Седьмой симфонии М. Вайнберга он выступает и в роли *basso continuo*, и как солирующий инструмент.

I часть открывается темой солирующего чембало. Эту сосредоточенную и строгую тему Л. Никитина характеризует как «эпическую и величаво торжественную» [122, с. 28]. Весомость спокойного звучания (динамика *p*) в гомофонном изложении создаёт впечатление, что сочинение начинается не с *solì*, а с *tutti*: многоголосие охватывает средний и низкий регистры, совмещает функцию и *concertino* в верхнем регистре, и *ripieno* в средних голосах, и цифрованного баса. Диатоническая тема экспонирована в форме периода повторного строения в тональности *C-dur*. Медленный темп и завершённая структура также придают ей особую значимость.

V части Симфонии мы вправе присвоить заголовок «Концерт». В ней представлены все виды концертирования – ансамблевое, сольное, *tutti*. Принципы барочного концертирования претворены на различных уровнях: а) в экспозиционных разделах, где излагается тематический материал, часто имеющий черты периода повторного строения; б) внутри разделов, образующих микроформы, часто арочного строения; в) на уровне всей части.

На протяжении всей этой части М. Вайнберг, подчёркивая роль отдельных инструментов или ансамблевых групп, ставит в партитуре обозначения *tutti*, *altri* и *solì*. Таким способом он отмечает контрастные сопоставления плотности звучания фрагментов. Общие оркестровые *tutti*, очевидные и понятные при беглом взгляде на партитурную запись, он не обозначает, но применяет это указание по отношению к инструментам одного вида. Например, указания *tutti* он проставляет, обычно после того, как солировал один инструмент данного вида, чтобы вступили другие инструменты (ц. 32, партия I скрипок, ц. 42 II скрипок, ц. 46 и т. д.). Композитор также дифференцирует *tutti*, *altri* и *solì* в игровых диалогах у инструментов одного вида (цц. 52, 54, 57, 59). Детализирование приёма *spezzati*,

пришедшего из барокко в музыку XX в., усилено штриховыми, темброво-регистровыми контрастами.

Благодаря использованию современных средств музыкального языка, композиторской техники XX в., облик тематического материала преобразуется. Дифференцированы тембры клавишного и струнных инструментов, разнообразны фактурные (регистровые, штриховые) приёмы в разделах экспонирования тематизма.

Принципы *spezzati* и ПФФК можно проследить в экспозиции тематического комплекса А (т. 1–23). Первый принцип действует по двум координатам – по вертикали (в пространственном сопоставлении звуковых объёмов) и по горизонтали (развертывании формы во времени). Это очевидно уже в первых тактах финала. Чётко отделяются тематические микроэлементы. Каждый элемент краток, занимает по одному такту. Солирующий инструмент используется как ударно-колористический [122, с. 29]. Настойчивому тремоло чембало – ритмофактурной микротеме (тема «звоночка» по определению Л. Никитиной) [Там же] отвечает *ripieni* струнных *col legno* (в партитуре стоит авторское обозначение *altri*). Двойные ноты (сексты) у струнных создают более плотное звучание (см. Приложение IV, пример 26).

Принцип ПФФК во времени представлен во внутреннем строении миниатюрной «микро» двойной трёхчастной формы комплекса А (на схеме 18 в Приложении III он обозначен как первый эпизод). Границы формы М. Вайнберг обозначает наименованиями «*solì*» (*b*, *b₁*) и «*tutti*» (*a*, *a₁*, *a₂*). В серединах участвуют только инструменты-*solì*: фактура уплотняется за счёт пространственного сопоставления голосов по вертикали. По принципу *spezzati* соотносятся также переключки инструментов, обозначенных композитором как *solì*. Так, виолончель соло и скрипка соло поочерёдно выступают, дробя музыкальную ткань даже не по тактам, а по долям одного такта (2 т. до ц. 31, см. Приложение IV, пример 27). В репризе (тт. 20–21) – в партии скрипки соло вариант ритмотемы «звоночка» звучит флажолетами, что делает её более пронзительной. Второй принцип концертирования подчёркнут паузами, разделяющими двутакты, которые

контрастируют по фактуре, регистру, звуковысотной организации, а также паузой между экспозиционными фрагментами *a* и серединными *b*.

Более обычно фактурное сопоставление крупных разделов: первого рефрена финала **В** (ц. 32) и второго эпизода **С** (ц. 34). Рефрен характеризует гомофонный склад, эпизод полифонизирован – второй пласт фактуры расслаивается на две самостоятельные мелодические линии (II скрипки и альты), тематизм всех голосов мало индивидуализирован. В первом предложении (ц. 34) дребезжащие трели в партии I скрипок звучат подобно теме «звоночка» из эпизода **А** во втором (ц. 35). Главная мелодическая линия перемещается в партию только что вступивших виолончелей *tutti*, что в низком регистре делает звучание гулким. Полифонический склад первого предложения переходит в смешанный гомофонно-полифонический. Три пласта организованы кольцевым окаймлением: крайние голоса (партии I скрипок и виолончелей) представляют собой самостоятельные мелодические линии, II скрипки и альты выполняют роль сопровождения на пульсации из рефрена **В** (см. Приложение IV, пример 28).

Ярче всего концертирование выражено в среднем разделе финала **Д**, построенном на новом тематическом материале (ц. 37). Чембало вступает в нижнем регистре с темой токкатного характера (см. Приложение IV, пример 29). Одноголосное изложение в ровном движении триолями вносит жанровый, тембровый и ритмический контраст. Двадцать пять тактов соло концертирующего чембало открывает трёхголосную экспозицию фугато (тема – ц. 37, ответ – ц. 38, третье проведение у альты – ц. 39). Полифоническая разработка в ансамблевом концертировании отличается плавностью сочленения трёх тематических элементов и ведёт к репризе сначала темы фугато, а затем – к общей репризе. Её предвосхищает разрежение музыкальной ткани (ц. 43), выстраивается фактурная диагональ, «разбитая» повторением мотива из первого рефрена в уменьшении у струнных инструментов. Чередуя шестнадцатых в восходящем и нисходящем направлениях образует две волны в следующем порядке: виолончели, альты, II скрипки, I скрипки, II скрипки, альты, виолончели.

В динамической репризе финала (ц. 44) дробность начального тематического комплекса отчасти преодолевается за счёт исключения однотоковых пауз. Ритмотема «звоночка» приобретает в финале значение лейтмотива. В сравнении с экспозицией, тематический комплекс **A** разрастается до *tutti*. Темы **B** и **C** звучат ещё более мощно: к *tutti* струнного оркестра присоединяется чембало. Новый вариант темы фугато – мелодии темы **D** (ц. 49) – перемещается в партию I скрипок в высокий регистр. В контексте *tutti* (*pizz.* струнных, аккорды чембало) этот участок отмечает главную кульминационную зону в финале и во всей Симфонии (ц. 53).

Стоит ещё раз подчеркнуть значимость тембра чембало в Симфонии. Этот инструмент выступает в различных функциях. Помимо темы эпического монолога, которая закреплена за этим инструментом, сольный фрагмент чембало появляется также во II части, где он повторяет *tutti* струнных – в аккордовом звучании токкатного плана на *ff* (ц. 14). В V части чембало выступает как концертирующий инструмент с темой фугато, построенной на фигурации триолями (раздел **D**, ц. 37). На ансамблевом концертировании с его участием построена разработка фугато в центральном разделе V части. Конечно, М. Вайнберг применил чембало в функции *basso-continuo*: во II части инструмент дублирует партию II скрипок и альтов (цц. 10 и 11), а в динамической репризе финала присоединяется к виолончелям и контрабасам (ц. 46).

Тембровая дифференциация инструментов при сопоставлении не только струнных и чембало, но и детализация *spezzati* у инструментов одного вида, разнообразная штриховая техника струнных, контрасты регистров, и другие приёмы усиливают дробность звучания в экспозиционных и развивающих разделах. Динамическая роль фактуры выражена в движении к объединению тематического материала в зоне репризы. В кульминационном *tutti* финала, которое продолжается более ста тактов (цц. 44–52), развитие идёт крупным планом в многоголосных пластах фактуры.

Общая черта следующих за Седьмой симфонией трёх Сонат для скрипки соло – их концертность. Хотя Сонаты предназначены для солирующего инструмента,

представляется возможным выявить в их заглавных темах аналоги сопоставления *tutti* и *solo*.

Логика темповых контрастов, объединенных ритурнелным проведением заглавной медленной темы, распространяется на следующий за Седьмой симфонией опус – **Сонату для скрипки соло op. 82 № 1 (1964)**⁷⁴. С Симфонией её роднят темповые соотношения и драматургия пятичастного цикла (I – *Adagio–Allegro–Adagio*, II – *Andante*, III – *Allegretto*, IV – *Lento*, V – *Presto–Adagio*), близкие темпы I и IV частей (*Adagio* и *Lento*). Общая черта с первыми восемью *Concerti grossi* А. Корелли – структура сонаты *da Chiesa*. Сходство с медленными частями скрипичных сонат И.С. Баха обнаруживается благодаря первой хоральной теме скорбно-трагического характера, основанной на двойных нотах и форшлагах и звучащей на *ff*. Во всей Сонате повторение *tutti* проводится на одной и той же высоте, а в конце всего цикла динамика усиливается до *fff*. В значении *tutti* выступают семь тактов аккордового изложения, в значении *solo* – одно- и двухтактовые вкрапления в одноголосном триольном движении (тт. 8, 10–11, 20–21).

Обновление другой разновидности барочной сонаты – *da Camera*, представляет собой семичастная **Соната для скрипки соло op. 86 № 2 (1965)**⁷⁵. Заглавия пьес – нерядоположены, относятся к жанровой (№ 1 – Монодия, № 4 – Реплики, № 6 – Инвокация) и технологической (№ 2 – Паузы, № 3 – Интервалы, № 5 – Аккомпанемент, № 7 – Синкопы) сферам. В двух первых скрипичных сонатах М. Вайнберга С. Нестеровым подчёркивается «диалог барокко и постмодерна XX века» [120, с. 27].

Рассмотренная Седьмая симфония М. Вайнберга и кратко охарактеризованные произведения для инструментов соло подготавливают драматургическую и композиционную логику Десятой симфонии.

⁷⁴ Анализу двух сонат для скрипки соло посвящена статья С. Нестерова [120].

⁷⁵ С. Нестеров обозначает Вторую сонату Сонатой-партитой.

Десятая симфония (1968) – яркий образец зрелого стиля композитора, масштабное сочинение, в котором обобщаются художественные и технические идеи предшествующего периода⁷⁶.

Симфония расположена примерно в середине творческого пути М. Вайнберга⁷⁷. Камерные и симфонические жанры развиваются параллельно. Отметим годы создания квартетов и камерных сонат вместе взятых, и отдельно – симфоний. В первом случае это 1937–1987, а во втором – 1942–1994. За пятьдесят лет им создано семнадцать квартетов. Симфоний написано больше, чем квартетов, за пятьдесят два года в общей сложности – двадцать шесть симфоний. Синтезируя жанры симфонии и струнного квартета, композитор в поздний период вновь обращается к камерному составу. Он пишет четыре симфонии, озаглавленные Камерными (1987–1992). Они являются переработкой ранних струнных квартетов, ретроспективно обрамляя эволюцию квартетного жанра.

После Десятой симфонии композитором написано двенадцать симфоний (1969–1994), и шесть струнных квартетов (1970–1987) и целый ряд сольных сонат. Очевидно, что работа с исполнителями при подготовке премьер Седьмой и Десятой симфонии и их успех вдохновляли М. Вайнберга на сочинения для струнных сольных инструментов, рассчитанные на исполнителей-виртуозов. В 1968 г., сразу вслед за Десятой симфонией, композитор создаёт цикл «24 прелюдии для виолончели соло» ор. 100. В 1970-е–1980-е гг. появляется восемь произведений для струнных инструментов в жанре сольной сонаты: Третья соната для скрипки соло (1979), Третья и Четвёртая сонаты для виолончели соло (1971 и 1986 гг.), четыре сонаты для альт-соло (1971–1983), соната для контрабаса соло (1971), а также Шестая соната для скрипки и фортепиано (1982). Создание Десятой симфонии способствовало расширению жанрового спектра в камерной музыке для

⁷⁶ Десятая симфония М. Вайнберга фигурирует в следующих статьях автора. Принцип концертирования в Десятой симфонии М. Вайнберга // Музыказнание. История и современность глазами молодых учёных: сб. материалов IV ВНК. Новосибирск, 2019. С. 105–113. Доклассические жанры в инструментальных циклах М. Вайнберга // Вестник музыкальной науки. 2020. Т. 8. № 4. С. 5–13 (соавтор – С.С. Гончаренко).

⁷⁷ От Первого струнного квартета до Десятой симфонии прошёл 31 год (1937–1968), а от Десятой до Двадцать второй симфонии – 26 лет (1968–1994).

солирующих инструментов. Он обращается к инструментам, ранее не использованным им в сольных сочинениях, пишет альтовые сонаты и сонату для контрабаса. Энергия барочного концертирования находит выход в камерной музыке, «растекается» по сочинениям для инструментов соло.

На первой странице партитуры Десятой симфонии М. Вайнберг указал посвящение: «Рудольфу Баршаю и Московскому камерному оркестру»⁷⁸. Симфония задумана как концертное сочинение для семнадцати виртуозов – музыкантов этого оркестра.

Уже в I части представлен принцип барочного концертирования *spezzati* (см. Приложение IV, пример 30). Наблюдается дробность фактуры. Звуковые объёмы сопоставляются по координатам горизонтали (во времени) и вертикали (в пространстве). Сопоставление «по горизонтали» проявляется в том, что *Grave* «разбито» на короткие участки – блоки. Каждый блок продолжается всего несколько тактов. Образуется рондообразная микроструктура, «уменьшённая» двойная трёхчастная репризная форма с контрастной серединой (тт.: 4+4+5+4+4). *Tutti* располагается в тт. 1–4, 9–13, 18–21. Хоральный «микроритурнель» в *tutti* звучит всего четыре такта, так как фактурные функции в следующем четырёхтакте – середине микроформы (тт. 5–8), изменяются.

Дробность фактуры «по вертикали» – по координате пространства, выражена в следующем. Музыкальная ткань ритурнеля *tutti* включает шесть голосов. *Tutti* начинается с широкого расположения интервала терции; от звуков С (во второй и третьей октаве) и А (в контроктаве, большой и малой октавах). Партии инструментов в совокупности образуют два фактурных пласта, соотношение голосов напоминает «трио-фактуру»: верхний пласт аналогичен партиям двух скрипок (в этом фрагменте – скрипки и альты), нижний – виолончели (здесь –

⁷⁸ Рудольф Борисович Баршай (1924–2010) – выдающийся советский и российский альтист и дирижёр, с которым композитора связывала многолетняя дружба. В 1955 г. Р. Баршай создал Московский камерный оркестр, которым руководил более 20 лет. Под управлением Р. Баршай Десятая симфония неоднократно звучала при жизни композитора. В XXI в. симфонию исполняли камерный оркестр «Кремерата Балтика», (2014, дирижёр – Г. Кремер) и Камерный оркестр Польского радио «Амадеуш» (2016, дирижёр – А. Дучмаль).

виолончели и контрабасы). Мелодические линии проводятся во встречном движении (в верхних голосах – в нисходящем движении, в нижних – в восходящем). Незначительные изменения происходят в первой репризе *Grave* (ц. 1). В гармонической вертикали добавляются звуки **F** и **E**, а количество фактурных пластов увеличивается до трёх.

В *Grave* проявляется и второй принцип концертирования. Переменность функций фактуры создаёт дробную структуру в середине двойной «микротрёхчастной» формы. Здесь группировка голосов по фактурным пластам иная. Середины представляют собой фрагменты активизации музыкальной ткани, ансамблевое концертирование (со сменой состава фактурных компонентов в каждом такте) построено на варьированном повторении квартовых интонаций.

Обозначим этот ритурнель, имеющий замкнутую рондообразную форму, «большим ритурнелем» **T** (см. Приложение III, схема 15).

Каждый блок «микророндо» разомкнут и плавно перетекает в следующий, одновременно контрастируя с ним. Мобильность сочленений ярко выражена при переходе от *Grave* к *Allegro*. Проведение ритурнеля *tutti* во второй репризе (ц. 2) расширено до восьми тактов, оно имеет разработочный характер и разомкнуто – останавливается на V ступени основной тональности (трезвучии *e-moll*).

Оба принципа концертирования распространяются и на основной раздел I части Десятой симфонии – *Allegro*. «Туттийные ритурнели, основанные на быстром движении четвертей, сопоставляются с эпизодами, порученными нескольким инструментам (претворение функции *concertati*). Здесь в противовес ритурделям господствует уже более гибкая, как правило, танцевальная ритмика с чертами иррегулярности, переменности метра» [4, с. 201]. В сущности, М. Арановский имеет в виду чередование фрагментов *tutti* и ансамблевого концертирования, где *tutti* выполняет роль главной партии, а концертирование – побочной и заключительной. Тема главной партии, как и следующая за ней тема побочной, является производной от материала вступительного *Grave*, его метроритмическим и фактурным вариантом. На Схеме 15 в Приложении III этот второй ритурнель симфонии обозначен как «малый ритурнель» литерой **t**.

Драматическое напряжение усиливают изменённый размер 4/4 и быстрый темп *Allegro* (см. Приложение IV, пример 31). Чтобы уравновесить соотношение первоначального *tutti* и этого фрагмента, М. Вайнберг расширяет тему главной партии до шестнадцати тактов. Нисходящее «лестничное» вступление скрипок и резкое увеличение количества голосов до восемнадцати за счёт двойных нот являют собой принцип *spezzati* – подробности по горизонтальному и вертикальному параметрам.

Подобная фактура вызывает ассоциации с сопоставлением *solì* и *tutti* в быстрых частях *Concerti grossi* А. Корелли. Имитации у скрипок и виолончели, открывающие *Allegro Concerto grosso* № 8 (V часть), завершаются плотным звучанием всего оркестра в момент кадансирования (см. Приложение IV, пример 32). В сравнении с тематизмом А. Корелли, дробность в произведении М. Вайнберга усилена благодаря приёму *divisi*, увеличивается число голосов, расширяется звуковой объём, уплотняется вертикаль.

Динамическое развитие в *Allegro* организовано в три фазы: экспозиционную, разработочную и репризную. В каждой фазе наблюдаются черты строфичности. В начале строф возвращается ритурнель. Всякий раз *tutti* сопоставляется с ансамблевым концертированием, только распределение голосов, слоёв и пластов изменяется. В конце разработки вычленен первый мотив главной партии, он проводится у скрипок на фоне многослойной фигурации восьмыми у остальных инструментов (ц. 15). За три такта до кульминации (ц. 16) следуют внезапный обрыв и контраст: мотив в уменьшении ритмически синхронно проходит в восьмиголосии. Его троекратное повторение в вариантах разрывается паузами.

В динамической репризе ритурнеля появляются звуки, далёкие от тонального центра *a* (*gis, fis, dis*, но сам звук *a* остаётся). При сохранении высотных отношений происходит метроритмическое варьирование, которое включает синкопы. Кроме того, предвосхищается кульминация Концерто-гроссо: динамика усиливается до *ff*, а перед вступающим после обрыва сольным концертированием виолончели фрагмент *tutti* масштабно расширяется до двенадцати тактов.

В коде Концерто-гроссо (ц. 18) «большой ритурнель» *Grave* возвращается в сокращении до простой трёхчастной формы, без повторения первой репризы и второй середины. Это предвосхищает появление в остальных частях симфонии укороченных ритурнелей *Grave*, распространение принципа дробности на всю симфонию. Что же касается фактуры, то в её четыре пласта включены уже семь голосов, что воспринимается как отголосок предыдущих «событий» всей I части.

В I части, а также во всём сочинении, представлены два вида концертного высказывания солистов: собственно сольное и их выступления в ансамблях. Последнее представлено в диалогическом типе фактуры.

В I части единственная сольная каденция поручена виолончели (ц. 17). Она идёт в медленном темпе и напоминает монолог, что вызывает ассоциации с Первым виолончельным концертом Б. Тищенко⁷⁹ [121]. Но в отличие от концерта Тищенко, который открывается монологом, у М. Вайнберга каденция звучит в конце части перед кодой *Grave*. Когда темп резко меняется с *Allegro* на *Meno mosso*, происходит переключение в другую образную сферу, возникает эффект монтажа (см. Приложение IV, пример 33).

Концертирование виолончели выражено ярко, выявляются её технические возможности: используется широкий диапазон, двойные ноты, форшлагги. Выступление солиста перед кодой – черта уже классицистского концерта, но эта каденция не имеет бравурного характера. Выполняя важную драматургическую функцию – выключения из непрерывного моторного движения – она представляет собой размышление. Сопоставление виолончельной каденции и хора *Grave* воспринимается как реакция на действенную музыку основного раздела I части.

Хотя композитором Концерто-гроссо названа только I часть Десятой симфонии, принцип контрастного сопоставления ритурнелей и эпизодов сольного и ансамблевого концертирования распространяется на остальные части. Тема *Grave* пронизывает всё произведение – от первых тактов Концерто-гроссо до последних тактов Инверсии. Этот большой ритурнель, использованный для

⁷⁹ Виолончельный концерт Б. Тищенко – первый в истории отечественной музыки концерт монологического типа.

обрамления I части и всей симфонии, создаёт эффект *rahmen*-формы. Однако в каждой части *Grave* предстаёт в разных обликах, отличаясь соотношением разных средств музыкальной выразительности: мелодии, фактуры, размера, темпа, динамики⁸⁰. При их участии создаётся драматургическая функция той или иной части.

Сольное концертирование ярко выражено в лирико-жанровых частях (II и III), предполагающих показ внутреннего мира человека, его переживания. Сольные эпизоды даже обособляются в самостоятельные разделы формы. Так, в Пасторали средняя часть трёхчастной формы (второй такт после ц. 21 и 22 соответственно) полностью исполняется скрипкой и виолончелью последовательно (см. Приложение IV, пример 34).

Две каденции – два монолога, следующих друг за другом. Особенно виртуозна партия первого инструмента: здесь представлены различные фактурные, ритмические, звуковысотные и гармонические (интервальные и аккордовые) комплексы. В совокупности они звучат на фоне малой секунды у виолончелей и контрабасов в низком регистре. Контрастная партия виолончели даёт индивидуальную точку зрения другого «героя» (солиста). Сопоставление крайних разделов Пасторали и драматических высказываний в центральном разделе уподобляется вновь монтажному методу. Каденции скрипки и виолончели – следующий этап в осмыслении драмы.

В следующей части Симфонии – Канцоне, контраст-сопоставление основного материала и высказываний солистов усиливается. Канцона чётко делится на два раздела: первый из них исполняется *tutti*, второй отводится солистам (ц. 35). Порядок расположения сольных партий во втором разделе имеет восходящее движение, от низкого регистра к высокому, к более яркому тембру: контрабас, виолончель, альт и скрипка. Первые три инструмента играют в темпе *Lento*, а скрипка – *Allegro* (ц. 38).

⁸⁰ Некоторые расположенные рядом *tutti* отличаются незначительно. Поэтому далее в тексте работы описаны только самые яркие отличительные параметры.

В эпоху барокко низкие струнные инструменты, как правило, являлись фундаментом смычковой группы и часто присоединялись к *basso continuo*. Во второй половине XX в.⁸¹ с развитием неobarocko композиторы раскрывали возможности любого инструмента, используя новые приёмы игры. В Десятой симфонии таким инструментом является контрабас, которому поручена виртуозная партия, включающая двенадцатитоновый звукоряд, глиссандо почти через весь диапазон (ц. 35, см. Приложение IV, пример 35).

В лирико-жанровых частях находятся и эпизоды ансамблевого концертирования: в Пасторали таковыми являются крайние части, а в Канцоне – первая часть сложной двухчастной формы. В Пасторали – это триольная двенадцатитоновая тема 1–4 скрипок с подключением квинтовой вертикали у остальных инструментов. Она впоследствии переходит в партию 5–8 скрипок и альтов (цц. 19 и 20, см. Приложение IV, пример 36). В Канцоне фоном простой мелодии альтов является наивный аккомпанемент низких струнных инструментов, а также подголоски скрипок (см. Приложение IV, пример 37).

Но наиболее ярко ансамблевое концертирование представлено в драматических частях: в Бурлеске и в Инверсии – наиболее узловых моментах сочинения. Разное сочетание концертирующих инструментов играет яркую формообразующую роль. Использованы разные комбинации видов инструментов:

— В первом и седьмом разделах (А и А₃, в репризе – ц. 51) концертируют виолончели и контрабасы; если при первом проведении другие инструменты не участвуют, то в остальных они исполняют мелодию на фоне педали высоких струнных инструментов.

— В разделе А₁ (четвёртый такт после ц. 43) тему ведут контрабасы, в А₂ (восьмой такт после ц. 48) – I скрипки в высоком регистре.

Во втором центральном эпизоде, разделе С (ц. 45) – четыре пласта: триольные фигурации в партии 1-4 скрипок, секундовые попевки у альтов, басовая

⁸¹ Уже в эпоху классицизма были известны концерты для контрабаса с оркестром. Автором трёх из них является австрийский композитор К.Д. фон Диттерсдорф (1739–1799): *E-dur* (без номера), № 1 и № 2 (оба – *D-dur*).

линия – в партии виолончелей и контрабасов; четвёртый пласт основан на органном пункте *Fis* и помещён в партию вторых скрипок, что является необычным в распределении функций (обычно органнй пункт проводят низкие струнные, реже альты). Таким образом, концертируют первые четыре скрипки и альты (см. Приложение IV, пример 38).

В англоязычном словаре Гроува У. Драбкин [216] даёт три расшифровки термина «инверсия». В теории музыки термин употребляется в разных значениях: 1) обращение аккордов, 2) двойной вертикально-подвижной контрапункт, 3) приём полифонического развития за счёт зеркального отображения той же последовательности звуков темы.

Именно последнюю расшифровку термина М. Вайнберг распространяет на область музыкальной драматургии. В V части он сравнивает, сопоставляет и переставляет жанровый материал средних частей симфонии. Он появляется у различных инструментов, одновременно исполняющих каждый свободную импровизацию. Порядок включения тематизма зеркальный, обратный первоначальному появлению средних частей.

В Инверсии, которая включает три раздела, представлены в равной степени *tutti*, сольное и ансамблевое концертирование. В первом разделе (ц. 53) на заключительной интонации Бурлески основаны первые восемь нотных строк. Как и в ансамблевой каденции III части, композитор применяет в Инверсии неметризованную запись без тактовых черт. На первый взгляд, это указывает на импровизационность, которая уже существовала в прелюдиях барокко. Но в этой части обнаруживается и другое проявление импровизационности, типичное исключительно для музыки XX в.

Метрическая свобода в ансамблевом концертировании инструментов в V части дополняется обособлением инструментов в отношении использования ритмических фигур: это квинтоль скрипки, восьмые и четверти виолончели, триоли в партиях альты и контрабаса. Кроме того, каждый инструмент играет в своём темпе: скрипка – в темпе *Allegro*, виолончель – *Andante*, альт – *Moderato*, контрабас – *Andante*. Затем темп резко ускоряется в партиях виолончели и контрабаса – *Vivace*

и *Allegro* (см. [23, с. 55, 56]). Принцип *spezzati* – разделения, разъединения звуковых объёмов, доведён до предела.

V часть является драматургическим центром, кульминационной зоной и динамической вершиной всей симфонии, её итоговым финалом. В обратной последовательности возвращается тематический материал всех предыдущих частей. Скрипка развивает мотивы, появившиеся в конце Бурлески, виолончель – материал Канцоны, альт и контрабас – пассажи из Пасторали (см. Приложение IV, пример 39). Необходимо подчеркнуть, что партии низких по звучанию инструментов не только самостоятельны, но и виртуозны. Например, в партии альта появляются двойные ноты, иногда – даже тройные, тогда как в эпоху барокко альт выполнял функцию гармонического заполнения. Если раньше виолончель и контрабас играли роль басового голоса, то в симфонии Вайнберга их партии также виртуозны, использованы трели и двойные ноты в партии виолончели, глиссандо и флажолеты в партии контрабаса. Интервалика тоже обновлена: каждый инструмент исполняет широкие скачки на острые хроматические интервалы. Раскрываются возможности разных регистров инструментов: в партии контрабаса звучат даже самые малоупотребительные высокие ноты (g^1).

Перечисленные черты, характерные для музыки XX в., используются в алеаторическом ансамблевом концертировании.

Во втором разделе (8 строк до ц. 54) на первый план выходит виолончель, когда в её партии вновь звучат интонации основной темы Канцоны (см. Приложение IV, пример 40). Но в условиях кульминации – вершины всего цикла виолончелист извлекает двойные ноты – терции и сексты, тем самым уплотняя звучание и создавая эффект исполнения несколькими инструментами.

Драматургический перелом происходит с появлением приёма, так же, как и алеаторика, получившего распространение в современной музыке. Все инструменты собираются в едином звучании благодаря микрополифонии и *quasi*-полифонии. Это вступление всех голосов с разницей в несколько долей такта, создающее эффект нарастания, уплотнения или ослабления, разрежения

звучности. Микрополифония в V части наглядно иллюстрирует диагональ фактуры (см. [23, с. 58, 59, 62]).

Как подготовка микрополифонии, а затем и *quasi*-полифонии, происходит максимально возможное уплотнение фактуры до семнадцати голосов (третий раздел, ц. 55), выстраивается диссонирующая вертикаль из десяти звуков (*A, F, Gis, Fis, As, H, C, D, E, G*). Звуковысотность даёт сонорный эффект благодаря кластерам. Примечательно, что здесь образуется ещё одна «арка» к началу Симфонии – Концерто-гроссо, потому что *tutti* в основном разделе Инверсии по остальным параметрам напоминает основной раздел I части (размер 4/4, темп *Allegro*, динамика *ff*, расширение масштабов темы до шестнадцати тактов). Одновременно с микрополифонией первая скрипка продолжает исполнять первый тематический элемент Инверсии, но к генеральной паузе и здесь удваиваются ноты – вплоть до интервала децимы.

Quasi-полифония⁸² представляет род ансамблевого концертирования (ц. 57). Сначала порядок вступления инструментов выстроен от высокого регистра к низкому, непосредственно перед кодой, с отменой тактовых черт, все инструменты, за исключением контрабасов, вступают в восходящем порядке – от виолончели к скрипке, образуя 15-голосный канон в приму перед кодой *Grave* (см. Приложение IV, пример 41). У каждого инструмента, многократно повторяясь, тянется лишь трель на одном звуке – c^2 . Образуется восходящая фактурная диагональ. И чем больше инструментов задействовано в этом звуке, тем более драматично, активно и настойчиво готовится смысловая кульминация симфонии в заключительном хорале *Grave*.

Генеральная кульминация всей Симфонии наступает с появлением тактовых черт. В порядке, обратном первому появлению, проводятся также основные темы I части: сначала «малый» ритурнель *tutti* – главная партия Концерто-гроссо (I, II, V и VI скрипки, I–III альты), затем «большой» ритурнель – хорал *Grave*. Зеркальная симметрия обеспечивает архитектурную стройность композиции целого.

⁸² Микрополифония, как обычная полифония, предполагает вступление голосов с разной высоты, поэтому здесь более уместен термин «*quasi*-полифония».

Функции *tutti*. В частях, имеющих программное жанровое обозначение, ригурнель *Grave*, протягивая тематические арки к заглавной части, выступает в развивающей функции. В крайних разделах Пасторали его эпизоды «вклиниваются» внутрь концертирующих разделов. Первые два *tutti* масштабно сокращены по сравнению с первоначальным *Grave* (первое *tutti* – два такта до ц. 20, второе *tutti* – ц. 21). В первом случае – два такта, которые начинаются с устоев *C* и *G* и имеют в звуковысотной организации типичную для пасторали квинту. Интонации становятся более острыми в сравнении с первоначальным *Grave*: по звукам хроматической гаммы движутся все голоса (см. Приложение IV, пример 42).

Новый облик теме придаёт метроритм (размер 7/4). Особенно бросается в глаза резкий динамический контраст: тема *tutti* звучит на *pp*, что также определяется жанром пасторали. Тем не менее, образный контраст сосредоточенной медитации в музыке пасторального характера и приглушённого настороженного звучания в аккордовой фактуре создаёт впечатление двуплановости повествования, он воспринимается как вертикальный монтаж.

Второй подобный фрагмент (ц. 21) внедряется перед эпизодом концертирования скрипки. Он является самым коротким во всей симфонии – один такт. В звуковысотном отношении напоминает начальный устой *A*, но голоса движутся в кварту по устоям, более отдалённым от *A* – *Cis* и *Gis*. Фактура становится более разреженной – интонации *Grave* проводятся фрагментарно сначала в пяти голосах, а затем – в партии виолончелей и контрабасов.

В репризе Пасторали (второй такт после ц. 23) проведение темы ригурнеля отличается ещё большим контрастом по сравнению с первоначальным *tutti* и является следствием драматичного высказывания солиста. Здесь второй фрагмент темы удлиняется за счёт добавления интонации восходящей секунды и проводится в ритмическом увеличении (ц. 24). *Tutti* в репризе отличается наиболее плотной фактурой: количество голосов увеличивается до восьми. Квинта возвращается, но звуковысотность остаётся от второго фрагмента *tutti* (с энгармонической заменой диезов на бемоли). Метроритмическое преобразование в виде двудольного метра (размер 4/4) вправе считается переходом к Канцоне.

Хоральный комплекс в Канцоне появляется в момент кульминации, являющейся результатом предшествующего концертирования солирующих инструментов, и предвосхищает драматическое скерцо – Бурлеску. Для большинства песенных жанров, в том числе для канцоны, типично движение голосов в терцию, что мы наблюдаем и в заключении III части. Однако звуковысотная организация выглядит абсолютно новой для симфонии: совокупная вертикаль остро диссонирует благодаря одновременному появлению звуков **B**, **C**, **A**. Необычен метроритм последних тактов: сначала совокупность всех длительностей образует $17/4$, затем – $3/4$. На *fff* патетически провозглашается двутакт хорала в хроматическом движении четвертями в верхнем регистре у всех инструментов. Интонационное преобразование *Grave* выражено в почти полном исключении в голосах фактуры нисходящего движения. Синхронное диссонирующее скандирование у десяти голосов, создающее сонорный эффект, внезапно обрывается, отграничивая начало IV части.

Итак, основой Симфоний М. Вайнберга для камерного состава является *комплексное концертирование*. Синтез сольного и ансамблевого концертирования протягивает линию от *Concerti grossi* А. Вивальди и Г.Ф. Генделя. Несмотря на практически однородный состав исполнителей (за исключением чембало), приёмов ансамблевого концертирования очень много. Преобладающий из них – концертирующие ансамбли разных участников внутри *tutti*. Этот приём связывает Симфонию со многими рассмотренными сочинениями. Имитационная техника благодаря элементам современного музыкального языка и микрополифонии воспринимается на слух гораздо резче. Ввиду развития монологического начала в концертах второй половины XX в. сольное концертирование также имеет большое формообразующее значение. Через поиск, тернии все участники в конце приходят к *tutti* – всеобщей гармонии.

Соната для скрипки соло № 3 написана уже в 1979 г., но она, как многие сочинения, пропитана трагическими воспоминаниями о войне. М. Вайнберг эту сонату посвятил отцу. В этом одностанном монологе часто меняется темп: ♩=208 (тт. 1–71) – ♩=84; *molto espressivo* (тт. 72–136) – ♩=63 (тт. 137–181) – ♩=126 (тт. 182–

287) – ♩=92; *con fuoco* (тт. 288–581) – ♩=116 (тт. 582–596) – ♩=69 (тт. 597–619) – ♩=152 (тт. 620–741). Смена темпа означает горестные воспоминания о начавшейся Второй мировой войне и безысходность, что родных уже не вернуть. Темповая драматургия роднит эту сонату с Седьмой и Десятой симфониями (Б–Ум–М–Б–Ум–Б–М–М). Относительно соотношения *tutti* и *solo* в этой сонате-монологе, разумеется, преобладает *solo*. Притом оно насыщено различными душевными состояниями – приёмами скрипичной игры.

3.3. Принципы циклизации и рефренности в Седьмой и Десятой симфониях

Если в предыдущем параграфе внимание было сосредоточено на принципах концертирования, то в настоящем параграфе акцент делается на строении цикла и его драматургических особенностях, а также строении концертной формы. Помимо видов концертирования, на оркестровые сочинения М. Вайнберга значительное влияние оказывает также взаимодействие барочных и классицистских жанров и форм⁸³. В частности, в рассматриваемых симфониях **концертная форма взаимодействует с сонатной**.

Седьмая симфония необычна с точки зрения организации цикла. Темповый контраст, который является жанровым признаком симфонии и воплощает главную драматургическую оппозицию в цикле: «действие – медитация» [4], ярко выражен. Но количество частей (их пять), распределение циклических функций отличается от привычных. Переставлены темпы первых частей: I часть медленная – *Adagio sostenuto*, а II быстрая – *Allegro*. Затем подряд следуют две сходных по темпу части: III – *Andante* и IV – *Adagio Sostenuto*. Классический порядок устанавливается в двух

⁸³ Основой материала данного раздела является опубликованная статья автора настоящей работы: О взаимодействии сонатной и концертной формы в Седьмой симфонии М. Вайнберга // Музыкальное знание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. Сб. статей по материалам IV Международной научной конференции 17–19 апреля 2023. – Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2023. – С. 39–49. (0,5 п. л.)

последних частях, когда после медленной IV части идёт быстрый финал *Allegro* – самая масштабная часть, являющаяся драматургическим центром произведения.

Темповая драматургия (назовём её – драматургией первого плана) включает два круга: первый – I–III части, второй – IV–V части. В пятичастном цикле явно присутствуют черты римского *concerto grosso* с характерным темповым соотношением М–Б–М, унаследованным от трёхчастной французской увертюры. В Симфонии оно повторено дважды (см. таблицу 7).

**Таблица 7. М. Вайнберг. Седьмая симфония.
Два круга темповой драматургии**

Первый круг			Второй круг	
I часть	II часть	III часть	IV часть	V часть
<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro</i>	<i>Andante</i>	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro – Adagio sostenuto</i>
М–Б–М			М–Б–М	
Вариантно-концентрическая форма	Составная трёхчастная	Промежуточная между простой и сложной трёхчастной	Простая трёхчастная, разомкнутая	Свободная рондообразная (полирефренная)

Другим признаком римской модели является контрастно-составная форма, объединяющая все части. Они «перетекают» одна в другую с помощью приёма *attacca*.

В организации цикла можно обнаружить и черты венецианской модели барочного концерта. Очевиден рефренно-ритурнельный принцип, характерный для концертной (рондообразной) формы. Он действует не только в финале, но и в масштабах всей композиции.

Седьмая симфония отличается от классицистского инварианта симфонии музыкальными формами частей. Ни в одной из них нет сонатной формы в чистом виде. В I части синтезируются признаки обрамлённой трёхчастной, вариантно-концентрической и сонатной форм, во II – составная трёхчастная, в III – промежуточная между простой и сложной трёхчастной, в IV – разомкнутая простая трёхчастная, в V сонатная форма вклинивается в свободную полирефренную.

Сонатная форма в I и V частях значительно меняет свой облик в сравнении с классическим вариантом и используется как форма второго плана. Так же, как и концертная, она представлена на уровне одной части и на уровне всего цикла. Две

темы I части – бифункциональны. Они выступают и как ведущие темы сонатной, и как темы рефренно-ритурнельной формы (см. Приложение III, схема 16).

Тема чембало соло играет в Симфонии очень важную роль. Она проводится в конце I части, в конце II и в завершении V части. Повторение этой темы в других частях цикла и обрамление ею всего произведения позволяет трактовать её как рефрен или ритурнель, объединяющей все части. Назовем этот ритурнель «большим» (**R1**, см. Приложение III, схема 17). Его возвращение создаёт второй драматургический план Симфонии (напомним, первый план – темповая драматургия) – также по круговому признаку.

Кроме «большого ритурнеля» объединяющую роль в Симфонии выполняет ещё один рефрен. В I части эпическая тема чембало «задаёт» интонационный строй второй теме (одноимённый *c-moll*), которая исполняется I скрипками. Кантиленная, она имеет элегический оттенок. В то же время она сохраняет сосредоточенность звучания первой темы, а в цикле становится своего рода «малым ритурнелем» (**R2**, см. Приложение III, схема 17). В первоначальном виде малый ритурнель повторяется редко. Но «раскачивающиеся» терцовые интонации темы рассредоточены во всех частях. Так, во II части все разделы основаны на варьировании интервалов «качаний» – секундовых, терцовых и квартовых интонациях. В III части интервал остаётся прежним (терция), но обращённый пунктир делает ритмику более острой. На преобразованиях малого ритурнеля основан тематический материал всей IV части, являющейся драматической кульминацией в цикле. Низкий регистр, глиссандо, диссонирующие вертикали «вносят в образный строй характер нервной энергии» [122, с. 32]. В финале тема звучит в ц. 54 и ц. 60 уже в характере, близком первоначальному.

Обращают внимание тональные соотношения двух тем на протяжении всего цикла. Тема главной партии (большого ритурнеля) в первом разделе I части начинается в тональности *C-dur* и модулирует в *Ges-dur*. Во II части тема главной партии переносится в *As-dur*. Главная партия в конце симфонического цикла проводится в *Des-dur* и возвращается в первоначальный *C-dur*. Что касается тональности темы побочной партии *c-moll*, то во всех частях, кроме III, она остаётся

неизменной. «Раскачивающиеся» терцовые интонации темы рассредоточены во всех частях. В частности, на её преобразованиях основан тематический материал II, а также всей IV части. В III части меняется не только тональность, но и лад – тема звучит в *E-dur*. Если трактовать III часть как средний эпизод крупной формы, то мы получим рондо-сонатный полирефренный цикл.

Внутри I части темы двух ритурнелей меняют тональное соотношение, что типично для сонатной формы: *C-dur–Ges-dur/c-moll* в экспозиции, *c-moll/Ces-dur – Es-dur* в репризе. Необычность сонатной форме I части придают распевный характер тематизма, зеркальная тематическая реприза, а также меняющаяся тональность главной и неизменная тональность побочной партии. В экспозиции представлено соотношение одноимённых тональностей, а в репризе – параллельных.

Не менее интересна форма финала. Она относится к области нетипизированных структур. Многократное повторение четырёх новых тем, а также тематизма из предыдущих частей образует несколько фаз. Первая фаза содержит экспонирование трёх новых тематических комплексов **A**, **B** и **C**. Вторая фаза – средняя часть, построенная на концертировании чембало – теме **D**. Третья фаза представляет собой динамическую репризу, драматургический центр, кульминацию финала и всей симфонии. В четвёртой фазе, выполняющей функцию коды, «рассеивание» тематизма финала и других частей подводит к возвращению «большого ритурнеля» – эпической темы чембало. В основе финала лежит полирефренная структура с чертами сонатной формы и развёрнутой кодой (см. Приложение III, схема 18).

A и **B** являются темами главной партии сонатной формы финала, **C** выполняет роль побочной партии. Она производна от второй темы главной партии. В репризе первое проведение тем **B** и **C** в тональном отношении совпадает с экспозицией, но второе проведение темы **C** транспонировано на кварту выше в сравнении с экспозицией, и обе темы (**B** и **C**, главной и побочной партии) имеют один тональный устой – **G**. Это является главным признаком классической сонатной формы.

В динамической репризе сонатной формы очень ярко проявляется принцип ПФФК. Все темы экспозиции разрастаются до *tutti*. Новый вариант темы фугато перемещается в партию I скрипок в высокий регистр. В контексте *tutti* (*pizz.* струнных, аккорды чембало) этот раздел отмечает главную кульминационную зону финала и всей Симфонии.

В многотемной, уникальной по сложности композиции финала собирается весь его тематический материал, а также возвращаются темы из предыдущих частей. Прежде всего, это тема малого ритурнеля. Контрастом напряжённому и затаённому мотиву «звоночка» она звучит в партии виолончелей, а после стремительной токкаты появляется в партии I скрипок. Завершается симфония *Adagio sostenuto* – темой большого ритурнеля в партии чембало.

Использование принципов формообразования старинного концерта в условиях современной системы средств музыкальной выразительности, необычная трактовка инструментов, а также сонатной формы позволяет считать концертирование в Седьмой симфонии **необарочным** (см. определение в конце 2.2).

Слияние полирефренности и сонатности также обеспечивает тематическое единство всего цикла Седьмой симфонии. Взаимодействие концертной и сонатной форм на уровне цикла порождает не просто сонатную, но и рондо-сонатную композицию. Рондо – от повторения тематизма двух ритурнелей во всех частях, соната – от тонального соотношения двух рефренов, проведения первого рефрена в разных тональностях, второго – почти всегда в основной. Концертирование и сонатность в сочинении М. Вайнберга органично встроены в композицию, несомненно обладающую качеством симфонизма.

Ярким примером взаимодействия сонатного и концертного формообразования в творчестве М. Вайнберга является и Десятая симфония. Отметим в ней I и IV части.

Прежде всего отметим, что симфония программна. Её программность – обобщённо жанровая. Нельзя не заметить, что все жанровые наименования частей (I – Концерто-гроссо, II – Пастораль, III – Канцона, IV – Бурлеска) сложились в

доклассическую эпоху. Поэтому семантика каждой части имеет несколько смысловых слоёв. Один слой связан с генетической памятью жанра и с традицией его использования в инструментальной музыке. Второй слой определяется местом и ролью в драматургии Симфонии. Третий слой основан на новых средствах музыкальной выразительности, претворяя по-новому жанровую модель.

Драматургия сочинения включает жанрово-эпическую и лирико-драматическую сферы, которые образуют два драматургических плана. Один воссоздаёт объективные картины внешнего мира, другой отражает рефлексию индивидуального сознания, представленную в драматических монологах и диалогах инструментов. Первый план в совокупности составляют I–IV части, второй – психологический план рассредоточен, представлен эпизодически в каждой части, и в V части – центральной драматической кульминации цикла – подводится итог размышлениям (см. таблицу 8).

Таблица 8. М. Вайнберг. Десятая симфония. Драматургия

Часть и Заголовок	Темп	Форма	Драматургические функции
I Концерто- гроссо	<i>Grave–Allegro– Grave</i>	Концертная <i>Rahmen</i> -форма с трёхфазным основным разделом и чертами старинной сонатной формы	Заглавная действенная часть, экспозиция и первый этап развития драматических образов
II Пастораль	<i>Lento</i>	Сложная трёхчастная форма с контрастной составной средней частью	Лирико-драматический центр
III Канцона	<i>Andantino–Lento– Grave</i>	Сложная двухчастная форма хореического типа (термин В.А. Цуккермана)	Лирическая с чертами жанровой танцевальности
IV Бурлеска	<i>Allegro molto</i>	Семичастная рондо-соната с эпизодом, включающим разработку основной темы	Драматическое скерцо в функции финала
V Инверсия	<i>Allegro molto– Andante–Moderato– Andante–Vivace– Allegro–Moderato– Allegro–Grave</i>	Трёхчастная безрепризная форма: алеаторическая разработка и возвращение <i>Allegro</i> и хора <i>Grave</i>	Кода симфонии. Итог драматического развития

Остов всей композиции опирается на четырёхчастную структуру сонатно-симфонического цикла, сформулированную М. Арановским: I часть *Homo Agens*, II часть *Homo Sapiens*, III часть *Homo Ludens*, IV часть *Homo Communiis*.

Использование форм в целом также отвечает нормам классического инварианта симфонии: в I действенной части есть черты сонатного *Allegro*, II часть написана в сложной трёхчастной форме с эпизодом, IV часть – в форме рондо-сонаты.

Камерная Десятая симфония М. Вайнберга характеризуется многоплановостью драматургии. Два её плана основаны на жанрово-эпической (внешнее действие) и лирико-драматической (внутреннее действие) образных сферах. Объективную картину мира воссоздаёт жанровая панорама (I–IV части). Драматические образы экспонируются и развиваются в заглавной I части (Концерто-гроссо), однако драматическое наклонение присутствует и в характере тематизма средних – II и III частей. Лирический характер выражен в большей степени в Пасторали, но сфера лирики омрачена интонационной напряжённостью хроматических интервалов двенадцатитоновой темы. Канцона носит лирико-жанровый характер и имеет черты танцевальности, однако в заключительных тактах этой части ритурнель *Grave* предвосхищает напряжённую Бурлеску. Аналогично заглавной части развивается бурлескное скерцо IV части, которая соответствует функции финала. В условиях камерности такая жанровая смесь создаёт синтез эпического и драматического типов симфонизма [166], характерный для отечественной музыки XX в.

Третий план музыкальной драматургии, разумеется, возникает благодаря присутствию *concerto grosso*. Этот наиболее эмоционально выразительный и порой остро экспрессивный образно-драматургический план рассредоточен: концертирование эпизодически проникает в каждую часть. От части к части возрастает количество участников диалогов и их драматическая экспрессия. Целенаправленное нагнетание драматизма в эпизодах виртуозного концертирования отражает этапы осмысления драматического конфликта.

I часть, в названии которой автор отсылает к старинному жанру камерной оркестровой музыки, определяет своеобразные черты в его трактовке драматической симфонии. Она отсылает к сочинениям барокко также по тематическому материалу и фактуре. Общее между *Concerti grossi* А. Корелли и М. Вайнберга и БК И.С. Баха – состав оркестра (во всех случаях его основой

является струнный ансамбль), смешанный тип фактуры (гомофонно-полифонический), окончание части на мажорной тонике *A-dur* при общей минорной тональности (в Десятой симфонии – *a-moll*), а также метод концертирования, определяющий чередование эпизодов *sol*i и *tutti*.

Ритурнелем является основная тема *Grave*, которая экспонируется перед основным разделом. Работая с ней, М. Вайнберг воспроизводит черты хоральной кантаты И.С. Баха. Тема исполняется *tutti* и звучит подобно хоралу как обьективизированное выражение реакции на трагическое состояние мира. Ассоциации с фактурой *schlichterchorale* (простой хоральной обработкой протестантских гимнов) создаются благодаря моноритмическому синхронному поступенному движению мелодических линий во всех голосах, медленному темпу и крупным длительностям в размере 6/4. Ритмические остановки отмечают концы фраз хорала.

Хорал *Grave* является единственной тональной темой симфонии: его начало звучит в *a-moll*, а завершение – в одноимённом *A-dur*. В отличие от экспрессивных сольных высказываний, это – обьективизированное выражение реакции на трагическое состояние мира: хорал воплощает мысль о будущем единении и гармонии всего человечества. Возвращение в конце Концерто-гроссо и в конце всей симфонии ритурнеля *Grave* в первоначальном облике образует два круга циклической обратимости. Малый круг составляет Концерто-гроссо, большой круг охватывает пять частей. По этой причине Десятая симфония целиком считается своеобразным сочинением, а ритурнель влияет на проявление принципов сольного и ансамблевого концертирования во всём цикле.

М. Арановский находит в I части черты двух форм: старосонатной и ритурнельной, «контрасты в ней не так сильны, как в сонатной, они “сглажены”» [4, с. 201]. По нашему мнению, в целом в I части Десятой симфонии взаимодействует несколько формообразующих принципов: проявляются черты концертной, вариационно-строфической и сонатной форм. Концертная форма сочетает альтернативный и разработочный типы [168, с. 139]. Общая композиция организована в три фазы. В пользу разработочного типа концертной формы

говорит тот факт, что если в начале раздела *Allegro* основная тема проводится в виде квадратного построения (8+8), то затем её масштабы сокращаются, и в первоначальном виде она не возвращается. Средний раздел трёхфазной формы I части (ц. 9) построен на разработке основной темы, масштабы и темы, и интермедий здесь также сокращены. К альтернативному типу нас отсылает возвращение основной темы *Grave* в коде Концерто-гроссо.

Напомним, Бурлеска полностью построена на ансамблевом концертировании. Смена концертирующих инструментов подчёркивает членение разделов в семичастной форме с чертами рондо-сонаты: **A B A₁ C A₂ B₁ A₃**. Однако и в этой части сохраняются интонации *tutti*, которые проводятся всем инструментальным составом. Это побочная партия или эпизод **B** рондо-сонаты (ц. 42). Контраст в сравнении с первым *Grave* весьма очевиден. В фактурном отношении изложение *tutti* похоже на разработку основной темы Симфонии: об этом говорит соотношение голосов 3+3, вступление каждого трёхголосия с разницей в четыре такта. В гармонической вертикали образуются большетерцовые пары: **G** и **H** в нижних голосах, **C** и **E** в верхних. Материал ритурнеля масштабно расширен до двадцати восьми тактов, характерно метроритмическое (3/4) и темповое (*Allegro molto*) преобразование. Снова, как будто по второму кругу возникает динамический контраст: если в заключении Канцоны хорал звучал на *fff*, то здесь – на *pp* (см. Приложение IV, пример 43).

В репризе побочная партия (ц. 49) изменена только в звуковысотном отношении, остальные параметры остаются теми же, что в экспозиции Бурлески. Перед Инверсией, смысловым центром всего цикла, снова собираются в терцовые вертикали звуки, удалённые от **A**, причём и диезные, и бемольные (**As**, **Es** и **Fis**, **Ais** и **Cis**). Создаётся ощущение напряжённой политональности.

Десятая симфония сочетает две модели барочного концерта – римскую и венецианскую. В трактовке инструментов М. Вайнберг следует североитальянской модели. Преобладает состав *ripieno*, *concertino* – постоянная группа *solì*, отсутствует, солисты выделяются из основного состава. Но в крупном плане, в циклической форме Симфонии воспроизведена римская модель. I часть построена

по типу французской увертюры с соотношением темпов «М–Б–М». Ассоциации с концертами *da Camera – Concerti grossi* №№ 9–12 op. 6 А. Корелли – возникают благодаря жанровым названиям частей. IV часть разомкнута к финальному ансамблевому концертированию в V части. Пятичастный цикл с перетеканием частей с помощью *attacca* (одна в другую переходят приёмом *attacca* также средние части) типичен для римской модели. Возникает контрастно-составная форма, но это не предклассическая «малая» контрастно-составная форма, а постклассическая «большая»: в её частях применены масштабные развёрнутые формы классико-романтической традиции. Кроме того, архитектура целого укреплена напоминанием темы I части в средних частях и возвращением в финале тематического материала всех предыдущих частей.

Что касается процессуальности в анализируемых частях, обратим внимание на соотношение сонатности и концертности. Сущность сонатности – в процессе развития; процесс «предопределяет структуру целого и частей, последование тематического и ходообразного материала ... тонального соотношения. Динамическое сопряжение выражается в интенсивной подготовке последующих разделов и тем», образуя «подходы к новым разделам» [111, с. 251–252]. Напротив, сопоставление и развитие «повествовательного характера» [Там же] характерно для рондообразных форм, в частности, барочной концертной. Перечисленные схемы процессуальности двух форм синтезируются в V части Седьмой и в I части Десятой симфонии. Благодаря взаимодействию сонатной и концертной формы в них проследить только принцип *spezzati* оказывается недостаточным. Здесь неизбежно возникает векторно-динамический аспект ранней инструментальной формы (концертной). В отношении анализируемых частей двух симфоний наименование Ю.Н. Тюлиным связующей партии «связующей частью» применить представляется более, чем возможным. Участки между главной и побочной партиями коротки, но в тематическом отношении они предвосхищают следующие разделы. В рефренно-циклической композиции Седьмой и Десятой симфоний функции рефрена определяются новым – постшостаковическим медитативным типом симфонизма. Рефренность и сонатность в Седьмой симфонии выходят на

уровень цикла, в Десятой симфонии сонатность остаётся в пределах I части. Притом в «Концерто-гроссо» за счёт возвращения первоначального проведения темы *Grave* и усиления принципов строфичности и концертности в репризе сонатность сходит на «нет». Таким образом, формируется концертирующее *Allegro* с ослабленной сонатностью.

Итак, Рефренный принцип используется не только в строении частей, но «поднимается» на более высокий структурный уровень. Неоднократное возвращение тематического материала на протяжении цикла, чередующееся с частями, где главенствует принцип концертирования, создаёт эффект концертной формы, аналогичной концертной форме в произведениях А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя. Однако у М. Вайнберга – это уровень **концертной формы в цикле**. Кроме того, композитор создаёт две самостоятельные темы, которые возвращаются в качестве рефренов, цементирующих общую многочастную композицию. Взаимодействие сонатной и концертной формы и в Седьмой, и в Десятой симфониях охватывает разные уровни: отдельные части и весь цикл. Кроме того, в отдельных частях прослеживается несколько полноценных рефренов. Концертные формы М. Вайнберга, таким образом, открывают дорогу к полирефренным формам в *Concerti grossi* последней четверти XX в., в том числе *Concerti grossi* А. Шнитке.

Подводя итоги Главы, подчеркнём следующее. Только Симфония А. Пирумова создана до Седьмой симфонии М. Вайнберга. Камерная симфония Б. Чайковского «расположилась» между Седьмой и Десятой симфониями. Третья симфония А. Муро́ва завершена в один год с Десятой. Это позволяет сделать вывод, что М. Вайнберг является **одним из первых отечественных композиторов – авторов камерной необарочной симфонии**. Из барокко переходят: камерный состав исполнителей, вариабельность цикла, жанровые названия отдельных частей, использование в партитуре чембало, характерный тематизм. Новые компоненты сочинений таковы: условность жанрового обозначения «симфония», нерядоположенность программных заголовков частей, синтез разнородных гармонических и мелодических средств. Но только у М. Вайнберга наблюдается

проникновение формообразующих принципов жанра *concerto grosso* и возникает **рефренно-циклическая композиционная модель**, отличающаяся от М. Рegerа и И. Стравинского. В *Concerti grossi* 1930-х гг. добавочный рефрен связывал воедино части трёхчастного цикла. Заглавный рефрен у Вайнберга несёт главную семантическую нагрузку, окаймляя структуру всего цикла. Симптоматично, что композитор использовал найденную им модель не однажды, а значит вполне осознанно.

ГЛАВА IV

***CONCERTO GROSSO* В ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XX В.**

Необарочные тенденции с середины 1970-х гг. характеризуются множественностью жанровых решений. Это: симфония-концерт (*Concerto grosso* № 4 А. Шнитке имеет второе название – Симфония № 5), сольные скрипичные сонаты Б. Тищенко, М. Вайнберга, А. Хачатуряна, Д. Кривицкого, Р. Щедрина, партиты (для солирующих инструментов и камерного оркестра С. Губайдулиной, Э. Денисова), полифонические жанры, в том числе малый и большой полифонические циклы (А. Пирумов) и т. д. Разнообразные барочные знаки пронизывают концерты. Они выражаются в обращении к инструментам XVIII в. (органу и клавесину) и струнному составу, в программных названиях (Р. Щедрин – «Музыкальное приношение» и «Музыка для города Кётена»), цитатах (Р. Щедрин – Эхо-соната, С. Губайдулина – «Семь слов Христа» с цитатами из одноимённой кантаты Г. Шютца), в монограмме ВАСН и др. (см. Приложение V).

В структуре сохраняется и вместе с тем обостряется монтажность и вариантность, идущие от Седьмой и Десятой симфоний М. Вайнберга. Фактуре присущи оstinатность и токкатность. Разумеется, музыкальный язык насыщен современными техниками композиции: алеаторикой, политембровостью, сонористикой, микрополифонией. Симфония и концерт ассимилируют интонации неакадемических направлений: композиторы всё чаще обращаются к фольклору («Озорные частушки» Р. Щедрина, «Владимирский триптих» для камерного ансамбля К. Волкова, «Русские сказки» Н. Сидельникова, «Скоморохи» Ю. Фалика), современным и электронным музыкальным инструментам (*Concerto*

grosso для электронного баяна А. Бызова) и вместе с ними к джазовым направлениям.

В 1980-е–1990-е гг. в *Concerti grossi* доминировали привычные инвариантные черты, так как обострилась необходимость делать партитуры не для удивления новизной, а для широкой аудитории. Г. Григорьева и Е. Долинская говорят о семантизации инструментальных сочинений [48, 57]: **1.** фольклор как источник тематизма и тип мышления; **2.** моделирование выразительных средств классики; **3.** контакты со средствами выразительности бытовых жанров, современной масскультуры; **4.** программность во всём спектре её разновидностей; **5.** привлечение образов смежных искусств; **6.** театральность (вплоть до инструментального театра). Что касается «диалога с классикой», то он реализуется на двух уровнях: 1) цитирование общеизвестных образцов классического наследия (см. Приложение V, сочинения Э. Денисова 1980-х гг.) и 2) привлечение черт того или иного стиля (отсылка к В.А. Моцарту, Ф. Шуберту, А. Бергу в сочинениях А. Шнитке). Во многих инструментальных сочинениях композиторы тяготеют к одночастности с широким спектром вариантов.

Объект изучения в последних двух Главах – *Concerti grossi*, произведения В. Екимовского (1947–2024), Г. Корчмара (1947–2025), Р. Щедрина (1932–2025), С. Губайдулиной (1931–2025), О. Янченко (1939–2002), А. Шнитке (1934–1998)⁸⁴, звучавшие в концертных залах России и за рубежом. Апелляцию к барокко авторы, как правило, подчёркивают обращением к его музыкальной стилистике, вербальными знаками в названии – указанием на жанр *concerto grosso* или конкретные сочинения композиторов первой половины XVIII столетия.

Одним из знаковых, с нашей точки зрения, вышедших в начале XXI в. трудов является кандидатская диссертация А. Шпагиной [184, 185]. Оценивая возрождение традиций барокко как важную веху в истории отечественной музыки,

⁸⁴ Основой материала данного раздела является опубликованная статья автора настоящей работы: Необарочное концертное творчество в произведениях российских композиторов последней четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. – 2024. – № 2. – С. 25–38 (0,8 п. л., авт. вклад 0,6 п. л.; соавтор – С. Гончаренко).

она углубляется в изучение необарочных тенденций в сочинениях петербургских композиторов последней трети XX в. Необарокко изучается ею в семантическом аспекте. Композитор, используя барочный жанр, создаёт на его основе свой, оригинальный [184, с. 14]. Так, из готовых жанровых моделей XVII–XVIII вв. возникают гибридные формы, сочетающие черты различных жанров и стилей. Сочинения ориентированы на игру смыслами, стилями, жанрами. Подобный синтез характерен и для миниатюр, и для крупных форм: черты фуги проникают в токкату или возрождённую сонату, которая представляет собой фазную форму. Важной является мысль А. Шпагиной о том, что претворение барочных форм в симфоническом творчестве в конце XX в. – распространённое явление. Проникновение концертирования в оркестровые жанры сопровождается их камернизацией.

Проблемы концертирования автор рассматривает в художественном аспекте, а именно – сквозь призму *черт современности, созвучных эстетике барокко*: а) диалог и игра (Г. Корчмар – Концерт-парафраз на тему Шестого Бранденбургского концерта, 1985), б) принцип контрастного сопоставления тембров (В. Цытович – Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных инструментов, 1986).

Актуальной является проблема типологии необарочного *concerto grosso*, что предполагает дифференциацию произведений на группы, обладающие достаточно стабильными характеристиками. С точки зрения Р. Шитиковой [181, 182], современная типология жанра предполагает «аналитическую стратегию при работе с большим массивом текстов, отдельными жанровыми единицами, а также с конкретными произведениями в аспекте установления в них общего, особенного, единичного» [182, с. 43].

Изучая общее и особенное в необарочных произведениях, мы опираемся на теоретическую концепцию И. Гребневой об архетипической и кенотипической моделях в скрипичных концертах XX в.⁸⁵ [45, с. 12]. Архетипом цикла И. Гребнева

⁸⁵ В диссертации И. Гребнева впервые вводит понятия «архетипическая» и «кенотипическая композиционная модель» в жанре концерта. Она понимает архетип как модель, которая опирается на опыт исторического прошлого: барокко, классицизма и романтизма. Ему

считает утвердившийся в творчестве А. Вивальди трёхчастный инвариант «Б–М–Б». Кенотипическими композиционными моделями она называет новые структуры, проникающие в жанр концерта в XX в.: крупную одночастную форму (К–1), двухчастный цикл с контрастными темпами «М–Б» (К–2), четырёхчастные по принципу «М–Б–М–Б» (К–3, «дважды повторенное чередование медленной и быстрой частей»), «квазисимфонический» четырёхчастный цикл (К–4) [Там же, с. 12–13]. Произведения, не соответствующие указанным группам, она относит к Индивидуальным Композиционным Проектам – ИКП.

С. Гончаренко развивает идею И. Гребневой об архетипичности как устойчивой структурной данности, создающей прочную опору в музыкально-исторической традиции, и о кенотипичности как структурном свойстве, связанном с поиском и обновлением в разных направлениях [38]. Она использует предложенную И. Гребневой классификацию для характеристики композиционных моделей эпохи барокко, в которых и складывается данная систематика, и сравнивает модели римской школы в *concerti grossi* op. 6 А. Корелли с их новыми вариантами в op. 6 Г.Ф. Генделя.

В данной главе мы применяем метод, использованный в Главе 1 при анализе барочного концертирования. Напомним, что сравнительный анализ его специфики проводится на нескольких уровнях: 1) предкомпозиционный слой сочинения, который определяется тембровой характеристикой оркестрового состава, поделённого на группы *tutti*, *ripieni* и *concertino*; 2) композиционно-драматургические модели в целостной организации произведения; 3) принципы концертирования в игровом диалоге *concertino* и оркестровых групп, рельефно выявляющиеся в концертной форме Высокого барокко.

В последней четверти XX в. продолжается обновление состава исполнителей – и *concertino*, и *ripieni*. Расширяется тембровая палитра. Помимо скрипок, виолончели и деревянных духовых в качестве *concertino* может выступить любой инструмент, в том числе и орган. *Ripieni* варьируется от неполной группы струнных

противопоставляется понятие «кенотип», выступающее как прообраз возможного или грядущего.

инструментов до эстрадного оркестра. Абсолютно новое в сравнении с барокко – это произведения без участия оркестра, в основе которых – специфический ансамбль исполнителей.

На уровне целостной организации произведения архетип и кенотипы сосуществуют параллельно – так же, как в барокко. Они появляются в каждое из трёх последних десятилетий XX в. Порой один композитор использует и ту, и другую модель, подобно Вивальди (например, Р. Щедрин и А. Шнитке). Дистанция между барокко и необарокко в 250 лет произвела на свет необарочные *Concerti grossi* с кенотипом К-4 – с чертами четырёхчастного симфонического цикла и его вариантами. В необарокко ведущее значение принадлежит кенотипичности, притом её преобладание в рассматриваемых концертах выражено сильнее, чем в барокко.

Концертная форма применяется во всех избранных для анализа примерах, но в разном преломлении – от чёткого проявления исходного прототипа до опосредованного его вида. Кроме того, и в архетипах, и в кенотипах взаимодействуют композиционные принципы барокко и неоклассицизма первой половины XX в. Также влияние оказывают 1960-е гг. с внедрением принципов *concerto grosso* в камерные симфонии. Переходя к рассмотрению архетипической необарочной модели (см. Приложение II, Таблица 3А), подчеркнём, что в некоторых случаях она воспроизводит оригинал довольно точно.

4.1. Необарочный архетип – трёхчастные *Concerti grossi*

Необарочный архетип представлен следующими произведениями: Бранденбургский концерт В. Екимовского (1979), «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина (1984), Концерт-парафраз на тему Бранденбургского концерта № 6 Г. Корчмара (1985), *Concerto grosso* № 6 А. Шнитке (1993). В них возвращается темповая симметрия и драматургическая логика трёхчастного цикла, в котором быстрые моторные крайние части обрамляют медитативную среднюю часть. От барокко сохраняется основа оркестра – струнная группа инструментов. Правда,

теперь это струнный квинтет: партия виолончели дублирована контрабасом (предшественник контрабаса – виолоне, использовался в сочинениях И.С. Баха). Ориентация на стиль Баха усматривается также в варьировании состава *concertino* и в прозрачном звучании медленных частей, в которых используется меньшее количество инструментов, чем в крайних.

Типично применение концертной формы, близкой барочному прототипу по многочастной структуре и построенной на чередовании *tutti* и *solì* с характерным эффектом *spezzati* – пространственного сопоставления⁸⁶. Она представлена у В. Екимовского в I и III частях, у Г. Корчмара – в I части, у Р. Щедрина во всех трёх, у А. Шнитке только в финале. Концертные формы петербургских композиторов, более вольные по трактовке, А. Шпагина называет *модифицированными* [184, с. 13].

Показательно сходство и различие в трактовке этой формы В. Екимовским и А. Шнитке. В обоих случаях дифференциация состава подчёркнута оформлением партитуры: *concertini* (флейта, гобой, скрипка у Екимовского, рояль и скрипка у Шнитке) отделены от основного состава – квинтета струнных. Симметрична по распределению темпов трёхчастная структура цикла с исполняемой солистами медленной частью в центре.

Бранденбургский концерт ор. 28 В. Екимовского неслучайно имеет такое название. В него включён инструментальный состав из нескольких БК И.С. Баха: из № 2 переходит группа *concertino* – флейта, гобой, скрипка, из № 3 – три скрипки-*ripieni*, из № 5 – ансамблевое концертирование солирующего инструмента и чембало, из № 6 – «двойки» альтов, виолончели/контрабаса. По всем трём рассматриваемым параметрам – соотношению инструментов, структуре цикла и особенностям формообразования в строении частей, Концерт В. Екимовского воспроизводит баховские принципы, что сделано преднамеренно.

Участие ансамбля *concertini* (флейты, гобоя и скрипки) является общим в крайних частях. Помимо этого солирующего трио встречаются другие ансамбли,

⁸⁶ По отношению к Р. Щедрину это особенно подчёркивает О. Синельникова [147, 148].

ведущие начало скорее от Концерта для чембало Б. Мартину. Так, в I части интермедии из второго раздела включают концертирование инструментов *ripieni*: в тт. 49–51 виолончель, контрабас, чембало контрапунктируют первым двум скрипкам, в тт. 60–63 они выступают совместно с инструментами *concertino*. Состав последнего обозначенного эпизода повторяется в финале цикла (тт. 26–28). В III части два различных пласта фактуры составляют гобой и альты (тт. 11–14), кульминациями ансамблевого концертирования становятся разделы с участием флейты, скрипки *concertino*, альтов, виолончели и контрабаса, чембало (тт. 17–20) и концертирование внутри *tutti*, организованное в пять (!) слоёв фактуры (тт. 31–33, четыре «двойки» и одна «четвёрка»).

В быстрых частях рефрены *tutti*⁸⁷ воссоздают интонационно-тематическое содержание и структуру периода типа развёртывания (см. Приложение IV, пример 44). *Tutti* отграничены от *solo* баховской каденционной формулой с трелью и предъёмом. В I и в III части заключительное проведение рефрена в точности повторяет экспозиционное, создавая типичное для барочной концертной формы обрамление – *Rhamenform*. Оркестр *ripieni* звучит непрерывно, в интермедиях краткие реплики солистов создают мелкую дробность *spezzati* (от одного до пяти тактов). В итоге в концертирование проникают черты классического формообразования: в I часть – черты составной трёхчастной формы, в финал – двойной трёхчастной (см. Приложение III, схема 19).

Надстраивая диссонирующие созвучия над партией цифрованного баса у чембало, В. Екимовский демонстрирует свою идею «игры в стиль» [60, с. 75]. Словно продолжая мысль о предвосхищении Бахом хроматической тональной системы, композитор выбирает далёкие тональности для частей цикла (*Es-dur* – *h-moll* – *F-dur*), а также для секвенций в разработках внутри частей (см. тональные планы: I часть, второй раздел средней части в Приложении III, схеме 19; во второй середине III части в Приложении III, схеме 20; также см. Приложение IV, пример 45). Утрированность в употреблении диссонансов придаёт действенной

⁸⁷ Состав оркестра ведёт своё начало от первых двух БК И.С. Баха: флейта, гобой, скрипка-*concertino*, струнные *ripieni*, *basso-continuo*, чембало.

моторике I и III частей необычную для барокко жёсткость звучания, а подчёркиваемый повтор типично баховских каденционных формул – упрощение и прямолинейность композиции. Средняя часть *h-moll* резко контрастирует им ностальгической мелодией солирующего гобоя. Так дистанцируется образный строй крайних быстрых частей и центральной медленной, отражая возросшую степень контрастов в объективной реальности современного мира.

В преддверии юбилейной даты – трёхсотлетия со дня рождения И.С. Баха, композиторы обращаются к жанрам его творчества. Создавая «Музыку для города Кётена»⁸⁸ (1984), Р. Щедрин, как и В. Екимовский, воспроизводит основные параметры, свойственные баховским концертам: инструментальный состав, структура цикла, концертная форма в крайних частях, принципы ансамблевого концертирования. Явная причина посвящения «Музыки» городу Кётену в том, что именно в Кётенский период творчества формировалось ансамблевое концертирование И.С. Баха, его БК, напомним, датируются 1721 годом (Кётенский период творчества Баха продолжался до 1723 г.). Создавая «Музыку...», написанную к предстоящему юбилею И.С. Баха, Р. Щедрин, как пишет В. Холопова, «с удовольствием приобщается к стилю необарокко» [171, с. 131]⁸⁹.

О. Синельникова указывает на «способ пространственных сопоставлений, живописную игру тембров» [148, с. 135] – черты, типичные для *concerto grosso* барокко. Остановимся на оригинальности в подходе композитора к элементам, которые музыканты понимают как общезначимые для жанра-прототипа.

В камерном составе оркестра присутствуют три группы инструментов: деревянные духовые, клавишно-щипковый и струнные смычковые. «Барочность» этого сочинения подчёркнута интенсивным использованием в партитуре чембало – не в качестве *basso continuo*, а полноправного солиста. В целом инструментальный каркас «Музыки...» совпадает с первыми двумя БК И.С. Баха, однако вместо флейт

⁸⁸ Наблюдение за эволюцией творчества Р. Щедрина показывает, что композитор до 1980-х гг. к необарокко не обращался, в отличие от других композиторов-современники [171].

⁸⁹ Такая последовательная стилизация ранее для композитора не была свойственна.

и гобоев, которые солируют в первых двух Концертах, Щедрин применяет две пары духовых – два гобоя и два фагота.

В партитуре сочинения российского мастера мы находим все приёмы ансамблевого баховского концертирования. В нескольких *tutti* одинаковые, однородные и контрастные инструменты объединяются в один слой, однако концертирующие ансамбли внутри *tutti* зачастую образуют несколько пластов фактуры, что в БК встречалось нечасто. Как и в БК, переменность фактурных функций *tutti* и *sol* усложняется вариативностью *ripieni*. Имитационная техника в сравнении с Бахом также усложняется: каноническая имитация в приму, переходящая в слой, безусловно составляет основу этой техники, однако чаще звучат имитации в секунду, терцию и кварту. Благодаря разным штрихам в игре на инструментах контрапункт параллельного движения в терцию и слоёв фактуры звучит более резко. Ещё один очень важный баховский приём тематической работы – проведение темы финала в увеличении.

Взаимодействие фугированной и концертной формы происходит ввиду включения в III часть двух фугато на теме с. Фугированные формы переходят от Концерта № 11 А. Вивальди: в обоих случаях голоса вступают по принципу лестницы. Первое трёхголосное фугато (ц. 52) открывается вступлением виолончелей, им отвечают альты и вторые скрипки. Все голоса вступают в приму (на *gis*). Во втором, также трёхголосном фугато (ц. 57), голоса идут в нисходящем порядке: первые скрипки, вторые скрипки, альты. Как в предыкте к репризе, мелодия каждого голоса проводит разные тематические элементы первого фугато. Перед кульминационным разделом каждый голос начинает с разного звука (*d*, *eis*, *h*: 7 т. после ц. 57).

Все три части имеют **концертную полирефренную форму**⁹⁰, соответствующую свободному рондо XIX–XX вв. [148, 171]. Как видно в схемах 21–23 в Приложении III, части имеют по несколько рефренов, каждый из которых оттеняется группой разнотембровых инструментов, а также разнотипной фактурой.

⁹⁰ В концертах барокко средняя часть имеет простую форму или форму вариаций *basso ostinato*, у Баха концертная форма с чертами фугированной в средних частях циклов также встречается.

Во всех трёх частях разработочностью и вариационностью насыщены не только эпизоды, но и рефрены, что даёт более дробное сопоставление разделов *tutti* и *solì*.

Все концертные формы многочастны, но разделы в них невелики. I часть (*Allegro moderato*) открывается рефреном в срединном типе изложения. Концертная форма имеет двадцать четыре раздела (проникновение разработочности во все разделы концертной формы мы уже наблюдали в III части Концерта для чембало Б. Мартину). II часть делится на одиннадцать разделов, III – на семнадцать разделов, что характерно не столько для свободного рондо, сколько для старинного. В этом ещё один композиционный знак XVIII в. (рондо французских клавесинистов).

III часть имеет заголовок «Маленький апофеоз». Благодаря начальным интонациям хора «Славься!» из оперы «Жизнь за царя» М.И. Глинки возникает аллюзия на русскую музыку. Так Р. Щедрина проводит актуальную и особенно близкую ему идею о родстве и преемственности двух культур, об их единстве. Думается, что ритмическое увеличение темы финала (ц. 48, первые скрипки) связано с этой идеей.

Кроме присутствия барочных знаков в виде инструментального состава, структуры цикла и формы здесь ещё звучат две монограммы: BACH и D^ESCH – напоминание о барочном далёком прошлом и о недавних истоках возрождения барокко в творчестве Д.Д. Шостаковича. Праздничный характер музыки, типичный для жанра *concerto grosso*, блестящее воспроизведение барочных черт в сочетании с оригинальной авторской художественной идеей ставит это сочинение Р. Щедрина в ряд вершинных образцов русского необарокко.

Линию БК И.С. Баха продолжает Г. Корчмар. Прежде всего отметим, что для его творчества характерна стилевая работа с темами прошлых эпох – барокко, классицизма и романтизма. **Концерт-парафраз⁹¹ на темы Шестого**

⁹¹ Парафраз (или парафраза; от греч. *παράφρασις* – выражение того же самого другими словами) – литературный термин, означающий переизложение оригинального текста своими словами, авторским почерком... Как музыкальный термин парафраз имеет значение инструментальной концертной пьесы, основанной на темах известных сочинений. От транскрипции парафраз отличается неординарным сочетанием оригинального и авторского элементов, тема может быть

Бранденбургского концерта И.С. Баха (1985) – одно из первых «Музыкальных приношений» великому композитору, в год 300-летнего юбилея мастера. Замысел Г. Корчмара заключается в том, чтобы исполнять его сочинение в один вечер с оригинальным БК № 6 И.С. Баха – вторым номером. Так происходит по сегодняшний день. Так как парафраз предполагает собственное прочтение тем баховского Концерта, ключевые знаки *B-dur* не выставляются.

Так же, как в БК № 6, в Концерте Г. Корчмара нет скрипок: он написан для двух солирующих альтов, трёх виолончелей, контрабаса и чембало. В фактурном отношении третья виолончель составляет пару с контрабасом. Таким образом, при незначительном различии в инструментальном составе и отсутствии старинных инструментов принцип «двоек» остаётся в силе. Приёмы барочного концертирования сохраняются: каноническая имитация в одну или несколько долей, исполнение одного фактурного слоя чаще однородными инструментами: и в БК № 6, и в Концерте-парафразе один слой звучит в партии альтов и виолончелей (*viole da gamba*).

Мы останавливаемся на I части (*Moderato*), так как, по нашему мнению, она наиболее точно воплощает барочное концертирование. Как во многих необарочных опусах, процесс концертирования «происходит неким парадоксальным образом, попадают темы из других сочинений И.С. Баха, встречается и несовпадение гармонических функций» при основной тональности *B-dur*, встречаются оркестровые кластеры в центральных разделах формы [185, с. 111]. Отметим весьма примечательную черту. Во всех *tutti* концертирование альтов не прекращается, подобно тому, как они непрерывно играют на протяжении всей I части баховского БК (на схеме 24 в Приложении III солирующие альты в разделах *tutti* обозначены только в первом проведении).

Принцип *spezzati* связывает всю заглавную часть. Принцип ПФФК очевиден с т. 68: та аккордовая фактура, которая обычно звучит в партии низких струнных и

значительно преобразована. От середины XIX в. прочная нить таких произведений протягивается во вторую половину XX в. В творчестве Г. Корчмара отметим опус «Ссора Онегина и Ленского» на темы из «Евгения Онегина» П. Чайковского. Это Вальс-парафраз для скрипки и фортепиано.

continuo, переходит к верхним голосам. В это же время виолончели и *continuo* в сопоставлении проводят элементы (вариацию) на основную мелодию. Такой контрапункт фактурных функций не встречался ни в одном барочном сочинении! В целом на протяжении I части мы встретили два *solì*, в которых не участвуют альты: в одном из них одновременно с концертирующими виолончелями и контрабасом альты играют полнозвучные аккорды (вариация A7), в другом тянут один звук (интермедия F). *Spezzati* чембало – такое же дробное, как в партии струнных: сопоставляются гармонические фигуры в партии чембало (в верхнем и нижнем регистре), а также у чембало и нескольких струнных. Здесь, на наш взгляд, прослеживается связь с Концертом для чембало и камерного оркестра Б. Мартину.

Каждая часть начинается и заканчивается аналогично соответствующим частям сочинения И.С. Баха. Отличие от баховской концертной формы – в отсутствии *rahmen*-формы, точного повторения начального *tutti* нет. В I части некоторые *solì* представляют собой вариации на проведённые *tutti*. Таким образом, глинкинская вариационная форма на *soprano ostinato* взаимодействует с 15-частной концертной формой.

Во II (*Adagio ma non tanto*) и III (*Allegro*) частях индивидуальное прочтение БК № 6 выходит за рамки барочного музыкального языка. Так, тема II части «как будто путешествует по последующим музыкальным эпохам и стилям» [185, с. 111]. «Финал Концерта-парафраза – своеобразный коллаж: ... здесь цитаты и псевдоцитаты из разработки первой части Третьей симфонии Бетховена, Вальс из балета “Спящая красавица” Чайковского, отголоски венского вальса штраусовской эпохи» [Там же, с. 112].

В постсоветское время А. Шнитке подводит итог развитию жанра *concerto grosso*, создав последний **Concerto grosso № 6 (1993)** – своеобразное «послесловие» макроцикла. В 2004 г. на фестивале к 70-летию А. Шнитке известный скрипач Г. Кремер исполнил цикл из пяти *Concerti grossi*: «И поскольку я инициатор этого цикла, я как-то вижу, что он и кончается именно Пятым концертом, невидимым

роялем, доносящимся из-за сцены, – это как бы другой мир, в который Альфред ушёл» [178, с. 203. Цитируется по: 3, с. 55]⁹².

Драматическая концепция *Concerto grosso* № 6 выделяет его среди других примеров архетипа последней трети XX в. В этом стилевом гибриде соединяются черты барочного *concerto grosso*, классицистских и романтических концертов. Образы современного мира воплощены благодаря включению элементов джазового концертирования (в I части синкопы в побочной партии, сочетание рояля и *pizz.* контрабаса в связующей – цц. 5 и 9), репетитивной техники в теме рефрена III части (хроматический полиритмический паттерн у рояля и II скрипок, концертирование на однотоном паттерне в цц. 18 и 21–23; также см. Приложение IV, пример 46). Тематический материал всего сочинения хроматизирован. Тема-эпиграф заглавной части *Andante* (тт. 1–7), изложенная роялем, определяет трагический образный строй сочинения (см. Приложение IV, пример 47). Она построена на двенадцатитоновом ряде и пронизывает тематизм всех частей⁹³. На ритмическом уменьшении хроматической главной партии I части построена тема рефрена в финале⁹⁴, в котором главенствует фактурно-тембровая дробность *spezzati* в чередовании *tutti* и *solì*. Принцип *spezzati* также реализуется и внутри кратких блоков *tutti* и *solì* от двух до четырёх тактов, во второй фазе они расширяются до двадцати двух тактов (см. Приложение III, схема 25).

В финале А. Шнитке «собирает» материал предыдущих частей. Контрастное сопоставление солистов из II части возвращается в коде. *Rahmenform* распространяется на весь цикл: в репризе-коде финала повторена тема-эпиграф *Andante* I части. Композитор «начинает повествование прямо с эпилога», который «является точкой наивысшего напряжения – главной опорной точкой» [183, с. 77],

⁹² Несомненно, есть резон в группировке циклов Шнитке 5+1. Интересно, что аналогичную группировку усматривает Р. Насонов в макроцикле Шести Бранденбургских концертов И.С. Баха.

⁹³ Солирующий рояль – инструмент, выдвинувшийся в эпоху классицизма и получивший расцвет у романтиков, – А. Шнитке часто использует в *Concerti grossi*, что вносит особую краску в принципы его концертирования.

⁹⁴ Приём, который восходит к романтическому принципу монотематизма.

что придаёт III части функцию итога всего сочинения, его драматургического центра (см. таблицу 9).

Таблица 9. А. Шнитке. Композиция цикла в *Concerto grosso* № 6

Часть	Темп	Форма	Драматург. Функции
I	<i>Andante – Allegro</i>	Сонатная с чертами вариационной	Заглавная часть
II	<i>Adagio</i>	Имитационная трёхчастная с серединой разработочного типа и сокращённой репризой	Лирико-драматический центр
III	<i>Allegro vivace – Andante/Allegro vivace</i>	Барочная концертная	Обобщающий финал

4.2. Одночастная композиционная модель

Кенотипические модели обновляются на всех уровнях. Во-первых, так же, как в сочинениях первой половины XX в., индивидуализирован состав не только *concertino*, но и *ripieni*. Богатая тембровая палитра, имеющаяся в распоряжении композитора XX в., а также контрасты старинных и современных инструментов усиливают эффект пространственных сопоставлений, дробность фактуры в партии оркестра и в ансамблях. Во-вторых, не повторяется композиционный план, организация целого в каждом случае оригинальна. В-третьих, заметно преобразуется содержательный, интонационно-тематический и структурный облик концертной формы. Отобранные нами образцы типологизируются на две группы. В первую группу войдут произведения, написанные в одночастной форме (см. Приложение II, Таблица 3Б): Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной (1976), *Concerto grosso* О. Янченко (1981) и «Музыкальное приношение» Р. Щедрина (1983).

В произведениях С. Губайдулиной сопоставляются две культуры, на которых воспитана композитор – европейская и неевропейская. Восточное ощущение звука заключается в том, что в нём самом Губайдулина находит весь музыкальный смысл. Поэтому наиболее близкой к её творчеству техникой современной композиции является сонористика. Другая причина доминирования сонористики в музыке Губайдулиной – это само стремление композитора растворить

сгустившуюся и затвердевшую семантику любой мелодии. Впрочем, и додекафонию – основную технику композиции современников, Губайдулина считает «уже сложившейся традицией, совершенной и, пожалуй, завершённой» [172, с. 40], ставит задачу «преодолеть традицию» [Там же].

Необарочными опусами отмечено каждое десятилетие творческого пути С. Губайдулиной⁹⁵. До 1980-х гг. она работала с обобщёнными барочными знаками: жанрами – чаконной, токкатой и концертом, а также музыкальными формами – оstinatными вариациями и концертной (см. таблицу 10).

Таблица 10. Барочные знаки в ранних сочинениях С. Губайдулиной

Год	Название сочинения	Знаки барокко
1962	Чаконна для фортепиано	Жанр чаконны. Оstinатные вариации
1971	<i>Toccata-Troncata</i> для фортепиано	Жанр токкаты
1975	Концерт для фагота и низких струнных	Жанр концерта. В наследии А. Вивальди – около 40 концертов с участием солирующего фагота
1976	Концерт для двух оркестров – эстрадного и симфонического	Концертная форма

Начиная с 1980-х гг. ареал барочных знаков у Губайдулиной расширяется: в качестве импульсов для создания опусов служат конкретные произведения. Среди них: оратория «Семь слов Иисуса Христа на кресте» Г. Шютца, тема короля Фридриха II или Музыкального приношения И.С. Баха, тема хоральной обработки Баха «*Vor deinen Thron tret'ich hiermit*» («И вот я пред троном Твоим»). Среди барочных адресов есть также тема креста и монограмма ВАСН (см. таблицу 11).

⁹⁵ Творческий путь С. Губайдулиной делится на несколько периодов по признаку эволюции композиторских черт. Ранний период – это формирование композиторского почерка. Появление оригинальных замыслов открывает центральный период, индивидуальной чертой которого становится сонористика. В третьем периоде творчества композитор уделяет внимание числовой последовательности Фибоначчи.

**Таблица 11. Барочные знаки
в сочинениях 1980-х–2000-х гг. С. Губайдулиной**

Год	Название сочинения	Знаки барокко
1982	«Семь слов Христа». Партита для виолончели, баяна и струнных	Жанр партиты. Импульс – оратория «Семь слов Иисуса Христа на кресте» Г. Шютца. В составе оркестра – виолончель соло и струнные. Мотив креста «жажду» на унисонах и октавах
1-я – 1980 2-я – 1982 3-я – 1986	« <i>Offertorium</i> ». Концерт для скрипки с оркестром	Оstinатные вариации, построенные на теме Фридриха II, обработана « <i>Musikalisches Opfer</i> » И.С. Бахом, в XX в. – <i>Fuga (Ricercata)</i> А. Веберна. Жанр хорала
1993	Размышление о хорале И.С. Баха « <i>Vor deinen Thron tret ich hiermit</i> » для чембало и струнного квинтета	Состав исполнителей. Тема хоральной фантазии И.С. Баха. Чередование фраз хорала с ригурнелями, в имитации в сквозной мотетной форме
2002	Размышление на тему BACH для струнного квартета	Монограмма BACH

Сопоставление ретроспективности и сонористики сформировало другую стилевую черту С. Губайдулиной – бинарную оппозицию (термин самого композитора), или парную контрастность. Такая оппозиция проявляется в первую очередь в самих названиях сочинений, выражающие основную идею каждого «явления». 1. Содержательный аспект: «Шум и тишина», «Сад радости и печали», «Светлое и тёмное». 2. Структурные особенности: *In Croce* («Крест-накрест»), «Чёт и нечет». 3. Сопоставление тембров звучания: «*Vivente – non vivente*» («Живое – неживое»), Симфония «Слышу... Умолкло». Бинарная оппозиция в произведениях Губайдулиной проявляется и на других уровнях. 1. Состав исполнителей (Концерт для двух оркестров). 2. Средства музыкальной выразительности: сопоставление аметрической и ритмизованной музыки в Струнном квартете № 2, а также приёмов игры на струнных – пальцами и смычком в Струнном квартете № 3. 3. Диптих произведений (*Duo*-сонаты: первая – для двух фаготов, вторая – для двух баритон-саксофонов).

В совокупности обе стилевые черты – сонористика и бинарная оппозиция, проявляются в знаменитом сочинении – **Концерте для двух оркестров: эстрадного и симфонического (1976)**. Концерт является первым образцом российского необарочного *concerto grosso* и открывает ряд односторонних кенотипических моделей современного *concerto grosso*. Это единственный опус, в

котором С. Губайдулина применяет знаковую для барокко концертную форму. Изначально она озаглавила произведение «*Concerto grosso* № 1». Но через год вышел в свет новый *Concerto grosso* № 1, автором которого является А. Шнитке. По этой причине Губайдулина в названии сочинения оставила только наименование жанра «концерт». В Москве и Тарту на музыку Концерта ставился балет. Сценарный план, который послужил основой музыкально-театральной драматургии, а также выписанный в партитуре текст стихотворения А. Фета «Как нежишь ты, серебряная ночь...» определяют программу сочинения, исполняющегося в наши дни как самостоятельное инструментальное произведение.

Одночастная композиция складывается из двух разделов, образующих сложную двухчастную форму с масштабным преобладанием первого раздела и смысловым преобладанием второго. Важную драматургическую функцию выполняет краткий Пролог симфонического оркестра с темой колоколов (см. Приложение IV, пример 48). Он не только задаёт антитезу «реального – идеального», но и служит интермедией между стихотворными строфами А. Фета. Содержанию начальной строфы стихотворения («дай мне превозмочь весь этот тлен бездушный и унылый!») соответствует первый раздел. Повторение музыки Пролога, а также мелодекламация второй строфы тремя сопрано в фонозаписи («Какая ночь! Алмазная роса / Живым огнём с огнями неба в споре, / Как океан, разверзлись небеса, / И спит земля – и теплится, как море») отмечают начало нового круга в развитии лирического сюжета – переосмысление произошедшего. Идея духовного преображения человека раскрывается к концу второго раздела, что передано в третьей строфе: о преодолении внешнего, обыденного, банального устремлённостью к высшим сферам, тайнам звёздного мира (см. схему 7). В Концерте третья строфа соответствует тональному завершению на «элегическом» (по выражению В. Холоповой) трезвучии *h-moll* после алеаторно-сонористического звучания (см. Приложение IV, пример 49).

Раздел формы	1 раздел	2 раздел	
Фрагменты стихотворения А. Фета	«Дай мне превозмочь весь этот <u>тлен</u> <u>бездущный</u> и <u>унылый!</u> »	(«Какая ночь! Алмазная роса Живым огнём с огнями неба в споре, Как океан, разверзлись небеса, И спит земля – и теплится, как море»	И, окрылен дыханием твоим, <u>Готов лететь над этой тайной бездной.</u>
Цифра	до 33 (Пролог – до 1)	После 33 (Пролог – 33–37)	После 46

Схема 7. С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров.

Смысловое деление одночастной композиции на два раздела

Spezzati в концертной форме быстрой части строится на сопоставлении стилевых пластов – джазового и академического (см. Приложение IV, примеры 50 и 51). *Tutti* представляет собой остигатный полиритмический паттерн (джаз-батарей, темпл-блоки, том-томы, хай-хет и бас-гитара). Флейты, кларнеты, валторны, струнные, являющиеся основой симфонического оркестра, концертируют в интермедиях, выступая в качестве «оппонентов» *tutti* (см. Приложение III, схема 26).

Принцип ПФФК представлен абсолютно новаторской ролью дополнительных (выражаясь классицистским термином) инструментов симфонического оркестра. Будучи на протяжении более одного века в симфоническом составе, в Концерте для двух оркестров арфа выполняет роль эстрадного инструмента благодаря авангардной технике. Рояль, напротив, с начала XX в. составлял основу джазового ансамбля. Чёткие тональные сопоставления (*d-moll*, *e-moll*, *D-dur*, *h-moll*) дают право на включение рояля в состав симфонического оркестра. Оба раздела сложной двухчастной формы неконтрастны: во втором повторяется интонационно изменённый тематизм ригурнеля и интермедии из первого раздела. Поэтому принцип ПФФК также проявляется в перемещении главной роли с эстрадного оркестра в первом разделе на симфонический во втором. Новым в сравнении с барокко становится смена функции интермедии: теперь это не виртуозное концертирование инструментов, а граница между этапами развития.

Таким образом, одночастная композиция С. Губайдулиной поистине уникальна. Концертная форма, которая является композиционным знаком эпохи барокко, проведена последовательно с начала до конца. Но она подчинена логике сценарного плана спектакля, одночастной программной поэмы, а также бинарной

оппозиции. Тематизм ригурнеля и интермедии, представляющих два противоположных начала, совмещается во втором разделе. Особенность концертной формы С. Губайдулиной заключается в том, что совмещение обеих составляющих концертной формы приводит не к окончательной оппозиции или разладу, как в структуре сочинений композиторов-современников, а к единству и гармонии, как это было в эстетике эпохи барокко. В последнем разделе сочинения С. Губайдулиной «Размышление о хорале И.С. Баха “*Vor deinen Thron tret ich hiermit*”» (1993) для клавесина и струнного квартета звучит тема баховской органной прелюдии [53].

В двух других одночастных сочинениях – *Concerto grosso* О. Янченко и «Музыкальном приношении» Р. Щедрина – *spezzati* воплощается без участия оркестра. Функции *tutti* и *solì* устанавливаются по фактурным признакам. В *concertino* объединяются однородные и одинаковые инструменты. Но приёмы ансамблевого концертирования органа и духовых инструментов у каждого композитора представлены по-разному.

Concerto grosso для четырёх труб, литавр и органа (1981) О. Янченко отличает монументальность, торжественность⁹⁶. Трубы и литавры воплощают линию событийности, активного действия, орган – сферу духовного начала, медитативности. О. Янченко предпочитает ансамбли из четырёх труб и четырёх литавр, резко контрастирующие друг другу и органу. Предпосылки концертирования литавр закладываются в известной Симфонии № 103 Й. Гайдна «С тремоло литавр». Однако соло литавр охватывает там лишь первый такт

⁹⁶ Олег Янченко известен прежде всего как органист и внёс огромный вклад в развитие органного искусства в России последней четверти XX в. В 1966 г. он стажировался в Венской академии музыки у А. Хайлера и в Летней академии органистов в нидерландском Хаарлеме у К. Кии, в котором изучал композицию и искусство органной импровизации, современную музыку и дирижирование. О. Янченко – первый исполнитель многих своих сочинений и произведений других композиторов, в том числе большинства сочинений А. Шнитке. В 1967 г. в Ленинградской филармонии он дал первый сольный органнй концерт, двадцать лет спустя основал и возглавил Ассоциацию органистов и органнх мастеров России. С 1971 г. он выступал с ансамблем старинной музыки «Мадригал» (в 1983–1992 гг. руководил этим ансамблем). Принимал участие в установке и открытии многих органов, в том числе в Софийском соборе в Полоцке, где 2 мая 1985 года дал инаугурационный концерт на новом органе чешской фирмы «*Rieger-Kloss*».

сонатно-симфонического цикла. О. Янченко применяет в партитуре различные приёмы игры литавр, помимо тремоло. Они изначально настроены на звуки **G, B, es, e**. На протяжении всей одночастной композиции каждая из четырёх литавр перестраивается на другой звук: **G** – на **E**, **B** – на **H**, **es** – на **c**, **e** – на **g**. Литавры выполняют две функции: поддержка солирующих труб и органа и собственно солирующего инструмента. Впервые литавры в качестве соло проявляются повторением начального мотива трубы по звукам сектаккорда (3 т. после ц. 4), а также репетицией одного звука.

Если сольные органные сочинения наводнили XVII и XVIII вв. (Д. Букстехуде, И. Пахельбель, И.С. Бах), то концерты для органа с оркестром и оркестровые опусы с участием органа стали появляться в XX в. Автор первого органного концерта – А. Гёдике (1927). За рубежом один из первых органных концертов создал П. Хиндемит (1962). Орган как участник ансамбля в *concerto grosso* – сугубо новое явление, и *Concerto grosso* О. Янченко – первый такой образец.

Орган в *Concerto grosso* играет роль и *solo*, и *tutti*, но *tutti* – в большей части композиции. Этот «король инструментов» служит заменой струнной группы *ripieni*, обычно образующей в барочном концерте второй, нижний «этаж» партитур. Обратим внимание на огромную интермедию на теме **c** (ц. 7): канон в приму с разницей в один такт не только переходит в партию труб, но и образует микротрёхчастную структуру с противосложением в середине. Динамика **pp** роднит звучание труб с тембром органа, что означает согласное музицирование всех исполнителей. Аккордовая фактура в партии органа напоминает медленные разделы *Concerti grossi* А. Корелли, кластеры (ц. 11) и контрапункт пластов фактуры образуют *tutti*.

Что касается четырёх труб, то такого набора солирующих инструментов не было ни в одном ансамблевом или оркестровом сочинении⁹⁷. Четыре трубы трактуются словно четыре солирующие скрипки в Концертах ор. 3 А. Вивальди. В

⁹⁷ Одна солирующая труба, напомним, была в БК № 2 И.С. Баха.

отличие от вивальдиевских солистов, выступления каждой трубы у О. Янченко весьма краткие, напоминающие разработочные разделы в центральных проведениях *solì*. Также одночастную композицию связывает с ор. 3 А. Вивальди начало с *solì*. Так как трубы проводят почти весь тематический материал, за исключением *e* (орган *solo*), нам целесообразно рассмотреть контрапункт разных тем во всевозможных сочетаниях. Трубы образуют ансамбли из одинаковых и контрастных инструментов. Так, квартет труб укладывается в хоральную фактуру (ц. 5), каждая из четырёх труб последовательно исполняет тематический материал в эпизодах *solì* (ц. 1), пары труб проводят тематический контрапункт, словно в БК № 6 И.С. Баха (ц. 23, *h+g*). Тематические переключки труб и литавр открывают сочинение, короткий их ансамбль предшествует развёрнутой интермедии *c*. Ансамбли труб и органа занимают большую часть *Concerto grosso*, но принцип *spezzati* между ними наиболее ярко проявляется в кульминации (ц. 21): пары труб (I+II, III+IV) репетицией одного звука сопоставляются с политональными фигурациями органа.

Concerto grosso О. Янченко в крупном плане развивается в две фазы (см. Приложение III, схема 27). Конструктивную роль играет единственный эпизод с сольным концертированием органа. Им же завершается всё сочинение.

Если в *Concerto grosso* О. Янченко тембр труб противопоставлялся тембру органа, создавая ощущение двойственности и соревновательности, то инструментальный состав «Музыкального приношения» Р. Щедрина выражает противоположную концепцию сочинения. Здесь группы трио духовых инструментов в известной степени родственны тембру органа – инструмента, который определяет главный аспект мемориального сочинения – философское размышление. Это способствует длению в нём сферы медитации в протяжённой двухчасовой композиции при всей динамике монтажных тембро-фактурных переключений. Четыре «тройки» солистов (флейты, фаготы, тромбоны, два мануала и педаль органа) родственны инструментальному составу БК № 3 И.С. Баха. Новаторская сущность концертирования у Щедрина выражается не только в специфическом составе исполнителей, преобладании медленных и

умеренных темпов в длительной медитации, но также во взаимодействии концертной формы с другими формами [89, с. 20–22; 148, с. 135; 171, с. 118–127]. Из них наиболее значимым, на наш взгляд, является один из её дополнительных планов – рондо-соната⁹⁸.

Заглавный первый раздел исполняется солирующим органом (см. Приложение IV, пример 52). Открывает сочинение аллюзия на тему «Музыкального приношения» И.С. Баха: контур мелодии остаётся тем же, но интервальное соотношение между звуками восходящего движения меняется с терцового на кварто-квинтовое и превращается в хроматизированный полифонический комплекс (см. Приложение III, схема 28).

Вместе с нисходящим пентахордом контур мелодии Приношения образует первый рефрен – двухэлементную главную партию рондо-сонаты. Сопоставление монограммы BACH с авторской монограммой SHCHED образует второй рефрен. Третьим рефреном становится ритмо-гармоническое остинато восьмьюми диссонирующих аккордов. Оно оказывается второй темой главной партии, поскольку неоднократно повторяется в первом разделе и в репризе всего сочинения. Алеаторическая аккордовая импровизация выступает в качестве четвёртого рефрена. В сравнении с рельефным тематизмом кратких рефренов продолжительные эпизоды органного прелюдирования играют роль интермедий. Таким образом, экспозиция органного тематического комплекса складывается в 16-частную (!) концертную форму с чертами зеркальной симметрии.

Возвращение тембра органа выступает в качестве «большого рефрена» в концертной форме более высокого порядка. Эпизодами (интермедиями) служат поочерёдный выход на эстраду каждого трио духовых инструментов (см. Приложение III, схема 29, а также Приложение IV, пример 53), что придаёт «Музыкальному приношению» черты «инструментального театра» [89].

⁹⁸ На сонатность в концертной форме «Музыкального приношения» впервые указала В. Холопова [171, с. 124]. Детальный анализ необарочного концертирования в каждом разделе – предмет специального исследования. В рамках главы мы ограничиваемся краткой характеристикой первого органного соло и целостной структуры сочинения.

Первые семь разделов основаны на темброво-интонационном сопряжении, формулируют смысл названия и составляют экспозиционную часть сочинения. В продолжительной развивающей части концертируют все группы инструментов, но концертирование органа преобладает. Среди приёмов концертирования – алеаторическая импровизация, кластеры, неметризованная нотная запись. Игровой диалог *spezzati* в попеременном сопоставлении органа и одной из «троек» духовых превращается в нарастание напряжённости, которое ведёт к генеральной драматической кульминации, построенной на *tutti* духовых и пассажах органа (цц. 83–84). За трагическим обрывом в катарсической репризе-коде [148, с. 133] – своего рода послесловии-истаивании, возвращается тематизм органного рефрена и преобразуется материал первого флейтового эпизода, который переходит к органу и звучит квинтой ниже, что соответствует заключительному этапу сонатной формы. Вновь вернувшийся второй нисходящий элемент главной партии оstinato повторяется в основной тональности в чередовании с репликами органа на угасающей звучности.

Уникальное творение Р. Щедрина, по мнению исследователей (О. Синельниковой, В. Холоповой), приобретает черты, свойственные ритуалу, погружая слушателя «в особую новейшую область статических, сверхдлительных форм» [171, с. 119].

Обобщая наблюдения в настоящей Главе, отметим важные факторы, присущие Концертам последней четверти XX в. 1. Множественность ярчайших исполнительских индивидуальностей – проявление возможностей концертирующих инструментов в контексте контрастного сопоставления тембров. 2. Расширение состава солистов-*concertino*. 3. Теснейшая связь исполнителя и композитора, притом исполнитель участвует дважды: исполнитель–композитор–произведение–исполнитель [57, с. 214].

В последней четверти XX в. создаются концерты для оркестровых инструментов, а также для органа (Д. Кривицкий – Концерт для органа с оркестром,

1986) и саксофона (А. Эшпай – Концерт для сопрано-саксофона с оркестром, 1985). Постоянен интерес к политембровым структурам – отсюда смешанный состав инструментов-*concertino*: помимо *Concerto grosso* О. Янченко назовём также Славянский концерт для органа и струнных С. Слонимского (1978). Значение инструментального театра расширяется благодаря взаимодействию академической и массовой музыки (Губайдулина – Концерт для симфонического и эстрадного оркестров). Поскольку концерту свойственно игровое начало, стало возможно играть жанрами и стилями: как с массовыми, так и с духовными. По-прежнему базовой идеей отечественной музыки, в том числе инструментального концерта, оказывается опора на национальные корни, в частности, на традиции М.И. Глинки.

Все особенности принципов барочного концертирования, концертной формы и организации цикла обобщены в монументальном макроцикле А. Шнитке – шести *Concerti grossi* для различных инструментальных составов. Так как проблема необарокко в концертной форме *Concerto grosso* № 6 уже поднималась в разделе о трёхчастном инварианте, в следующей Главе речь пойдёт о многочастных циклических *Concerti grossi* лидера мировой музыкальной культуры второй половины минувшего столетия – А. Шнитке.

ГЛАВА V. ВАРИАТИВНЫЕ ЦИКЛИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ В *CONCERTI GROSSI* А. ШНИТКЕ

5.1. Синтез традиций в драматургии цикла.

Трактовка концертной формы

Как многие композиторы второй половины XX в., А. Шнитке создал произведения в самых различных жанрах, среди них в его творчестве ведущее место принадлежит жанру концерта⁹⁹. Игровое начало, присущее концертности, он обогащает конфликтной диалогичностью драматического симфонизма. Именно в концерте как жанре, основанном на «соревновании» и сопоставлении инструментальных групп, а также тембровых массивов, а впоследствии – и музыкального материала, находит воплощение проблематика, волнующая интеллектуальную творческую личность, осмысливающую опыт прошлого и современности в широчайшем охвате музыкальной стилистики от древности до новейших композиторских экспериментов. По мнению Шнитке, самостоятельная музыкальная форма должна включать не только «осколки» из разных стилей, но и гармонично вписывать их в современный музыкальный язык. Композитор применяет различные виды техники современной композиции: серийность и сериализм, алеаторику, сонористику и их сочетание с полистилистикой.

⁹⁹ Как известно, А. Шнитке является автором ряда теоретических статей, посвящённых современной музыке. В огромном поле музыковедческой литературы о нём немало страниц посвящено его *Concerti grossi*. Из них мы отбираем те, что связаны с вопросами формообразования (работы С. Гончаренко, А. Демченко, В. Фаритова, В. Холоповой, Е. Чигаревой).

Композитор обращался к жанру концерта на протяжении всего творческого пути: от Концерта для скрипки с оркестром № 1 (1957) до Концерта «на троих» (1994). Всего им создано двадцать концертов, включая *Concerti grossi*. Почти все опусы, за исключением Хорового концерта и Концерта для электронных инструментов, имеют в составе струнную группу *ripieni*. «Гибкий скрипичный тембр» композитор считал «выразителем музыкальных чувствований» [170, с. 15]. Струнные преобладают и в выборе солирующих инструментов (четыре концерта для скрипки, два – для виолончели, один – для альты, в пяти *Concerti grossi* – одна или две скрипки). К 1970-м гг. в концертном жанре по составам формируются две линии: концерты для больших составов и концерты для струнного оркестра (Концерт для гобоя, арфы и струнного оркестра, 1971; Концерт для фортепиано для струнного оркестра, 1974). Объединение двух жанровых линий происходит в 1981 г. в *Concerto grosso* № 2 (в нём функционируют струнный барочный состав + симфонический оркестр + джазовый оркестр).

Ни у одного композитора-современника А. Шнитке жанр *concerto grosso* не представлен столь основательно¹⁰⁰. Шесть *Concerti grossi* образуют третью, самостоятельную ветку в классификации необарочных концертов. По соприкосновению и взаимодействию с жанром симфонии барочный жанр Шнитке явно продолжает то, что представлено в камерных симфониях Вайнберга 1960-х гг. Однако, в отличие от Вайнберга, линия *Concerti grossi* у Шнитке развивается на протяжении шестнадцати лет в чередовании с симфониями (см. таблицу 12). Она отражает общую эволюцию его творчества: от полистилистики 1970-х гг. – к моностилию конца 1980-х – 1990-х. *Concerto grosso* № 1 был сочинён спустя двадцать лет после Первого скрипичного концерта, в 1977 г. и спустя пять лет после Первой симфонии. Объединение этого жанра с симфонией у А. Шнитке произошло через одиннадцать лет. Это была Пятая симфония для большого состава, обозначенная также *Concerto grosso* № 4. Последующее окончательное разделение

¹⁰⁰ О его концертах пишут многие музыковеды, российские [14, 46, 47, 159, 162, 170, 178] и зарубежные [191, 193, 210].

этих жанров пришлось на 1990-е гг.: *Concerto grosso* № 6 для камерного оркестра и Симфония № 7 для большого тройного состава – 1993.

Таблица 12. Хронология симфоний и *Concerti grossi* А. Шнитке

Даты создания	Симфонии	<i>Concerti grossi</i>
1972	№ 1	
1977		№ 1
1980	№ 2	
1981	№ 3	
1982		№ 2
1984	№ 4	
1985		№ 3
1988	№ 5 - № 4	
1991		№ 5
1992	№ 6	
1993	№ 7	№ 6
1994	№ 8	
1998	№ 9	

Эволюция *Concerti grossi* Шнитке направлена в сторону упрощения цикла – от кенотипических моделей к архетипическому трёхчастному циклу в Концерте № 6. В то же время трактовка концертной формы в этом сочинении также становится более традиционной и по структуре более близкой к исходному барочному прототипу, в отличие от ярко новаторской в *Concerti grossi* №№ 1–3.

Многочастные кенотипы представлены *Concerti grossi* №№ 1–5, которые индивидуализированы по составу инструментов и циклической драматургии (см. Приложение II, Таблица 3В, а также таблицу 13). *Concerti grossi* №№ 1, 3 и 6 камерны по составу исполнителей. Согласно классификации И. Гребневой, шестичастный *Concerto grosso* № 1 и пятичастный *Concerto grosso* № 3 фактически следует отнести к Индивидуальному Композиционному Проекту (ИКП), так как они имеют медленное завершение, что в эпоху барокко было невозможно. Другая группа Концертов (№№ 2, 4 и 5) предназначена для большого симфонического оркестра и сочетает признаки кенотипов по И. Гребневой К–3 («М–Б» / «М–Б») и К–4 (четырёхчастный симфонический цикл). Но, по нашему мнению, они также приближаются к ИКП, объединяют себе разностилевые пласты и завершаются медленным или умеренным темпе.

Таблица 13. Темповое соотношение частей в *Concerti grossi* А. Шнитке

№	Ор.	Год создания	Число частей	Темпы
1	119	1977	6	I. <i>Prehudio. Andante</i> . II. <i>Toccata. Allegro</i> . III. <i>Recitativo. Lento</i> . IV. <i>Cadenza</i> . V. <i>Rondo. Agitato</i> . VI. <i>Postludio. Andante</i>
2	159	1982	4	I. <i>Andantino. Allegro</i> . II. <i>Pesante</i> . III. <i>Allegro</i> . IV. <i>Andantino</i>
3	188	1985	5	I. <i>Allegro</i> . II. <i>Risoluta</i> . III. <i>Pesante</i> . IV. <i>Adagio</i> . V. <i>Moderato</i>
4	200	1988	4	I. <i>Allegro</i> . II. <i>Allegretto</i> . III. <i>Lento. Allegro</i> . IV. <i>Lento</i>
5	223	1991	4	I. <i>Allegretto</i> . II.* III. <i>Allegro vivace</i> . IV. <i>Lento</i>
6	235	1993	3	I. <i>Andante. Allegro</i> . II. <i>Adagio</i> . III. <i>Allegro vivace. Andante/Allegro</i>

А. Шнитке синтезирует черты *Concerti grossi* разных композиторов барокко. От А. Корелли, А. Вивальди и Г.Ф. Генделя идёт его трактовка многочастного цикла с контрастно-составной формой «М–Б». Концертную форму он воспринял от традиции Высокого барокко: А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя¹⁰¹. Общие черты данной формы в *Concerti grossi* Шнитке с барочным оригиналом следующие.

1. Инструментальный состав: струнные *ripieni* и инструменты *concertino* – две солирующие скрипки, а также чембало, рояль или виолончель.
2. Сопоставление *tutti-soli*.
3. Многочастность концертной формы (от семи до двенадцати частей).
4. Её вариабельность: число частей заранее не предусмотрено, форма может начинаться как с *tutti*, так и с *solo*.
5. Напомним, что в барокко рефрен играет стабилизирующую, конструктивную роль, хотя и подвергается структурным и тональным изменениям. Эпизоды (или интермедии) выполняют динамическую функцию благодаря варьированию масштабов, смене фактурно-фигурационных формул в концертировании, изменениям в составе солистов (соло или ансамбли), тематическому развитию, тональной неустойчивости. На первом этапе концертной формы у Шнитке обе эти функции заявлены достаточно чётко.

При явно выраженных указанных барочных чертах концерты Шнитке выглядят существенно преобразованными. Чтобы выявить черты необарокко в его сочинениях, необходимо рассмотреть части из нескольких циклов, написанные в концертной форме.

¹⁰¹ В Московской консерватории он учился у Ю. Холопова, автора первой статьи на русском языке о барочной концертной форме [168], и потому хорошо ею владел.

II часть *Concerto grosso № 1* (Токката) экспонирует собственно барочную сферу сочинения (см. Приложение III, схема 30). Состав исполнителей в целом соответствует традиции (струнные *ripieni*, в *concertino* входят две солирующие скрипки, чембало). Однако соотношение солирующих инструментов меняется. Чембало, игравшее в XVIII в. роль *continuo*, теперь включено в группу солирующих инструментов, как в БК № 5 И.С. Баха и Концерте Б. Мартину.

Необарочная концертная форма Токкаты включает двенадцать разделов и делится на две фазы. Начинает концертную форму не *tutti*, а *solì*, что встречается у А. Вивальди (см. *Concerto grosso № 1 D-dur*), а также у Г.Ф. Генделя. Сами разделы сопоставлением скрипок и альтов дробятся на краткие блоки из нескольких тактов.

Прототипом канона двух скрипок в приму, который открывает Токкату (см. Приложение IV, пример 54), можно считать канон в приму двух альтов с интервалом вступления во времени в одну восьмую из I части БК № 6 И.С. Баха. А. Шнитке развивает эту быструю тему моторного характера до 12-голосного канона *divisi*. Принцип *spezzati* дробит фактуру в рефрене: в канонической имитации скрипки вступают с разницей в одну четверть. Что же касается остальных проведений основного рефрена (ц. 11 и 21), то они обновляются средствами современной звуковысотной системы. Во втором проведении рефрена каждая группа инструментов исполняет тему в своей минорной тональности в полутоновом соотношении, а в заключительном тональность закреплена уже за каждым исполнителем. Таким образом, в Токкате проявляется типичная для форм Шнитке антитеза – сначала утверждение (чёткий *a-moll*), затем опровержение (политональность).

Гораздо более резок в сравнении с барочной концертной формой контраст между темой рефрена и эпизодов. Он заключается не только в смене фактуры и сопоставлении *tutti-solì*. Материал из I части, а также банальная песенка (ц. 6) апеллируют к различным стилям и жанрам, образуя первый эпизод. По чёткой структуре периода и тональности *cis-moll*, а также по простоте мелодии и фактуры эпизод в ц. 6 выглядит вполне классично (см. Приложение IV, пример 55). Другая

тема (ц. 9) контрастирует рефрену уже в отношении звуковысотной системы: это «высокоинтеллектуальная “игра” автора в додекафонию» [170, с. 124].

Во II части ансамблевое концертное музицирование – важнейший драматургический и формообразующий принцип. Соревнование возникает не только между солирующими инструментами и оркестром, но и между оркестровыми группами – тембровыми массивами. При этом инструменты вступают в «спор», стилизовые контрасты способствуют созданию остродраматической коллизии произведения.

По составу исполнителей *Concerto grosso № 2* продолжает линию, идущую от Концерта для двух оркестров С. Губайдулиной, в состав которого включены инструменты симфоджаза: электрогитара, бас-гитара и ударные. *Allegro* I части является типичной концертной формой, организованной в две фазы развития (см. Приложение III, схема 31). *Allegro* имеет прообразом баховскую модель. Тема рефрена – аллюзия на I часть БК № 5 (см. Приложение IV, пример 56). Она исполняется струнными, интонационно опирается на общие формы движения – гармоническую фигурацию по звукам мажорного трезвучия. Даже тональность *D-dur* является общей для обоих Концертов. Индивидуализированная подача темы баховского сочинения заключается в том, что, во-первых, тема излагается в канонической имитации в нескольких голосах, во-вторых, она обогащается звучанием неведомых во времена И.С. Баха инструментов (малых барабанов, электрической гитары). Прибавлением голосов в *divisi* тематизм «размывается» в красочном звучании далёких диезных и бемольных разноладовых тональностей.

Каждое из дальнейших проведений рефрена по-своему уникально, что разительно отличает их от оригинала. 1. Основная тема исполняется только солирующими инструментами без участия *tutti* и струнных *ripieni*: кроме скрипки, виолончели и чембало в ц. 5 – фагот и труба, в ц. 11 – маримба, челеста, вибрафон, затем колокола. 2. Рефрен в *E-dur* образует границу двух обозначенных нами фаз. Кульминация в ц. 18 приходится как раз на «точку золотого сечения». Сверхмногоголосие заключается в проведении 47 голосами темы рефрена в *c-moll* (III степень родства по отношению к *D-dur*) в микрополифонии. Только в последнем проведении рефрена (ц. 21) возвращается основная тональность *D-dur*, но

завершается часть самым далёким *f-moll* (IV степень родства, разница в шесть знаков), который воплощает типичный для А. Шнитке приём драматургии «срыва» (*fff*).

Широкий круг тональностей предвосхищает первую интермедию, контрастную не только по составу исполнителей, но и по стилю, а также музыкальному языку. Чембало ведёт свою гармоническую линию: в разных регистрах сопоставляются трезвучия бемольных минорных (*c-moll, f-moll, b-moll*) и диезных мажорных тональностей (*A-dur, D-dur, G-dur*). Совокупность этих трезвучий даёт ряд из двенадцати звуков: именно за счёт додекафонии создаётся резкий контраст тематизма рефрена и интермедии, барокко и современности. Отсюда абсолютно новая трактовка чембало: выражение принципа *spezzati* в партии одного инструмента, притом в виде политональности. От интермедии к интермедии наблюдается принцип ПФФК: от исполнения барочными инструментами *concertino* (ц. 4 – виолончель, скрипка, чембало) до включения струнных *ripieni* (цц. 13 и 19) и инструментов симфоджаза (цц. 6 и 19).

На высшем уровне в III части образуется двойная трёхчастная форма с чередованием тем основного рефрена и пассакалии. В более детальном плане композитор применяет две формы барокко. Происходит постепенная модуляция из одной формы в другую (см. Приложение III, схема 32). Так, первый раздел двойной трёхчастной формы (первые 75 т.) построен как оstinатные вариации на теме рефрена I части. Впоследствии оstinатная форма раздела преобразуется в концертную форму всей III части. Особенность концертной формы выражается в чётком соотношении *tutti* и *solì* и несовпадении её разделов с тематическими разделами двойной трёхчастной формы. Помимо *tutti* и *solì* аллюзия на барочный концерт сохраняется благодаря выходу на первый план струнной группы инструментов, а также барочному адресу – теме из БК № 5 И.С. Баха. Ясно выражен принцип ПФФК. Если вначале преобладают масштабы *solì*, то в совместной (динамической) репризе (пятый раздел, цц. 23–30) происходит перелом в пользу *tutti*.

Concerto grosso № 3 – характерный для времени пример жанрового гибрида: черты барочного *concerto grosso* сочетаются с чертами камерной симфонии. В концерте сопоставлены и развиваются два плана: внутренний мир человека и противостоящий ему внешний мир. Драматургическая логика цикла «от действия к медитации» отражена в таблице 14.

Таблица 14. Общая композиция *Concerto grosso* № 3

Часть	Темп	Форма	Драматургические функции
I	<i>Allegro</i>	Сложная двухчастная ямбического типа, каждая часть формы – разработочный участок барочного концерта	Заглавная часть, экспозиция драматического конфликта
II	<i>Risoluto</i>	Вариационная с чертами концентрической	Жанровая (драматическое скерцо)
III	<i>Pesante</i>	Тройные вариации	Лирико-драматическая
IV	<i>Adagio</i>	Тройная трёхфазная fuga с отдельной экспозицией тем	Лирико-трагедийная
V	<i>Moderato</i>	Вариации <i>basso ostinato</i>	Финал – медитативный эпилог

В пятичастном цикле расширяется лирическая сфера, которой отведены три последние части. Они идут в медленном и умеренном темпе, характер музыки меняется от сурового тяжеловесного в сторону светлого умиротворённого, однако связанного с отстранением. III часть – лирико-драматическая, IV часть – лирико-трагедийная, V – медитативный эпилог. Драматургическая модель «срыв – медитация» – обычное явление в произведениях XX в. Здесь она воплощается на уровне I части и цикла в целом.

Концертную форму мы наблюдаем в I части (см. Приложение III, схема 33). Эта краткая по масштабам часть представляет в динамике экспозицию образов действия и контрдействия. В ней претворён принцип ПФФК: внутри первого её раздела – семичастной концертной формы и между двумя разделами сложной двухчастной формы. Аллюзия на концертную форму охватывает только первый раздел. Основная тема в поступенном движении в духе барочного бравурного концерта в гармоническом *g-moll* звучит, однако, облегчённо, словно воспоминание (см. Приложение IV, пример 57). В отличие от концертной формы барокко, здесь рефрен проводится не только в родственных, но и в далёких тональностях: второе проведение – в *E-dur*, третье – в *F-dur*. Расширение круга тональностей касается и

интермедий. В совокупности с политональностью в двух последних проведениях рефрена и расширением масштабов до десяти тактов, последняя интермедия предвосхищает начало контрдействия. Им становится удар колокола, открывающий второй раздел двухчастной композиции. Иллюзия гармонии, человеческого идеала и диатоника тональной барочной темы разрушаются кластерами и четвертитоновыми наслоениями смычковых (см. Приложение IV, пример 58). Постепенно разрежается фактура, нисходящие хроматические линии оканчиваются полным замиранием в конце I части. «Форма лишь начата, но тут же оборвана, усечена» [47, с. 94].

Особенности концертирования в данном сочинении определяются тем, что в каждой части наблюдается взаимодействие игрового диалога *concertino* и *ripieni* по принципу *spezzati* и разнообразное проявление принципа повторности. В I части секвентная повторность *concertino* и *ripieni* придаёт концертной форме черты разработки. Во II части благодаря канону *concertino*, построенному на преобразовании барочных ритмо-гармонических фигураций, нарастает драматическое напряжение (см. Приложение IV, пример 59). Высшей точки оно достигает в последних тактах, в которых трём солистам противостоят диссонирующие аккорды *ripieni*.

Основой драматургии III части является *spezzati* – сопоставление трёх сфер: объективной (струнные *ripieni*), субъективной (две солирующие скрипки) и примиряющей (тема вариаций у чембало) [170, с. 235]. Отметим, что здесь постепенно происходит переключение на внутренний мир, субъективная сфера становится преобладающей. Но и она насыщена внутренней диалогичностью и даже конфликтностью благодаря солирующим тембрам разных групп инструментов – двух скрипок и чембало.

V часть – отстранённое осмысление произошедших событий: барочная модель включается в светлый и возвышенный духовный мир человека [170, с. 236]. Ведущим является принцип *spezzati*, фактура делится на три пласта: солирующие скрипки и струнные *ripieni* звучат на фоне оstinato аккордовой последовательности в партии челесты.

Хотя подавляющее большинство фрагментов концертирования в *Concerto grosso* № 3 предназначены для ансамбля инструментов, существенна также драматургическая и формообразующая роль выступлений солистов. Их немного, и они невелики по масштабам. Композитор предпочитает поручать соло клавишным инструментам, тембры которых заметно отличаются от тембра струнных.

Сольные фрагменты чембало¹⁰² располагаются в III части. Экспозиционное изложение представляет собой последовательность трезвучий, основные тоны которых в совокупности образуют двенадцатитоновый ряд: *h-cis-C-As-fis-Es-b-E-g-F-A-D*. Чередование мажорных и минорных трезвучий заканчивается оборотом *A-D*, что позволяет увидеть автентический оборот функциональной гармонии. Среди других характеристик партии чембало – размер 4/4, междутактовые и внутритактовые синкопы, придающие динамику движения в моменты остановок у струнных *ripieni* на несколько тактов. Концертирование оформлено как оstinatные вариации на аккордовый комплекс. В первой вариации на фоне тянущейся двенадцатитоновой вертикали у *ripieni* (ц. 4) изменяется порядок аккордов и замещение некоторых из них одноимёнными трезвучиями (см. в схеме 8 строку 2).

1 проведение (эксп.)	H	cis	C	As	fis	Es	b	E	g	F	A	D
2 проведение (1 вариация)	Es	A	f	B	C	H	d	g	E	Ges	As	Des
3 проведение (2 вариация)	C	Es	e	H	f	A	b	G	Des	Ges	d	As

Схема 8. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 3, III часть. Соло чембало.

В ритмическом плане изменения таковы: вместо синкоп следуют ровные четверти и половинные. Но это иллюзия порядка: тритоновое сопоставление первых двух аккордов *Es* и *A* говорит об обратном – разрушение гармонии неизбежно. Это подтверждает вторая вариация чембало (ц. 8): тритоновым расстоянием между разноладовыми тониками аккордов *d* и *As* завершается построение (см. строку 3). Кроме этого, с возвращением синкоп появляется переменный размер. Такое причудливое обращение с последовательностью трезвучий – явное свидетельство инвенторства необарокко.

¹⁰² В некоторых изданиях партитуры чембало иногда заменяется челестой.

Обобщая наблюдения о концертных формах и принципах барочного концертирования в первых трёх концертах А. Шнитке, мы отмечаем следующие особенности её трактовки.

Как и в эпоху барокко – это быстрые, обычно масштабные, драматургически важные части, построенные на сопоставлении оркестрового *tutti* и концертировании солистов. Однако в концепции целого эта форма утрачивает ведущие позиции, заглавную и итоговую роль. На первое место в цикле она поставлена только в *Concerto grosso* № 3. На втором месте она оказывается в цикле Концерта № 1 и в контрастно-составной форме № 2. Типичная для А. Корелли и Г.Ф. Генделя бинарная оппозиция темпов «М–Б» вносит в эти циклы черты К–З. В *Concerto grosso* № 4 концертная форма модулирует в форму сонатного *Allegro*, а в № 5 она и вовсе отсутствует, преображаясь в сонатную форму с применением «типов изложения и отдельных жанровых элементов» барочного концертирования [47, с. 95].

Перечислим следующие черты в её семантике и структуре.

1. Акцент на адресах эпохи барокко: барочная стилизация основного тематизма рефрена, использование имитационной полифонии, превращаемой в микрополифонию, остинатных форм, жанра пассакалии, монограммы ВАСН, а также цитат и аллюзий на конкретные произведения, например, БК (II часть № 1, I часть № 2, I часть № 3).

2. Синтез итальянской и немецкой моделей Корелли–Вивальди–Баха–Генделя.

3. Концертирующее чембало, которое в барокко присоединялось преимущественно к *basso-continuo*, концертирование отдельных инструментов из группы *ripieni*, включение колоколов в инструментальный состав и изобретение авангарда XX в. – приготовленный рояль.

4. Инструментальный состав, масштаб, музыкальный язык делают рефрены и интермедии резко контрастными по отношению друг к другу, их функции зачастую меняются местами. Кроме того, разительный контраст охватывает также каждый рефрен по отдельности и по отдельности каждую интермедию.

5. Более радикальное преобразование барочного материала принципами *spezzati* и ПФФК: а) жанровый и стилевой контраст между возвышенным и низменным: барочная моторика и банальная сфера находятся в конфликтном противопоставлении; б) особенностью всех Концертов является хроматическая интонационная сфера на основе додекафонии: двенадцатитоновый звукоряд намеренно деструктивно выступает в оппозиции ясной тональности, используются кластеры, образующиеся в совокупности звуков у нескольких инструментов, микрополифония и четвертитоновая система; в) различная ритмическая организация в одной вертикали.

В монографии С. Гончаренко [35, с. 435–436] высказана мысль о том, что *Concerti grossi* А. Шнитке продолжают линию барочных «шестёрок»¹⁰³. В неobarocko традиция макроциклов и «шестёрок» возрождается в жанрах сонаты, квартета, концерта. с внутренней группировкой по два или три цикла. Шесть сонат для скрипки соло Э. Изаи написаны по аналогии с шестью сонатами и партитами И.С. Баха. В ней – две триады, каждая из которых заканчивается одночастной сонатой. Шесть квартетов Б. Бартока организованы в три «двойки» по хронологии: первые два квартета созданы в 1910-е гг., вторая пара – в 1920-е гг., третья пара – в 1930-е гг. В то же время эти квартеты группируются и по «тройкам»: в плане драматургии первые три сочинения – в стиле экспрессионизма, последние три – возвышенные, светлые, более традиционны по музыкальному языку. В гобойных сонатах Д. Кривицкого (1994) прослеживаются две триады: первая – барочная, вторая – мемориальная (об этом в комментариях говорит сам Д. Кривицкий). Одночастная композиция завершает каждую триаду.

Шесть *Concerti grossi* А. Шнитке также делятся на две «тройки», каждая из которых оканчивается камерным концертом, образуя, подобно Бранденбургским концертам №№ 3 и 6, «узкое дно воронки». В концертах второй тройки сильнее

¹⁰³ После А. Шнитке символику «шестёрки» применил Р. Щедрин в своих Шести фортепианных концертах. Так же, как *Concerti grossi* Шнитке, эти концерты делятся на две «тройки»: первые три концерта написаны в России, последние три – в Германии. Две «воронки» образуются не по сокращению инструментального состава, а по количеству частей: Концерты № 3 и № 6 – одночастные.

выражены черты классических форм. *Concerto grosso* № 4 имеет второе жанровое обозначение «Симфония № 5». Концертная форма в её I части «поглощается» сонатной. В *Concerto grosso* № 5 концертной формы как таковой уже нет (анализ их концертных форм представлен в работах Г. Григорьевой [46, 47]). В Концерте № 6 структурная модель трёхчастного цикла барокко воплощает современный образный строй.

В концептуальном плане *Concerti grossi* А. Шнитке продолжают традицию камерных симфоний М. Вайнберга. Они приобретают философский аспект осмысления глобальных проблем времени, динамика формообразования отражает столкновения возвышенного и низменного, гуманизма и сил, враждебных Человеку, его творческому началу. Своеобразный, рассредоточенный во времени макроцикл «лидера мирового музыкального процесса конца века» (как определяет значение этой фигуры А. Демченко [55, с. 7]) восстанавливает идею универсализма, идущую от концепции барокко, но А. Шнитке встраивает барокко в исторический процесс.

5.2. Функции полирефренности в циклической форме

Мы уже наблюдали несколько рефренов в Седьмой и Десятой симфониях М. Вайнберга, а также в «Музыке для города Кётена» Р. Щедрина. Понятно, что рондообразность в масштабах циклической композиции становится частым явлением в оркестровой музыке второй половины XX в., что связано с возрождением барочного принципа рефренности. Полирефренность наиболее развита в кенотипических циклах *Concerti grossi* А. Шнитке. Переходя к её анализу, необходимо учесть предложенную В. Холоповой классификацию циклических композиций этого периода, в которые проникают типовые формы: трёхчастная репризная, концентрическая, вариационная, рондо, рондо-вариационная [173, с. 46]. Последняя из них характерна для *Concerti grossi* А. Шнитке. Рефрены подвергаются изменениям, варьируются.

В многочастных циклах концертов №№ 1–5 общей особенностью, продолжающей тенденцию формообразования, обозначившуюся в камерных симфониях М. Вайнберга, является использование нескольких циклических рефренов¹⁰⁴. Мы также именуем их, как и в анализе вайнберговских симфоний, «большими» и «малыми» рефренами. Подчеркнём их новые, в сравнении с Вайнбергом, особенности. У Шнитке «будущие» темы рефренов экспонируются не в одной части, а в разных частях, контрастных по темпу. Возрастает количество рефренных тематических образований. Концерты №№ 1 и 2 содержат по несколько циклических тем, которые встречаются в разных частях. Функцию «большого» рефрена выполняют темы в медленном или умеренном темпе. «Малые» рефрены являют тематизм *tutti* из быстрых частей.

Обратимся к особенностям композиции в *Concerto grosso* № 1 (см. Приложение III, схема 34). Одна из главных черт цикла необарочного концерта – это обрамление медленным вступлением и заключением (напомним, в Концерте шесть частей с соотношением темпов: «М–Б–М», «М–Б–М»). Концепцию и ведущий драматургический принцип в Концерте задаёт «тема часов» (определение А. Шнитке). Это первая тема общего большого рефрена, излагаемого в Прелюдии.

Позиция автора отстранённая и ироничная. Исполняющаяся на подготовленном рояле, она звучит как пародия. Скрытый сюжет театрализованного инструментального действия с персонификацией музыкальных тем выстраивается в диалоге стилевых пластов¹⁰⁵. Противопоставляются три пласта. Первый – «авторская музыка», область глубокой рефлексии и медитации; второй – цитаты, квазицитаты и аллюзии на музыку Высокого барокко (Корелли–Вивальди–Бах) и романтизма. Третий, особый сниженный пласт – это бытовая, банальная музыка,

¹⁰⁴ Основой материала данного раздела является опубликованная статья автора настоящей работы: Принцип полирефренности в *Concerti grossi* А. Шнитке // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2025. – № 1. – С. 5–16 (1 п. л.).

¹⁰⁵ Концерту предшествовала авангардная Первая симфония, в которой сочетаются принципы инструментального театра и полистилистики.

темы песенки и танго, которые в процессе драматургического развития становятся воплощением агрессивного разрушительного начала – враждебного человеку.

I часть (см. Приложение III, схема 35) подобна размышлению о картине суровой реальности. Тематизм Прелюдии играет формообразующую роль во всех частях цикла. В ней экспонируются рефрены, стилистически дистанцированные друг от друга. Экспозиция рефренов – словно показ движения во времени, предвосхищение и «аннотация» происходящего в последующих частях.

В мелодической двухголосной линии заглавной темы – «темы часов», обнаруживаются романтические песенные интонации: опевание устойчивой ступени, в том числе хроматическими звуками, скачки на сексту и движение параллельными терциями и секстами (см. Приложение IV, пример 60). Однако тембр подготовленного рояля и тонический органнй пункт на C_1 перечёркивают все представления о романтизме – это отрешённый взгляд в прошлое, сквозь уже произошедшие трагические события¹⁰⁶ (механизм часов испорчен). Словно часы в повести «Концерте барокко» А. Карпентьера, эта тема переносит нас то в эпоху барокко, то в эпоху романтизма, то в детство и молодость людей XX в.

Авторская тема в ц. 1 (которая станет второй темой большого рефрена) – размышление героя. Тяжёлые думы выражены тембром солирующих скрипок, а также интонациями м. 2 и м. 3 (см. Приложение IV, пример 61). Это «размышление» становится основой кратких III и IV частей – Речитатива и Каденции, «интермедиях» между экспозицией барочного материала в Токкате и романтического в Рондо. Постепенно расширяя диапазон и тембр, авторская тема перерастает в монограмму ВАСН (третья тема большого рефрена, ц. 3) – символ креста, пронизывающий множество произведений И.С. Баха (см. Приложение IV, пример 62). Она стала чрезвычайно распространённой в музыке XX в., и часто трактуется как один из типичных хроматических микроладов. А. Шнитке видит в этом мотиве много возможностей: интонационных и конструктивных. Композитор говорил, что для него «В точке, называемой ВАСН, пересеклись значение Баха –

¹⁰⁶ Уже в музыке барокко тональность *c-moll* выражает семантику траура, драматическую образную сферу (то же и в музыке венских классиков В.А. Моцарта, Л. Бетховена).

человека, музыкального гиганта, и Баха как своего рода символа истории музыки» [170, с. 178]¹⁰⁷.

Контрапунктом к теме часов монограмма открывает репризный раздел I части. Начало репризы (ц. 6) предвосхищает перенос событий из суровой действительности в эпоху барокко; тема-заставка исполняется старинным инструментом чембало, «формируется» каркас барочного состава исполнителей: скрипки, чембало и струнные *ripienti*. Непосредственный переход ко II части (ц. 7) – контрапункт авторской темы и монограммы ВАСН.

Быстрые II и V части написаны в рефренной форме. Полирефренность в Токкате подкрепляется типичной для Шнитке техникой полистилистики – основной чертой творчества в этот период. Помимо экспозиции местного малого рефрена в духе скрипичного барочного музицирования (на схеме 30 в Приложении III – основной рефрен) здесь проводится тематизм I части (Н – тема часов и мотив ВАСН). Додекафонный раздел, резко контрастирующий с рефреном, нельзя назвать новым эпизодом, так как в разных голосах сплошь и рядом звучат отголоски монограммы ВАСН. Как предвидение света во мраке ещё перед второй фазой звучит «тема часов» в *C-dur*. Однако додекафонное изложение как носитель напряжённого начала ведёт к генеральной кульминации Токкаты, в которой происходит трагический срыв вместо апофеоза. Взмолнованный речитатив предвосхищает темы всех рефренов: ВАСН у струнных *ripienti*, а также тема часов у контрабасов и основной рефрен в увеличении у низких струнных. Неслучайно Е. Чигарёва называет драматургию Токкаты «крещендирующей» [170, с. 125].

V часть (см. Приложение III, схема 36) в интонационном плане апеллирует к эпохе романтизма. Появляется новый, четвёртый рефрен – «тема бабочки» из одноимённого фильма с музыкой Шнитке. Это своего рода тема мечтаний. Кроме неё формообразующую функцию в Рондо выполняют тема часов и монограмма

¹⁰⁷ Ссылка по: Чигарева, Е.И. Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80-х годов / Е.И. Чигарева // Аспекты теоретического музыкознания: Сборник научных трудов / отв. ред. и сост. Ю. Кудряшов. – Л.: Ленинградский государственный институт театра, музыки и кинематографии имени Н.К. Черкасова, 1989. – С. 146

ВАСН. Чередуюсь, тема бабочки и темы из предыдущих частей образуют полирефренность. Форма становится полирефренной не только по признаку чередования *tutti* и *solì* (кроме рефрена рондо в ней появляется рефрен Токкаты), но и по тематическому признаку. Поэтому принцип барочной концертной формы, как и в Токкате, выходит на качественно иной уровень.

По тематическому признаку Рондо делится на четыре раздела. Первые два раздела имеют в целом умиротворённый характер, вплоть до вступления иностилевой темы танго из банальной сферы. Одним из главных формообразующих факторов является выход на ближний план чембало. Первый раздел (ц. 1–5) целиком отводится теме бабочки, которая берёт на себя функцию перемещения во времени (см. Приложение IV, пример 63). Но это перемещение – с устремлённостью в позитивную сферу. Прозрачное фактурное оформление темы приближает модель концертной формы к генделевской, которая начинается с выступления инструментов *concertino*. Но вскоре концертное чембало и скрипок сменяется *tutti*, а первая фаза повлияет на дальнейшее формообразование в следующем, втором разделе (ц. 6). Монограмма ВАСН в исполнении чембало вновь погружает слушателя в эпоху барокко. В то же время политональное вступление темы часов с разницей в долю такта сначала у солирующих инструментов (по полутонам вниз, как в Токкате), затем – у *ripieni*, предвещает вторжение враждебной банальной сферы в третьем разделе (ц. 13). Совместное проведение темы часов сначала с монограммой ВАСН, затем с темой бабочки переключает на новый стиль – танго.

В свою очередь, тема танго (на схеме – **Tng**) оказывает дальнейшее влияние на темы рефрена (см. Приложение IV, пример 64). Этот эпизод *Concerto grosso* № 1 имеет простую трёхчастную форму с инотональной репризой. Значение этой темы усиливается развитием мелодии в *ripieni*, а также резким тональным сопоставлением в экспозиционном разделе (*es-moll*) и репризе (*fis-moll*). Появление мелодии танго у струнных означает трагический ход событий в Концерте. Тема бабочки вновь отсылает в действительность.

Четвёртый раздел (ц. 24) – кульминация всего цикла. В звуковом хаосе сплетаются и *concertini*, и *ripieni*. Но *tutti* назвать это звуковое пятно нельзя: каждая группа инструментов старается обобщить тематизм всех предыдущих частей. Монограмма ВАСН, темы Токкаты, бабочки и танго в каждом голосе вступают в виде политональной микрополифонии с разницей в восьмую длительность. Круг тональностей – максимально широкий: темы проводятся одновременно во всех минорных тональностях, кроме *g-moll* и *fis-moll*, притом голоса вступают каждый раз полутонном ниже. Тема бабочки, которая должна была провозгласить «освобождение, порыв, свет» [170], вдруг растворяется, и звучит тема часов (кода, ц. 26). Её проведение у рояля канонически поддержано всей оркестровой массой в диапазоне малой децимы. Таким образом, тема часов, тема времени превращается в набатный звон – в тему не только разрушения представлений о стиле романтизма, но и всеразрушения.

Цикл *Concerto grosso № 2* в большей степени соответствует кенотипической модели *Concerto grosso* Г.Ф. Генделя (стоит сравнить, например, генделевский *Concerto grosso № 2* в таблице 4 на с. 54 и схему 37 Концерта Шнитке в Приложении II). Последовательность «М–Б» контрастно-составной формы охватывает не только уровень одной части (I – *Andantino–Allegro*), но и уровень двух частей (II – *Pesante* и III – *Allegro*). С точки зрения симфонического канона, III и IV части в темповом отношении меняются местами (III – *Allegro*, IV – *Andantino*). В этом общность сочинения Шнитке с симфоническими циклами И. Брамса (Симфония № 4 *e-moll*) и П. Чайковского (Симфония № 6 *h-moll*), но в отличие от них, цикл Шнитке завершается не трагическими медленными финалами, а светлой пасторалью *Andantino*. Таким образом, четырёхчастный *Concerto grosso № 2* объединяет черты барочной римской модели и симфонического цикла классико-романтической традиции. И эту структуру следует также отнести к ИКП.

Примечательная черта в *Concerto grosso № 2*, которая относится к проявлению полирефренности, также состоит в наличие контрастных рефренов. Возвращаются темы, которые заимствованы из двух медленных частей *Andantino*, Пассакалии и темы *tutti* из *Allegro*. Полирефренность в цикле задаётся и

пасторальной лейттемой, открывающей вступительный раздел I части – *Andantino*. Нисходящая интонация от III ступени к I с захватом V ступени вниз, а также тональная устойчивость (*B-dur*) и широтный размер 9/8 напоминают умиротворённость и предвосхищают медитативный исход сочинения. Лейттема «проходит через весь концерт как мысль об объективных устойчивых ценностях жизни» [170, с. 231]. В дальнейшем она возникнет в кульминации II части и станет основной в IV части. III часть построена на чередовании тематизма предыдущих частей цикла в форме двойных вариаций.

На протяжении всей I части герой концерта одновременно «смотрит» и в прошлое, и в будущее. Вместе со вторым проведением интермедии в партии ударных инструментов появляется монограмма BACH, которую композитор в предыдущем *Concerto grosso* (№ 1) трактовал в качестве одной из тем «большого» рефрена. В двух последующих проведениях, напротив, предвосхищается и звучит в контрапункте новая тема – пассакалии из II части.

Полирефренность в *Concerto grosso № 3* выражается в связи II, III и V частей остинатной аккордовой темой (скрипки-*concertini*, чембало и челеста соответственно). Концерт создан в год 300-летия со дня рождения И.С. Баха, отсюда внимание к монограмме BACH. Монограммой BACH сплетаются III и IV части (чембало и *tutti* соответственно). III часть открывается тиратами *ripieni*. По мере вступления в свои права лирической сферы тема проводится у первой солирующей скрипки. Центром всего цикла является IV часть: она написана в форме тройной фуги. Именно в ней тема BACH представлена в различных вариантах: в виде ракохода, в увеличении, а также в звуковысотных изменениях. В самых напряжённых моментах варианты монограммы синтезируются. Кульминация приходится на конец части, где монограмма исполняется *fff*: струнными *ripieni*, чембало и колоколом. В данном случае она сочетается в одновременности с концертированием двух скрипок соло. Имитация виртуозных пассажей первой и второй скрипок охватывает большой диапазон с включением высочайшего регистра. Принцип *spezzati* выражен в сопоставлении *tutti* и концертирования скрипок, которое завершает III часть. В IV части композитор

использует также цитаты из I тома ХТК: темы фуги *cis-moll* (мотив «креста») и фуги *f-moll*, построенной на симметрично расходящемся хроматическом движении. В соответствии с баховским принципом «единовременного контраста» параллельно идут два плана: цитаты у клавесина и струнных *ripieni* и авторский материал у концертирующих скрипок.

Особенность *Concerto grosso* № 4 – в том, что признаки *Concerto grosso* постепенно утрачиваются, поглощаясь симфоническим развитием (отсюда его второе название: Симфония № 5). I часть открывается взаимодействием концертной и сонатной форм. За каждым рефреном закреплён раздел сонатной формы. Главная партия – аллюзия на барочные темы, связующая партия – в духе неоклассицизма Стравинского, побочная партия построена на монограмме ВАСН.

Несмотря на то, что в *Concerto grosso* № 5 концертной формы совсем нет, полирефренность в его цикле очевидна и задаётся заглавной частью. От концертной формы остаётся только виртуозное концертирование скрипача, что воспринимается как тембровый рефрен. В предыдущих циклах монограмма ВАСН выполняла роль дополняющего рефрена, в этом сочинении она выходит на первый план, скрепляя все части. Кроме того, на границах частей, словно удар колокола, звучит кластер фортепиано в широком диапазоне – ещё один темброфактурный рефрен.

Итак, принцип полирефренности на уровне цикла *Concerto grosso* является важнейшим у Шнитке. Тема основного рефрена из концертной формы одной из частей цикла становится переходящим рефреном, появляясь в другой или даже других частях. Большинство ярких по музыкальному языку и контрастных по стилю тем-интермедий заглавных частей постепенно «завоёвывает» пространство в остальных, играя равноправную роль рефрена с ведущим тематизмом. Помимо принципа *spezzati*, который проявляется на различных уровнях – от разделов концертной формы до партий отдельных инструментов, также на все концертные формы распространяется принцип ПФФК. Так, рефрены и интермедии, исполняемые инструментами *concertino*, в репризных и кодовых разделах

концертной формы или всего цикла разрастаются до масштабов *tutti*, приводя ко всеразрушению и впоследствии – к длительному послесловию-размышлению.

А. Шнитке выстраивает своего рода систему рефренов. Рефренно-ритурнельный принцип укрепляет структуру его многочастных произведений, построенных на взаимодействии *concerto grosso* и постромантической симфонии. Возвращение «больших» и «малых» ритурнельей распределяется по всему циклу, скрепляет его общую архитектуру. Кроме того, начальный медленный рефрен в *Concerti grossi* № 1, № 2 и № 6 обрамляет всю масштабную композицию. Важно подчеркнуть, что в медленном темпе оканчиваются все *Concerti grossi*. Благодаря этому необарочное концертирование приобретает философский аспект, подчиняясь логике медитативно-конфликтной драматургии.

Интересно то, что от Концерта к Концерту растёт значение монограммы ВАСН: многоуровневое, разностилевое его преломление распространяется не только на цикл одного *Concerto grosso*, но и на **уровень макроцикла** (по Е. Чигарёвой это – «сверхтема высшего порядка» [178, с. 166]). Концепция всего макроцикла *Concerti grossi* А. Шнитке, таким образом, основана на взаимодействии нескольких формообразующих принципов – циклического контраста, полирефренности, вариационности. Композитор восстанавливает в конце XX в. утраченный принцип барочной макроциклизации. Это позволяет считать его *Concerti grossi* кульминацией эволюции этого барочного жанра в последней четверти прошлого столетия.

Подводя итог изучению отечественного необарокко, обобщим те черты, которые присущи высшему жанровому проявлению ансамблевого концертирования в эпоху барокко, а в XX в. и необарокко – *concerto grosso*. Наблюдения, изложенные в главах III – V, а также в таблице в Приложении V, свидетельствуют, что интерес к этому жанру композиторы стали проявлять ещё в конце 1960-х гг. (не считая единичных образцов 1950-х и первой половины 1960-х гг.). В последней четверти XX в. в творчестве отдельных композиторов, в отдельных сочинениях и их частях наблюдается индивидуальный подход к канону. Жанр наделяется многозначным

толкованием: концерт-картина, концерт-парафраз, «Музыка для...», камерная симфония и др. Но главные черты сохранились: концертничество, игра, состязательность, виртуозность и импровизационность, тембровая дифференциация. В каждом сочинении они проявляются в разных пропорциях: некоторые могут отсутствовать, либо взаимодействовать с другими жанрами. Усиливается роль психологизма и медитативности.

Приводимые нотные примеры и схемы знаковых опусов отражают, что в виртуозном концертничестве каждый солист выступает на равных правах с другими. Поэтому, в отличие от барочных концертов, необарочные характеризуются не только диалогичностью, а полилогичностью. Предопределяются факторы, существенные для общей фоновой среды концерта, усиливается роль голосов из *ripieni*, ансамблей, концертничующих оркестровых групп. В качестве *concertino* берутся яркотембровые инструменты: духовые и современные. Историческая память жанра *concerto grosso* проявляется в ансамблевом концертничестве, которое оттесняет не только сольное концертничество, но и *tutti*. Проявляется сочетание максимально контрастных объёмов звучания – масштабности и камерности: идея моно-, микро-, поли-, макро- (например, монохромность и микрополифония в *Concerti grossi* №№ 1, 3 и 6, сверхмногоголосие и тембр одинокого чембало у А. Шнитке, полифония пластов в Концертах С. Губайдулиной, «Музыкальном приношении» Р. Щедрина).

Изучение необарочных концертов позволяет сделать вывод о качественно новом этапе развития жанра *concerto grosso* в России.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Развитие необарокко в России во второй половине XX в. проходит два этапа. На первом этапе – с 1960-х до середины 1970-х гг. – принципы необарочного концертирования исподволь внедряются в симфонические концепции, преобразуя жанр симфонии. С середины 1970-х по 1990-е гг. *concerto grosso* составляет *mainstream* необарочного направления, он обретает статус автономного жанра. В необарочных российских *Concerti grossi* принципы концертирования, сложившиеся в сочинениях, созданных за рубежом в первой половине столетия, в частности у М. Рegera, И. Стравинского и Б. Мартину, утверждаются. Крупные российские композиторы, такие как Р. Щедрин, А. Шнитке, С. Губайдулина, воспроизводя комплекс необарочного концертирования, предлагают его индивидуальную интерпретацию. Он взаимодействует с классическими формами и современными композиторскими техниками, доминирует в концепции вновь появляющихся произведений, симфонизируется.

В новых условиях функционируют обе циклические модели барочного концерта: североитальянская – трёхчастный цикл, и многочастная римская с чертами контрастно-составной формы. В одной группе российских сочинений воспроизводится трёхчастная модель. Другая группа опусов отходит от такого канона. Варьируется количество частей (от одной до шести), инструментальный состав (от камерного ансамбля до двух оркестров). Как правило, при воспроизведении той и другой модели привлекаются жанры и стили постбарочных исторических периодов.

В строении частей – обычно в концертной форме быстрых частей – главенствует рефренно-ритурнельный принцип. Используются знаки барочного стиля в виде аллюзий на тематический материал, *quasi*-импровизационные обобщённые фактурно-фигурационные формулы барокко, концертирование

старинных инструментов (органа и клавесина). В отдельных сочинениях концертная форма воплощена последовательно (БК В. Екимовского, «Музыка для города Кётена» Р. Щедрина), в других – более опосредованно (например, в ансамблевых произведениях О. Янченко, Р. Щедрина («Музыкальное приношение»), в *Concerto grosso* № 3 А. Шнитке.

Использование обобщённого интонационного материала, представляющего собой стилизацию или аллюзию на универсальные фактурно-фигурационные формулы, особая трактовка принципов ансамблевого концертирования – являются существенными признаками необарочных «эпицентров» в России – симфоний для камерного оркестра М. Вайнберга (1960-е гг.) и *Concerti grossi* А. Шнитке (1977–1993). Композиционная римская модель преобразуется, барочные интонационные формулы переинтонируются в условиях современной системы выразительных средств и усиления тембровой дифференциации. Оба композитора активно используют приёмы додекафонии, алеаторики, сонористики.

В инструментальных концертах российских авторов – М. Вайнберга, А. Шнитке, Р. Щедрина – особую формообразующую роль приобретает принцип полирефренности. Эта линия начата М. Рegerом, продолжена И. Стравинским. М. Вайнберг и А. Шнитке на основе этого принципа строят новую необарочную композиционную модель. В ней, как и у М. Рegerа и И. Стравинского, рефрен объединяет части цикла. Но, в сравнении с трёхчастными *Concerti grossi* 1930-х гг., построенными по венецианской трёхчастной модели, рефрен внедряется в многочастный цикл – римскую модель. Кроме того, роль этого принципа у М. Вайнберга и А. Шнитке гораздо более значительна. В ней функцию рефренов выполняют две темы. «Большой» рефрен в медленном или умеренном темпе – главная тема сочинения – открывает первую часть, становится в ней основным ритурнелем, и она завершает всё сочинение, появляясь в конце финала. Радиус действия «малого» ритурнеля – вторая тема первых частей в симфониях М. Вайнберга и *Concerto grosso* № 2 А. Шнитке, а также тема второй части в *Concerto grosso* № 1 А. Шнитке – охватывает меньшие масштабы. «Малый» ритурнель чаще всего появляется в средних частях цикла. Таким образом, полирефренная форма

проявляется на различных композиционных уровнях (части и цикла) и служит существенным драматургическим и композиционным признаком необарочного *concerto grosso*.

В камерных симфониях М. Вайнберга циклические рефрены воплощают отстранённый объективный образный строй, выраженный в темах лирико-повествовательного или хорального склада. Рефрены в такой функции в *Concerti grossi* А. Шнитке, в отличие от М. Вайнберга, – имеют лирико-субъективный остродраматический или гротескный характер. В концертах Шнитке расширение зоны иностилевых и иножанровых включений оттесняет свободно трактованный барочный канон, причём последний в многочастном цикле становится одним из планов конфликтной драматургии. Тембровые контрасты подкрепляются полистилистическими оппозициями возвышенного барочного пласта и современного жанрово-бытового – подчёркнуто банального.

Жанры и формы необарочных сочинений, как правило, заимствованы из разных исторических эпох: давно прошедших веков и современности. Концерт и симфония взаимодействуют на разных рангах – на уровне одной части и на уровне всего цикла. Частым явлением становится взаимопроникновение крупных форм – сонатной и концертной, рондо и концертной, рондо и циклической.

Для современного композитора важна свобода, но не сама по себе, а как возможность ею распорядиться – выбирать материал и находить адекватные ему композиционные структуры. На воскрешаемой традиционной основе складывается новая система средств выразительности, вырабатывается музыкальная логика, новые композиционные закономерности. Продвигаясь к эпицентру композиторских интересов, феномен концертирования оказывает воздействие на многие музыкальные жанры, он существенно преобразует их, даёт им жизненные импульсы. В сложных условиях модернизма, постмодернизма, и особенно современной культуры «даблпост» [110] неизмеримо возрастает актуальность жанра *concerto grosso* и принципов необарочного концертирования, выступающих символом творческого сотрудничества, универсальной гармонии бытия.

Обращение российских авторов к *concerto grosso* является не только способом освоения ими жанра, введенного в практику первой половины XX в. выдающимися творцами М. Рegerом, И. Стравинским, Б. Мартину и др. Создатели необарочных моделей в России утверждают художественную ценность старинного концертирования при воплощении актуальных идей нашего времени. Сочинения М. Вайнберга и А. Шнитке продолжают традицию Д. Шостаковича благодаря синтезу барочного *concerto grosso* и философского-медитативного симфонизма.

Стоит подчеркнуть главное, на наш взгляд, различие в художественной трактовке концертирования в произведениях М. Вайнберга и А. Шнитке. В *Concerti grossi* А. Шнитке акцентируется идея состязания, противоборства, противостояния, взаимоисключающих противоположностей. М. Вайнберг утверждает аспект согласия, единства, гармонии.

В рассмотренных произведениях «преобладание эвристического мышления композиторов над каноническим», связанное «с тенденцией к множественности истин, которая составила одну из особенностей мышления в XX веке» [173, с. 68], порождает многоосновность драматургии. Сопоставление контрастных жанров и стилей от барокко до современности уравнивает многоуровневое проявление полирефренного принципа. Бренности современного бытия в «диспозиции антагонистических начал» дисгармоничности противостоит «устойчивость мироздания, высшая духовность» [180, с. 123]. Такой устойчивостью завершаются даже сочинения, в основе которых – конфликтная драматургия, так как этимология понятий «концерт» (*CON-certo*) и «симфония» (*SIM-fonia*) прямо отражает лейбницевскую концепцию миропорядка. Таким образом, необарочные *Concerti grossi* оказываются способными воплотить идею высшей гармонии в художественной картине мира, которая является отражением многополярной социокультурной реальности наших дней.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян, Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. – М.: Практика, 2010. – 855 с.
2. Андреева, Е.С. От экспрессионизма к «гениальной простоте»: об эволюции медленных частей в произведениях Бартока / Е.С. Андреева // Научное обозрение. Реферативный журнал. – 2014. – № 1. – С. 35–36. URL: <https://abstract.science-review.ru/ru/article/view?id=31> (дата обращения: 27.04.2026).
3. Андрушкевич, А. Фестиваль Альфреда Шнитке / А. Андрушкевич // Музыкальная академия. – 2005. – № 1. – С. 51–57.
4. Арановский, М.Г. Симфонические искания. Проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: исследовательские очерки / М.Г. Арановский. – Л.: Советский композитор, 1979. – 287 с.
5. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев. – Л.: Тритон, 1929. – 399 с.
6. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
7. Асафьев, Б.В. Музыкальная форма как процесс / Б.В. Асафьев. – Л.: Музыка, 1971. – 376 с.
8. Ахмедходжаева, Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ахмедходжаева Назира Махкамовна. – Ташкент, 1985. – 24 с.
9. Бакуто, С.В. Арканджело Корелли – *Anfione* нашего времени / С.В. Бакуто. – Красноярск, 2016. – 292 с.
10. Бакуто, С.В. Организация художественного пространства в искусстве итальянского барокко: *Concerti grossi* А. Корелли и архитектурный ансамбль: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бакуто Светлана Викторовна. – Новосибирск, 2016. – 28 с.

11. Барсова, И.А. Очерки по истории партитурной нотации (XVI – первая половина XVIII века) / И.А. Барсова. – М., 1997. – 571 с.
12. Бедуш, Е.А. Песенные жанры итальянского Возрождения: виланелла, канцонетта, балетто: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бедуш Елена Александровна. – М., 2007. – 239 с.
13. Белецкий, И.А. Вивальди / И.А. Белецкий. – Л., 1975. – 98 с.
14. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. и пред. А.В. Ивашкин. – М., 2003. – 320 с.
15. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы. Исследование / В.П. Бобровский. – М.: Музыка, 1978. – 332 с.
16. Бочаров, Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко / Ю.С. Бочаров. – М.: МГК, 2016. – 230 с.
17. Бочкова, Т.Р. Сольная соната для органа: генезис и судьба жанра в европейской романтической традиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Бочкова Татьяна Рудольфовна. – Нижний Новгород, 2022. – 45 с.
18. Брагинская, Н.А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3. / Брагинская Наталия Александровна. – СПб, 2023. – 38 с.
19. Брагинская, Н.А. Концерт в творчестве И. Стравинского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Брагинская Наталия Александровна. – СПб, 1991. – 16 с.
20. Брагинская, Н.А. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие / Н.А. Брагинская. – СПб: СПбГК, 2008. – 97 с.
21. Бутир, Л.М. Инструментальный концерт в творчестве Иоганна Себастьяна Баха: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Бутир Леонид Миронович. – Л., 1977. – 27 с.
22. Бутир, Л.М. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха / Л.М. Бутир // Вопросы теории и эстетики музыки / редкол. А.А. Гозенпунд. – 1974. – Вып. 13. – С. 187–214.
23. Вайнберг, М.С. Симфония № 10 для камерного оркестра: Ор. 98 / М.С. Вайнберг. – М.: Музыка, 1972. – 64 с.

24. Варунц, В.П. Музыкальный неоклассицизм: исторические очерки / В.П. Варунц. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
25. Волкова, Т.Б., Демешко, Г.А. Струнные смычковые соло-сонаты в творчестве советских композиторов 60-х–70-х годов / Т.Б. Волкова, Г.А. Демешко // Проблемы историко-стилевой эволюции: гармония, форма, жанр: сб. статей. – 1994. – С. 221–243.
26. Волобуев, Н.Ю. Фортепианная соната российских композиторов в русле неостилевых тенденций рубежа XX–XXI вв.: дис. ... канд. искусствоведения: 5.10.3 / Волобуев Никита Юрьевич. – Новосибирск, 2026. – 207 с.
27. Вопросы музыкального стиля: Сб. статей / отв. ред. и сост. М.Г. Арановский. – Л., 1978. – 176 с.
28. Воскобойникова, А.С. Фортепианное творчество Мечислава Вайнберга: проблемы стиля и исполнительской интерпретации: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Воскобойникова Анна Семёновна. – Саратов, 2017. – 24 с.
29. Гаврилова, Н.А. Богуслав Мартину / Н.А. Гаврилова. – М.: Музыка, 1974. – 261 с.
30. Гатовская, Е.Е. Некоторые особенности рефренных форм в четырёхголосных концертах Василия Титова / Е.Е. Гатовская // Вестник ПСТГУ. – 2018. – Вып. 31. – С. 83–101.
31. Гвиздалянка, Д. М. Вайнберг: композитор трёх миров / Д. Гвиздалянка; пер. с польск. А. Давтяна. – СПб: Композитор, 2022. – 212 с.
32. Гейлиг, М.Ф. Музыкальные формы в русской классической опере. Принципы строения крупных разделов / М.Ф. Гейлиг. – М., 1968. – 118 с.
33. Гинзбург, Л.С. История скрипичного искусства: Учебник: в 3 вып. / Л.С. Гинзбург, В.Ю. Григорьев. – М.: Музыка, 1990. – Вып. 1. – 285 с.
34. Гончаренко, С.С. 24 прелюдии М. Вайнберга для виолончели соло: трактовка цикла / С.С. Гончаренко // Вестник музыкальной науки. – 2018. – Т. 6. – № 3. – С. 63–69.

35. Гончаренко, С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. / С.С. Гончаренко. – Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2025. – 480 с.
36. Гончаренко, С.С. Зеркальная симметрия в музыке / С.С. Гончаренко. – Новосибирск, 1993. – 234 с.
37. Гончаренко, С.С. Интегрирующие процессы в музыкальной форме / С.С. Гончаренко // Вестник Томского государственного университета. – 2012. – № 360. – С. 60–64.
38. Гончаренко, С.С. Кенотипические композиционные модели в *concerti grossi* XVIII века / С.С. Гончаренко // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 4 (65). – С. 88–96.
39. Гончаренко, С.С. Музыкальные формы в таблицах: Наглядное пособие по курсу анализа музыкальных произведений / С.С. Гончаренко. – Новосибирск, 2007. – 32 с.
40. Гончаренко, С.С., Останина, М.Н. Доклассические жанры в инструментальных циклах М. Вайнберга / С.С. Гончаренко, М.Н. Останина // Вестник музыкальной науки. – 2020. – Т. 8. – № 4. – С. 5–13.
41. Гончаренко, С.С., Останина, М.Н. К вопросу о понятии «необарочное концертное» / С.С. Гончаренко, М.Н. Останина // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 4 (57). – С. 98–106.
42. Гончарова, Н.Н. Англо-русский и русско-английский литературоведческий словарь / Н.Н. Гончарова. – М.: Ленанд, 2016. – 393 с.
43. Гребнева, И.В. Скрипичный концерт барокко и классицизма: к вопросу единства жанровой традиции / И.В. Гребнева // Старинная музыка. Ежеквартальный музыкальный журнал. – 2009. – № 3 (45). – С. 25–28.
44. Гребнева, И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века / И.В. Гребнева. – М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2010. – 356 с.

45. Гребнева, И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Гребнева Ирина Владимировна. – М., 2011. – 40 с.
46. Григорьева, Г.В. Анализ музыкальных произведений. Рондо в музыке XX в. / Г.В. Григорьева. – М., 1995. – 90 с.
47. Григорьева, Г.В. Музыкальные формы XX века. Учебное пособие / Г.В. Григорьева. – М., 2004. – 175 с.
48. Григорьева, Г.В. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г.В. Григорьева. – М.: Советский композитор, 1989. – 208 с.
49. Гуренко, Е.Г. Эстетика: Уч. курс / Е.Г. Гуренко. – 3-е изд. – Новосибирск, 2013. – Ч. 1. – Кн. 2. – 592 с.
50. Гурьева, Т.Н. Новый литературный словарь / Т.Н. Гурьева. – Ростов н/Д: Феникс, 2009. – 367 с.
51. Делёз, Ж. Переговоры (1972–1990) / Ж. Делёз; пер. с франц. В.Ю. Быстрова. – СПб., 2004. – 234 с.
52. Делёз, Ж. Складка. Лейбниц и барокко / Ж. Делёз; пер. с франц. Б.М. Скуратова. – М., 1997. – 264 с.
53. Демешко, Г.А. В диалоге с Бахом: о новых комментирующих композициях в музыке XX в. / Г.А. Демешко // Вестник музыкальной науки. – 2019. – Т. 7. – № 2. – С. 5–17.
54. Демешко, Г.А. Диалогические традиции современного отечественного инструментализма / Г.А. Демешко. – Новосибирск: НГК, 2002. – 343 с.
55. Демченко, А.И. Два гения с берегов Волги: Альфред Шнитке. Елена Гохман / А.И. Демченко. – Саратов: СГК им. Л.В. Собинова, 2017. – 371 с.
56. Демченко, А.И. Звуковые миры Иоганна Себастьяна Баха / А.И. Демченко. – М.: Русайнс, 2022. – 155 с.
57. Долинская, Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки / Е.Б. Долинская. – М.: Композитор, 2006. – 560 с.
58. Друскин, М.С. История зарубежной музыки. Учебник для вузов / М.С. Друскин. – СПб.: Композитор, 2002. – Вып. 4. – 630 с.

59. Друскин, М.С. И.Ф. Стравинский. Личность. Творчество. Взгляды / М.С. Друскин. – М.: Советский композитор, 1979. – 228 с.
60. Екимовский, В.А. Автобиография / В.А. Екимовский. – М.: Музиздат, 2008. – 480 с.
61. Епишин, А.В. Магия музыки барокко: итальянская трио-соната / А.В. Епишин. – СПб., 2006. – 148 с.
62. Епишин, А.В. У истоков инструментальной драматургии: трио-соната / А.В. Епишин // *Opera musicologica*. – 2010. – № 3. С. 49–85.
63. Зейфас, Н.М. *Concerto grosso* в музыке барокко / Н.М. Зейфас // Проблемы музыкальной науки. – М., 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.
64. Зейфас, Н.М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Зейфас Наталья Михайловна. – Л., 1975. – 30 с.
65. Зейфас, Н.М. *Concerto grosso* в творчестве Генделя / Н.М. Зейфас. – М.: Музыка, 1980. – 79 с.
66. Земсков, В.Б. Новая земля Алехо Карпентьера / В.Б. Земсков // А. Карпентьер. Избранное. Пер. с исп. / Сост. и предисл. В.Б. Земскова. – М.: Радуга, 1988. – С. 22–27.
67. Зенкин, К.В. Музыка – Эйдос – Время. А.Ф. Лосев и горизонты современной науки о музыке / К.В. Зенкин. – М.: Памятники исторической мысли, 2015. – 464 с.
68. Иванова, Л.П. Концертная форма в первых частях Бранденбургских концертов И.С. Баха / Л.П. Иванова // Форма и стиль. Сборник научных трудов. – Л., 1990. – Ч. 2. – С. 3–38.
69. История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли. В 5 т. – М., 1964. – Т. 2. – 836 с.
70. История эстетики: Учебное пособие / Отв. ред. В.В. Прозерский, Н.В. Голик. – СПб., 2011. – 815 с.
71. Катунян, М.И. Рефренная форма XVII века. К становлению музыкальных форм эпохи барокко / М.И. Катунян // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа. Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 70–100.

72. Климовицкий, А.И. Петр Ильич Чайковский: Культурные предчувствия. Культурная память. Культурные взаимодействия / А.И. Климовицкий. – СПб: РИИИ, Петрополис, 2015. – 424 с.
73. Ключников, С.Ю. Священная наука чисел: символика, нумерология, психология / С.Ю. Ключников. – М.: Беловодье, 2007. – 224 с.
74. Ковалёва, М.Л. Проблемы симфонического и органного творчества Олега Янченко: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Ковалева Марина Людвиговна. – М., 2001. – 24 с.
75. Коган, Ф.И. Камерно-инструментальное творчество М. Вайнберга в контексте стилистических тенденций советской музыки: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Коган Фаина Ильинична. – Вильнюс, 1989. – 20 с.
76. Комарницкая, О.В. Русская опера XIX – начала XXI веков. Проблемы жанра, драматургии, композиции: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Комарницкая Ольга Виссарионовна. – Ростов н/Д, 2012. – 45 с.
77. Конен, В.Д. История зарубежной музыки. Учебник для вузов / В.Д. Конен. – М.: Музыка, 1981. – Вып. 3. – 534 с.
78. Коробейников, С.С. О бахианстве Макса Регера (на примере Фантазии и фуги на тему ВАСН) / С.С. Коробейников // *Opera musicologica*. – 2016. – № 4 (30). – С. 5–17.
79. Кохановский, В.П. Основы философии науки: Учебное пособие для аспирантов / В.П. Кохановский. – Ростов н/Д, 2010. – 603 с.
80. Крейнина, Ю.В. Макс Регер. Жизнь и творчество / Ю.В. Крейнина. – М.: Музыка, 1991. – 207 с.
81. Кривицкий, Д. Шесть сонат для альты. Комментарии к исполнению / Д. Кривицкий. – М.: Композитор, 1997. – С. 59–65.
82. Кривицкий, Д. Шесть сонат для скрипки. Комментарии к исполнению / Д. Кривицкий. – М.: Композитор, 1998. – С. 135–142.
83. Кривицкий, Д. Шесть сонат для гобоя. Комментарии к исполнению / Д. Кривицкий. – М.: Композитор, 2000. – С. 34–46.

84. Кривицкий, Д. Шесть сонат для флейты. Комментарии к исполнению / Д. Кривицкий. – М.: Композитор, 2001. – С. 60–76.
85. Кривицкий, Д. Шесть сонат для виолончели. Комментарии к исполнению / Д. Кривицкий. – М.: Композитор, 2005. – С. 2–9, 76–81.
86. Крупина, Л.Л. Ритуальный принцип в эпоху барокко: внеконцертные жанровые преломления / Л.Л. Крупина // II Волховитиновские чтения. Стил и жанр в искусстве и традиционной культуре. Современные аспекты исследования. Материалы Второй научно-практ. конф. (10–12 ноября 2008 г.). – Воронеж, 2016. – С. 120–124.
87. Кудряшов, А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVIII–XX вв.: Учебное пособие / А.Ю. Кудряшов. – СПб., 2006. – 432 с.
88. Кузнецов, К.А. Арканджело Корелли / К.А. Кузнецов, И.М. Ямпольский. – М., 1953. – 69 с.
89. Курленя, К.М. Диффузия жанров как фактор обновления стилиа в симфонической музыке Р. Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Курленя Константин Михайлович. – М., 1989. – 26 с.
90. Курленя, К.М., Иванова, С.А. Посылая свет и надежду миру. К вопросу о вокально-фонетическом своеобразии распевов возгласа «*Hallelujah*» / К.М. Курленя, С.А. Иванова // Вестник музыкальной науки. – 2026. – Т. 14. – № 1. – С. 9–24.
91. Кюрегян, Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. / Т.С. Кюрегян. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.
92. Левая, Т.Н. Возрождаи традиции (Жанр *Concerto grosso* в современной советской музыке) / Т.Н. Левая // Музыка России: сб. статей. – М., 1986. – Вып. 6. – С. 156–187.
93. Лейбниц, Г.В. Монадология / Г.В. Лейбниц; пер. с фр. В.П. Преображенского, Ю.П. Бартнева; вступит. ст. А.В. Маркова. – М., 2020. – 200 с.

94. Лейбниц, Г.В. Размышления о познании, истине и идеях // Готфрид Вильгельм Лейбниц. Сочинения: в 4 т. / Пер. с лат. и франц. Я.М. Боровского, Г.Г. Майорова, Н.А. Фёдорова. – М., 1984. – Т. 3. – С. 101–107.
95. Лейбниц, Г.В. Рассуждение о метафизике // Готфрид Вильгельм Лейбниц. Сочинения: в 4 т. / Пер. с лат. и франц. Я.М. Боровского, В.Г. Крёбера, В.П. Преображенского и др. – М., 1982. – Т. 1. – С. 125–163.
96. Ливанова, Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи / Т.Н. Ливанова. – М.: Музыка, 1980. – Ч. 2. Вокальные формы и проблема большой композиции. – 287 с.
97. Лобанова, М.Н. Гармоническое инвенторство эпохи барокко / М.Н. Лобанова // История гармонических стилей: зарубежная музыка доклассического периода. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – Вып. 92. – С. 102–119.
98. Лобанова, М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М.Н. Лобанова. – М., 1994. – 317 с.
99. Лобанова, М.Н. Концертные принципы Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М.Н. Лобанова // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110–129.
100. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
101. Мазель, Л.А. Строеение музыкальных произведений: Учебное пособие / Л.А. Мазель. – 2-е изд. доп. и перераб. – М.: Музыка, 1979. – 536 с.
102. Мельникова, Л.Л. Необарокко / Л.Л. Мельникова // Новейший философский словарь. – Минск: Книжный Дом, 2003. – С. 675.
103. Меркулов, А.М. Каденция солиста в XVIII – начале XIX века: мифы и реальность / А.М. Меркулов // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. – 2014. – № 1 (31). – С. 36–41.
104. Меркулов, А.М. Каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма / А.М. Меркулов. – М., 2014. – 158 с.
105. Мигуле, Я. Богуслав Мартину / Я. Мигуле; пер. с чешск. С.Д. Баранниковой, Ю.А. Шкариной. – М.: Музыка, 1981. – 232 с.

106. Милка, А.П. Баховские «шестёрки» (принципы организации баховских сборников в контексте особенностей барокко) / А.П. Милка // Музыкальная коммуникация. – Л., 1996. – С. 220–238.
107. Митрофанова, А.А. Лейбниц и Бах: универсальность мышления в понимании идеи Абсолюта / А.А. Митрофанова // Вестник музыкальной науки. – 2019. – Т. 7. – № 4. – С. 5–13.
108. Молчанов, А.С. Повтор как феномен музыкального мышления: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Молчанов Андрей Сергеевич. – Новосибирск, 2026. – 49 с.
109. Молчанов, А.С. Повтор как феномен музыкального мышления: дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Молчанов Андрей Сергеевич. – Новосибирск, 2026. – 495 с.
110. Москалюк, М.В. Даблпост / М.В. Москалюк // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2021. – № 2 (55). – С. 117–122.
111. Музыкальная форма: Учебник для муз. училищ / Общ. ред. проф. Ю.Н. Тюлина. – М.: Музыка, 1974. – 358 с.
112. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973. – Т. 1. – 1070 ст.
113. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1974. – Т. 2. – 958 ст.
114. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – Т. 3. – 1102 ст.
115. Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1978. – Т. 4. – 974 ст.
116. Музыкальная эстетика Западной Европы XVII–XVIII вв. – М., 1971. – С. 183–186.
117. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ. Л.О. Акопяна, ред. и доп. Е.Д. Богдановой, М.А. Осипова. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.

118. Насонов, Р.А. Бах – аполлонический? *Six Concerts avec plusieurs instruments* как смысловое единство / Р.А. Насонов // Научный вестник Московской консерватории. – 2021. – Т. 12. – Вып. 1. – С. 86–117.
119. Насонов, Р.А. «Универсальная музургия» Афанасия Кирхера. Музыкальная наука в контексте музыкальной практики раннего барокко: автореф. дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Насонов Роман Александрович. – М., 1995. – 26 с.
120. Нестеров, С.И. Проблемы синтеза жанров и стилей в сонатах для скрипки соло М. Вайнберга / С.И. Нестеров // Теория и история искусства. – 2016. – №№ 3–4. – С. 27–32.
121. Нестьева, М.И. Первый виолончельный концерт Бориса Тищенко / М.И. Нестьева // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 142–163.
122. Никитина, Л.Д. Симфонии М. Вайнберга / Л.Д. Никитина. – М.: Музыка, 1972. – 208 с.
123. Никитина, Л.Д. Советская музыка. История и современность / Л.Д. Никитина. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.
124. Николаев, А.А. О творчестве Вайнберга / А.А. Николаев // Советская музыка, 1960. – № 1. – С. 40–47.
125. Останина, М.Н. Ансамблевое концертное исполнение в произведениях из собрания «Гармоническое вдохновение» ор. 3 А. Вивальди / М.Н. Останина // Вестник музыкальной науки. – 2025. – Т. 13. – № 4. – С. 40–51.
126. Останина, М.Н. Ансамблевое концертное исполнение И.Ф. Стравинского и Б. Мартину / М.Н. Останина // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2026 (в печати).
127. Останина, М.Н. О взаимодействии сонатной и концертной формы в Седьмой симфонии М. Вайнберга / М.Н. Останина // Музыкознание в современном мире: темы, проблемы, тенденции развития. Сб. статей по материалам IV Международной научной конференции 17–19 апреля 2023. – Ростов н/Д: РГК им. С.В. Рахманинова, 2023. – С. 39–49.

128. Останина, М.Н. Принцип концертирования в Десятой симфонии М. Вайнберга / М.Н. Останина // Музыказнание. История и современность глазами молодых учёных: сб. материалов IV ВНПК. – Новосибирск, 2019. – С. 105–113.
129. Останина, М.Н. Принцип полирефренности в *Concerti grossi* А. Шнитке / М.Н. Останина // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2025. – № 1. – С. 5–16.
130. Останина, М.Н. Тематический процесс в Фортепианном трио № 2 Ф. Мендельсона-Бартольди / М.Н. Останина // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». – 2023. – № 2. – С. 5–11.
131. Останина, М.Н., Гончаренко, С.С. Необарочное концертирование в произведениях российских композиторов последней четверти XX века / М.Н. Останина, С.С. Гончаренко // Проблемы музыкальной науки / *Music Scholarship*. – 2024. – № 2. – С. 25–38.
132. Паисов, Ю.И. Русский фольклор в вокально-хоровом творчестве Стравинского / Ю.И. Паисов // И.Ф. Стравинский: Статьи. Воспоминания / ред.-сост. Г.С. Алфеевская, И.Я. Вершинина. – М., 1985. – С. 94–128.
133. Поризко, Е.И. Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты хора «*Ein ' feste Burg ist unser Gott*» / Е.И. Поризко // Вестник музыкальной науки. – 2021. – Т. 9. – № 3. – С. 13–28.
134. Поризко, Е.И. Ф. Мендельсон-Бартольди. Органные сонаты оп. 65: особенности синтеза сонатной формы и фуги / Е.И. Поризко. – СПб., 2022. – 80 с.
135. Прейсман, Э.М. Камерный оркестр / Э.М. Прейсман. – Красноярск: Красноярский университет, 1993. – 217 с.
136. Протопопов, В.В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха. Очерки / В.В. Протопопов. – М.: Музыка, 1981. – 355 с.
137. Пыльнева, Л.Л. Симфония в творчестве Аскольда Мурова: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Пыльнева Лада Леонидовна. – Новосибирск, 2000. – 24 с.

138. Раабен, Л.Н. Скрипичные концерты барокко и классицизма / Л.Н. Раабен. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2000. – 127 с.
139. Ройтерштейн, М.И. Симфонии с монологами / М.И. Ройтерштейн // Советская музыка. – 1969. – № 3. – С. 26–28.
140. Русская музыка и XX век / ред.-сост. М. Арановский. – М., 1997. – 874 с.
141. Савенко, С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского / С.И. Савенко // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 276–301.
142. Савенко, С.И. Мир Стравинского / С.И. Савенко. – М.: Композитор, 2001. – 328 с.
143. Самойленко, Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А. Эшпая: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Самойленко Елена Марковна. – М., 2003. – 26 с.
144. Светланов, Е.Ф. «Концерт для оркестра» А. Волконского / Е.Ф. Светланов // Музыкальная академия. – 1954. – Вып. 11 (192). – С. 27–30.
145. Седельникова, О. О советской камерной симфонии 60-х годов / О. Седельникова // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 46–69.
146. Серебренникова, С.В. К вопросу о программности в симфониях А. Муроу / С.В. Серебренникова // Творчество композиторов Сибири: Вопросы музыкального языка и стиля. – 1983. – Вып. 1. – С. 99–106.
147. Синельникова, О.В. Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина: На примере инструментальных произведений композитора: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Синельникова Ольга Владимировна. – М., 2004. – 33 с.
148. Синельникова, О.В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля / О.В. Синельникова. – Кемерово, 2012. – 311 с.
149. Скобликова, Н.С. Модификация типизированных форм инструментальной музыки в условиях сценического действия: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Скобликова Нина Сергеевна. – М., 1990. – 21 с.

150. Словарь литературоведческих терминов / Ред.-сост. Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев. – М.: Просвещение, 1974. – 509 с.
151. Смирнова, Т.В. Сорочинская, Т.С. Итальянская соната в середине XVII века (на материале инструментального собрания Бьяджо Марини, ор. 22) / Т.В. Смирнова, Т.С. Сорочинская // Вестник музыкальной науки. – 2018. – Т. 6. – № 1. – С. 63–72.
152. Смирнова, Т.В. Специфика английской раннебарочной консортной фантазии / Т.В. Смирнова // Старинная музыка. Ежеквартальный музыкальный журнал. – 2009. – № 3 (45). – С. 22–24.
153. Сокольвяк, Л.Н. Струнные квартеты М. Вайнберга (к юбилею Мастера) / Л.Н. Сокольвяк // Искусствоведение в контексте других наук в России и за рубежом: параллели и взаимодействия: сб. матер. Междунар. науч. конф. 14–19 апреля 2014 г. / ред.-сост. Я.И. Сушкова-Ирина, Г.Р. Консон. – М.: НобельПресс, 2014. – С. 513–520.
154. Соловцов, А.А. Жизнь и творчество Н.А. Римского-Корсакова / А.А. Соловцов. – М.: Музыка, 1969. – 669 с.
155. Сорокина, Т.С. Рефренные формы в творчестве Шопена. Лекция по курсу анализа муз. произведений для ист.-теор.-композиц. фак. муз. ВУЗов / Т.С. Сорокина. – Новосибирск, 1988. – 30 с.
156. Стравинский, И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский; пер. с англ. В.А. Лифшиц; ред. М. Друскин. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
157. Тараканов, М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития / М.Е. Тараканов. – М., 1988. – 271 с.
158. Теория современной композиции: Учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. – М.: Музыка, 2007. – 616 с.
159. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Дзюн Тиба. – М., 2003. – 16 с.

160. Устинов, А. Феномен Вайнберга / А. Устинов // Мечислав Вайнберг. Собрание сочинений. – СПб.: Композитор, 2019. – Т. 3. – С. 3–6.
161. Уткин, А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А.Н. Уткин // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов: сборник трудов. – Л.: ЛГИТМиК, 1979. – С. 63–84.
162. Фаритов, В.Т. Философские аспекты музыкальных произведений А. Шнитке (музыка и философия) / В.Т. Фаритов // Культура и искусство. – 2017. – № 4. – С. 130–141.
163. Федосова, Э.П. К постановке проблемы «Барокко – классицизм» / Э.П. Федосова // Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 84. – С. 5–20.
164. Филиппова, О.А. «Новая музыка» композиции эпохи барокко / О.А. Филиппова // Юрий Николаевич Холопов и его школа. Сб. ст. – М., 2004. – С. 143–151.
165. Фолта, Я. История естествознания в датах / Я. Фолта, Л. Новы; пер. со словац. З.Е. Гельмана. – М.: Прогресс, 1987. – 495 с.
166. Фрадкин, В.К. Особенности содержания, формы и драматургии русского эпического симфонизма / В.К. Фрадкин // Проблемы музыкальной науки. – М.: Советский композитор, 1979. – Вып. 4. – С. 187–200.
167. Холопов, Ю.Н. Инициатор: о жизни и музыке Андрея Волконского / Ю.Н. Холопов // Музыка из бывшего СССР. Сб. статей. – М., 1994. – Вып. 1. – С. 5–23.
168. Холопов, Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха / Ю.Н. Холопов // О музыке. Проблемы анализа. Сб. ст. – М., 1974. – С. 119–149.
169. Холопов, Ю.Н. Музыкально-теоретические системы: Учебник для историко-теоретических и композиторских факультетов музыкальных вузов / Ю.Н. Холопов, Л.В. Кириллина, Т.С. Кюрегян, Г.И. Лыжов, Р.Л. Пospelова, В.С. Ценова. – М.: Композитор, 2006. – 632 с.
170. Холопова, В.Н. Альфред Шнитке / В.Н. Холопова, Е.И. Чигарёва. – М., 1990. – 350 с.

171. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. – М., 2022. – 452 с.
172. Холопова, В.Н. София Губайдулина. Интервью Энцо Рестаньо – София Губайдулина / В.Н. Холопова. – М., 2008. – 400 с.
173. Холопова, В.Н. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50–80-е годы) / В.Н. Холопова // Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗа / Труды ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып. 132. – С. 46–68.
174. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие / В.Н. Холопова. – СПб., 2001. – 496 с.
175. Цуккерман, В.А. Анализ музыкальных произведений: рондо в его историческом развитии. Учебник / В.А. Цуккерман. – М.: Музыка, 1988. – Ч. 1. – 175 с.
176. Чёрная, М.Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Чёрная Марина Радославовна. – М., 2005. – 38 с.
177. Чёрная, М.Р. Фигурационное письмо в западноевропейской и русской клавирной (фортепианной) музыке (от истоков до середины XX века): дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Чёрная Марина Радославовна. – М., 2005. – 1339 с.
178. Чигарёва, Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е.И. Чигарёва. – СПб., 2012. – 368 с.
179. Шитикова, Р.Г. Соната в музыке XX века. Типология жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Шитикова Раиса Григорьевна. – СПб., 2022. – 48 с.
180. Шитикова, Р.Г. Соната в музыке XX века. Типология жанра: дис. ... д-ра искусствоведения: 5.10.3 / Шитикова Раиса Григорьевна. – СПб., 2022. – Том I. – 598 с.
181. Шитикова, Р.Г. Типологический подход как основа дифференциации жанровых групп и отдельных музыкальных жанров / Р.Г. Шитикова // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, археология и искусствоведение). – 2019. – № 49. – С. 27–35.

182. Шитикова, Р.Г. Типология как метод научного исследования музыкального жанра / Р.Г. Шитикова // Университетский научный журнал (Филологические и исторические науки, искусствоведение). – 2019. – № 46. – С. 38–45.
183. Шмакова, О.В. Финал художественной композиции: структурно-содержательный аспект в исследовательской литературе / О.В. Шмакова // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2023. – № 4 (65). – С. 74–79.
184. Шпагина, А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве Петербургских композиторов 1960–1990-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шпагина Анна Юрьевна. – СПб., 2006. – 18 с.
185. Шпагина, А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве Петербургских композиторов 1960–1990-х годов: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / Шпагина Анна Юрьевна. – СПб., 2006. – 224 с.
186. Шушкова, О.М. Раннеклассическая музыка: эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Шушкова Ольга Михайловна. – Новосибирск, 2002. – 42 с.
187. Шушкова, О.М. Раннеклассическая музыка. Эстетика, стилевые особенности, музыкальная форма / О.М. Шушкова. – Владивосток, 2002. – 240 с.
188. Якубов, М.А. Форма рондо в произведениях советских композиторов / М.А. Якубов. – М.: Музыка, 1967. – 88 с.
189. Abramovitch, C. Main Models of Concerti Grossi of the Early 18th Century: Thesis submitted in partial fulfillment of the requirements for the Master's Degree / Carmel Abramovitch. – University of Haifa, 2021. – 96 p.
190. Bach-Studien 6: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, herausgegeben von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze. – Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1981. – 180 s.
191. Balan, M.-G. Polystylism in the context of Postmodern Music. Alfred Schnittke's Concerti Grossi / M.-G. Balan // Artes. Journal of Musicology, 2021. – Pp. 148–164.
192. Bianconi, L. Il Seicento / L. Bianconi. – Turin, 1982; (Eng. trans. 1987). – 338 p.

193. Bitondi, M.G. A Síntese dos tempos: uma breve análise do Concerto Grosso № 1, De Alfred Schnittke / M.G. Bitondi, D. Iarovaia // Thesis, ano IX, No. 19. – São Paulo, 2013. – Pp. 16–35.
194. Boyd, M. Bach: the Brandenburg Concertos / M. Boyd. – Cambridge, 1993. – 111 p.
195. Das Concerto grosso / ed. by H. Engel. – Mw, XXIII, 1962 (Eng. trans. 1964). – 119 p.
196. Elphick, D. The String Quartets of Mieczysław Weinberg. A Critical Study: Dissertation for the degree of Doctor of Philosophy / Daniel Elphick. – University of Manchester, 2016. – 383 p.
197. Everett, P.J. The «Concerti grossi» of G.F. Handel. A Study: Dissertation submitted in partial fulfilment of the requirements of the Bachelor of Music Degree / Paul James Everett. – University of Sheffield, 1976. – 136 p.
198. Fanning, D. Mieczysław Weinberg. In Search of Freedom / D. Fanning. – Hofheim: Wolke Verlag, 2010. – 220 p.
199. Harman, A. Late Renaissance and Baroque music (1525–1750) / A. Harman, A. Milner. – London, 1959. – 330 p.
200. Hutchings, A. Concerto / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. – Macmillan Publishers Limited, 2001. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)
201. Hutchings, A. The Baroque concerto / A. Hutchings. – London: Faber & Faber, 1961. – 363 p.
202. Igoa, E. Los Conciertos de Brandemburgo de J.S. Bach: 300 años de una obra única / E. Igoa // Excelentia. Música&arte. – 2021. – No. 20. – Pp. 9–19.
203. Karwaszewska, M. Genre Memory and the Beauty of Early Music vs AI in the Audiovisual Performance ‘Concerto Grosso – W Labiryncie’ / M. Karwaszewska // XXVII Generative Art Conference. Ed. by C. Soddu and E. Colabella. – 2024. – Pp. 148–158.
204. Kellner, H.A. Was Bach a Mathematician? / H.A. Kellner // English Harpsichord Magazine, 1978. Vol. 2. – No. 2. – Pp. 32–36.

205. Kolneder, W. Antonio Vivaldi: Dok. seines Lebens und Schaffens / W. Kolneder. – Berlin, 1983. – 280 s.
206. Marnat, M. Antonio Vivaldi, l'homme, son milieu et sa musique: Avec liste des oeuvres, discographie, bibliographie et illustrations / M. Marnat. – Paris, 1965. – 188 p.
207. Martinů Bohuslav. Hudba v zrcadle doby. Domov, hudba a svět: Deníky, zápisníky, úvahy a články / Uspoř. Miloš Safránek. – Praha: Státní hudební nakladatelství, 1966. – 371 s.
208. Pavanello, A. Il 'concerto grosso' romano questioni di genere e nuove prospettive storiografiche / A. Pavanello. – Brepols, 2006. – 384 p.
209. Pincherle, M. Vivaldi / M. Pincherle. – Paris, 1955. – 243 p.
210. Romero-Valencia, C. Alfred Schnittke: Concerto grosso I. I. Preludio y II. Toccata / C. Romero-Valencia. – Universidad Internacional de Valencia, 2022. – Pp. 1–4. URL: https://www.academia.edu/95420735/ALFRED_SCHNITTKE_CONCERTO_GROSSO_I_I_PRELUDIO_Y_II_TOCCATA (дата обращения: 15.02.2026)
211. Rumsey, D. Bach and Numerology: 'Dry Mathematical Stuff'? / D. Rumsey // Literature & Aesthetics 7. – 1997. – Pp. 143–165. URL: <https://openjournals.library.sydney.edu.au> (дата обращения: 2.03.2026)
212. Sadie, S. Handel Concertos / S. Sadie. – London, 1972. – 72 p.
213. Schulze, H.-J. Johann Sebastian Bachs Konzerte – Fragen der Überlieferung und Chronologie / H.-J. Schulze // Bach-Studien 6: Beiträge zum Konzertschaffen Johann Sebastian Bachs, herausgegeben. von P. Ahnsehl, K. Heller und H.-J. Schulze. – Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1981. – Ss. 9–26.
214. Stephan, R. Die Wandlung der Konzertform bei Bach / R. Stephan. – Mf, VI. 1953. – Ss. 127–143.
215. Talbot, M. The Concerto Allegro in the Early Eighteenth Century / M. Talbot // Music & Letters. – 1971. – Vol. 52. – No. 1. – Pp. 8–18.
216. The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. S. Sadie. – Macmillan Publishers Limited, 2001. – 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)

ПРИЛОЖЕНИЯ

ПРИЛОЖЕНИЕ I. Справочный материал

1.1. Об этимологии понятия «концертирование»

Изучая произведения И. Стравинского 1910-х–1920-х гг., Б. Асафьев размышляет о сущности явлений концертность и концертирование. Он обращает внимание на этимологию понятий: «Слова “концерт” и “concertare” имеют двойное значение. По-латински “concertare” – “сражаться, спорить”. По-итальянски “concertare” – “устраивать, придумывать”, “concerto” – значит соглашение, “di concerto” – единогласно» [5, сноска, с. 309]. Учёный выдвигает тезис о «диалектике музыкально-организующей и оформляющей мысли в сфере концертности» [Там же, с. 306], о соотношении соревновательности, виртуозности и диалогичности в жанре концерта. Он пишет, что «значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом, свобода преодоления технических проблем), а в совершенстве диалога, в его экспрессии» [Там же, с. 306].

Обсуждение понятия «концертирование» продолжает Н. Ахмедходжаева [8]. Она сравнивает его с однокоренными словами «концерт» и «концертность» и пишет, что «концертность как понятие тяготеет к обобщённому обозначению специфически качественной стороны этой сущности, простирающейся за границы музыкального искусства. Концертирование же сопряжено со средствами воплощения концертности в сфере музыки, её конкретизации на уровне музыкально-выразительных средств» [8, с. 7].

М. Лобанова приводит два значения однокоренного слова «concertator»: 1) соперник, конкурент; 2) соучастник борьбы, соратник. В совокупности трактовка понятия «concertator» означает исполнителей, которыми создаётся драматургия концерта [98, с. 74].

М. Тараканов предлагает следующую интерпретацию смысловой двойственности понятия «концерт». Он ассоциирует концертные жанры с картиной борьбы, «подчинённой определённым правилам, требующим от игроков умения поддерживать друг друга, вовремя уступать инициативу» [157, с. 5]. Противоборство между солистом и оркестром действительно возникает, но, если оно проведено последовательно и до конца сочинения, получится некое рассогласование, а следствием будет отсутствие целостности. Учёный пишет, что «динамика диалога была и остаётся главной отличительной чертой концерта», что концертное состязание специфично: любое противоборство лишь имитируется и происходит на основе определенной договоренности. Отсюда его целью становится достижение согласия [Там же, с. 8].

И. Гребнева расширяет спектр сравниваемых однокоренных латинских слов, находит двойственность не только между значениями на латинском и итальянском языках, но и в латинском первоисточнике. «Concentus» употребляется по отношению к жанру и означает

«согласие», «стройное пение», а «*consortium*» переводится как «общество», «совместное участие» и относится к концерту в значении мероприятия¹⁰⁸. Таким образом, И. Гребнева в проблеме полисемии однокоренных понятий также акцентирует смысловой оттенок, касающийся связи, объединения.

1.2. О рефренно-ритурнельных формах

Рефренно-ритурнельная форма привлекательна для исследователей второй половины XX – начала XXI вв. тем, что к ней часто обращаются в исполнительской практике. На концертных площадках разных городов России каждый сезон звучат сочинения для старинных инструментов, хоровая и театральная музыка Средневековья, Возрождения и раннего барокко¹⁰⁹. Барочные формы происходят от прародительницы будущих рондообразных форм – рефренно-ритурнельной структуры¹¹⁰: концерты и фуги для различных инструментальных составов с тематическими разделами и интермедиями, оратории с ариями и речитативами. Их мобильность и вариабельность – другая причина популярности рефренно-ритурнельной формы. У современных композиторов появляется возможность применять не только структуры, но и музыкальный язык барокко в различных музыкальных стилях и жанрах небарочного происхождения, в том числе в музыке XXI в.: стилизация под барокко с помощью инструментального состава, современные обработки барочных сочинений.

Л. Крупина, рассматривая терминологию барочных жанров и форм, классифицирует жанры, связанные с ритурнельной формой, на две группы: клавирная музыка и вокальные жанры. Инструментальная музыка, в свою очередь, делится ею на две разновидности: небольшие пьесы с простой фактурой и более крупные и сложные по фактуре произведения. Мы знаем, что концертной форме уподобляется соотношение солиста и оркестра (интермедия и ритурнель). Однако даже по отношению к вокальным жанрам барокко автор ни разу не употребляет понятие «рефрен». Скорее всего, это связано с расцветом оперы и инструментальных жанров в начале XVII в. Повторяющаяся музыка в оркестре и меняющийся текст в партии солиста или ансамбля усиливает идею концертного состязания в неконцертных жанрах. Поэтому понятие «ритурнельный принцип» шире понятия «концертная форма», хотя они и соотносятся¹¹¹.

¹⁰⁸ Латинское слово «*consortium*» является однокоренным с английским «*consort*». Однако второе понятие используется в жанровом отношении и означает небольшой инструментальный ансамбль [117, с. 429]. Об английской консортной фантазии речь идёт в статье Т. Смирновой [152, с. 24].

¹⁰⁹ Среди коллективов – исполнителей старинной музыки: ансамбль ранней музыки *Insula Magica* (Новосибирская филармония), ансамбли «Мадригал», «*Monte Verde*», «*Musica Tempora*» (Московская филармония) и др.

¹¹⁰ В свою очередь прародительницей рефренно-ритурнельной формы является древнегреческая трагедия с чередующимися эпизодами и стасимами (хоровыми интермедиями).

¹¹¹ Понятие «концертная форма» впервые вводит Х. Риман, Ю. Холопов заимствует и утверждает в отечественной литературе это понятие.

Большое внимание терминологии барочных форм уделяет М. Катунян [71]. Она выявляет общее и различное между понятиями «рефрен» и «ритурнель». Автор унифицирует все формы с чередованием повторяющегося и обновляющегося разделов обозначением «рефренная форма», т.к. «речь идёт о форме, сложившейся в вокальной музыке и расцвет которой в XVII в. связан именно с ней» [71, с. 76]. Также общее между этими терминами – время их возникновения: XIV в. Понятия «рефрен» и «ритурнель», однако, нельзя не дифференцировать. «Рефрен» – слово французского происхождения (*refrain*) и используется для обозначения повторяющегося раздела в вокальной музыке. Слово «ритурнель» – итальянского происхождения (*ritornello*). Понятие обозначает «название повторяющейся инструментальной части» [Там же, с. 76].

Дифференциация понятий «рефрен» и «ритурнель» подтверждается В. Холоповой [174]. Неизменный по музыке раздел композиции трактуется ею «рефреном», а «ритурнелем» в музыке Возрождения она считает повторение заключительного раздела мадригала, а в барокко – раздел концертной формы. Рассматривая рондо как жанр, Холопова анализирует многострочные образцы и выявляет помимо стихотворной музыкальную структуру. Несмотря на то, что рефрен и эпизоды в словесном тексте ярко разграничены, музыкальный материал появляется и в рефрене, и в эпизодах, притом каждый раздел проводится не менее трёх раз. Отсюда мы делаем вывод, что истоки полирефренности исходят ещё из средневековых музыкальных жанров. Что касается концертной формы, то определение её таково: «форма, основанная на чередовании ритурнеля (главной темы), неоднократно возвращающегося и транспонируемого, с эпизодами, основанными на новых мелодических темах, фигурационном материале или мотивной разработке главной темы» [174, с. 275]. Вводя термин «ритурнель», Холопова считает, что для тематизма в концертной форме типична «активная разработочность тематического материала и транспозиция ритурнеля в срединных проведениях» [Там же, с. 276].

Хотя рефрен положен в основу куплетного рондо, а ритурнель – в разновидности концертной формы, в инструментальной музыке по причине введения вокально-народной мелодики в камерно-инструментальных жанрах, эти понятия вновь унифицируются, и мы обозначаем рондообразные структуры «рефренно-ритурнельными формами».

Т. Сорокина [155] оттесняет понятие «ритурнель» по причине общих тенденций музыкального романтизма: синтез жанров и форм, увеличение количества программных сочинений, центростремительность, выраженная в слиянии народной и академической музыки своей страны, вокального и инструментального начал. Изучая рондообразные композиции, Сорокина также разводит понятия «рондо» и «рефренные формы» и останавливается на втором из них. «Рефренные формы» употребительны по отношению к инструментальной музыке, в которой ярко выражены народно-песенные интонации. Рассматриваются миниатюры Ф. Шопена с мелодикой польского фольклора, который лёг в основу «вокального куплета» (рефрена). Эти

композиции «основаны на рефренности, но не представляют собой рондо ни по генетическим признакам, ни по способам организации материала» [155, с. 3].

Ещё в первой половине XX в. немецкий музыковед А. Лоренц, изучая музыкальные драмы Р. Вагнера, применяет понятие **рефренная форма** по отношению к формам рондо «с укороченным рефреном» (цит. по: [39, с. 20])¹¹².

В конце XIX в. полирефренность зарождалась и в отечественной музыке. В 1960-е гг. в отечественном музыковедении было введено понятие **полирефренная форма**. Изучая русские оперы рубежа XIX–XX вв., М.Ф. Гейлиг называет полирефренным «рондо, в котором появляется не одна, а несколько тем» [32, с. 29]. Отдельное внимание она уделяет наблюдению за рефренами в операх М. Мусоргского («Хованщина») и Н. Римского-Корсакова («Млада», «Золотой петушок» и др.). В данном случае рассматривается композиция оперы на высшем уровне. Наряду с «развитой концентричностью» [выражение В. Холоповой: 174], в частности, в I действии оперы «Золотой петушок» прослеживается система рефренов, повторяющихся не менее трёх раз (согласно принятому термину классического рондо): лейтмотивы Золотого петушка, Звездочёта, Шемаханской царицы. Н. Скобликова трактует полирефренную форму многозначно, включая «рондо с собственным многотемным рефреном, рондо с переменным рефреном, двойные и тройные его формы» [149, с. 11]. Е. Гатовская анализируя русское барокко – хоровые концерты В. Титова, рассматривает рефренную форму на макро- и микроуровнях в сочетании повторов в вербальном и музыкальном тексте, подтверждая наблюдения В. Холоповой [30, с. 83].

1.3. Естественно-научные предпосылки философских представлений в XVII – первой половине XVIII вв. о гармоничной концепции мироустройства

Эпоха великих географических открытий эпохи Возрождения перетекает в эпоху бурного развития открытий естественно-научных. На «крещендирующее» раннее и среднее барокко (конец XVI – первая половина XVII вв.) приходятся значимые открытия в астрономии, физике, математике, биологии, химии. В это время сферы науки развивались во Франции, Англии, Германии, Италии, Голландии, России. Формировались фундаментальные сведения и теории, которые и сегодня сохраняют своё значение в нашей жизни [165]¹¹³.

¹¹² Все простые музыкальные формы, а также рондо и рефренные формы собраны в сводную таблицу, подготовленную одной из учениц С. Гончаренко.

¹¹³ Словацкий математик и историк науки Ярослав Фолта (1933–2011) предпринял одну из первых попыток представить развитие естествознания в его целостном виде на материале важнейших событий истории науки в хронологической последовательности.

Большой массив научных достижений послужил основанием для открытия академии наук в различных европейских городах. Так, в 1603 г. первая академия наук – Академия деи Линчеи¹¹⁴, создана в Риме. С 1611 по 1616 гг. одним из членов этой Академии был Г. Галилей. В 1652 г. начала существование Германская Академия естествоиспытателей (с 1878 г. эта Академия располагается в Галле); впоследствии названа «Леопольдина», по имени её покровителя – императора Леопольда I. Далее, пять лет спустя во Флоренции – городе, в котором Галилей прожил 22 года, была основана Академия дель Чименто («Академия эксперимента»¹¹⁵), просуществовавшая до 1667 г. В 1666 г. была учреждена Парижская Академия наук. Известно, что некоторым учёным (в частности, Х. Гюйгенсу) там были выделены специальные средства для занятий научной работой. В 1710 г. Академия наук основана в Берлине на базе существовавшего с 1700 г. Бранденбургского научного общества. Первым её президентом был Г.В. Лейбниц. Наконец, в 1724 г. в Петербурге Пётр I принял решение о создании Петербургской Академии наук.

Астрономия и физика – науки, дающие импульс к развитию философии барокко. Главными «двигателями» научной революции в этих областях стали *Галилео Галилей* (1564–1642) в раннее барокко и *Исаак Ньютон* (1643–1727) в среднее и Высокое барокко.

Г. Галилей впервые направил телескоп к звёздам и доказал вращение Земли вокруг Солнца. В 1609 г. он сконструировал первый телескоп, что стало огромным шагом в развитии астрономии. С его помощью он открыл горы на Луне, пятна на Солнце, отдельные звезды Млечного пути. Открытие 4-х спутников Юпитера стало сенсацией. Эти спутники позже были названы «галилеевыми». Свои открытия учёный описал в работе «Звездный вестник» (1610). В 1632 г. Галилей опубликовал работу «Диалог о двух главнейших системах мира» («*Discorsi sopra i due massimi sistemi del mondo*»), в которой доказывал справедливость гелиоцентрической системы. Однако год спустя он предстал перед судом инквизиции за защиту идеи гелиоцентризма. Несмотря на вынужденное отречение автора от своих взглядов, гелиоцентрическая система укоренилась благодаря популяризатору взглядов Галилея во Франции, учёному-богослову и теоретику музыки М. Мерсенну, который в 1634 г. осуществил перевод на французский язык его сочинений по механике.

Что касается достижений Г. Галилея в области физики, то они следующие. Открытый ещё в 1604 г. закон свободного падения опубликован в 1632 г. Тогда же Галилей сформулировал принцип независимости механических явлений («принцип относительности Галилея»). В 1637 г. им обнаружена зависимость периода качания маятника изобретённых им математических часов

¹¹⁴ «Деи Линчеи» переводится как «рысьеглазые». На гербе этой Академии под изображением рыси был начертан девиз: «*Sagacius ista*» («Мудрее, чем она»), что означало быть зорким, подобно рыси, но глубже вникать в суть вещей и явлений.

¹¹⁵ Девизом этой Академии были слова Д. Алигьери: «*Provando e riprovando*» («Испытывая и снова испытывая»).

от его длины. Стоит заметить, что изучением законов движения маятника Галилей занимался с 1583 г. Год спустя он сформулировал закон инерции движущегося тела и понятие сложного движения и доказал, что траектория движения пули, выпущенной под углом и не встречающей на своём пути препятствий, представляет собой параболу. Наконец, он опубликовал в Лейдене своё сочинение «Беседы и математические доказательства, касающиеся двух новых отраслей науки...» («*Discorsi e dimonstrazioni matematiche intorno a due nove scienze attenatti alla mecanica ed i movimente locali...*»), в котором были рассмотрены основы механики. Галилей подтвердил идею гелиоцентризма с точки зрения физики.

Решающее значение в развитии философии имеют открытия И. Ньютона. Основываясь на собственных исследованиях оптических явлений, в 1668 г. он сконструировал первый зеркальный телескоп. Ньютон разработал теорию цвета, основанную на наблюдении, что призма разделяет белый свет на цвета видимого спектра, тем самым заложив основы современной физической оптики. Открытия коснулись и строения Земли. Основываясь на результатах своих физических исследований, Ньютон пришел к выводу, что первоначально Земля находилась в расплавленном состоянии. Также он первым среди учёных понял, что Земля имеет форму приплюснутого шара.

И. Ньютон открыл закон всемирного тяготения¹¹⁶. Этот закон лёг в основу фундаментального труда по физике, главной работы И. Ньютона «Математические начала натуральной философии» (1687). В этой работе учёный впервые сформулировал такие понятия, как инерция и ускорение, а также вывел закон противодействия, направленного на любое действие. Эти законы стали основой для классической механики (законы движения тел). И. Ньютон использовал своё математическое описание гравитации для строгого вывода эмпирических кеплеровских законов движения планет, а также для построения научной теории приливов, теории движения небесных тел. Публикация данного труда Ньютона, в котором он обобщил результаты и методы своих исследований, ознаменовала новый период в развитии физики. В первой половине XVIII в. он получил название «ньютоновского».

Результатом открытий в области науки является издание в период среднего и Высокого барокко журналов, словарей и энциклопедий. В 1665 г. в Париже начал выходить «Журнал учёных» («*Journal de Sçavans*»)¹¹⁷. Научный журнал «*Acta eruditorum*» («Труды учёных») начал издаваться в 1682 г. в Лейпциге. Двумя годами позднее французский философ Пьер Бейль начал выпускать в Голландии журнал «Новости республики наук» («*Nouvelles de la République des Lettres*»). В 1720 г. в Москве напечатана первая в России книга по истории науки и техники. Также в переводе ректора Московской духовной академии *Феофилакта Лопатинского* вышли «Осмь книг об изобретателях вещей» историографа из Урбино (Италия) Полидора Вергилия. Восемь лет

¹¹⁶ Первая мысль о всемирном тяготении принадлежит Н. Копернику.

¹¹⁷ С 1684 г. этот журнал начал также издаваться в Амстердаме.

спустя в Англии опубликована двухтомная энциклопедия Э. Чемберса – «Энциклопедия, или Универсальный словарь искусств и наук». Наконец, с 1732 по 1750 гг. издавалась немецкая энциклопедия в 64 томах.

Одним из мощных толчков в развитии точных наук являются открытия выдающегося немецкого мыслителя, энциклопедиста, философа, математика, физика, юриста, историка, языковеда, изобретателя и общественного деятеля *Готфрида Вильгельма Лейбница* (1646–1716). Лейбниц изучал философию и юриспруденцию в Лейпцигском и Йенском университетах, получил степень бакалавра и магистра философии, защитил диссертацию на степень лиценциата, что давало возможность замещать должность преподавателя среднего учебного заведения, а затем – диссертацию на степень доктора права. Символично, что в 1666 г. с учреждением Парижской Академии наук совпал выход в свет первого сочинения Лейбница – «Искусство комбинаторики» («*De arte combinatoria*»). В 1673 г. учёный продемонстрировал в Лондонском королевском обществе сконструированную им счётную машину.

Путешествуя по нескольким европейским городам, Г. Лейбниц занимался научными исследованиями и с увлечением работал над разрешением актуальных технических проблем. Итогом научных изысканий явилась разработка дифференциального и интегрального исчисления (1675–1686). Первое изложение дифференциального исчисления опубликовано в 1684 г. В нём используется символика, практически не отличающаяся от современной. Интегральное исчисление опубликовано два года спустя.

Таблица. Научные достижения Г. Лейбница в области физики и математики

1686–1696	Создание вариационного исчисления (наряду с Я. Гюйгенсом и И. Бернулли)
1686	Теория соприкосновения кривых; закон сохранения «живых сил» (закон сохранения энергии)
1690	Связь между колебаниями в показаниях барометра и погодой
1692–1694	Теория огибающих семейства кривых (одновременно с Гюйгенсом)
1695	Формула для многократного дифференцирования произведения (формула Лейбница)
1702	Идея барометра-анероида
1702–1703	Интегрирование рациональных дробей

Стоит ещё заметить, что после 1680 г. Лейбниц сформулировал первые представления о геологическом развитии Земли. Его трактат «Первоземлие» («*Protogaea*») был издан посмертно в 1749 г. Ещё одна заслуга Лейбница – его сотрудничество с Петром I во время поездки в Россию и выдвижение идеи создания Академии наук, а также распространения в России научных знаний.

1.4. Краткие сведения об исследователях, труды которых посвящены всеобщей гармонии

Иоганн Кеплер (1571–1630) – немецкий астроном, установивший законы движения планет (законы Кеплера). В 1619 г. был издан трактат Кеплера «Гармония Мира» (точнее – «Пять книг

гармонии мира») – сочинение, полное фантазий и мистики, поисков скрытых пропорций и законов симметрии, управляющих миром, т.е. речь здесь идёт в основном о геометрии и философии. В частности, третья книга посвящена музыке, которой Кеплер интересовался всю жизнь. Книги четвёртая и пятая обсуждают гармонию планет и звезд, которые, согласно Кеплеру, поют и славят Творца в общемировой гармонии. https://elementy.ru/nauchno-populyarnaya_biblioteka/436385/Garmoniya_mira_Ioganna_Keplera?ysclid=mnvddfqs2855795890 (дата обращения: 8.04.2026). Биограф Кеплера М. Каспар назвал «Гармонию мира» «величайшей картиной мироздания, сотканной из науки, поэзии, философии, богословия и мистицизма». <https://bigenc.ru/c/kepler-iogann-a047b3?ysclid=mnpfu90io9728341538> (дата обращения: 8.04.2026). Впоследствии на основе трёх последних книг трактата И. Кеплера П. Хиндемит создаёт сначала трёхчастную симфонию (1951), а затем оперу (1957), в сюжет которой положен жизненный путь И. Кеплера.

Марен Мерсенн (1588–1648) – французский математик, физик, философ, теолог и теоретик музыки. Его работы о музыке – ценные свидетельства французской практики композиции той эпохи. Из музыкально-теоретических трактатов наиболее значительны «Всеобщая гармония» (*Harmonie universelle*, vol. 1–2, 1636–1637) и «Книги музыкальных инструментов» (*Harmonicorum instrumentorum libri IV*, 1636). Мерсенн первым сформулировал законы вибрации струны, выявил природу гармоник (обертонов), определил скорость звука, изучал феномены эха и резонанса. Математически сформулировал и отстаивал равномерную темперацию. Предложил собственную классификацию музыкальных инструментов, охватывающую как западные, так и восточные инструменты.

Атанасиус (Афанасий) Кирхер (1601–1680) – немецкий теолог и музыкальный теоретик. Был весьма эрудированным человеком. Кирхер написал около 30 книг. Его труд "Эдип Египетский" ("*Oedipus aegyptiacus*", 1652–1654), хотя часто неточный и склонный к фантазийным выводам, был важным источником популяризации древнеегипетской культуры и цивилизации в XVII в. Он был одним из важнейших авторов в музыке благодаря труду «Всеобщая музыка»¹¹⁸ («*Musurgia universalis*»), который стал одним из самых влиятельных музыкально-теоретических трактатов и особенно значим среди произведений барочного периода. Он поддерживал средневековую точку зрения, согласно которой космос отражается в музыкальных пропорциях, а гармония музыки – это отражение гармонии Бога.

¹¹⁸ Анализу этого монументального труда А. Кирхера посвящена кандидатская диссертация Р. Насонова [119].

ПРИЛОЖЕНИЕ П. ТАБЛИЦЫ

Таблица 1. Концертирование в эпоху барокко

Дата создания	Композитор	Название	Conceptino	Ripieri	Композиционная модель	Концертная форма
1680-е (изданы посмертно в 1714)	А. Корелли	12 Concerti grossi Op. 6 (8 da Chiesa, 4 da Camera)	2 скрипки, виолончель	Струнные и basso-continuo	Инвариант: №4, четырёхчастный: №2; пятичастные: №№1, 3, 6, 8; шестичастный: №5; семичастный: №7.	Сопоставление tutti и soli. Концертная форма ещё не сложилась. Tutti используется в календарных оборотах
1711	А. Вивальди	12 Concerti grossi Op. 3 («Гармонические вдохновения») для четырёх, двух и одной скрипки	4, 2 или 1 скрипка +виолончель в №№1, 2, 4, 7, 10, 11	Струнные и basso-continuo	Инвариант: №№1, 3, 5, 6, 8, 9, 12. Трёхчастный с контрастно-составной формой в средней части: №10. Четырёхчастные: №№2, 4, 7. Одночастный (контрастно- составная форма): №11.	В быстрых частях
1717–1721	И.С. Бах	6 Кончертов для различных инструментов (Бранденбургские)	№1: 2 валторны, 3 гобоя, фагот, скрипка пикколо; №2: труба, блок-флейта, гобой, скрипка; №3: нет; №4: скрипка, 2 блок-флейты; №5: чембало, скрипка, флейта; №6: нет.	Струнные и basso-continuo. В №3 – по 3 инструмента каждого вида. В №6: альты (2), виола да гамба (2), виолончель, виолоне и чембало.	Инвариант: №№2–6. Четырёхчастный с контрастно- составной формой в финале: №1.	В быстрых частях инварианта, в I части варианта
1734	Г.Ф. Гендель	6 Concerti grossi Op. 3	№1: нет №2: 2 скрипки, 2 виолончели; №3: флейта или гобой, 2 скрипки №4: нет №5: нет №6: нет	1 или 2 гобоя, струнные и basso-continuo. Периодическое conceptino: №1 – 2 альтовые флейты, 2 фагота; №4 – 1 скрипка; №5 – 2 гобоя, 2 скрипки, №6 – 2 гобоя	Инвариант: №1, №6 Пятичастный: №2, №5 Четырёхчастный: №3, №4	В быстрых частях
1738–1739	Г.Ф. Гендель	12 Concerti grossi Op. 6	2 скрипки, виолончель (в №7 нет виолончели)	Струнные и basso-continuo.	Четырёхчастные: №№2, 4. Пятичастные: №№1, 3, 6, 7, 11, 12. Шестичастные: №№5, 8, 9, 10.	В быстрых частях

Таблица 2. Камерное и симфоническое творчество Вайнберга

Год	Симфонии	Струнные квартеты и камерные симфонии	Сольные сонаты для струнных смычковых инструментов	Ансамблевые сонаты с участием струнных смычковых	Концерты
1937		К № 1 ор. 2			
1938					
1939					
1940		К № 2 ор. 3			
1941					
1942	№ 1, ор. 10				
1943				Соната № 1 для скрипки и фортепиано ор. 12	
1944		К № 3 ор. 14		Соната № 2 для скрипки и фортепиано ор. 15	
1945		К № 4 ор. 20 К № 5 ор. 27		Соната № 1 для виолончели и фортепиано ор. 21	
1946	№ 2 для струнного оркестра, ор. 30	К № 6 ор. 35			
1947				Соната № 3 для скрипки и фортепиано ор. 37 Соната № 4 для скрипки и фортепиано ор. 39	Концерт для виолончели с оркестром ор. 43
1948					
1949	№ 3, ор. 45				
1950					
1951					
1952					
1953				Соната № 5 для скрипки и фортепиано ор. 53	
1954					
1955					
1956					
1957	№ 4 а-молл, ор. 61	К № 7 ор. 59			
1958					
1959		К № 8 ор. 66		Соната № 2 для	Концерт для скрипки с

					виолончели и фортепиано ор. 63 Соната для двух скрипок ор. 69	оркестром g-moll ор. 67
1960					<i>Соната № 1 для виолончели соло ор. 72</i>	
1961						Концерт для флейты с оркестром № 1 ор. 75
1962	№ 5 f-moll, ор. 76					
1963	№ 6 a-moll, ор. 79 (с хором мальчиков)	К № 9 ор. 80				
1964	№ 7 C-dur для струнных и клавесина, ор. 81 № 8 «Цветы Польши», ор. 83	К № 10 ор. 85			<i>Соната № 1 для скрипки соло ор. 82</i>	
1965					Соната № 2 для виолончели соло ор. 86	
1966		К № 11 ор. 89				
1967	№ 9 «Уцелевшие строки», ор. 93				Соната № 2 для скрипки соло ор. 95	Концерт для трубы и оркестра ор. 94
1968	№ 10 a-moll, ор. 98 (для струнного оркестра с солирующими скрипкой, альтом, виолончелью и контрабасом)					
1969	№ 11 «Праздничная», ор. 101					
1970		К № 12 ор. 103				Концерт для кларнета и струнных ор. 104
1971					Соната № 3 для виолончели соло ор. 106 <i>Соната № 1 для альта соло ор. 107</i> <i>Соната для контрабаса соло ор. 108</i>	
1972						
1973						
1974						
1975						
1976	№ 12 «Памяти Дмитрия					

	Шостаковича», ор. 114 № 13, ор. 115				
1977	№ 14, ор. 117 № 15 «Я верю в эту Землю», ор. 119	К № 13 ор. 118			
1978		К № 14 ор. 122	Соната № 2 для альты соло ор. 123		
1979		К № 15 ор. 124	Соната № 3 для скрипки соло ор. 126		
1980					
1981	№ 16, ор. 131	К № 16 ор. 129–130			
1982			Соната № 3 для альты соло ор. 135	Соната № 6 для скрипки и фортепиано ор. 136 bis	
1983			Соната № 4 для альты соло ор. 136		
1984	№ 17 «Память», ор. 137 № 18 «Война – жёстче слова», ор. 138				
1985					
1986	№ 19 «Светлый май», ор. 142		Соната № 4 для виолончели соло ор. 140		Концерт для флейты с оркестром № 2 ор. 148
1987		К № 17 ор. 146 КС № 1 КС № 2			
1988	№ 20, ор. 150				
1989					
1990					
1991	№ 21 «Кадниш», ор. 152	КС № 3			
1992		КС № 4			
1993					
1994	№ 22, ор. 154 (не оркестрована)				

Таблица 3. Неobarочное концерттирование в творчестве российских композиторов последней четверти XX века

А) Архетип (по И. Гребневой)

Дата создания	Композитор	Название	Concertino	Piripipi	Концертная форма
1979	В. Екимовский	Бранденбургский концерт	Флейта, гобой, скрипка	Струнные (3 скрипки, 2 альты, виолончель, контрабас) и basso continuo	В крайних быстрых частях
1984	Р. Щедрин	Музыка для города Кёлена	2 гобоя, 2 фагота	Струнный оркестр, чембало	Во всех частях
1986	В. Цыганов	Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных	Флейта, гобой	Струнный оркестр, ударные	Модифицированная модель
1992	Г. Корчмар	Концерт-парафраз на тему Бранденбургского концерта № 6	2 альты	Виолончели, контрабас, чембало	Модифицированная модель
1993	А. Шнитке	Concerto grosso № 6	Скрипка, фортепиано	Струнные	Вариант архетипа с элементами контрастно-составной формы в I и III частях. Концертная форма – в III части

Б) Кенотип К-1 (по И. Гребневой)

1976	С. Губайдулина	Концерт для двух оркестров – эстрадного и симфонического	Инструменты симфонического оркестра	Инструменты эстрадного оркестра	Рефрен – эстрадный оркестр, интермедии – симфонический оркестр
1982	О. Янченко	Concerto grosso для четырех труб, литавр и органа	Ансамблевое концерттирование. Функции concertino и piripipi устанавливаются по фактуре.		
1983	Р. Щедрин	Музыкальное приношение для органа, трёх флейт, трёх тромбонов и трёх фаготов			

Сочетание концертных форм на нескольких уровнях: в партии органа, в выступлениях ансамблей, в сопоставлении органа с другими инструментами

В) Композиционные модели в Concerti grossi А. Шнитке

Дата создания	Название	Concertino	Ripieni	Композиционная модель	Концертная форма
1977	Concerto grosso № 1	Приготовленное фортепиано, две скрипки, чембало	Струнный квинтет с divisi. Струнные, периодически выступающие в качестве concertino	Кенотип (6 частей)	Во II и V частях
1982	Concerto grosso № 2	Скрипка, виолончель	Симфонический оркестр с расширенным составом ударно-даззовой группы	(М)Б-М-Б-М. К-4 с медленным заключением	В быстрых частях
1985	Concerto grosso № 3	2 скрипки, чембало, челеста, фортепиано, колокола	Струнный оркестр (в основе – квинтет)	Пятичастный ИКП	От чёткого проявления в I части до её растворения в V части (остинатные вариации)
1988	Concerto grosso № 4 (Симфония № 5)	I и II части: скрипка, альт, виолончель, гобой, чембало, фортепиано	Симфонический оркестр в функции tutti	Вариант кенотипа К-4: Б-М-(М-Б)-М с контрастно-составной формой в III части (Lento-Allegro)	Концертная форма в I части модулирует в форму сонатного Allegro [46, с. 95].
1991	Concerto grosso № 5	Скрипка, фортепиано	Симфонический оркестр	Кенотип К-4	Сонатная форма с применением «типов изложения и отдельных жанровых элементов» барочного концертирования [46, с. 95].

ПРИЛОЖЕНИЕ III. АНАЛИТИЧЕСКИЕ СХЕМЫ

Разделы формы ¹	a	b	c			c ₁	a
СКФ	I раздел	II раздел	III раздел			Реприза III раздела	Реприза I раздела
Концертирование	tutti	solì					tutti
Инструменты		I ²	II	I/II			
Количество тактов (далее – такты)	4	4	4	4	4	4	5
Тональность	d		d	a	d	предыкт V ст. к d	D

Схема 1. А. Вивальди. Концерт № 8 a-moll, II часть (*Larghetto e spiritoso, d-moll*)

a	a	b	a	b	b	c	a	d b ₁
I	R	I	R	I	R	I	R	I
solì	tutti	solì	tutti	solì	tutti	solì	tutti	solì
I/II/v-la I		III		IV		I – I/IV/v-c	II – II/III – II	
4	4	4	3	5	7	4+5	4	6+3+4
h			–			D		

Схема 2. А. Вивальди. Концерт № 10 h-moll, I часть (*Allegro*)

c	e	b	a ₁	a
R	I	R	I	R
tutti	solì	tutti	solì	tutti
5	9	4	(II/III – III/IV) – (IV/v-c – III/v-c – II/v-c) – (II – IV) – (I/II/IV – III/2v-le) (1+1) + (2+1+1) + (4+4) + (7+5)	7
fis	–	h		

Схема 2. А. Вивальди. Концерт № 10 h-moll, I часть (*Allegro*), продолжение

¹ Условные обозначения в схемах: СКФ – специальные композиционные функции (термин В. Бодровского: 1978, с. 28), типичные для конкретной концертной формы; R – рефрен, I – эпизод (интермедия). В последующих схемах значение всех пяти строк сохраняется.
² В схемах отдельных частей Концертов ор. 3 А. Вивальди принята дополнительная система обозначений: римская цифра – номер скрипки, v-c – солирующая виолончель, v-le – альты; дробь – одновременное концертирование инструментов, тире – последовательное.

a b c d	s1	c	s2	e a	s3
R	I	R	I	R	I
tutti	sol	tutti	sol	tutti	sol
	I		I/III/v-c – II/IV/v-c – II/III/v-c – II/IV/v-c – I/III/v-c – I/III/v-c		I/II/III/IV – I
21	15	4	12	10	9
h			–	fs	fs-h

Схема 3. А. Вивальди. Концерт № 10 h-moll, III часть (*Allegro*)

d	s4	s5	s6	s5	b d
R		I			R
tutti		sol			tutti
	I/v-c – II/v-c – III/v-c – IV/v-c – II	I/II/IV – II/III/IV	I	I/II/III/IV	
2	12	8	6	8	12
h	–	h–	h–	h	

Схема 3. А. Вивальди. Концерт № 10 h-moll, III часть (*Allegro*), продолжение

I (<i>Allegro</i>)	III часть (<i>Allegro-Adagio</i>)					
a b c d	cd, ab	a b c d (мелод. линии фугато)	a b c	a c	a c b	
I	I	R	I	R	I	R
sol	sol	tutti	sol	tutti	sol	tutti
I/II – v-c	Фугато: v-c, v-le, II, I	I/II/v-c		I/II/v-c		
19+12	16	4	8	16	8	18
d	d-a	a-d	d-a	a-d-	g-d	D k d

Схема 4. А. Вивальди. Концерт № 11 d-moll, I и III разделы.

a	b	c	d	e	s1 ³	e	s2	f	c	s3	a	s3	d	s1	a	s3	b	c	e	s3	e
R				R	I	R	I	R		I	R	I	R	I	R	I	R			I	R
tutti				tutti	sol	tutti	sol	tutti		sol	tutti	sol	tutti	sol	tutti	sol	tutti			sol	tutti
				I/II – I	I/II – II – I					I/II		I/II		I/II		I/II				I/II	
16				2+4	2+2+7	11				4	3	7	4	2	4	7	8			4	3
a				a	a-C	C-e-d				d	d	d	d-a								

Схема 5. А. Вивальди. Концерт № 8 а-moll, I часть (*Allegro*)

Adagio	Allegro																				
-	a	b	c	b	c	d	e	f	g		c		h		b	d	f	a		d	b
R	I		R	I	R	I	R	R	I		R		I		I		R			I	R
tutti	sol	sol	tutti	sol	tutti	sol	sol	tutti	sol		tutti		sol		sol		tutti			sol	sol e tutti
	I/II – III			II			I		III/v-c – IV/v-c – I/v-c – II/v-c				I/II/III/IV/v-c – I/v-c					III/IV – II – IV	I/II/III/IV	I	
4	6	8	4	4	4	10	5		3		3		7				7	10	3		5
F	F	-C	-C	-F	-d	-a		a			C		C		-a		F				F

Схема 6. А. Вивальди. Концерт № 7 F-dur, II часть

³ В ор. 3 А. Вивальди эпизоды концертирования в частях, начинающихся с многотемных tutti, обозначаются литерой s.

СКФ	R	Эп.1	R	Эп.2	R	Эп.3	R	Эп.4	R	Эп.5	R	Эп.6	R	Эп.3	R
Тем-м	A ₁	B	A ₂	C	A ₃	D (ОФД)	A ₄	E	A ₅	F	A ₆	G (ОФД)	A ₇	D (ОФД)	A ₈
Такты	20	12	8	11	8	20	8	11	8	12	11	26	31	37	15
Тон-ть	B	-	F	-	E _s	c	c	-	E	a-	d	-	B	-	B

Схема 7. К.Ф.Э. Бак. Рондо № 3 *B-dur*

СКФ	1 часть						Средняя часть				Реприза				Кола
	R	Эп.1	R	Эп.2	R	Эп.3	R	св.	R	г	R	св.	R	R	
Тем-м	A ₁	B	A ₂	C	A ₃	D	A ₄	E	A ₅	F	A ₆	G	A ₇	D (ОФД)	A ₈
Такты	24	16	24	24	24	21	24	12	20	32	24	14	24	92	24
Тон-ть	G	e-D	G	g-B	G	E	G	-	A _s	Des	B	-	G	-	G

Схема 8. Л. Бетховен. Рондо ор.129 «Ярость по поводу потерянного гроша»

СКФ	R	Эп.1	R	Эп.2	R	Эп.3	R	Эп.4	Марс.	Эп.4	Эп.2	R	Кола (Эп.2)
Тем-м	A	B	A	C	A	D	A	E	F	E	C	A	C
Такты	24	38	24	40	24	78	24	39	8	24	116	24	89
Тон-ть	B (c-g)	G	B (g-d)	E _s	B (c-g)	g	B (c-g)	Fis-Des	A _s	Des	E _s	B (c-g)	B

Схема 9. Р. Шуман. «Венский карнавал», I часть (*Allegro*)

СКФ	Экспозиция (<i>Allegro con brio</i>)							Реприза-кода (<i>Meno mosso, tempo I</i>)									
	R	Эп.1	R	Эп.2	R	Эп.3 (Эп.1)	R										
Тем-м	A	A ₁	B	A	A ₁	C	A	A	A	г	Br	C	г	A	A ₁	D(кода)	
Такты	8	8	13	8	8	11	8	9	12	8	8	34	16	33	8	8	22
Тон-ть	G	Des-C	G	e	G	Des-C	Des-a	h	D-G				G			Des-C	G

Схема 10. С.С. Прокофьев – Концерт №5 для фортепиано с оркестром, I часть

Раздел	A										-	B		-	C	-	C ₁
	a	b/c	a	b/c	a/c	a	a/c	A	B	c/a		b					
Тем-м	<i>tutti</i>											<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	d/c		d/c
Конц-е																<i>tutti</i>	<i>sol</i>
Инстр.											V-ni, V-le	Archi		Cl	Fag, Corni		Cl, Fag, Archi, Corno I
Цифра в партитуре (далее – цифра) ⁴							[1]		[2]	[3]				[7]		[9]	
Такты	1	1	2	1	2	1	3	4	6	10	5	3	2	10	2	11	
Тон-ть	Es										D						

Схема 11. И.Ф. Стравинский. Концерт «*Dumbarton Oaks*», I часть (*Tempo giusto*)

A ₁		D (фугато)		E		B ₁				A ₂		K	
a/c	c	b+a	e	b	a	b	tutti	sol	b	c/a	b	a	
<i>tutti</i>		<i>sol</i>								<i>sol-tutti</i>		<i>tutti</i>	
	Cl, Fag, V-c, C-b	V-le V-ni, V-c/C-b	Fag, Archi	Corni, V-le				Fag, Corno I, Cl, V-c, C-b					
		[13]	[16]					[20]		[22]	[23]	[25]	[28]
8	4	4	5+6+4+6+7	10	4	7	3	9	5	9	19	8	
Es		Es/es		Es									

Схема 11. И.Ф. Стравинский. Концерт «*Dumbarton Oaks*», I часть (*Tempo giusto*), продолжение

⁴ Начиная с Концерта И. Стравинского, между графой «концертирование» и «количество тактов» появляется строка «цифра в партитуре».

Раздел	A						B	
Тем-м	a _r b a _r b ₁ a _r	a – фугато	a _r	c	a ₁ – фугато	d e	f	
Конц-е	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol e tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	
Инстр.		Fl, Fag, Corno II; Cl (противосл-е)		Archi	Fag, Corni, V-c, C-b; V-ni и V-le	Fl, Cl, Fag, Corni	Fag, Corni, V-c, C-b	
Цифра	[52]	[58]		[60]	[61]	[63]	[65]	
Такты	7+3+7+6+14	9	3	6	8	11	10	
Тон-ть	Es (g фриг), Ges (b фриг)	f, b	Ges	Des	Des, As	As –	– C	

Схема 12. И.Ф. Стравинский. Концерт «Dumbarton Oaks», III часть

	C				A ₂				Кола
	a ₁ b	g	g ₁	a _r b _r	f ₁	h	a		
<i>tutti</i>			<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol-tutti</i>	<i>tutti</i>	
	V-ni, Fl и Cl; Fl, Cl и V-le	V-ni и V-c; Fag и Corno II; Fl, Cl				Cl, Archi (в т.ч. V-no solo); Fati (тема – Corno I, затем – Fl)	Тема – Archi, затем – Fag и Corni		
[67]	[70]	[72]		[74]	[75]	[77]	[81]	[88]	
3(+3)	11	13		6	10	18	34	19	
C+as+es	Ges (b фриг)	c	b	g фриг –	d	g фриг	g фриг	– Es	

Схема 12. И.Ф. Стравинский. Концерт «Dumbarton Oaks», III часть (Con moto), продолжение

СКФ	I (экспозиция)					
	a + b	c + b	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r
Тематизм	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>
Концертирование		Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, P-no
Инструменты		[1]		[2]	[3]	
Цифра	9	9	3	10	4	10
Такты	G	h	G	Es	a	A

Схема 13. Б. Мартину. *Concerto grosso* для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*)

II (средний раздел)										III (реприза)			
e	e ₁	-	f	-	g + f	e	g ₁	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r	a + b	
<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	
	Cemb		Cemb		Cemb, P-no	W	Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, Fl, P-no		
[4]	[5]		[6]		[7]	[8]		[9]	[10]	[11]			
28	18	4	13	4	14	10	13	11	10	4	28	4	
F	F	-	As	-	F	F	Des	G	Es	a	A, E -	G	

Схема 13. Б. Мартину. *Concerto grosso* для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*), продолжение

I (экспозиция)													
СКФ	a	a ₁	b	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	d (п.п.)	a ₁	D	a d c ₁	d	a c b/c	Каденция
Тем-м	(г.п.)												
Конц-е	<i>tutti</i>												
Инстр.							<i>sol</i> Cemb	<i>tutti</i>	<i>sol</i> Cemb	<i>sol</i> в <i>tutti</i>	<i>sol</i> Cemb, V-пи, V-с, C-b	<i>sol</i> в <i>tutti</i>	<i>sol</i> Cemb
Цифра			[1]		[2]		[3]		[4]		[5]		
Такты	8	9	5	6	4	6	34	4	4	14	13	40	16
Тон-ть	D	h	–	c	–	F	F d –	c f	H	–	F d	–	–

Схема 14. Б. Мартину. *Concerto grosso* для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*)

II (реприза)														
a (г.п.)	b ₂	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	a ₂	b ₂	a ₃	b ₂	d (п.п.)	d	a c c ₂	Каденция	Кода	

Схема 14. Б. Мартину. *Concerto grosso* для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*), продолжение

I часть – Кончерто-гроссо									
Часть цикла	Экспозиция <i>Grave</i>					Основной раздел (<i>Allegro</i>)			Кола (<i>Grave</i>)
Разделы формы									
Тема ригурнель <i>Grave</i> в tutti ⁵	<u>T</u>	<i>sol</i> (A)	T	<i>sol</i> (A)	<u>T</u>	t	<i>sol</i> (A)	t	<u>T</u>
Цифра			[1]		[2]	[3]		[16]	[18]
Кол-во тактов	4		5		8	16		12	4

Схема 15. М. Вайнберг – Девятая симфония. Функции *Grave* – ригурнеля tutti в композиции

II – Пастораль (<i>Lento</i>)					
1 часть			Середина	Реприза	
<i>sol</i> (A)	T ₁	<i>sol</i> (A)	T ₁	<i>sol</i> (A)	T ₁
	2 т. до [20]		1 т. до [21]		[24]
	2		1		4

Схема 15. М. Вайнберг – Девятая симфония. Функции *Grave* – ригурнеля tutti в композиции, продолжение

III – Канцона		
1 часть (<i>Andantino</i>)	2 часть (<i>Lento, Allegro</i>)	Заключение (<i>Grave</i>)
<i>sol</i> (A)	<i>Soli</i>	T
		2 т. после [38]
		2

Схема 15. М. Вайнберг – Девятая симфония. Функции *Grave* – ригурнеля tutti в композиции, продолжение

⁵ **T** – ригурнель *Grave* в основном виде во вступлении Кончерто-гроссо, коде Кончерто-гроссо и Инверсии;
T – изменение ригурнеля *Grave* во вступлении к Кончерто-гроссо и в последних тактах Канцона;
t – ригурнель в *Allegro* Кончерто-гроссо и Инверсии;
T₁ – ригурнель в Пасторали;
T₂ – ригурнель в Бурлеске.

Часть цикла	IV – Бурлеска (<i>Allegro molto</i>)							
Разделы формы	Г.п.	П.п.	Г.п.	Эпизод	R	Г.п.	П.п.	Г.п.
Тема ригурнела Grave в tutti	<i>sol</i> i(A)	T ₂	<i>sol</i> i(A)	<i>sol</i> i(A)	<i>sol</i> i(A)	<i>sol</i> i(A)	T ₂	<i>sol</i> i(A)
Цифра		[42]					[49]	
Кол-во тактов		28					29	

Схема 15. М. Вайнберг – Десятая симфония. Функции *Grave* – ригурнела tutti в композиции, продолжение

V – Инверсия				
1 раздел		2 раздел	Кода	
<i>(Andante, Moderato, Andante, Vivace, Allegro, Moderato)</i>		<i>(Allegro)</i>	<i>(Grave)</i>	
<i>sol</i> i(A) – алеаторическая импровизация на темах IV, III и II частей		t	<u>T</u>	<u>T</u>
		[55]	[58]	[59]
		16	5	11

Схема 15. М. Вайнберг – Десятая симфония. Функции *Grave* – ригурнела tutti в композиции, окончание

Часть	I	II	III	IV	V
Темп	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro – Adagio sostenuto</i>	<i>Andante</i>	<i>Adagio sostenuto</i>	<i>Allegro – Adagio sostenuto</i>
Форма	Вариантно-концентрическая	Составная трехчастная	Промежуточная между простой и сложной трехчастной	Простая трехчастная, разомкнутая	Свободная рондообразная (полирефренная)
Большой и малый ригурнель	R1 (т. 1–17) R2 (п.1) R1 (п.5)	R1 (п.19)		R2 (6 т. после п.27) R2 (п.29)	R1 (2 т. после п.62)
Тональность	C-dur – c-moll	c-moll		c-moll	– C-dur

Схема 16. М. Вайнберг. Сельская симфония. Общая композиция

СКФ	R1 (г.п.)	R2 (п.п.)	I	R2 (п.п.)	R1 (г.п.)
Раздел	1 раздел – экспозиция эпического монолога чембало	2 раздел – экспозиция лирической темы у I скрипок	Средний раздел	Тональная реприза лирической темы	Реприза эпического монолога чембало
Тематизм	A	B	C	B	A
Цифра	-	[1]	[3]	[4]	[5]
Тактов	17	18	10+9	13	9
Тональность	C Ges	C	d	C	Ces Es

Схема 17. М. Вайнберг. Сельская симфония, I часть (*Adagio sostenuto*). Тональное соотношение тем двух ригурнелей

СКФ	Экспозиция					Средний раздел – с чертами трио и эпизода										
	II	R3	I2	R3	R4	R3	R4	R3	R4	R3	R4	R3	R4	R3	R4	R3
Раздел	A	B	C	B	D	B ^{6+I}	D+I	B+I	D+I	B+I	D+I	B+I	D	B+I	D	B+I
Тематизм	a b a ₁ b ₁ a ₂	c c ₁	d d ₁	c ₂	e e ₁	c ₃	e ₂	c ₄	e ₃	c ₅	e ₄	c ₆	e	c ₇		
Конц-е	<i>solli</i> (A) ⁸	<i>tutti</i>		<i>solli</i> (A)	<i>solli solli</i> (A)	<i>solli</i> (A)										
Цифра	[31]	[32]	[34]	-	[37]	[40]	-	-	-	-	-	-	[42]	[43]		
Такты	6 4 6 4 3	9 16	15 20	6	25 9	4	4	2	2	1	3	8	8	14		
Тон. устой	A	A	G	D												

Схема 18. М. Вайнберг. Сельская симфония, V часть (*Allegro – Adagio sostenuto*). Взаимодействие полирефренности и сонатности

Реприза													
II	R3	I2	R3	I2	R3	II	R4	R4	II	R3			R3
A	B	C	B	C	B	A	D	II	D	A	I	B	
a ₃ b ₂ a ₄ b ₃ a ₅ b ₄ a ₆	c ₂	d ₂	c ₃	d ₃	c ₄	a ₇	e ₅		e ₅	a ₆		c ₅	
<i>Tutti</i>													
[44]	[46]	-	[47]	[48]	-	-	[49]	-	[50]	-	[52]	-	
4 4 4 3 4 3 4	9	13	10	15	3	2	10	3	10	7	12	8	
A	G	D	A	G	G								

Схема 18. М. Вайнберг. Сельская симфония, V часть (*Allegro – Adagio sostenuto*). Взаимодействие полирефренности и сонатности, продолжение

Кода													
1	2	3	4	5	6	7	8 – с эпич. монологом						
A (a ₃ b ₂ a ₄ b ₃ a ₅)	I	D	III	B	I	B	R1						R2
a – <i>solli</i> , b – <i>solli</i> (A)	<i>solli</i> (A)	<i>solli</i> (A)	<i>solli</i> (A) <i>solli</i>	<i>solli</i> (A)	<i>solli</i>	<i>solli</i>	<i>solli</i>	<i>tutti solli</i> (A) <i>tutti</i>					
[53]	[54]	[55]	-	[59]	-	[61]	-						
4 4 4 3 3	18	16	12	18	24	8	15	7	6	7	2		
							Des	c					C

Схема 18. М. Вайнберг. Сельская симфония, V часть (*Allegro – Adagio sostenuto*). Взаимодействие полирефренности и сонатности, окончание

⁶ Литерами обозначается тематизм V части.
⁷ Римскими цифрами обозначается номер другой части, из которой звучит тема в коде.
⁸ «A» в скобках – ансамблевое концертное.

Разделы формы	Экспозиция	Предыкт	Средняя часть																Предыкт		Реприза
			1 раздел								2 раздел										
СКФ	R I		R	I	R	I	R	I	R	I	R	I	R	I	R	I			R		
Концерт-е	<i>tutti soli</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti soli tutti</i>																		

Схема 19. В. Екимовский. Бранденбургский концерт, I часть (*Allegro*).

Взаимодействие 23-частной концертной формы с трёхчастной с составной серединой

Разделы формы	Экспозиция	Середина 1	Реприза 1	Середина 2	Реприза 2
СКФ	R	I R I	R	I R I R I	R
Концерт-е	<i>tutti</i>	<i>soli tutti soli</i>	<i>Tutti</i>	<i>soli tutti soli tutti soli tutti soli</i>	<i>tutti</i>
Такты	10	4 2 4	5	5 4 2 1 2 5 5	10
Тональности	F	C	D	As, c, B, Es, f, d, h, G, C	F

Схема 20. В. Екимовский. Бранденбургский концерт, III часть (*Allegro*). Взаимодействие 15-частной концертной формы с трёхчастной

Разделы формы	A	B	A	C	D	C	E	A	C _{ya}	B	C	D
СКФ	R1	I	R1	R2	I	R2	I	R1	R2	I	R2	I
Концерт-е	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>
Инструменты	Archi, Fag I, Ob I	Cemb	Archi		Ob I, II	V-c, C-b		Fag I, II, V-ni I, II		Cemb		Fag I, II
Цифра	[3]		[5]	[6]	[7]			[8]	[9]	[10]	[11]	[12]
Такты	28	8	9	10	6	2	3	9	9	5	6	6

Схема 21. Р. Щедрин. Музыка для города Кётена, I часть (*Allegro moderato*). 24-частная полирефренная концертная форма

A	A+F	F	F+D ₁	D	A ₂	G	G+A	H	C _{ya}	C	D	C	A	A ₁	K
R1			I		R1	I	R1	I	R2		I	R2	R1	R1	
<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti+sol</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>Soli</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>
Ob I, Fag I, Archi			Archi, Cemb, Fag I, II Ob I, II	Fag I, II Ob I, II		Fag I, II Ob I, II		Ob I, II Fag I, II			Fag I, II Ob I, II			Ob I, II, Archi	
[13]	[14]	[16]	[17]	[18]	[19]			[22]			[24]		[25]	[26]	[27]
12	18	6	8	3	8	4	6	3	6	10	6	3	7	13	8

Схема 21. Р. Щедрин. Музыка для города Кётена, I часть (*Allegro moderato*). 24-частная полирефренная концертная форма, продолжение

Разделы формы	AA1	B B1	C	AA1	B1	C	B св. B св.			B	C	A	B
СКФ	R1	R2	R3	R1	R2	R3	R2	I	R2	R2	R3	R1	R2
Концерт-е	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>Soli</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>
Инструменты	Archi, кроме C-b	Ob I, II Fag I, V-c Затем V-le, V-ni I, II, Cemb	V-ni I, II, Cemb	Fag I, II V-ni I, II, C-b Затем Archi	Fag I, II V-le, V-c Cemb	V-ni I, II, Cemb	R2 – Archi, кроме C-b		Ob I, II	Ob I, II	Ob I, II Fag I, II Cemb	3 V-c C-b	Archi, кроме C-b Затем Ob I, II
Цифра		[29]		[32]	[34]	[35]	[36]			[38]		[39]	[40]
Такты	6+6	12+2	6	6+6	4	6	4	1	5	1	5	6	11

Схема 22. Р. Щедрин. Музыка для города Кётена, II часть (*Andante*). 11-частная полирефренная концертная форма

Разделы формы	A	B	C	D	C	D	B	C
СКФ	R1	R2	R3	II	R3	II	R2	R3
Концерт-е	<i>sol</i>							
Инструменты	<i>tutti</i>		Fag I, II		V-le, C-b		V-ni I, II, V-c	
Цифра		[42]			[43]		[44]	
Такты	32	8	8	8	8	11	8	8

Схема 23. Р. Щедрин. Музыка для города Кёлена, III часть «Маленький апофеоз» (*Moderato maestoso*). 17-частная полирефренная концертная форма

A1	B	C1	C2	A1	E	C (фугато)	C+B	C (фугато)	A
R1	R2	R3		R1	I2	R3	R3+R2	R3	R1
<i>tutti</i>	<i>sol</i>				<i>Soli</i>				
Archi	V-le, V-c, C-b	V-ni I, II, V-le	V-ni I, Cemb		Archi	Archi	Ob I, II, Fag I, II V-ni I, II, V-le	Archi c	разрастанием до <i>tutti</i>
[45]	[47]		[48]	[49]	[51]	[52]	[55]	[57]	
32	8	9	16	32	16	24	16	34	
									[60]
									31

Схема 23. Р. Щедрин. Музыка для города Кёлена, III часть «Маленький апофеоз» (*Moderato maestoso*). 17-частная полирефренная концертная форма.
Продолжение

Разделы формы	A	A1	B	A2	A3	B1	A4	B2	A5
СКФ	R (тема)	R (вар.1)	II	R (вар.2)	R (вар.3)	II	R (вар.4)	II	R (вар.5)
Концерт-е	<i>tutti</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>				
Инструменты	V-le	V-le, V-c I, II, Cemb	V-le / V-c I, II, V-c III / C-b, Cemb		V-le, V-c I, II	V-c II, III, V-la I / V-c I, V-la II / V-c I	V-le, V-c I, III, Cemb	V-le, V-c II, III, Cemb	
Такты	15	6	3,5	3,5	5	3	2	3,5	8
Тон-ть	B b	B	B	D7 к B	- Es	- B			

Схема 24. Г. Корчмар. Концерт-парафраз на темы Шестого БК И.С. Баха, I часть

Разделы формы	C	D	A6	A7	A8	A9	E	A10	F	B3
СКФ	I2	I3	R (вар.6)	R (вар.7)	R (вар.8)	R (вар.9)	I4	R (вар.10)	I5	II
Концерт-е	<i>solì</i>		<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	
Инструменты	V-le	C-b / V-c III, V-c I / II, V-le		V-c I-III, C-b, Cemb	V-le, V-c I, II		V-c I, II / V-la I, V-la II		Cemb, C-b, V-c II, III	V-le, V-c I, II
Такты	3,5	3	11	3	3	6	4	2	5	3
Тон-ть			As							

Схема 24. Г. Корчмар. Концерт-парафраз на темы Шестого БК И.С. Баха, I часть. Продолжение

Разделы формы	D1	B4	A11	A12	A13	C1	A14	B5	K
СКФ	I3	II	R (вар.11)	R (вар.12)	R (вар.13)	I2	R (вар.14)	II	
Концерт-е	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>solì - tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>solì - tutti</i>	
Инструменты		V-le / V-c I, III / C-b / Cemb	имитация всех в нисх. порядке	V-c I, II - V-le - V-c III		V-le / V-c III, Cemb	V-le, Cemb	4 пары инструментов	V-le, V-c
Такты	3	2	5	6	8	4	4	9	2
Тон-ть									B

Схема 24. Г. Корчмар. Концерт-парафраз на темы Шестого БК И.С. Баха, I часть. Окончание

Часть	I часть	III часть				
		1 фаза (экспозиционный раздел)			2 фаза (разработка)	
СКФ	–					
Разделы формы	Тема-эпиграф <i>Andante</i>	A(R)	B	A(R)	B	A(R)
Концерт-е	<i>solo</i> P-по	<i>tutti</i> (a+b+c), b – <i>solo</i> V-по	<i>solo</i>	<i>tutti</i> (ансамбль V-пи, P-по, V-le)	<i>tutti</i> <i>solo</i>	<i>tutti</i> (a+b+c), b – анс.
Цифра			[3]	[6]	[8]	[12]
Такты	7	5+6+5		5		5+6+4

Схема 25. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 6, III часть (*Allegro vivace*). 11-частная концертная форма

III часть									
2 фаза					3 фаза (реприза-кода)				
B		A(R)+B		B+A		A(R)+B		Тема-эпиграф <i>Andante</i>	
<i>sol</i> (анс.)	<i>tutti</i>	<i>sol</i> (анс.)	<i>tutti</i>	<i>sol</i> (анс.)	<i>tutti</i> и <i>solo</i>	<i>tutti</i> и <i>solo</i>	<i>tutti</i> и <i>solo</i> P-по	<i>solo</i> и <i>tutti</i>	A+B
[15]	[16]	[17]	[18]	[19]	[20]	[21]	[24]	[25]	[26]
							5+4+3	8	

Схема 25. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 6, III часть (*Allegro vivace*). Концертная форма, продолжение

Раздел формы	1 раздел					2 раздел			
	Пролог	R	I	R	I	R	Пролог	I	R
СКФ	Пролог								
Концерт-е / Оркестры	<i>solī</i> симф.	<i>tutti</i> эстр.	<i>solī</i> симф.	<i>tutti</i> эстр.	<i>solī</i> симф.	<i>tutti</i> эстр., симф.	<i>solī</i> симф. – музыка; эстр. – речь	<i>solī</i> симф.	<i>tutti</i> эстр., симф.
Цифра	до [1]	[1] – [8]	[8] – [9]	[9] – [17]	[17] – [20]	[20] – [33]	[33] – [37]	[37] – [41]	[41] – [46] посл. 7 т. после [46]

Схема 26. С. Губайдулина. Концерта для двух оркестров. Общая композиция

Разделы формы	A	B	A	C	A+C+D	A	D	A+B	A+C	A+B	E
СКФ	R1	I	R1	I	I	R1	I	R1	I	R1	I
Концерт-е	<i>solī</i>	<i>solī</i> & <i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>solī</i>	<i>solī</i> & <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i> & <i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>
Инструменты	Tr-be ⁹ I, II, III, IV	Хорал у Tr-be, затем – у Org	Tr-be, Timp	Org	Org, Tr-be		II, IV		Org / Tr-be		Org
Цифра		[5]	[6]	[7]	[8]	[10]	[12]	[13]	[14]	[17]	[18]
Такты	36	9	6	16	32	21	8	11	27	8	8

Схема 27. О. Янченко. *Concerto grosso* для четырёх труб, литавр и органа. 18-частная концертная форма с присоединением второго рефрена

F+G	A	B	G	F	H+G	F+G	A+D	A+B	D	B+H	E
R2	R1	I	I	R2	I	R2	R1			I	
<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>solī</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>tutti</i>	<i>solī</i>	<i>solī</i> & <i>tutti</i>	<i>solī</i>
	I, II – Org – III, IV	II, III, IV	Org – Tr-be – Org		I, III / II, IV / Org		Org – III – IV – I, II		I, II, III	IV, Org / I, II, III	Org
[19]	[21]			[22]	[23]	[24]	[25]	[27]		[28]	[29]
12	6	5	4	7	5	9	17	4	6	8	3

Схема 27. О. Янченко. *Concerto grosso* для четырёх труб, литавр и органа. 18-частная концертная форма с присоединением второго рефрена. Продолжение

⁹ Далее словом Tr-be в *Concerto grosso* О. Янченко обозначается концертирование всех четырёх труб, концертированию отдельных труб мы присваиваем только римские цифры.

СКФ	R1 (м.п.)	I	R2 (bach)	I	R2 (bach+ shched)	I	R3 (p.-r.)	I	R3 (p.-r.)	R4 (aleat.)	I	R4 (aleat.)	I	R3 (p.-r.)	I	R1 (м.п.)
Концерт-е	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>tutti</i>
Цифра в партитуре	–	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]	–	–	[6]	[7]	[8]	[9]	[10]	33 т. до [11]	1 т. после [12]	[13]

Схема 28. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Структура первого раздела – соло органа¹⁰

I	II	R1	III	R3	IV	R	V	VI
Экспозиция – сюита из необарочных концертных форм								
До [14] (в т.ч. R1)	C [14] до [28]	[28]	C [29] до [37]	[37]	C [38] до [47]	[47]	C [48] до [86]	C [86] (в т.ч. R1)
Org (O)	Fl	Org	Fag	Org	Tr-ni	Org	Весь состав исполнителей	Org

Схема 29. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение». Общая композиция

¹⁰ Условные обозначения в схеме: м.п. – контуры темы музыкального приношения из одноимённого опуса И.С. Баха; *r1* – первый рефрен, первая тема главной партии; *r2* – авторская монограмма Р. Щедрина (Shched); *r3* – ритмо-гармоническое остинато (p.-r.); *r4* – алеаторическое тремоло, *I* – интермедия.

СКФ	Основной R	II			II+R3	Основной R	R1
Разделы	1 раздел с преобладанием основного рефрена						
Обозначение литерами ¹¹	Toc	г И г И г И	KJ	KJ+BACH	Toc	H	
Концерт-е	V-ni и Archi pieni	Чередование инструментов solі и pieni	Cemb и V-ni	Archi pieni и V-ni	Archi pieni	Cemb и V-ni	
Цифра	-	[2]	[6]	[9]	[11]	[12]	
Такты	13	17	12	9	8	8	
Тональность	a	-	cis	разные	разные	C	

Схема 30. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 1, II часть (*Toccata, Allegro*).

Полирефренная 12-частная концертная форма с чертами сложной двухчастной и кодой

R1 R3	R3	R3 R1	R3	I	Основной R в увеличении + R3 + R1
2 раздел с преобладанием монограммы					
H+BACH	BACH	BACH+H	BACH	И	Реприза-кода Тос+BACH+H
Cemb / Archi prieni и V-ni	Чередование инструментов solі и prieni, фактурное преобразование монограммы	V-ni и Cemb	Archi prieni	V-ni	Tutti: R – V-le и V-c, BACH – V-ni-prieni, H – C-b
[13]	[14]	[18]	[19]	[20]	[21]
10	31	4+8	8	7	16
-	-	c и fis	-	-	разные

Схема 30. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 1, II часть (*Toccata, Allegro*).

Полирефренная 12-частная концертная форма с чертами сложной двухчастной и кодой, продолжение

¹¹ R – основной рефрен всего *Concerto grosso* № 1 (тема токкаты), KJ – банальная (массовая) музыка, г – разработанное проведение темы, И – интермедия в микророндо между основным рефреном и KJ.

СКФ	Вступление	Рефрен	Интермедия	Рефрен	Интермедия	Рефрен
Разделы						
Обозначение лирами	L ¹²	R ¹³	D ¹⁴	Основной раздел (1 фаза)		
Концертирование	Cello, затем V-но ¹⁵	Archi pīrieni + Tr-be, Tamburi, Chit. el	Cello, V-но, Cemb	Fag, Tr-ba, Cemb, V-но, Cello	Cello, V-но – весь раздел. Поочерёдно: Marimba, Cel, Vibr	Tutti, затем Cello, V-но, Cemb
Цифра в партитуре	-	[2]	[4]	[5]	[6]	[9]
Количество тактов	18	24	28	9	27	9+16
Тональность	Разные	D	-	D	-	D...

Схема 31. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 2, I часть (*Andantino-Allegro*).

10-частная концертная форма со вступлением, чертами контрастно-составной и элементами двухфазной

Рефрен	Интермедия	Рефрен	Интермедия	Рефрен
R	D+P ¹⁶	R	D+P	R
V-но, Marimba, Cel, Vibr, затем Campane, Cemb и P-но	Archi pīrieni с микрополифонией у каждого инструмента. V-но, Cello и Cemb. Всего – 30 голосов	Archi pīrieni с микрополифонией у каждого инструмента. Campane, P-но. Всего – 47 голосов	Fl, Ob, Cl, Tamburi, Chit. el, Chit. bassa, Archi pīrieni. Затем – Cello и V-но	Tutti. Всего – 46 голосов
[11]	[13]	[18]	[19]	[21]
16	31	13	9+19	19
E...	-	c	-	D. Окончание на трезвучии f

Схема 31. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 2, I часть (*Andantino-Allegro*).

10-частная концертная форма со вступлением, чертами контрастно-составной и элементами двухфазной, продолжение

¹² L – лейтема концерта.

¹³ Тема рефрена напоминает тему I части Бранденбургского концерта №5 И.С. Баха.

¹⁴ D – интермедия на додекафонной теме в различном изложении.

¹⁵ Эти инструменты – солирующие, не входят в основной состав оркестра.

¹⁶ P – тема пассакалии, которая станет основной во II части.

СКФ	Основной рефрен										
Разделы	1 раздел										
Обозначение литерам	R1	R1 (I) ¹⁷	R1 (II)	R1 (III)	R1 (IV)	R1 (V)	R1 (VI)	R1 (VII)	R1 (VIII)	R1+P (IX)	
Концертирование	solli										
	F1	На протяжении всех вариаций ostinato – Cemb, Cello и V-no. V-no II ripieni (10) ¹⁸	V-no II ripieni (11)	V-no II ripieni (12)	V-no II ripieni (9)	V-no II ripieni (8)	V-no II ripieni (7 и 6)	V-no II ripieni (5)	V-no II ripieni (4)	tutti	
Цифра	-	[1]	[2]	[3]	[4]	[5]	[6]	[7]	[8]	[9]	
Такты	9	6	6	6	6	6	6	6	12	12	
Тональность	E-dur	E-dur – f-moll...									

Схема 32. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 2, III часть (*Allegro*).

9-частная концертная форма с чертами остинатных вариаций и двойной трёхчастной формы с совместной репризой

Тема пассакалии	Реприза основного рефрена			Реприза темы пассакалии			
2 раздел	3 раздел			4 раздел			
P	P	R1	R1	P	P	P	P
solli				solli			
Cello	Cello и V-no	Cello	Cello, Ob, Cl, Fag	Cello, V-no, Ob, Cl, Fag, Tr-be, Tr-ni, Archi ripieni	Cello, V-no, Cel, P-no	Cl, Cl basso, Cemb, Cello, V-no, Archi ripieni	Vibr, Cemb, Cello, V-no
[10]	[12]	[14]	[16]	[18]	[19]	[21]	[22]
15	16	13	13	8	15	8	7
e-moll	es-moll	-	-	-	-	-	-

Схема 32. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 2, III часть (*Allegro*).

9-частная концертная форма с чертами остинатных вариаций и двойной трёхчастной формы с совместной репризой, продолжение

¹⁷ Номер вариации.¹⁸ В этой таблице в графе «концертирование» будет указан только инструмент, который присоединяется к солирующим.

Динамическая реприза				
5 раздел				
R1+P	R1+P	Связка	R1	R1+P
solli	tutti			
Chit. bassa, Cel, Cello, V-но. Разрастание фактуры до tutti R1 – Chit. el	R1 – Cello и V-но. P в увеличении – Ottomè	Tutti	Тема в 2-хкратном увеличении – Corni, тема в 4-хкратном увеличении – Tr-ni, тема в 8-кратном увеличении – Fag, C. fag, Tb	P – Chitarre и Ottomè. R1 – Cello и V-но
[23]	[27]	[28]	[29]	[30]
24	18	14	17	12
E-dur	E-dur/d-moll (политональность)	-	e-moll/Es-dur (политональность)	Разные

Схема 32. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 2, III часть (*Allegro*).

9-частная концертная форма с чертами остинатных вариаций и двойной трёхчастной формы с совместной репризой, окончание

СКФ	R	II	R	II	R	II	I2	K
Разделы	1 раздел							
Обозначение литерами	A	B	A	B	A	B	C	K
Конспектирование	tutti	solo (2 V-m)	tutti	solo (2 V-m)	tutti	solo (2 V-m)	solo (2 V-m)	tutti
Цифра	-	4 т. до [1]	[1]	4 т. до [2]	[2]	4 т. до [3]	[4]	[7]
Такты	3	4	3	4	3	10	20	19
Тональность	g-moll	D-dur	E-dur (D ₂ к A-dur)	F-dur/d-moll	D-dur, B-dur, G-dur, c-moll, A-dur	Додекафония, четвертиноность		

Схема 33. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 3, I часть (*Allegro*). Концертная форма с чертами сложной двухчастной ямбического типа

IV (Cadenza. Lento)					
Часть цикла	1 раздел	2 раздел	3 раздел	Реприза 2 раздела	4 раздел
Разделы формы					
Концертирование	Авт.	ВАСН	И	ВАСН	В
Количество тактов (цифра в партитуре)	6	10 (п.1)	1 (п.3)	6 (п.4)	5 (п.5)

Схема 34. А. Шнитке. Concerto grosso № 1. Общая композиция, продолжение

V (Rondo. Agitato – Meno Mosso – Andante)							
Часть цикла	1 раздел		2 раздел		3 раздел		Кода
Разделы формы	В		ВАСН Н+ВАСН		В+Н Тng+В		Реприза R+B+Tng+BACH
Концертирование	В		ВАСН Н+ВАСН		В+Н Тng+В		Н
Количество тактов (цифра в партитуре)	32 (п.1)		19 (п.6)		9 (п.9) 9 (п.11)		16 (п.24) 11 (п.26)

Схема 34. А. Шнитке. Concerto grosso № 1. Общая композиция, продолжение

VI (Postludio. Andante–Allegro–Andante)		
Часть цикла		
Разделы формы	1 раздел	2 раздел / Реприза 1 раздела
Концертирование	Авт.+ВАСН	Р/Авт.+ВАСН
Количество тактов (цифра в партитуре)	15 (п.1)	3+7 (3 т. до п.2)

Схема 34. А. Шнитке. Concerto grosso № 1. Общая композиция, окончание

СКФ	Рефрен 1	Рефрен 2	Рефрен 3	Рефрен 3 Рефрен 1	Рефрен 2 Рефрен 3
Разделы	Экспозиции		Реприза		
Обозначение лирами ¹⁹	H	Авт.	BACH	BACH+H	Авт.+ BACH
Концертирование	Подготовленное P-po	V-ni ²⁰	Archi pīriēni, Cemb, V-ni	V-ni и Cemb	Archi pīriēni и V-ni
Цифры в партитуре	-	[1]	[3]	[6]	[7]
Количество тактов	11	10+4	6+8+8	8	13
Тональность	c-moll	c-moll	-	-	-

Схема 35. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 1, I часть (*Preludio, Andante*).

Полирефренная форма с чертами двухчастной, отдельные экспозиции и совместная реприза

¹⁹ H – тема часов, Авт. – авторская тема восходящих и нисходящих малых секунд, BACH – монограмма И.С. Баха.

²⁰ Солирующие скрипки, которые не входят в состав pīriēni.

СКФ	R4		R3	R1+R3	R4+R1
Разделы	1 раздел		2 раздел		
Обозначение литерами	B	B r	BACH	H+BACH	B+H
Концертирование	Soli: Cemb и V-ni	Tutti: первый мотив темы B – поочерёдно у всех групп Archi ripieni	Solo: Cemb	1 предложение: H – Cemb и V-ni, BACH – V-le. 2 предложение: H – V-le и V-ni ripieni, BACH – V-c	Soli: V-ni и Cemb. V-ni II и V-le ripieni – 1 мотив темы B
Цифра	[1]	2 такта до [3]	[6]	[9]	[11]
Такты	14	18	19	9	9
Тональность	c-moll	c-moll	-	Политональность: cis-moll, c-moll, h-moll, b-moll	c-moll

Схема 36. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 1, V часть (*Rondo, Agitato – Meno Mosso – Andante*). Полирефренная форма

I2+R4	R4	I	Toc+R4+I2+R3		R1
3 раздел		4 раздел, совместная реприза – кульминация <i>Concerto grosso</i>			Кода
Tng	B	И	Toc+B+Tng+BACH		Н
Cemb и V-ni, между двумя проведениями – ripieni	Tutti: V-ni, Cemb и ripieni		B – V-ni, мелодия Tng – V-ni I ripieni, R – V-ni II ripieni, BACH – V-le и V-c		Подготовленное Р-но, кластер у ripieni
[13]	[18]	[23]	[24]		[26]
25+8+9	33	8	16		11
es-moll – fis-moll (реприза)	От a-moll до dis-moll	–	Все минорные по полутонам вниз (кроме g-moll и fis-moll)		c-moll

Схема 36. А. Шнитке. *Concerto grosso* № 1, V часть (*Rondo, Agitato – Meno Mosso – Andante*). Полирефренная форма, продолжение

I (Andantino-Allegro)									
Часть цикла		Основной раздел							
Разделы формы	Вступление								
Тематизм	L	R1	R2	BACH	R1	R1	R2+P	R1	R2+P R1
Количество тактов (цифра в партитуре)	18	24 (п.2)	28 (п.4)	27 (п.6)	9+16 (п.9)	16 (п.11)	31 (п.13)	13 (п.18)	9+19 (п.19) 19 (п.21)

Схема 37. А. Шнитке. Concerto grosso № 2. Общая композиция

II (Pesante)			
Часть цикла		3 раздел	
Разделы формы	1 раздел	2 раздел	3 раздел
Тематизм	P P1 – P8	P9 L	P10 – P11 P12
Количество тактов (цифра в партитуре)	8 8+8+8+8+10+8+8+12 (п.1)	6 (п.9) 11 (п.11)	11+15 (п.12) 12 (п.13)

Схема 37. А. Шнитке. Concerto grosso № 2. Общая композиция, продолжение

III (Allegro)						
Часть цикла		1 раздел		2 раздел	Реприза 1	Реприза 2
Разделы формы	1 раздел			2 раздел	Реприза 1	Реприза 2
Тематизм	R1 R1 (I) – R1 (VIII) (IX)	(с каждой вариацией – добавление одной из II скрипок пірієні)		P R1	R1	P R1+P
Концертирование	<i>solì</i>	<i>tutti</i>		<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì-tutti</i>
Количество тактов (цифра в партитуре)	9 6+6+6+6+6+6+12 (п.1)	12 (п.9)	15+16 (п.10)	13+13+8 (п.14)	15+8+7 (п.19)	24+18+14+17+12 (п.23)

Схема 37. А. Шнитке. Concerto grosso № 2. Общая композиция, продолжение

IV (Andantino)				
Часть цикла		2 раздел		
Разделы формы	1 раздел			
Тематизм	L BACH P	L	L+BACH	L P
Количество тактов (цифра в партитуре)	16+14 18 (п.4)	10 (п.6)	13 (п.8) 27+8 (п.9)	25 (п.13)

Схема 37. А. Шнитке. Concerto grosso № 2. Общая композиция, окончание

ПРИЛОЖЕНИЕ IV. НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 1. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 7, III часть.

1–4 такты – две скрипки-concertino, 9–12 – *ripieno*

Allegro

The score for Example 1 consists of two systems. The first system shows the two violin concertinos (I and II) playing in 3/4 time, one flat key signature. The second system shows the ripieno ensemble (violin I, violin II, viola, cello, double bass, and keyboard) playing in the same key and time signature. The ripieno ensemble enters in measure 9 with a forte (f) dynamic. The keyboard part is shown at the bottom, with a 6/5 figured bass notation at the end of the first system.

Пример 2. А. Вивальди. Концерт (*Concerto grosso*) № 8, II часть.

Дуэт скрипок

The score for Example 2 consists of two systems. The first system shows the two violin solos (V. I solo and V. II solo) playing in 3/4 time, one flat key signature. The second system shows the two violin solos playing in the same key and time signature. The V. I solo part has a trill (tr.) in measure 4. The V. II solo part has a trill (tr.) in measure 4.

Пример 3. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 10, I часть.

Трио скрипок, скрипки и двух альтов

Violino I, Violino II, Violino III, Violino IV, Viola I, Viola II. Violino III has a *Solo piano* section.

Пример 4. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 10, III часть.

Трио скрипок

Violino I, Violino II, Violino III, Violino IV. Violino I, Violino II, and Violino III have *Solo* sections.

Пример 5. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 10, III часть.

Квартет скрипок

Violino I, Violino II, Violino III, Violino IV. Each violin part has a *Solo* section.

Пример 6. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 11, III часть.

Полифония слоёв фактуры

Violino I Solo, Violino II Solo, Violoncello Solo. Each part has a *Soli* section.

Пример 7. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 11, I часть.

Ансамбль солирующей виолончели и чембало

Пример 8. А. Вивальди. *Concerto grosso* № 8, I часть.

Дифференциация слоёв фактуры в *tutti*

Пример 9. А. Вивальди. Концерт (*Concerto grosso*) №10, III часть.

Каноническая имитация скрипок в контрапункте с альтами и виолончелью

Пример 10. А. Вивальди. Концерт (*Concerto grosso*) № 1, I часть.

Имитация двух скрипок в приму в первых тактах

Пример 11. А. Корелли – *Concerto grosso* № 7, I часть.

Инициативная функция *concertino*. *Tutti* в каденционных участках

Пример 12. И.С. Бах. БК № 5, I часть.

Совместное выступление двух концертирующих скрипок и чембало



Пример 13. И.С. Бах. БК № 5, I часть.

Эпизод солирующего чембало



Пример 14. Г.Ф. Гендель – *Concerto grosso* op. 3 № 2 *B-dur*, II часть (*g-moll*).
Две концертирующие виолончели

Largo

Oboe Solo
Oboe - 2 tacet

Violine 1
Tutti

Violine 2

Viola

Violoncello 1
Solo

Violoncello 2

Basso Continuo

Пример 15. И.С. Бах. БК № 3, I часть.
Дифференциация слоёв фактуры в *tutti*

Violino I.

Violino II.

Violino III.

Viola I.

Viola II.

Viola III.

Violoncello I.

Violoncello II.

Violoncello III.

Violone
e Cembalo.

Пример 16. И.С. Бах. БК № 3, I часть.

Унисон всех трёх виолончелей

Пример 17. И.С. Бах. БК № 3, II часть.

Канон скрипок в приму, переходящий в *tutti*

Пример 18. И.С. Бах. БК № 6, I часть.

Вертикально-подвижной контрапункт слоёв и пластов фактуры



Пример 19. Г.Ф. Гендель. *Concerto grosso* № 11, V часть (*Allegro*).

Начало – с *tutti*, повторение основной темы *concertino*, каденция – *ripieni*

The image displays a musical score for a piece titled "Allegro". The score is written for four instruments: Violino I, Violino II, Violoncello, and Continuo. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score is divided into two main sections: "Ritorni" (Refrain) and "Solo".

Violino I and Violino II: Both violins play a melodic line, often with trills (tr) and grace notes. The Violino I part includes a trill in the first measure of the "Solo" section.

Violoncello: The cello plays a supporting melodic line, often in octaves with the Continuo.

Continuo: The Continuo part includes figured bass notation, which is a system of numbers and symbols used to indicate the intervals and fingerings for the Continuo player. The figures are: 6 6 6 6, 6 6 6, (4) 6 7 7, 6 6 3, 6 6 6 6 6 6, 6 6 3.

Ritorni: The "Ritorni" section is marked with a bracket on the left. It consists of the first two measures of the score, where all instruments play.

Solo: The "Solo" section begins in the third measure, where the Violino I and Violino II parts have trills and grace notes, and the Violoncello and Continuo parts continue their melodic lines.

Пример 20. Г.Ф. Гендель. *Concerto grosso* № 11, V часть (*Allegro*).

Концертирование первой скрипки на фоне *tutti*

Example 20 shows the first violin part (I, V) and the tutti ensemble (II, III, IV, V, VI, VII, VIII) in G major, 3/4 time. The first violin part is marked with a forte (f) dynamic. The tutti ensemble is marked with piano (p) and pianissimo (pp) dynamics. The score includes figured bass notation for the basso continuo.

Пример 21. А. Вивальди. Концерт (*Concerto grosso*) № 7, II часть.

Контрастно-составная форма. Начало быстрой части с *solì*

Example 21 shows the beginning of the fast section (Allegro) of the second part of Concerto grosso No. 7 by Vivaldi. The score is in G major, 3/4 time. It features the first violin (I, III), second violin (II, IV), and the basso continuo. The tempo is marked Adagio for the first section and Allegro for the second section. The score includes figured bass notation for the basso continuo.

Пример 22. А. Корелли – *Concerto grosso* № 8, I часть.

Контрастно-составная форма

The image shows two systems of musical notation. The first system is labeled 'Grave.' and the second 'Allegro.' Both systems feature multiple staves with complex rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers like 7, 6, 7, 6, 6, 4, 5, 4, 3.

Пример 23. И. Стравинский. Концерт «*Dumbarton Oaks*», I часть.

Ансамблевое концертирование фагота и двух валторн

The image shows two systems of musical notation. The first system is marked 'solo' and the second 'mf'. The score includes parts for Fag. (Bassoon) and Cor. (Horn) with various dynamics and markings like 'sub. p', 'battere à 4', 'poco', 'simile', and 'mf'.

Пример 24. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть.

Полиритмия в партии чембало

The image shows a single system of musical notation. The score includes a part for Cemb. (Cembalo) with a box labeled '7' and various rhythmic patterns.

Пример 25. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть.

Лирическое соло чембало в средней части-трио

The image shows a single system of musical notation. The score includes a part for Cemb. (Cembalo) with a dynamic marking 'p' and various rhythmic patterns.

Пример 26. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.

Тема звоночка в партии чембало

Allegro ♩ = 168

V-no solo

V-ni I altri

V-ni II

V-la sola

V-le altre

V-c. solo

C-b. solo

Cembalo

col legno

pp

col legno

pp

II, 1'

p

Пример 27. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.

Более дробное сопоставление солирующих скрипки и виолончели

V-no solo

V-ni I altri

V-ni II

V-la sola

V-le altre

V-c. solo

C-b. solo

son reel.

pp

pp

Пример 28. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.
Смена фактуры в эпизоде С

34

pizz. arco

sempre *pp*

35

V-ni I

V-ni II

V-la

V-o.

dim.

ppp

pp

tutti

Пример 29. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.
Токкатная тема чембало в эпизоде D

C-b.

pp

legato

p

38

II, 4' + 6''

Пример 30. М. Вайнберг. Десятая симфония, I часть (Концерто гроссо).
Тема ригурнеля Grave

Пример 31. М. Вайнберг. Десятая симфония, I часть (Концерто гроссо).
Тема «малого ригурнеля» в основном разделе *Allegro*

Пример 32. А. Корелли. *Concerto grosso* № 8, V часть

Allegro.

6 # 7 6 # 6 # 7 6 #

Пример 33. М. Вайнберг. Симфония № 10, I часть (Концерто-гроссо).

Сольная каденция виолончели

V-c. 1 arco *molto tenuto, espressivo*

molto riten.

Пример 34. М. Вайнберг. Десятая симфония, II часть (Пастораль).
Сольная каденция скрипки

7642

Пример 35. М. Вайнберг. Десятая симфония, III часть (Канцона).
Сольная каденция контрабаса

35 Lento

senza sord.
C-b. arco

p espress.

pizz.

sul E

gliss.

Пример 36. М. Вайнберг. Десятая симфония, II часть (Пастораль).

Основная тема и тема скрипичной каденции

Пример 37. М. Вайнберг. Десятая симфония, III часть (Канцона).

Основная тема

Пример 38. М. Вайнберг. Десятая симфония, IV часть (Бурлеска).

Раздел С

Пример 39. М. Вайнберг. Десятая симфония, V часть (Инверсия).

Виртуозное выступление струнных

The musical score is written for a string ensemble and includes the following parts and markings:

- Violino**: First Violin part, starting with a forte (*ff*) dynamic and a first finger fingering (1).
- V-no**: Violoncello part, also starting with a first finger fingering (1).
- V-c.**: Violoncello part, starting with a first finger fingering (1).
- V-la**: Viola part, starting with a first finger fingering (1).
- V-c.**: Violoncello part, starting with a first finger fingering (1).

Tempo and dynamic markings include:

- ff* (fortissimo) at the beginning.
- Andante* (marked with a double asterisk **).
- f espressivo* (f marcato).
- Moderato* (marked with a double asterisk **).
- f tenuto* (f marcato).
- acceler.* (accelerando).
- cresc.* (crescendo).

Пример 40. М. Вайнберг. Десятая симфония, V часть (Инверсия).
Второй раздел

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Double Bass

Andante
(1) pizz.

20'

Пример 41. М. Вайнберг. Десятая симфония, V часть (Инверсия).
Микрополифония (канон в приму)

Violino I
Violino II
Viola
Violoncello
Double Bass

57

7642

Пример 42. М. Вайнберг. Десятая симфония, II часть (Пастораль).
Эпизод *Grave*

(1.2.3.4)(a4)

V-ni *cresc.* *pp* *p*

V-le *con sord. dolce* *pp* *cresc.* *p*

V-c. *p*

C-b. *p*

Пример 43. М. Вайнберг. Десятая симфония, IV часть (Бурлеска).
Побочная партия

(1.2.3) *tenuto* *pp*

V-ni *tenuto* *pp*

V-le *tenuto* *pp*

V-c. *tenuto* *pp*

C-b. *tenuto* *pp*

Пример 44. В. Екимовский. Бранденбургский концерт. III часть.

Тема рефрена (*F-dur*)

Allegro

Пример 45. В. Екимовский. Бранденбургский концерт. III часть. Вторая середина.

Дробное сопоставление рефрена и интермедии

Tasto

Пример 46. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 6, III часть.

Объединение тем рефрена и интермедии

18

Piano

Violin I

Violin II

ff

Пример 47. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 6, I часть.

Тема-эпиграф

Пример 48. С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров.

Пролог (тема колоколов)

КОНЦЕРТ
 для двух оркестров

CONCERTO
 for Two Orchestras

С. ГУБАЙДУЛИНА
 S. GUBAIDULINA

2 Flauti
 3 Clarinetti (B)
 Batteria I
 Batteria II
 Batteria III

J. = 90
 I.
 pp
 pp
 pp
 T-tam
 p
 C-ne
 p
 L.v. simile

Пример 49. С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров.
Конец второго раздела (сонорика и t_{53} *h-moll*)

Fl.

Batt. I

Batt. II

Archi

Tr-be

Cili di valday

T-tam.

f

dim.

p

ff

Пример 50. С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров.
Tutti (ритурнель) – эстрадный оркестр

Sax.

Cor.

Batt. IV

Batt. V

Chit.b.

mp

f

Пример 51. С. Губайдулина. Концерт для двух оркестров.

Интермедия – симфонический оркестр

Cl.

Cor.

Tr-be

V.c.

C-b.

I solo

II

p *mf* *pp* *f* *mf*

Пример 52. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение».

Соло органа

Organo

Lento

(Querfl. 8')

(III)

p legato

lunga

(II)

(I)

(Man.)

(5)

Пример 53. Р. Щедрин. «Музыкальное приношение».

Эпизод «большой» концертной формы. Трио флейт

14

Sostenuto assai

I

II

III

mf (p) vibrato

mf (p) vibrato

Пример 54. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 1, II часть.

Тема рефрена

Allegro

VI. 1^o solo

VI. 2^o solo

Пример 55. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 1, II часть.

Тема интермедии

6

VI. 1^o solo

VI. 2^o solo

Cemb.

Пример 56. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 2, I часть.

Тема рефрена – аллюзия на основную тему I части БК № 5 И.С. Баха

Allegro

Vni I divisi

Vni II divisi

Пример 57. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 3, I часть.

Тема рефрена

Allegro

Violino solo I

Violino solo II

Cembalo

Пример 58. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 3, I часть.

Начало «додекафонного» раздела

VI. s. I

VI. s. II

Camp.

Cemb.

VI. I

VI. II

Ve.

Пример 59. Шнитке – Concerto grosso № 3, II часть

15

Vi. s. I
Vi. s. II
Cb.

arco
f
ff-p
f
ff-p
f
ff-p
f
ff-p
f
ff-p
f

Пример 60. А. Шнитке – Concerto grosso № 1, I часть.

Тема часов

Andante

Pianoforte

(p) con amplificatore

Pf.

Ped.

Пример 61. А. Шнитке – Concerto grosso № 1, I часть.

Авторская тема

1 non vibr.

VI. 1^o solo

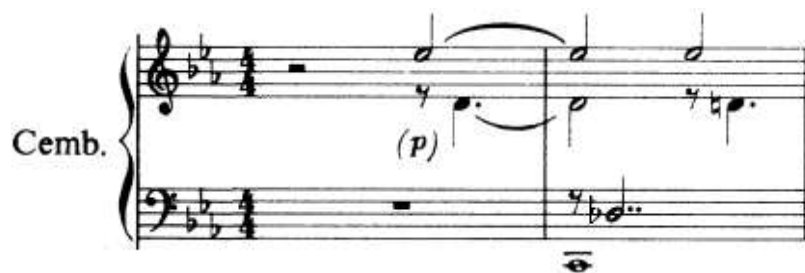
pp

non vibr.

VI. 2^o solo

pp

Пример 62. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 1, I часть.
Монограмма ВАСН



Пример 63. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 1, V часть.
Тема бабочки. Элементы 1 и 2

1

Agitato

VI. 1° solo

f

VI. 2° solo

f

2

VI. 1° solo

VI. 2° solo

Пример 64. А. Шнитке – *Concerto grosso* № 1, V часть.
Тема танго

Cemb.

(f)

ПРИЛОЖЕНИЕ V.
ХРОНОЛОГИЯ ПРОИЗВЕДЕНИЙ РОССИЙСКИХ КОМПОЗИТОРОВ (1940-Е–1990-Е ГГ.)
С СОТСЫЛКАМИ К БАРОККО (ХРОНОЛОГИЯ НЕОБАРОККО)

Даты	Композиторы (годы жизни)	Произведения с указанием дат создания		
		Жанры (кроме Концертов и Concerti grossi)	Наличие барочных знаков и (или) барочного концертирования	Концерты и Concerti grossi
1940-е	Д. Шостакович (1906–1975)		Фортипианный квинтет (1940, 5- частный цикл, две первые части – Прелюдия и Фуга) Симфония № 8 до минор (1943, IV ч. – basso ostinato)	Концерт для скрипки с оркестром № 1 для минор (1947–1948, III ч. – Пассакалия)
	Б. Чайковский (1925–1996)	Пассакалия и fuga для флейты, гобоя, кларнета, валторны, скрипки, альты, виолончели и контрабаса (1940-е)		
	М. Вайнберг (1919–1996)		Симфония № 2 для струнного оркестра (1946) Концертино для скрипки и струнного оркестра (1948)	
1950-е	Д. Шостакович (1906–1975)	24 прелюдии и фуги для фортепиано (1951)		
	А. Волконский (1933–2008)			Концерт для оркестра (1953)
	А. Шнитке (1934–1998)	Фуга для скрипки соло (1953), 5 прелюдий и fuga для фортепиано (1953–1954)		
	М. Вайнберг (1919–1996)	Партита для фортепиано (1954)		
	Э. Тамберг (1930–2010)			Concerto grosso (1956, III ч. – Allegro molto quasi toccata)
1960-е	Э. Денисов (1929–1996)	Соната для двух скрипок соло (1958, III ч. – Фуга)		
	Д. Шостакович (1906–1975)		Струнный квинтет № 8 (1960)	
	М. Вайнберг (1919–1996)	Соната № 1 для виолончели соло (1960) Соната № 1 для скрипки соло (1964)	Симфониетта № 2 для струнного оркестра и литавр (1960)	

	Соната № 2 для виолончели соло (1965) Соната № 2 для скрипки соло (1967) 24 прелюдии для виолончели соло (1968)	Симфония № 7 для струнного оркестра и клавирина (1964) Симфония № 10 для струнного оркестра (1968)	
	А.И. Пирумов (1930–1995) Р. Щелрин (1932–2025)	Симфония для струнного оркестра и ударных (1963)	Концерт для оркестра № 1 «Озорные частушки» (1963) Концерт для оркестра № 2 «Звоны» (1968) Фортепианный концерт № 2 (1968)
	Прелюдия и токката для фортепиано (1961) «Двухголосная инвенция» для фортепиано (1961) «Basso ostinato» для фортепиано (1961) Камерная сюита для ансамбля скрипачей, арфы, аккордеона и 2-х контрабасов (1961, I часть – Прелюдия, IV – Фуга) 24 прелюдии и фуги (1963–1970)		
	Э. Мирзоян (1921–2012) А. Парт (р. 1935) Н. Каретников (1930–1994) Б. Тищенко (1939–2010) С. Слонимский (1932–2020) Б. Чайковский (1925–1996)	Симфония для струнного оркестра и литавр (1962) Коллаж на тему ВАСН (1964) Камерная симфония (1968) Симфония № 3 (1966)	Концерт для духовых (1965) Концерт-буфф (1966)
	Соната № 1 для виолончели соло (1960) Сюита для виолончели соло (1961) Партита для виолончели, клавирина, фортепиано, электрогитары и ударных (1966) Чакона для фортепиано (1962) Токката для гитары (1969) Прелюдия и фуга для фортепиано (1963) Соната для скрипки и фортепиано № 1 (1963) Соната для скрипки и фортепиано № 2 «Quasi una sonata» (1968, монограмма ВАСН)	Камерная симфония (1967)	
	С. Губайдулина (1931–2025) А. Шнитке (1934–1998)		

1970-е	Э. Денисов (1929–1996)		Сресцендо e diminuendo, для клавирина и 12 струнных (1965)	Концерт для флейты, гобоя, фортепиано и ударных (1963)
	Р.К. Габичвалзе (1913–1999)		Симфония для струнных и литавр (1965)	
	А. Аллизале (1937–2014)		Вторая камерная симфония (1968)	
	О. Янченко (1939–2002)		Камерная симфония (1966)	
	А. Эшпай (1925–2015)		Импровизация для органа (1966, монограмма ВАСН)	
	А. Муров (1928–1996)		Третья симфония (1967–1968, «Концерт в форме восьми инвенций»)	Концерто grosso для грубы, фортепиано, виолафона, контрабаса и оркестра (1967)
	А. Хачатурян (1903–1978)		7 речитативов и фуг для фортепиано (вторая редакция – 1966–1970)	
	Ф. Янов-Яновский (р. 1934)			Concerto grosso № 1 для струнного ансамбля (1969)
	Б. Тищенко (1939–2010)	Соната № 2 для скрипки соло (1975)	Sinfonia robusta (1970)	Концерт для флейты, фортепиано и струнного оркестра (1972)
	С. Губайдулина (1931–2025)	Тоската-Tropcata для фортепиано (1971) Инвенция для фортепиано (1974)	«Concordanza» для камерного ансамбля (1971) Hell und Dunkel для органа (1976) «In Stose» («На кресте») для виолончели и органа (1979)	Концерт для фагота и низких струнных (1975) Концерт для двух оркестров – эстрадного и симфонического (1976)
	Я. Иванов (1906–1983)		Четырнадцатая симфония «Sinfonia da camera» для струнного оркестра (1971)	
	М. Вайнберг (1919–1996)	Соната № 3 для виолончели соло (1971) Соната № 1 для альты соло (1971) Соната № 2 для альты соло (1978) Соната № 3 для скрипки соло (1979)		
	Р. Щедрин (1932–2025)	Полифоническая тетрадь (1972, 25 полифонических прелюдий)		
	А. Шнитке (1934–1998)	Сюита в старинном стиле для скрипки и фортепиано (1972), Пассакалия для фортепиано (1972), Пассакалия для		Concerto grosso № 1 (1977)

	большого симфонического оркестра (1979–1980)		
Ю.А. Фалик (1936–2009)			«Скородухи». Концерт для духовых и ударных (1972)
М.М. Скорик (1938–2020)			«Карпатский концерт» для большого симфонического оркестра (1972)
И. Ельцева (1926–2013)	24 прелюдии и фуги (Тетраль 1 – 1972, Тетраль 2 – 1974)		
И.М. Асеев (1921–1996)	Симфонические фуги для органа (1972)		
В. Бирик (1940–2003)	34 прелюдии и фуги (1973–1978)		
Б. Чайковский (1925–1996)		«Знаки зодиака», кантата для сопрано, клавирина и струнного оркестра на стихи Ф. Тютчева, А. Блока, М. Цветаевой, Н. Заболоцкого (1974)	
А. Муров (1928–1996)	Две инвенции для клавирина (1975)		
Г.А. Мухомель (1909–1989)	24 прелюдии и фуги (1975)		
А. Хачатурян (1903–1978)	Соната-монолог для скрипки соло (1976)		
А. Парт (р. 1935)		Tabula rasa для двух скрипок и струнного оркестра (1977)	
С. Цинцадзе (1925–1991)	Соната для виолончели соло (1976)		
К.Е. Волков (р. 1943)		«Владимирский триптих» для камерного ансамбля (1977)	Концерт-картина «Андрей Рублев» для симфонического оркестра и солирующего квинтета духовых инструментов (1977) Концерт для квартета арф, флейты, гобоя и струнных (1977)
Г. Канчели (1935–2019)		Симфония №5 (1977; 1-й рефрен – с участием клавирина, 2-й – барочный тематизм)	

1980-е	Р. Калсонс (1936–2024)			Concerto grosso для солирующих валторны и трубы (1977)
	К.С. Сорокин (1909–1998)	2 пикла по 24 прелюдии и фуги (ор. 75 – 1977, ор. 78 – 1978)		
	В. Екимовский (1947–2024)			Бранденбургский концерт (1979)
	Ю.П. Юкечев (р. 1947)		Соната № 3 для фортепиано. Хоралы и фуги (1976) Соната в форме нивенций для баяна (1979)	
	Г. Корчмар ¹ (1947–2025)	Вагоссо-сюита для трубы, двух валторн, и тромбона (1979)		
	Н. Карнишкая (1906–1983)	Прелюдии и фуги для фортепиано (1979)		
	Г.М. Чеботарян (1918–1998)	Прелюдии и фуги в ладах армянской музыки (1979)		
	Н.Н. Польнский (р. 1928 или 1928–1989)	Фантазии и фуги (1979–1986)		
	С.А. Губайдулина (1931–2025)	Соната для скрипки и виолончели «Rejoice» («Радуйся!»), или «Возрадуйся», 1981 «Семь слов Христа», партия для виолончели, баяна и струнных (1982, цитаты из одноконтинентальной кантаты Г. Шютца)	Концерт для скрипки с оркестром № 1 «Offertorium» (1-я – 1980, 2-я – 1982, 3-я – 1986; тема Короля из «Музыкального приношения»)	
	Д. Кривинский (1937–2010)	Сонаты № 3 и № 5 для скрипки соло (1980–1986)		Concerto grosso для четырех труб, литавр и органа (1981)
	О. Янченко (1939–2002)			Concerto grosso № 2 (1982) Concerto grosso № 3 (1985)
	А.Г. Шнятке (1934–1998)		2 маленькие пьесы для органа (1980), «Eröffnungsvors zum Ersten Festspielsontag» («Вступление к первому воскресному празднику»)	Concerto grosso № 4 – Симфония № 5 (1988)

¹ В 2020 г. Г. Корчмаром написана «Необарочная музыка» для трио деревянных духовых инструментов: флейты, кларнета и фагота.

			для четырёхголосного смешанного хора и органа (1989)	
С. Тосин (р. 1953)			«Строки Аполлинера», органный цикл (1982, монограмма BACH)	
Э. Денсов (1929–1996)		Партита для скрипки и камерного оркестра (1981, названия частей – из барочной сюиты и чакона)	Камерная музыка для альта, клавишина и струнных (1982) Вариации на тему хорала Баха «Es ist genug» для альта и камерного ансамбля (1984) Вариации на тему Генделя для фортепиано (1986)	Концерт для двух альтиров, клавишина и струнных (1984)
А.И. Пирумов (1930–1995)		Полифоническая тетрадь – двенадцать прелюдий и фуг для фортепиано (1983) Двадцать четыре маленькие фуги (1989)		
Р.К. Шедрин (1932–2025)		«Эхо-соната» для скрипки соло (1984)	«Музыкальное приношение» (1983) «Музыка для города Кёлена» (1984)	
С.С. Беринский (1946–1998)		Sonata-rapita для виолончели соло (1985) Соната-партита a la bagossa для органа (1985)		
А.А. Мирзоев (р. 1944)			Соната для скрипки и фортепиано (1985, III ч. – Токката)	
В. Цытович ² (1931–2012)				Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра (без скрипок) и ударных инструментов (1986)
С. Кравцов (1955–2021)			«Монограммы» для фортепиано (1986, монограмма BACH)	
Е.И. Полгайц (р. 1949)		«Соната-партита» для баяна (1986)		
М.С. Вайнберг (1919–1996)		Соната № 4 для виолончели соло ор. 140 (1986)	Камерная симфония № 1 для струнного оркестра (1987) Камерная симфония № 2 для струнного оркестра и литавр (1987)	
Б. Чайковский (1925–1996)			«Музыка для оркестра» (1987)	

² В 2001 г. создано ещё одно знаковое сочинение В. Цытовича – «Соната в стиле необарокко».

1990-е	Л.Б. Бобылёв (1949–2025)	«Диатоническая полифония» (1987)		
	Б.П. Лисицын (р. 1957)	Каноны и фуги (1987)		
	А. Муров (1928–1996)		Рококо-трио для скрипки, виолончели и фортепиано (1988)	
	Михаил Чекалин (1959–2024)			Concerto grosso № 1 (1989)
	Г. Корчмар (1947–2025)	Фантазия для скрипки соло «Тень Корелли» (1988)		Концерт-парафраз на тему 6-го Бранденбургского концерта (1985) Камерный концерт (Concerto Grosso) для двух солирующих гобоев, струнных и чембало (1988) Concerto grosso № 2 для струнного трио и камерного оркестра («Простой концерт», 1989)
	Ф. Янов-Яновский (р. 1934)			
	Ю.П. Гонцов (р. 1946)	24 прелюдии и фуги для баяна (1989)		
	М.М. Скорик (1938–2020)	12 прелюдий и фуг гол написания (1989)		
	А. Флярковский (1931–2014)	24 прелюдии и фуги для фортепиано (1982–1990)		
	С. Губайдулина (1931–2025)	«Аллилуйя», для солистов, хора и оркестра (1990)	Размышление о хорале И. С. Баха «Vor deinen Thron tret ich hiermit» для чембало и струнного квартета (1993) «Ritorno perpetuo» (Вечное возвращение) для чембало (1997)	
	Г.А. Вавилов (р. 1932)	«Соната-сюита» № 13 (ок. 1990, III ч. – «Фуга», IV – «Токката»)		
	И. Рехин (р. 1941)	24 прелюдии и фуги (1990)		
	А. Шинтке (1934–1998)		«Agnus dei» для 2 сопрано соло, женского хора и камерного оркестра (1992)	Concerto grosso № 5 (1991) Concerto grosso № 6 (1993) Концерт «на тронх» (Konzert zu dritt) для скрипки, альта, виолончели и камерного оркестра (1994)

М. Вайнберг (1919–1996)		Камерная симфония № 3 для струнного оркестра (1991) Камерная симфония № 4 для струнного оркестра, кларнета и треугольника (1992)	Тройной концерт для клавирина, органа и фортепиано с оркестром (1991)
Д. Кривичкий (1937–2010)	Соната № 5 для виолончели соло (1992) Соната № 3 для флейты соло (1993) Соната № 5 для альта соло (1996)		
Г. Корчмар (1947–2025)	Трио-соната для двух гобоев, виолончели и чембало (1990) Барокко-сюита (1992) Прелюдия, fuga и хорал для фортепиано (1995) «Господину капельмейстеру Баху», кантата на тему ВАСН для двух смешанных хоров а cappella на стихи современников И.С. Баха (на немецком языке, 1999)	«Иисус и Мария», пасхальный диалог для скрипки, альта и виолончели по мотивам Г. Шютца (1998)	
Н. Каретников (1930–1994)			Концерт для струнных (1992)
М. Коллонтай (р. 1952)	Шесть библейских сонат для скрипки и органа (1992)		
С. Кравцов (1955–2021)			Презент маэстро Капу. Концерто grosso на темы песен «Beatles» (1994)
С. Слонимский (1932–2020)	24 прелюдии и fuga для фортепиано (1994)		
В. Скобёлкин (р. 1969)		Соната № 1 для фортепиано «Соната в старинном стиле» (1996)	
М. Чекалин (1959–2024)			Concerto grosso № 2 (1991) «Чёрный квадрат» Concerto grosso № 3 (1996)
И.А. Грингольд (р. 1982)	«Соната-бахiana» для скрипки соло (1997)		