Федеральное государственное бюджетное
образовательное учреждение высшего образования
УФИМСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ИНСТИТУТ ИСКУССТВ
ИМЕНИ ЗАГИРА ИСМАГИЛОВА

На правах рукописи



ЗАВЬЯЛОВ Евгений Николаевич

ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ОРКЕСТРА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Диссертация
на соискание учёной степени кандидата искусствоведения

Специальность 5.10.3. Виды искусства (Музыкальное искусство)
(Искусствоведение)

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
доцент Н.Ю. Жоссан

Уфа – 2026

Оглавление

Введение 4

Глава 1.
Жанр концерта для оркестра: вопросы истории и теории 16
1.1. Этапы формирования жанра 17
1.2. Жанровый инвариант современного концерта для оркестра 37

Глава 2.
Ассимиляция жанра концерта для оркестра в отечественной музыке
1950-х – середины 1970-х годов (первая стадия) 49
2.1. Отечественный концерт для оркестра: пути становления 50
2.2. Концерт для оркестра в русле неофольклоризма 57

Глава 3.
Эволюция концерта для оркестра в стилевой ситуации
середины 1970-х – 1980-х годов (вторая стадия) 82
3.1. Жанр концерта для оркестра в условиях полистилистики 82
3.2. Преломление модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке 90

Глава 4.
Пути развития концерта для оркестра на современном этапе:
конец 1980-х – 2000-е годы (третья стадия): 105
4.1. Концерт для оркестра в контексте духовной тематики
как новая тенденция 107
4.2. Обновление концерта для оркестра в рамках неофольклоризма 117
4.3. Концерт для оркестра в культурном пространстве постмодернизма . 131

Заключение 153

Список литературы 157

Приложение I. Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог 181

Приложение II. Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог 192

Приложение III. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог 203

Приложение IV. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог 210

Приложение V. Нотные примеры 217

Введение

Актуальность темы исследования. Концерт для оркестра является одним из наиболее востребованных жанров академической музыки XX и начала XXI века. История современного оркестрового концерта[1] в мировой музыкальной культуре занимает почти столетие, а о перманентном присутствии концерта для оркестра в российской музыке можно говорить, начиная со второй половины XX века. К настоящему времени известны свыше двухсот опусов отечественных композиторов, написанных в данном жанре[2].

К оркестровым концертам принято относить различные концертно-инструментальные сочинения (собственно концерты для всевозможных по составу оркестров, *concerti grossi*, *quasi* оркестровые ансамблевые концерты)[3], объединяемые, прежде всего, ориентированием на жанр старинного *concerto grosso* как базовую типологическую модель. Вместе с тем воплощённая в музыке XX века идея ренессанса барочного концертирования лишь в редких случаях связана с реализацией исключительно стилизаторских задач. Современный концерт для оркестра является новым жанром, получившим множество трактовок в разных стилевых контекстах благодаря присущим ему свойствам языковой мобильности и жанровой диффузности, открытости к выражению широкого спектра содержания, а также ярким презентационным возможностям.

Как особый феномен отечественной музыки XX и начала XXI века жанр концерта для оркестра нуждается в системном исследовании – изучении вопросов его жанровой структуры, содержания, процесса эволюции и логики развития. Учитывая накопленный композиторский опыт, а также отсутствие специальных

---

[1] В настоящей работе термины «концерт для оркестра» и «оркестровый концерт» считаются идентичными.

[2] См. Приложения I и II.

[3] См. об этом: Левая, Т.Н. Традиции concerto grosso в композиторском творчестве 1960–70-х годов // Двадцатый век в зеркале русской музыки [139, с. 329]; Курышева, Т.А. Театральность и музыка [135, с. 84].

работ, посвящённых комплексному изучению жанра концерта для оркестра, обращение к заявленной теме представляется своевременным и актуальным.

Цель исследования – выявить пути претворения жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века.

Для достижения поставленной цели выдвигаются следующие **задачи**:

1) на основе анализа исторического развития инструментального концерта сформулировать признаки, составившие жанровый инвариант концерта для оркестра;

2) определить структуру жанрового инварианта современного концерта для оркестра, выделив стабильные и мобильные параметры;

3) рассмотреть оркестровый концерт в контексте общестилевых процессов отечественной музыки второй половины XX – начала XXI века;

4) обозначить основные стадии в развитии жанра внутри данного временного сегмента, отметив константные и меняющиеся признаки, индивидуальные для каждой стадии;

5) проанализировать особенности индивидуально-авторской трактовки жанра на уровне содержания, драматургии, формы и средств музыкальной выразительности в различных историко-стилевых контекстах.

Объект исследования – отечественная инструментальная музыка XX – начала XXI века.

Предмет исследования – жанр концерта для оркестра и пути его претворения в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI столетия.

Музыкальный материал исследования охватывает более тридцати концертов отечественных композиторов. Выбор материала для анализа обусловлен наглядностью и показательностью с точки зрения поставленной проблемы, а также необходимостью показать множественность вариантов интерпретации жанра. В работе привлекаются сочинения, имеющие различные авторские жанровые обозначения – концерты для оркестра (М. Броннер, А. Волконский, В. Кикта, А. Королёв, Г. Корчмар, И. Шварц, Р. Щедрин), *concerto*

grosso (С. Павленко, А. Рыбников, Э. Тамберг, А. Шнитке, А. Эшпай), опусы с оригинальными заголовками, указывающими на особенности содержания, сруктуры концерта или на проявление жанровой синтетичности (С. Жуков, А. Муров, В. Пешняк, А. Пярт, И. Рогалев, С. Слонимский). Анализируются также сочинения для разных видов оркестра: камерного (А. Вустин, И. Рогалев, С. Слонимский), струнного (С. Жуков, А. Нименский), духового (Ю. Фалик), симфонического оркестра с солирующими народными инструментами (В. Пешняк), эстрадно-симфонического оркестра (С. Губайдулина, С. Слонимский), а также опирающиеся на принципы *concerto grosso* концерты для *quasi* оркестровых ансамблевых составов (Е. Подгайц, Н. Сидельников).

Степень разработанности проблемы. На сегодняшний день существует масштабный корпус музыковедческих трудов, в которых изучаются вопросы теории и истории жанра инструментального концерта, преимущественно применительно к сольному концерту или *concerto grosso* эпохи барокко. Так, о фортепианном концерте писали Е. Долинская [73], И. Кузнецов [132], Г. Орлов [162], Е. Фоменко [215], скрипичном – А. Анисимов [12], А. Булатова [34], И. Гребнева [50], В. Солнцев [200], Ю. Хохлов [226], виолончельном – А. Павловский [163], альтовом – В. Дарда [62], кларнетовом – С. Артемьев [18], флейтовом – В. Давыдова [61], о концерте для баяна с оркестром – А. Лебедев [136]. Рассмотрению барочного концерта посвящены исследования Л. Бутира [35], Н. Зейфас [99; 100], Ю. Холопова [221] и др. Кроме того, существует значительное число работ, в которых анализируются пути претворения концертного жанра в творчестве отечественных композиторов: Э. Денисова (Е. Бараш [22]), Е. Подгайца (Е. Голубева [48], Г. Рубахина [181]), С. Прокофьева (Н. Кравец [130]), И. Стравинского (Н. Брагинская [30]), Д. Шостаковича (М. Зварич [98]), А. Эшпая (Е. Самойленко [185]) и др.

Обращение к жанру концерта для оркестра в музыковедческой литературе имеет *эпизодический* характер, встречается в работах М. Арановского [15], Б. Асафьева [20], Г. Григорьевой [52], Е. Денисовой [69], Т. Курышевой [135], Т. Левой [140], М. Тараканова [207; 208], Л. Раабена [174; 175], О. Синельниковой

[191; 192; 193], В. Холоповой [222; 223; 224], Е. Чигарёвой [233], И. Шабуновой [234], А. Шпагиной [243] и др.

«Классическими» трудами в области теории концертного жанра являются монографии Л. Раабена [174; 175] и М. Тараканова [207]. В них разъяснены понятия *концертирования* и *концертности*, Л. Раабеном выделены такие типы концертов, как *виртуозный* и *симфонизированный*. Впоследствии перечисленные термины закрепились в научно-музыковедческой практике, вошли в справочные и энциклопедические издания и получили дальнейшую разработку у иных авторов (например, в работе И. Кузнецова о фортепианном концерте [132]).

Вопросам теории концертного жанра посвящены также диссертационные исследования Е. Антоновой [13], Н. Ахмедходжаевой [21], Е. Самойленко [185]. Основные тенденции развития инструментального концерта в отечественной музыке последней трети XX века рассматриваются в работе О. Зароднюк [96].

Особого внимания заслуживает статья Т. Левой [140], в которой анализируются пути претворения жанровой модели *concerto grosso* в советской музыке 1960–1970-х годов. Автор отмечает вариативность жанровых прочтений, осмысливает перспективы развития жанра в русле основных стилевых тенденций отечественной музыки, выделяя концерт «“классический” и “авангардный”, “фольклорный” и “эстрадно-бытовой”» [140, с. 162].

Таким образом, масштабный корпус музыковедческих работ свидетельствует об устойчивом исследовательском интересе к инструментальному концерту, в том числе и к концерту для оркестра как его жанровой разновидности. Вместе с тем оркестровый концерт до настоящего времени не исследовался системно и в значительной исторической перспективе, по ряду параметров проблема претворения жанра концерта для оркестра в российской музыке всё ещё остаётся недостаточно изученной.

Научная новизна настоящей работы определяется тем, что *впервые:*

– предпринимается попытка комплексного изучения развития жанра концерта для оркестра в отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века с опорой на метод стадиального развития;

– определяется жанровый инвариант современного концерта для оркестра;

– выявляются основные стадии развития жанра концерта для оркестра и пути его претворения в отечественной музыке указанного временного сегмента;

– анализируются малоизученные сочинения отечественных авторов («Посвящение Бетховену» А. Вустина, Концерт для двух оркестров: эстрадного и симфонического С. Губайдулиной, Концерт в форме восьми инвенций А. Мурова, «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца, «Скоморохи» Ю. Фалика и др.);

– отдельные произведения рассмотрены впервые (Концерт-партес С. Жукова, Канты А. Нименского, «Украинские колядки, щедривки и веснянки» В. Кикты, «Царские распевы» Г. Корчмара, цикл концертов «Большая инструментальная месса» С. Павленко, «Эпические сказания» В. Пешняка, «Четыре русские песни» Р. Щедрина);

– составлены каталоги оркестровых концертов отечественных и зарубежных композиторов XX и начала XXI века.

Методология исследования. Цель и задачи, обозначенные в диссертации, обусловили применение *комплексного подхода*, основанного на сочетании искусствоведческого, культурологического, сравнительно-исторического, жанрово-типологического, стилевого, целостного и функционального методов анализа.

Методологическую значимость для данного исследования представляют труды, посвящённые *теории музыкального жанра* (М. Арановский [16], А. Коробова [128], М. Лобанова [146], Е. Назайкинский [160], О. Соколов [199], А. Сохор [201], В. Цуккерман [230]) и *стиля* (Г. Григорьева [52], М. Лобанова [146], М. Михайлов [151], Е. Назайкинский [160], С. Скребков [195]).

Историко-теоретической базой диссертации являются работы по истории отечественной и зарубежной музыки XX века (М. Высоцкая [41], Н. Гаврилова [102], Г. Григорьева [41; 52], А. Демченко [67], Е. Долинская [72; 111], Т. Левая [110; 139], С. Савенко [183], М. Тараканов [112] и др.).

Избранный ракурс исследования обусловливает также обращение к трудам, освещающим различные проблемы истории и теории концертного жанра. Среди

них можно выделить работы Б. Асафьева [20], Е. Антоновой [13], М. Лобановой [145], где речь идёт о *диалогической природе* жанра концерта, поскольку именно *диалогичность* выделяется в диссертации в качестве ключевого типологического признака концерта, сохраняющегося на всех стадиях развития жанра.

Категория диалога, разработанная в литературоведении М. Бахтиным [23], в музыкознании получает развитие в исследованиях Б. Асафьева [20] Е. Назайкинского [158], Л. Шаймухаметовой [237]. С точки зрения лингвистического подхода диалог понимается как «классическая форма речевого общения, где высказывания собеседников, называемые репликами, сменяют друг друга» [24, с. 173].

В представленном исследовании диалогичность рассматривается в контексте жанра оркестрового концерта, в котором можно обнаружить определённые черты общности музыкального диалога с литературным. Так, процесс смены реплик в драматическом или литературном диалоге вызывает ассоциации с процессом *концертирования* как способом музыкального развития, основанном на диалогическом взаимоотношении солистов, ансамблей и оркестровым *tutti*, а экспрессивность речевого или театрального диалога – с *концертностью* как особым качеством музыкального высказывания, характеризующегося красочностью, виртуозностью и в некоторых случаях патетически-пафосной риторикой.

Изучение процесса эволюции жанра опирается на *стадиальный метод*, широко используемый в истории, языкознании, литературоведении, культурологии и искусствоведении (С. Аверинцев [3], А. Веселовский [39], М. Каган [113], Н. Конрад [127], Ю. Лотман [147], Г. Поспелов [168], И. Савельева [182], Н. Ужанков [211], Г. Щедрина [247] и др.), введённый в музыкознание М. Арановским [15] и теоретически разработанный

Г. Григорьевой [52]. Впоследствии он получил применение для рассмотрения широкого спектра проблем музыкознания[4].

Для оркестрового концерта наиболее перспективным оказался *путь стилевого обновления*. Это не случайно, так как именно в стиле, по словам Г. Григорьевой, реализуются особенности художественного мышления композитора [52, с. 9–10]. *Стадиальный метод* позволяет проследить *эволюцию* концерта для оркестра в различных стилевых контекстах, определить *общее* и *индивидуальное* в трактовке жанра.

Основой построения стадиальных концепций, как отмечает Г. Григорьева, служит «сравнительный подход к исследованию сходных художественных явлений в исторически аналогичных стадиях развития» [52, с. 18]. При этом данный метод базируется «не столько на временно́м, сколько на закономерном пути развития, последовательно включающего определённые стадии» [52, с. 3]. «В свете *историко-типологического* подхода, – отмечает А. Коробова, – феномен жанра предстаёт воплощением диалектики устойчивого и изменяемого в художественно-историческом процессе» [128, с. 122].

Изучение развития жанра концерта для оркестра в очерченный период позволяет выделить внутри него *три стадии*. Основанием для перехода к новой стадии является изменение качественного состояния жанра, обусловленное, в свою очередь, такими параметрами, как влияние общей историко-культурной ситуации на функционирование жанра, появление новых стилевых тенденций, расширение поля действия диалогичности – основного семантического признака концерта. Хронологические границы выделяемых стадий отражают преимущественно те периоды, в которых достигнутое состояние жанра проявилось наиболее ярко и стабильно. Вместе с тем сменяемость стадий характеризуется хронологической диффузностью, поэтому обозначенные временные рамки условны и при необходимости допускают расширение

---

[4]Стадиальный метод также использовался в связи с изучением становления и развития национальных композиторских школ (А. Друкт [74], Е. Скурко [197]), в этномузыкознании (Э. Алексеев [6]), а также в аспекте проблемы «композитор и фольклор» (Н. Жоссан [82]).

установленных границ – в том случае, когда, например, требуется показать ранний этап формирования определённой тенденции или же, наоборот, продолжение действия уже закрепившейся модели в новом контексте.

Первая стадия – ассимиляция жанра в отечественной музыке – охватывает период со второй половины 1950-х до середины 1970-х годов. Претворение принципов западноевропейского барочного *concerto grosso* в отечественной музыкальной культуре подготовлено внутренними предпосылками и происходит в поле творческого экспериментирования. На первой стадии завершается формирование русского оркестрового концерта, доминирующими направлениями развития которого становятся преломление в русле *неофольклоризма* и *стилевого синтеза*.

Вторая стадия приходится на время с середины 1970-х до конца 1980-х годов и отмечена актуализацией *необарочной* модели жанра, воспроизводимой в контексте полистилистики.

Третья стадия – конец 1980-х – 2000-е годы – характеризуется стремлением к индивидуализации трактовок жанра через расширение *жанрового содержания* (термин А. Сохора [202]), усилением диффузных свойств оркестрового концерта в синтезе с другими жанрами, а также претворением его в пространстве стилевого плюрализма, свойственного культуре постмодернизма. Наряду с продолжением ранее намеченных направлений возникает *новая* тенденция, связанная с обращением к *духовной тематике*, в которой раскрываются иные грани диалога – между теоцентрическим и антропоцентрическим восприятием мира.

Понятийно-терминологический аппарат. В исследовании применяется классическая научная терминология. В качестве ключевых терминов выделяются такие, как *диалогичность* (тип коммуникации, основанный на обмене сообщениями между участниками диалога), *концертирование* (способ воплощения диалогического музыкального развития), *концертность* (особое качество музыкального высказывания, характеризующееся свойственными жанру концерта особенностями риторики, тематизма, проявлением виртуозности),

стадия (фаза в развитии, имеющая свои качественные особенности), *период* (промежуток времени, в течение которого разворачивается стадия).

Положения, выносимые на защиту:

1. В результате эволюции жанра концерта для оркестра сложился его *жанровый инвариант*, внутренняя и внешняя структура которого обусловлена действием семантической, тектонической и коммуникативной функций. К числу признаков, образующих внутреннюю структуру жанра, относятся принципы диалогичности и игры, составляющие семантическое ядро, а также принципы концертирования и концертности, тип композиционной структуры (крупные одночастные или многочастные формы), специфика исполнительского состава (оркестр, оркестр с солистами, *quasi* оркестровый ансамбль солистов). Внешняя структура жанра определяется его коммуникативной функцией и выражается в языковой мобильности, жанровой диффузности, тенденции к синтезу с другими жанрами.

2. Концерт для оркестра проходит *три стадии* развития в отечественной музыкальной культуре, где происходит его ассимиляция и последующая эволюция. Главным итогом первой стадии является возникновение *отечественного* концерта для оркестра, аккумулирующего западноевропейский опыт и национальные традиции. Преломление традиций барочного *concerto grosso* происходит в русле неофольклоризма и жанрового синтеза. Новое качество концерта для оркестра достигается на второй стадии благодаря вовлечению его в контекст полистилистики. Третья стадия – отличается индивидуализацией трактовки жанра. Получает распространение новая разновидность – *духовный инструментальный концерт*. Современному концерту для оркестра свойственно расширение жанрового содержания, нередко благодаря воплощению изначально несвойственных жанру трагедийных концепций.

3. Эволюция отечественного оркестрового концерта в период второй половины XX – начала XXI века характеризуется высоким уровнем интенсивности, исторической динамичностью. За небольшой временной промежуток концерт для оркестра получает преломление в русле различных

стилевых тенденций – неофольклоризма (В. Кикта, Н. Сидельников, Р. Щедрин), неоклассицизма/необарокко (А. Муров, А. Пярт, А. Шнитке), постмодернизма (А. Вустин, С. Губайдулина, С. Слонимский), а также в контексте стилевого синтеза – с духовной музыкой (С. Жуков, Г. Корчмар, А. Нименский, Е. Подгайц), эстрадно-джазовой, электронной и киномузыкой (А. Рыбников, М. Чекалин, А. Эшпай).

Теоретическая и практическая значимость работы

Теоретическая значимость работы заключается в том, что жанр концерта для оркестра изучен как целостное явление; сформулированы основные параметры жанрового инварианта концерта для оркестра во взаимосвязи с его историческими прототипами; путём анализа семантической, тектонической и коммуникативной функций концерта для оркестра установлены особенности внутренней и внешней структуры жанра; определены основные пути претворения жанра концерта для оркестра в отечественной музыке. Полученные результаты могут послужить основой для дальнейших исследований музыки XX и начала XXI века, в том числе для изучения вопросов эволюции, содержания других жанровых разновидностей инструментального концерта и иных жанров камерной и симфонической музыки. Исследование также представляет опыт анализа явлений музыкальной культуры в аспекте стадиального развития.

Практическая значимость обусловливается возможностью применения материалов исследования для различных целей музыкальной практики: в педагогической работе (в курсах «История отечественной музыки», «Анализ музыкальных произведений»), в просветительской лекционной деятельности. Представленные в диссертации каталоги оркестровых концертов отечественных и зарубежных композиторов имеют ценность как специализированный научно-справочный ресурс.

Степень достоверности и апробация работы. Достоверность результатов исследования обеспечивается применением апробированного научно-методологического аппарата, опорой на анализ ранее выполненных исследований, связанных с предметом изучения. Диссертация неоднократно обсуждалась на

кафедре теории музыки Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова. Материалы исследования озвучивались на Международной научно-практической конференции «Научные идеи В.П. Бобровского в контексте современного музыкознания» (Уфа, 2016), VI Всероссийской научно-практической конференция молодых учёных «Наука об искусстве в XXI веке» (Уфа, 2018), Международной научно-практической конференция «Искусство и наука в образовательном пространстве: проблемы и перспективы» (Уфа, 2019), Всероссийском (с международным участием) фестивале науки в рамках III ежегодного научно-образовательного проекта «Школа молодых ученых» (Уфа, 2020), Всероссийской очно-заочной (с международным участием) научно-практической конференции «Творчество Альфреда Шнитке и культура XX–XXI веков» (Уфа, 2024).

Основные результаты исследования представлены в 12 публикациях [84; 85; 86; 87; 88; 89; 90; 91; 92; 93; 94; 95] общим объёмом 8,4 печатных листа, в том числе 4 публикациях [88; 90; 91; 94] в изданиях, рекомендованных ВАК (3,9 п. л).

Структура диссертационного исследования. Работа включает Введение, четыре главы, Заключение, Список литературы, Приложения. Во Введении формулируются цель и задачи исследования, обосновываются актуальность избранной темы и методологические подходы к её раскрытию.

Первая глава «Жанр концерта для оркестра: вопросы истории и теории» состоит из двух разделов. В разделе *1.1* изучаются исторические прототипы современного концерта для оркестра и этапы развития жанра в музыке XVII–XX веков. В разделе *1.2* определяются инвариантные черты жанра современного концерта для оркестра.

Во **второй главе «Ассимиляция жанра концерта для оркестра в отечественной музыке 1950-х – середины 1970-х годов (первая стадия)»**, образованной из двух разделов, рассматривается процесс адаптации жанра, имеющего западноевропейское происхождение, в условиях отечественной музыки (*2.1)* и выявляется специфика его претворения в контексте неофольклоризма и различных вариантов стилевого синтеза (*2.2).*

Третья глава «Эволюция жанра концерта для оркестра в стилевой ситуации середины 1970-х – 1980-х годов (вторая стадия)» также содержит два раздела, в которых изучаются необарочный оркестровый концерт в ракурсе полистилистики (*3.1)* и интерпретация жанровой модели *concerto grosso* в творчестве А. Шнитке (*3.2).*

Четвёртая глава «Пути развития концерта для оркестра на современном этапе: конец 1980-х – 2000-е годы (третья стадия)» включает три раздела. В разделе *4.1* освещается преломление жанра оркестрового концерта в аспекте духовной тематики. В последующих разделах анализируется процесс обновления жанра в рамках неофольклоризма (*4.2*) и рассматриваются варианты его прочтения в культурном пространстве постмодернизма (*4.3*).

В Заключении формулируются выводы, делается акцент на ведущих положениях и намечаются дальнейшие перспективы исследования.

Список литературы включает 255 наименований, из них 7 на иностранных языках.

В конце работы приводятся: **Приложение I** «Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог», **Приложение II** «Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог», **Приложение III** «Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог», **Приложение IV** «Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог», **Приложение V** «Нотные примеры».

Глава 1. Жанр концерта для оркестра: вопросы истории и теории

В отечественной музыке второй половины XX – начала XXI века концерту для оркестра отводится весомое место. Поскольку любой музыкальный жанр представляет собой «исторически сложившийся вид» [148, с. 18], для того чтобы раскрыть специфику преломления его традиций в современной музыке, необходимо определить исторические прототипы, выявить жанровый инвариант, который впоследствии у каждого из композиторов получает индивидуальную трактовку.

Жанр концерта для оркестра сформировался в музыке XX столетия в рамках неоклассицистского направления. Первоначально он был представлен в большей мере в творчестве западноевропейских композиторов (М. Регер, А. Казелла, Э. Блох, П. Хиндемит, И. Стравинский и др.), но во второй половине XX века получил широкое претворение и в отечественной музыке.

Возникновение нового оркестрового концерта в значительной степени связано с актуализацией и возрождением принципов барочного концертирования. Подчёркивая связь с эпохой барокко, композиторы XX–XXI веков часто обращаются к историческому названию *concerto grosso* – жанру, который стал одним из главных ориентиров для современного концерта для оркестра.

Вместе с тем важно отметить, что оркестровый концерт XX века обладает синтетическим характером генезиса, вбирающим в себя достижения предыдущих эпох (барокко, классицизм, романтизм) в области инструментальной музыки и музыкально-инструментального исполнительства. «Изменённая нормативная структура жанра не только связывает с прошлым, но и неустанно обновляет память о нём», – пишет М. Старчеус [204, с. 58]. Следовательно, для определения жанрового инварианта *современного* концерта для оркестра требуется рассмотрение диахронических срезов в историческом пути развития жанра концерта.

В настоящей главе изучаются родовые свойства концертного жанра, сформировавшиеся в музыке западноевропейского барокко, а также их изменения

на классико-романтическом и современном этапах (1.1). На основе анализа семантической, тектонической и коммуникативной функций жанра оркестрового концерта XX и начала XXI века выводится набор признаков, относящихся к его внутренней и внешней структуре и формирующих жанровый инвариант (1.2).

1.1. Этапы формирования жанра

В становлении жанра инструментального концерта прослеживаются три этапа: *барочный* (вторая половина XVII – первая половина XVIII вв.), *классико-романтический* (вторая половина XVIII–XIX вв.), *современный* (XX–XXI вв.). Рассмотрим основные процессы развития жанра на каждом из названных этапов, акцентируя внимание на изменении концепции жанра, и выделим стабильные и мобильные параметры, обозначив таким образом инвариантные черты.

I этап – эпоха барокко, как известно, характеризуется рождением многих новых жанров светской музыки. Появление первых инструментальных концертов относят к последней трети XVII века (сочинения итальянских композиторов Дж. Бонончини, Л. Грегори, Дж. Торелли, А. Корелли). Подлинного расцвета жанр инструментального концерта достигает в первой половине XVIII века в творчестве А. Вивальди, И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

Основные типологические разновидности барочного инструментального концерта, по мнению Ю. Бочарова, сложились к началу XVIII века [29, с. 173–174]. К таковым относятся *concerto grosso* («большой концерт»), *концерт для солиста с оркестром* и *ripieno concerto* («полный концерт» – барочный концерт для оркестра). Признанным мастером «классических» *concerti grossi* является А. Корелли, родоначальником сольного скрипичного концерта называют А. Вивальди, клавирного – И.С. Баха, его же «Бранденбургские концерты» считаются вершиной развития *concerto ripieno*.

Среди названных видов барочного концерта наиболее ранним является *concerto grosso*. По определению Н. Зейфас, – это «многочастное (циклическое) произведение для оркестра, разделённого на две группы: солирующую – так

называемое *concertino, soli* или *senza ripieni* – и сопровождающую – *concerto grosso, tutti* или *ripieni*» [99, с. 381–382]. Отмечается многообразие возможных источников происхождения *concerto grosso*, к ним относят вокально-инструментальный концерт, органную и оркестровую канцону XVI–XVII веков, а также ансамблевую сонату [100, с. 8–9]. Большинство исследователей сходятся во мнении, что непосредственным предшественником *concerto grosso* является трио-соната[5]. Из трио-сонаты в концерт проникают и варианты структуры цикла, и универсальные модели диалога – вертикального ($\frac{solo}{continuo}$) и горизонтального (*tutti – solo*), которые, по наблюдению Ф. Ситдиковой, «были рождены ситуацией концертирования» [194, с. 73].

Следует отметить, что перечисленные принципы нашли продолжение в сольном концерте и *concerto ripieno*. Устанавливая общность этих видов барочного концерта, Т. Ливанова приходит к выводу о том, что они представляют единство в разных проявлениях, поэтому не существует резкой границы «между Бранденбургскими концертами и отдельными концертными произведениями для скрипки или для клавира с сопровождением» [143, с. 93]. В свою очередь, основное отличие *concerto ripieno* от *concerto grosso* Э. Прейсман видит в том, что в *concerto ripieno* «концертирующие инструменты пространственно не отделяются от оркестровой массы» [169, с. 61]. В сольном концерте роль ведущего концертирующего инструмента, наоборот, подчёркивается обособлением от общего исполнительского состава.

---

[5] Трио-сонаты сочинялись, как правило, для двух солирующих инструментов в сопровождении партии *basso continuo*, исполняемой на клавесине, органе или на любом другом низком по тесситуре инструменте (виолончель, басовая лютня, фагот). В эпоху барокко получили распространение два вида трио-сонат: *sonata da chiesa* («церковная соната») и *sonata da camera* («камерная соната»). В разное время термины *sonata da chiesa* и *sonata da camera* могли означать, во-первых, возможность исполнения произведения во время церковной службы или же в светской обстановке, во-вторых, тип и состав циклической формы. Для *sonata da chiesa*, как правило, был свойственен четырёхчастный цикл, построенный на основе темпового контраста «медленно – быстро – медленно – быстро», в то время как *sonata da camera* обычно представляла собой цикл сюитного типа (с включением танцев). По мнению Ю. Бочарова, «фундаментальное различие между обеими разновидностями сонат заключается в том, что в сонатах *da camera* гораздо меньшая роль отводится имитационной полифонии» [29, с. 196].

На развитие концерта повлияли и другие жанры, прежде всего, опера, а также театр в целом[6]: его драматическое действие и формы сценической речи – монолог (ария), диалог (дуэт) и ансамбль. Так, концертную ситуацию *tutti – solo* в опере можно представить как противопоставление хора и солиста, воплощающее оппозицию *общего* и *частного*, коллективного и индивидуального. Партия солиста, подобно выступлению оратора, характеризуется убедительностью и выразительностью, обладает динамическими и ритмическими контрастами, эмоциональной окрашенностью, нужной степенью энергичности и артикуляции. По словам И. Алексеевой, «оперная монодия, несомненно, способствовала выдвижению ведущего, мелодически богатого и технически совершенного инструмента – такого, например, как скрипка» [7, с. 207]. Так, получив импульс в опере, инструментальная культура расцвела в концерте.

Само обозначение для жанра концерта было заимствовано из области *церковной музыки*, где ранее сложился особый тип вокально-хорового концерта. Различные варианты перевода слов с корнем *concerto*, встречающиеся в музыковедческой литературе, акцентируют антиномичность сущности понятия. «По-латыни *concertare* – сражаться, спорить. По-итальянски *concertare* – устраивать, придумывать, а *concerto* значит соглашение, *di concerto* – единогласно», – отмечает Е. Долинская [73, с. 470]. М. Лобанова, опираясь на данные из латинско-русского словаря, также указывает, что слово *concertator* определяется не только как «соперник, конкурент», но и как «соучастник борьбы, соратник» [146, с. 111]. Ряды, предложенные Е. Долинской и М. Лобановой, можно дополнить традиционными «спортивными» вариантами расшифровки значения термина: *concertare* с латинского – «состязаться» [71, с. 136], а *concerto* – «состязаюсь» [156, стб. 431–432; 173, стб. 922–925]. Следовательно, термин «концерт» вмещает в себя различные противоположные смысловые трактовки: *согласие* и *разногласие*.

---

[6] Т. Курышева называет концерт наиболее благоприятным жанром для разнообразных проявлений театральности [135, с. 82].

Кроме того, отражённые в понятии явления состязания, борьбы по установленным («придуманным») правилам связывают его с *феноменом игры*, который отмечается многими исследователями жанра [96; 138; 185; 206 и др.]. «Ни в одном виде исполнительского мастерства <…> фактор состязания не был столь очевиден, как в музыке», – пишет Й. Хёйзинга, считая наивысшим выражением *игры* в музыке достижения при демонстрации технических навыков [220, с. 228–229].

Состязание и согласие представляют собой неотъемлемые компоненты *диалога*, который, в свою очередь, наряду с *игровым* принципом становится важным *типологическим признаком* жанрового инварианта. Диалог, выступая как «генетический код» жанра концерта (М. Лобанова [145, с. 111]), является его сверхидеей, а *диалогичность* – основным *драматургическим* принципом, реализуемым через идею ансамблевого взаимодействия между солистами, отдельными оркестровыми группами, семействами и всем оркестром. Диалогическая основа превращает концерт в своеобразное поле, где «существуют и борются различные точки зрения, встречаются несколько оспаривающих первенство идей», – отмечает М. Лобанова [там же]. В подобном ключе трактует концертное «состязание» и Б. Асафьев: «Значение “соревнования” заключается не в одном виртуозном превосходстве, а в совершенстве диалога, в его экспрессии» [20, с. 218]. А. Коробова подчёркивает, что «в комплексе жанровых признаков доминанта явственно перемещается с конструктивного на семантический уровень» [128, с. 133]. Принципы диалога и игры образуют *семантическое ядро* концертного жанра.

Истоки диалога в концерте также восходят к церковному вокально-хоровому концерту, где диалогичность проявляется через *противопоставление звуковых масс* (например, при респонсорном или антифонном пении) [100, с. 3; 142, с. 566]. *Дифференциация исполнительского состава* свойственна и инструментальному концерту эпохи барокко: избранные тембры (*soli*) или их ансамбли (*concertino*) чередуются с общей звуковой массой (*ripieno*). В установившемся в барочном оркестре очерчивании двух разных по массиву

звучания групп *concertino* и *ripieno* Э. Прейсман видит наиболее полное «комплексное воплощение принципа контрастности» [169, с. 32]. Основой барочного оркестра становится ансамбль струнных инструментов и группа *concertino* (наиболее распространённый её состав – две скрипки и виолончель). Кроме того, важную функцию выполняет партия *basso-continuo*, исполняемая преимущественно на клавесине или низком струнном инструменте[7]. Данный состав мог дополняться духовыми инструментами (валторны, трубы, флейты, гобои, фаготы).

Основные средства реализации идеи диалога в инструментальном концерте – *концертирование и концертность* – тоже становятся устойчивыми признаками жанра.

Концертирование – способ осуществления диалога, его «материализация» и одновременно «двигатель» развития – основывается на солировании, то есть на репликах и высказываниях участников музыкального диалога. Концертирование является одновременно и драматургическим, и формообразующим принципом. Драматургическая роль выражается в возникновении тембровых, динамических, фактурных контрастов по мере разворачивания диалогических моделей *tutti – solo* и *solo – continuo*. Формообразующая роль концертирования, по мнению Л. Раабена, заключается в том, что оно «как бы подменяет собой принцип тематической разработки» [175, с. 5].

Концертность – особое качество музыкального высказывания, подразумевающее под собой виртуозный блеск, красочность и артистизм. Концертность проистекает из стремления каждого из участников диалога наиболее сильно и убедительно аргументировать свою точку зрения.

---

[7] С. Попов отмечает, что партию цифрованного баса исполняли преимущественно на клавесине, но также и на виолончели, контрабасе, фаготе или иных инструментах, допускающих воспроизведение многоголосной, аккордовой фактуры (лютня, орган, арфа) [166, с. 11]. По мнению О. Мартыновой, для партии *basso continuo* подходил любой инструмент, в том числе «инструмент высокой тесситуры, не ассоциирующийся с басом (скрипка, флейта)» [149].

Диалогичность на *композиционном уровне* образует такой особый тип структуры, как *концертная форма*[8], в которой, по определению В. Протопопова, «*нп* [начальное построение. – Е.З.] (полностью или частично) чередуется с относительно самостоятельными, развитыми эпизодами, в основе которых – или тема *нп*, или же новый материал» [171, с. 19]. В роли начального построения выступает первое проведение основной темы, исполняемой *tutti* в главной тональности (последующие проведения могут быть в побочных тональностях). В эпизодах, как правило, происходит развёртывание начальных импульсов, поэтому в целом в концертной форме преобладает принцип монодраматургии.

Общее строение цикла *concerto grosso* и *concerto ripieno* допускает несколько разновидностей. Так, Н. Арнонкур, рассмотрев 12 Concerti grossi op. 6 Г.Ф. Генделя, констатирует, что композитор «не придерживался ни одной из общеупотребительных в то время точных формальных схем» [18, с. 210]. Исследователь выделяет три варианта структуры цикла в этих концертах: форму *sonata da chiesa* (медленно – быстро – медленно – быстро), трёхчастный цикл (быстро – медленно – быстро) и цикл по типу французской оркестровой сюиты (увертюра и ряд танцевальных пьес). На неоднородность структур баховских концертов указывает М. Друскин: «Среди Бранденбургских концертов четыре трёхчастных (II, IV, V, VI), один двухчастный (III), один пятичастный (I: трехчастная синфония плюс менуэт и полонез с альтернативными трио)» [75, с. 346]. Наибольшей откристаллизованностью характеризуется структура цикла сольного концерта: *трёхчастность*, основанная на темповом контрасте (быстро–медленно–быстро). Такой тип композиции был установлен в концертах А. Вивальди, впоследствии к нему обращались И.С. Бах и другие композиторы эпохи барокко.

---

[8] В. Протопопов использует термин «староконцертная форма», Ю. Холопов – «концертная форма» или «форма старинного концерта».

В барочном концерте допускается наличие *импровизационных и квазиимпровизационных компонентов*[9]. Исследователи Н. Скрипниченко [198], Е. Фоменко [215] сходятся во мнении, что, по сравнению с музыкальной практикой Средневековья и Возрождения, в музыке барокко всё приобретает более ограниченные, локальные формы, и связывают это с профессионализацией искусства, совершенствованием нотной записи [198, с. 48; 215, с. 11]. Одной из форм, имеющих импровизационное начало, в концерте эпохи барокко является партия *basso continuo*, расшифровываемая исполнителем не только в соответствии с установленными правилами и традициями, но и с учётом возможностей инструмента, особенностей исполнительского состава и исходя из уровня профессионализма самого музыканта. В этом случае исполнитель, как отмечает О. Мартынова, «всегда соавтор нотного текста и может (и даже обязан) его изменять» [149].

Разделами барочного концерта, где непосредственно проявляется импровизационное начало, становятся *каденции* солистов, которые, как отмечает Е. Фоменко, «либо не записывались композиторами, либо записывались условно и схематично» [215, с. 11]. Пример записанной каденции можно встретить в Бранденбургском концерте № 5 *D-dur* (1720) И.С. Баха. Клавесинная каденция, охватывающая 67 тактов, вводится композитором в конце первой части. Переключение функции клавесина с *continuo* на *solo* (в других разделах концерта на клавесине исполняется партия *basso continuo*) сопровождается перестройкой интонационного содержания: в каденции особое значение приобретают эпизоды имитационной полифонии, а также построения фантазийного склада, включающие виртуозные арпеджированные и гаммообразные пассажи.

Перечисленные интонационные элементы входили в арсенал любого профессионального исполнителя и сформировали своего рода словарь клишированных структур, которые можно было использовать и, собственно, для

---

[9] Н. Скрипниченко выделяет такие формы импровизационности в музыке, как спонтанная (то есть незаписанная) импровизация и квазиимпровизация (зафиксированная в нотной записи) [198, с. 44].

спонтанной импровизации (термин Н. Скрипниченко [198]). Концертная импровизация, по словам Н. Скрипниченко, «предполагает серьезную подготовительную работу исполнителя, заключающуюся в создании “заготовок”, отработке клишированных ходов, продумывании остова будущей композиции» [198, с. 57]. В случаях, когда каденция не выписывалась (то есть непосредственно сочинялась исполнителем-солистом), в тексте могло быть обозначено её местоположение. Для этого, как отмечает А. Меркулов, использовались знаки ферматы, трели, а также размещаемые над ферматой или паузой слова *solo*, *cadenza*, *capriccio* и др. [150, с. 14]. Наличие импровизационных и квазиимпровизационных компонентов в каденциях обусловлено *коммуникативной* стороной жанра концерта, в частности, виртуозностью, стремлением исполнителя продемонстрировать уровень своего мастерства.

Обобщив вышеизложенное, сформулируем основные *черты жанрового инварианта барочного концерта*:

– *диалогичность* и *игра*, образующие семантическое ядро жанра;

– воплощение диалога через принципы *концертирования* и *концертности*;

– дифференцированный инструментальный состав, включающий партии (функции) солистов, *basso-continuo*, группы *concertino* и *ripieno*;

– нерегламентированная строго циклическая организация композиции с тенденцией к выдвижению трёхчастности с контрастным по темпу соотношением частей (быстро–медленно–быстро) как основного типа структуры;

– использование концертной формы (на уровне части цикла);

– наличие импровизационных и квазиимпровизационных элементов (каденции, партия цифрованного баса, особенности тематизма).

Жанровый инвариант барочного концерта актуализируется и получает претворение в отечественной музыке второй половины XX века в творчестве С. Губайдулиной, Р. Щедрина, А. Шнитке, А. Эшпая и других композиторов.

II этап развития жанра инструментального концерта (вторая половина XVIII столетия и весь XIX век) охватывает эпохи классицизма и романтизма и включает в себя три внутренние стадии: *формирование канона концерта нового*

типа в условиях классицизма, «*обновление в рамках канона» и «поиски альтернативы канону»* (М. Арановский [15]) как проявление романтических тенденций.

Формирование нового жанрового инварианта концерта, отличного от барочного *concerto grosso*, происходит у венских классиков и связано с утверждением *симфонии* как ведущего жанра инструментальной музыки. М. Арановский подчёркивает «обобществляющую», объединяющую функцию симфонии, отмечая, что в восприятии *слушателя* она заняла то место, которое ранее принадлежало мессам и пассионам. По словам учёного, «симфония эпизировала индивидуальное мироощущение, придавая ему характер всеобщности и универсальности», и представляла, таким образом, «обобщённую концепцию человеческого бытия» [15, с. 15]. На «коллективный» характер жанра симфонии с точки зрения *исполнительской* ситуации обращает внимание Л. Кириллина, указывая, что важной приметой симфонического письма становится исполнение каждой партии не одним, а несколькими инструментами [118, с. 105]. В свою очередь, такая организация музыкальной ткани вызвала и перестройку интонационного строя, поскольку «природа симфонии требует более простого облика тем и более величественной и мужественной разработки», «использования преимуществ полного оркестра», исключения слишком изысканной фактуры, украшений, виртуозных трудностей [там же, с. 105].

Под влиянием симфонии изменяется *концепция жанра концерта*. Концерт классико-романтической эпохи – это, по выражению М. Тараканова, «второе издание симфонии» [207, с. 9], где ведущую роль играет солист. На первый план выдвигается именно *сольный концерт*, а *concerto grosso* (основной жанр коллективно исполняемой инструментальной музыки западноевропейского барокко) почти полностью исключается из жанровой системы эпохи[10]. В сольном

[10] Своего рода напоминанием о *concerto grosso* у классиков служат концертные симфонии Й. Гайдна и В.А. Моцарта – гибридный жанр, в котором отдельные новаторские черты классицизма (особый тип тематизма, опора на принципы классической функциональной гармонии, гомофонный тип фактуры) переплелись с традициями старинного *concerto grosso*

концерте классико-романтической эпохи гармонично сочетаются идущее от *concerto grosso* оркестрово-коллективное начало и сольно-личное. Л. Кириллина характеризует концерт как самый театральный, драматичный и зрелищный среди всех инструментальных жанров классицизма. Подчёркивая его связь с оперой (что присуще и барочному концерту), исследователь отмечает, что «знание оперных топосов, семантики тональностей, тембров, ритмов, мелодических фигур позволяет зачастую понять, о чём именно “поёт” в данном концерте солист» [118, с. 108].

Концерт классико-романтической эпохи сохранил преемственность с барочным концертом. В частности, от старинного *concerto grosso* были восприняты:

– диалогичность и игровой принцип;

– концертирование и концертность как формы воплощения диалогичности;

– черты импровизационности;

– трёхчастная структура цикла, построенного на темповом контрасте по схеме *быстро–медленно–быстро* (в барочном концерте такая структура была одним из вариантов, а в классицистском – стала основной[11]).

Вместе с тем опора на типологические черты барочного концерта не исключает их преобразования на новом этапе развития жанра. Прежде всего, расширяется поле действия диалога, реализуемого более масштабно в концертных произведениях классико-романтического периода. В концерте эпохи барокко диалогическое начало проступало преимущественно в таких явлениях, как

(концертная форма, тип исполнительского состава – камерный оркестр с *basso continuo*). По мнению Л. Кириллиной, «концертные симфонии (*sinfonia concertata*) почти ничем не отличались от *conceto grosso* и не были столь широко распространены в практике – возможно, из-за своей не совсем определённой жанровой природы, не вполне “коллективной”, но и не выраженно “сольной”» [118, с. 106].

[11] И. Гребнева [50], а также С. Гончаренко [49] называют такую структуру концертного цикла *архетипической*, противопоставляя ей различные *кенотипические* модели, введённые на более поздних этапах развития жанра вместо закрепившегося архетипа.

имитационная полифония, различные типы диалогических структур[12], выстроенная благодаря им концертная форма, а также на уровне структуры цикла. В классико-романтическом концерте к названному добавился ещё и *драматургически значимый тематический контраст* – между главной и побочной партиями в сонатной форме, а также, в некоторых случаях, между темами солиста и оркестра в рамках двойной экспозиции. Например, в первых частях Двадцатого (*d-moll*) и Двадцать четвёртого (*c-moll*) фортепианных концертов В.А. Моцарта главные партии в экспозициях оркестра и солиста построены на разном тематическом материале. В свою очередь, контраст, заложенный в сопоставлении главной и побочной партий сонатного аллегро, приобрёл особую роль для разработки, где наряду с секвентно-модулирующими способами развития (в большей мере характерными для барочных форм) широко используются приёмы мотивной разработки и (иногда конфликтное) сопоставление тем.

Сравнивая музыкальные формы барокко и классицизма, В. Холопова называет важнейшим завоеванием художественного мышления классической эпохи «*полиаффектность* [курсив мой. – Е.З.], принципы контраста в движении и диалектической триады» [225, с. 318]. Драматургическим базисом барочной концертной формы была одноэлементность: ритурнель, исполняемый оркестровым *tutti,* как правило, воплощал главный музыкальный образ, высвечиваемый в разных гранях. В классико-романтическом же концерте равенство солиста и оркестра влечёт за собой возможность контрастного сопоставления образно-музыкальных сфер и, как следствие, опору на принципы драматургии более высокого ранга по количественному признаку – парной, триадной.

В классицистском концерте функция солиста становится особенно значимой: солист находится на первом плане не эпизодически, а постоянно. Принцип *концертирования* всё активнее воздействует на формообразование. Так,

---

[12] Вертикальные (*solo – continuo*) и горизонтальные (*solo – tutti*), а также производные и специфические для концерта *concertino – ripieno*.

чёткое разграничение функций солиста и оркестра оказывает влияние на введённую в концерт форму сонатного аллегро, главной особенностью которого является *двойная экспозиция* (вместо её точного повторения, характерного для инструментальной сонаты). Принцип двойной экспозиции проникает и в медленные части: она встречается во второй части (Andante) Двадцать первого фортепианного концерта В.А. Моцарта, в его же Первом и Пятом скрипичных концертах. В. Холопова называет сонатную форму с двойной экспозицией «наисложнейшей из всех видов сонатности» [225, с. 336]. Учитывая возможный контраст тем у солиста и оркестра, в качестве примера «рекордной по насыщенности сонатной формы» она приводит первую часть Кларнетового концерта В.А. Моцарта, основанную на 12 разных темах [там же].

Особенностью концерта классико-романтической эпохи, связанной с *концертированием*, стало композиционное упорядочивание *каденций*: виртуозные соло, как правило, вводились перед заключительным *tutti* в первой части концерта и реже – в финале. По мнению Е. Фоменко, каденция эпохи венского классицизма «является особой “зоной” концерта, сохраняющей в себе элементы аутентичной специфики *импровизационной* [курсив мой. – Е.З.] культуры» [215, с. 6]. В классицистском концерте каденции ещё могли сочиняться исполнителями, хотя всё чаще они записывались авторами. По утверждению Л. Кириллиной, «идея *свободной* [курсив мой. – Е.З.] импровизации в XIX веке практически ушла из жанра концерта» [119, с. 328]. Таким образом, *спонтанная* импровизация (термин Н. Скрипниченко [198]) постепенно вытеснялась, оставляя для воплощения *импровизационности* лишь построенные на соответствующем клишированном интонационном материале *квазиимпровизационные* эпизоды, наличие которых, в свою очередь, обусловлено действием принципа *концертности*: бравурность, виртуозность и «красноречие» были необходимы публике.

С эпохой классицизма в музыке утвердилась *новая типизированная* и строгая схема *сонатно-симфонического цикла*, тогда как в барочном концерте композиторы, по мнению Н. Зейфас, напротив, стремились создать «видимость

максимальной свободы и независимости» [99, с. 406]. Концертный цикл классиков и романтиков в целом, как уже отмечалось ранее, опирается на трёхчастность, воспринятую от барочной традиции. Однако по своим внутренним параметрам он соответствует сонатно-симфоническому циклу, отличаясь от него лишь меньшим количеством частей (как правило, опускается жанровая часть – менуэт или скерцо, что компенсируется преобладанием моторно-жанрового тематизма в финале).

Классико-романтическому концерту свойственно *обновление состава оркестра*. Признаком зрелости оркестра эпохи классицизма И. Шабунова называет «упразднение группы *basso continuo*», что относится к последней четверти XVIII века [235, с. 134]. Расширение состава оркестра в целом, в особенности групп деревянных и медных духовых, продиктовано не только усовершенствованием инструментария или прекращением использования отдельных инструментов, но и коммуникативной ситуацией, связанной с освоением нового акустического пространства. «Симфонии, концерты и другие жанры исполняются не в залах аристократических особняков для избранной публики, а в просторных залах зданий общественного назначения и в музыкальных или оперных театрах», – пишет И. Шабунова [235, с. 142].

Концерт классико-романтической эпохи имеет *стабильный и упорядоченный исполнительский состав* (по сравнению с оркестром эпохи барокко, где практиковался свободный подход к компоновке исполнительского состава, в том числе за счёт взаимозаменяемости инструментов: например, в той же партии *basso continuo*). Осознание выразительных возможностей симфонического оркестра приводит к повсеместному введению его в музыкальную практику в качестве универсального исполнительского аппарата. А в качестве солиста мог быть назначен любой пригодный для этой роли инструмент. К наиболее распространенным солирующим инструментам в концертах классической эпохи Л. Кириллина относит скрипку и клавир (в том числе фортепиано), отмечая, что реже среди солирующих тембров встречаются

виолончели, альты и духовые инструменты (флейты, гобои, кларнеты, фаготы, валторны, трубы) [119, с. 324].

Таким образом, новаторскими чертами классицистского концерта можно считать *усиление контрастности* (на различных уровнях: драматургии, тематизма), *новые композиционные решения* (заключение в рамки сонатно-симфонического цикла, применение принципов сонатной формы и её же трансформация за счёт введения двойной экспозиции и упорядоченных по месту положения сольных каденций), *стабилизация исполнительского состава*.

Канон классицистского сольного концерта, сформировавшийся в XVIII веке, *обновляется* в творчестве композиторов-романтиков. Исследователи (Л. Раабен [175], М. Тараканов [207], Ю. Хохлов [226] и др.) выделяют наиболее характерные линии эволюции жанра в первой половине XIX века: *виртуозный концерт* и *симфонизированный концерт*. Первая тенденция связана, по выражению Л. Раабена, с «захлестнувшей жанр стихией виртуозного инструментализма» [175, с. 6] и созданием так называемых «виртуозных» концертов, авторами которых были выдающиеся композиторы-исполнители (И. Гуммель, И. Мошелес, С. Тальберг, Дж. Филд, К. Черни и др.). В этих концертах подчёркивается роль солиста, тематизм сольной партии отличается обилием элементов красочно-декоративной виртуозности, а оркестр выполняет преимущественно аккомпанирующую функцию (за исключением чисто симфонических разделов – например, в двойной экспозиции). Историческая и художественная значимость виртуозных концертов обусловлена высоким уровнем раскрытия выразительных возможностей сольных инструментов, а также демонстрацией достижений развития исполнительских школ. Особенностью второй тенденции является усиление оркестровых средств и, главное, внедрение в концертный жанр симфонической драматургии, при этом виртуозность остаётся неизменным атрибутом концертной диалогичности. Так, концерты Й. Брамса, Ф. Мендельсона, П. Чайковского, Р. Шумана, Ф. Листа представляют собой примеры органичного единения концертного и симфонического начал.

Кроме обозначенных тенденций развития концертного жанра в творчестве композиторов-романтиков намечается новый путь, связанный с *поисками «альтернативы канону»* (М. Арановский [15]). Характерными проявлениями этого поиска становятся:

– стремление к индивидуализации композиционной структуры, сжатие концертных циклов или использование нетипичной для классического сонатно-симфонического цикла последовательности частей;

– распространение в концертных сочинениях наряду с сонатностью иных методов музыкального развития.

Тенденция к сжатию сонатно-концертного цикла проявляется в обращении к *свободным* и *смешанным формам* (сонатно-циклические, контрастно-составные формы). Так, в Первом фортепианном концерте (1835–1856) у Ф. Листа сквозная симфонизация трансформирует циклическую композицию в одночастную, где определённые разделы уподобляются частям сонатно-симфонического цикла. Подобная композиция сближает концерт с *симфонической поэмой*, связь с которой в некоторых случаях усиливается благодаря опоре на принципы программности и монотематизма. Примерами синтеза жанров симфонической поэмы и концерта являются «Пляска смерти» (парафраза на тему Dies Irae, 1847–1864) Ф. Листа и «Джинны» (1884) С. Франка для фортепиано с оркестром, а также «Дон Кихот» (1897) Р. Штрауса, где в качестве солирующих инструментов выступают альт и виолончель. Важно отметить, что стремление к синтезу, расширению межжанровых связей становится доминирующей тенденцией музыки XX–XXI веков.

Изменение последовательности частей, перераспределение смысловых акцентов в структуре сонатно-симфонического цикла, обращение к нетипичной его структуре – не новое явление. Подобное встречается у классиков (например, в фортепианных сонатах Л. Бетховена № 12, 13, 14 и др.), но для инструментального концерта романтической эпохи отмеченные приёмы индивидуализации композиции являются показательными с точки зрения *психологизации содержания*. Наиболее характерными из таких приёмов является

начало концерта с медленной части, а также отказ от сонатного аллегро в открывающей части в пользу вариаций или фантазийно-прелюдийных построений. Так, вся первая часть Четвёртого скрипичного концерта А. Вьётана представляет собой интродукцию-вступление, выдержанную в медленном темпе и импровизационном духе. Следует отметить, что в оркестровом концерте XX века происходит новая волна психологизации концерта, связанная с отражением несвойственных жанру идей *трагедийного* плана.

Поиск альтернативы сложившемуся канону влечёт за собой *расширение спектра применяемых композиционных структур*. Так, в некоторых концертах в качестве формы первого плана используются вариации (не только вместо сонатного аллегро, но и сонатно-симфонического цикла в целом). Примерами могут служить упомянутый выше «Totentanz» Ф. Листа, Симфонические вариации для фортепиано с оркестром (1885) С. Франка, сочинения русских композиторов: Большая фантазия на темы русских народных песен для фортепиано с оркестром М. Балакирева (двойные вариации, 1852), Вариации на тему рококо для виолончели с оркестром (1876–1877) П. Чайковского, позднее – Рапсодия на тему Паганини С. Рахманинова (1934).

Обращение к *вариационности* в концерте позволяет выстроить драматургическую линию из длинной цепи контрастов, что, в свою очередь, проецируется и на идею концертности как принципа диалогичности: каждая вариация – стимул для обновления выразительных средств. Следует отметить, что вариационность ещё в эпоху барокко сыграла значительную роль в становлении концертных принципов солирования и импровизационности. Так, И. Алексеева отмечает, что тематизм над-остинатного пласта ведущих жанров полифонических вариаций – пассакалии и чаконы – «будто бы специально предназначен для экспериментирования в области подвижных и изменчивых интонационных сущностей и для нахождения детализированных поворотов интонационного развёртывания» [9, с. 82]. Вместе с тем принцип вариационности, как будет показано позднее, окажется широко востребованным и в оркестровых концертах

XX века (например, сквозной вариационный процесс становится особенностью концертов «Озорные частушки», «Звоны» и «Хороводы» Р. Щедрина).

III этап развития жанра, охватывающий XX–XXI века, аккумулирует предшествующие достижения. Усиление интереса композиторов к инструментальному концерту приводит к заметному повышению его статуса в иерархии жанров инструментальной музыки: лучшие концерты становятся на одну ступень с симфонией.

Для современного инструментального концерта характерен широкий спектр возможных стилистических решений: актуализация исторически более ранних моделей жанра, которые синтезируются с новыми техниками письма и нормами языка; активное переосмысление традиций в условиях стилевого плюрализма, приводящее к возникновению оригинальных концепций.

Возрождение принципов барочного концертирования и *concerto grosso* в первой половине XX столетия происходит в творчестве М. Регера, А. Казеллы, А. Берга, Б. Мартину, П. Хиндемита, И. Стравинского, Ж. Тайфер и других зарубежных композиторов[13]. В сочинениях И. Стравинского, Б. Бартока и П. Хиндемита синтезируются традиции *concerto grosso* и *классицистского концерта*, основанного на закономерностях сонатной формы.

В отечественной музыке первые «концерты для оркестра» и *concerti grossi* появляются в 1920–1930-е годы (Н. Мясковский, М. Старокадомский, М. Чулаки, М. Юдин и др.), но наиболее интенсивный период развития жанра приходится на вторую половину XX века. Одним из первых среди российских композиторов проявил интерес к оркестровому концерту Р. Щедрин, к этому жанру также обращались С. Слонимский, А. Эшпай, А. Шнитке, Э. Денисов, С. Губайдулина и многие другие[14].

Множественность истоков, питающих современный концерт, отразилась не только на его языковой и конструктивной, но и на собственно жанровой мобильности. Так, например, пять одночастных программных концертов для

---

[13] См. Приложения III и IV.

[14] См. Приложения I и II.

оркестра Р. Щедрина[15], в каждом из которых самобытно воплощаются характерные национальные русские образы-символы, основаны на синтезе принципов барочного *concerto grosso* и романтической симфонической поэмы. Получившие широкое распространение в современной музыке принцип программности и свободные одночастные формы в генезисе своём имеют *романтические корни*. Наряду с фактором внешнего влияния на концертный жанр, исследователи отмечают его собственную природную нестабильность, диффузность [140, с. 160; 146, с. 153]. Эти качества созвучны как общей музыкальной атмосфере XX столетия, так и эпохе барокко, где стремление к свободе и преодолению схематизма выражается в индивидуализации высказывания.

В музыке XX–XXI веков подхватывается и становится одной из доминирующих *тенденция к синтезу жанров*, приводящая к появлению новых жанровых микстов. С одной стороны, получает развитие линия сближения концерта с симфонией, намеченная ещё Л. Бетховеном (С. Прокофьев, А. Шнитке), с другой – наблюдается взаимодействие с камерными жанрами. Появляются сочинения с такими жанровыми обозначениями, как «концерт-поэма» (Р. Леденёв, Н. Пейко), «концерт-каприччио» (Г. Калинкович, С. Беринский), «концерт-ноктюрн», «концерт-элегия» и «концерт-романс» (Р. Леденёв) и др.

Синтез жанров в концертном творчестве осуществляется и в ином ключе. Например, у Р. Щедрина нет концертных опусов с подобным чётким двойным жанровым обозначением, однако в концертах «Озорные частушки», «Хороводы» и «Четыре русские песни» программные заголовки открыто апеллируют к первичным жанрам, играющим, как будет показано далее, важную драматургическую и конструктивную роль. Жанровые «подсказки» содержатся в названиях концертов композитора – «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (Третий концерт для оркестра), «Романтическое

[15] Концерты «Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков», «Хороводы», «Четыре русские песни».

приношение» (Двойной концерт для виолончели и фортепиано с оркестром). Тем самым Р. Щедрин, как отмечает Л. Дьячкова, стремится реализовать свой художественный замысел «в системе координат других жанров» [78, с. 65].

Р. Щедрин изобретает также и собственные жанровые обозначения, в которых отражаются различные стороны музыкальной выразительности: Concerto lontano («издалека») для фортепиано и струнных, Sotto voce concerto («вполголоса») для виолончели с оркестром, Concerto cantabile для скрипки и струнного оркестра, Concerto dolce для альта и струнного оркестра с арфой, Concerto parlando («говорком») для скрипки, трубы и струнного оркестра. К «нестандартным» жанровым заголовкам прибегают Л. Грабовский (Concerto Misterioso), С. Жуков (Concerto Sacra), Р. Качалов (Concerto rustico), Д. Курбанов (Concerto pastorale), Н. Мдоянц (Concerto breve), С. Павленко (Concerto rustico), Е. Подгайц (Concerto brevis), А. Пярт (Concerto piccolo), С. Слонимский (Concerto buffo), Л. Солин (Concerto Ironico) и другие авторы.

Отличительным свойством современного концерта становится свободный подход к комбинированию исполнительского состава.

Эволюция жанра концерта происходит в русле общих стилевых процессов, характерных для музыки XX–XXI столетий: во многих произведениях присутствуют приметы авангарда, неофольклоризма, неоклассицизма, постмодернизма. Принцип синтеза барочного и фольклорного, претворённый в оркестровых концертах, становится основополагающим в развитии жанра в национальных культурах республик бывшего СССР.

Одной из характерных особенностей концертов XX века является соприкосновение академической музыки с эстрадной и джазовой. Примеры подобных взаимодействий встречаются в таких сочинениях, как «Чёрный концерт» И. Стравинского, «Рапсодия в блюзовых тонах» Дж. Гершвина, «Озорные частушки» Р. Щедрина, Концерт для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского и др.

В концерте XX–XXI веков достигается *новое качество диалога*. Столкновение различных слоёв звукового пространства реализуется через

стилистические контрасты-диалоги – противоборство «разных музык», в связи с чем композиторы активно прибегают к методу полистилистики (сочинения А. Шнитке, С. Губайдулиной).

Важнейшими средствами воплощения диалога, не теряющими своей актуальности в современных концертах, остаются такие устойчивые типологические черты жанра как *концертирование* и *концертность*. Под концертным стилем теперь далеко не всегда понимается виртуозная, блестящая игра одного солиста. *Новую трактовку* получают и инструменты оркестра, воспринимающиеся как участники большого ансамбля. То есть, как отмечает Л. Гуревич, «возрождается ансамблевый принцип трактовки инструментов», характерный для барочного *concerto grosso* [59, с. 194]. Так, концертируют не только отдельные инструменты и их ансамбли, но и целые оркестры внутри одной партитуры (Концерт для двух оркестров С. Губайдулиной, где эстрадный оркестр перевоплощается в симфонический или наоборот, Концерт «Посвящение Бетховену» с автономной группой ударных А. Вустина).

Композиционные решения произведений, написанных в жанре концерта, так же разнообразны, как и их исполнительские составы. Есть сочинения, в которых прослеживается связь с классико-романтической схемой цикла (Концерт для фортепиано с оркестром № 1 Р. Щедрина, Концерт для скрипки с оркестром А. Хачатуряна). Наряду с циклическими формами получают также распространение и одночастные композиции (Концерт для фортепиано, струнных и литавр Г. Уствольской, *Concerto dolce* для альта и струнного оркестра с арфой Р. Щедрина). Среди сюитных концертных циклов можно выделить два типа. Один из них апеллирует к старинной сюите и представляет собой цепь жанровых пьес (Concerto grosso № 1 А. Шнитке – Прелюдия, Токката, Речитатив, Каденция, Рондо, Постлюдия). Второй – восходит к романтическим программным сюитам («Фрески Святой Софии Киевской» В. Кикты, «Русские сказки» Н. Сидельникова).

Итак, в развитии жанра инструментального концерта, происходящем на протяжении трёх этапов, присутствуют как стабильные, так и мобильные тенденции. Стабильным типологическим признаком жанра концерта, сохраняющимся на всём протяжении его становления, выступает *диалогичность* в таких формах её реализации, как *концертирование* и *концертность*. Исполнительский состав является унифицированным лишь в классико-романтическом варианте, отчасти в *concerto grosso* (за счёт преобладания струнного ансамбля и благодаря функции *basso continuo*), в остальных же случаях – он нестабилен. Композиционные решения инструментальных концертов регламентированы лишь частично для *concerto grosso* (обращение к концертной форме) и классико-романтического концерта (наличие сонатной формы).

1.2. Жанровый инвариант современного концерта для оркестра

Настоящий раздел исследования посвящён систематизации жанровых признаков современного концерта для оркестра. Определение «современный» подразумевает оркестровый концерт в творческой практике второй половины XX – начала XXI века (в отличие, например, от концерта для оркестра эпохи барокко).

Инструментальный концерт, как показал исторический обзор его развития, занимает устойчивое положение в жанровых системах всех этапов, вписываясь на каждом из них в контекст общих эстетических и музыкальных тенденций. Одной из причин такой константной востребованности жанра является его непосредственная связь с исполнительской практикой[16] – искусством, обращённым к «настоящему» и требующим от композитора художественного ответа на запросы современников – музыкантов и слушателей.

---

[16] Так, В.А. Моцарт сочинял фортепианные концерты для собственных выступлений, многие композиторы посвящали концертные произведения их первым исполнителям. Нередко концерт создаётся в расчёте на конкретного музыканта. Таковы, например, «именные» концерты Е. Подгайца – «Бахчиев-концерт» (1994) и «Липс-концерт» (2001). Как отмечает Г. Рубахина, «именное заглавие концертов связано с желанием автора выразить своё восхищение мастерством корифеев исполнительского искусства» [180, с. 261].

Как отмечалось ранее, в процессе эволюции инструментального концерта сформировались его главные разновидности: барочный *concerto grosso*, классико-романтический сольный и современный концерт – нерегламентированная модель жанра, опирающаяся на синтез различных исторических типов концерта с чертами других жанров (симфонической поэмы, сюиты, рапсодии и др.) и нередко связанная с творческим экспериментированием, в том числе варьированием жанровых и стилевых компонентов, композиционных структур, исполнительских составов.

Различные варианты трактовки жанра в XX веке объединяет ряд родовых признаков, составляющих так называемое *«ядро жанра»* (М. Арановский [16]). К ним причисляют *диалогичность* (Е. Антонова [13], Б. Асафьев [20], Н. Брагинская [30], Е. Денисова [69], М. Лобанова [145] и др.), *игровую природу* (А. Лебедев [138], Е. Назайкинский [158], Е. Самойленко [185], М. Тараканов [207] и др.), а также *концертность*. Диалогичность, игра и концертность, являющиеся универсальными принципами музыкального мышления, присутствуют во многих жанрах и текстах, но именно для инструментального концерта эти признаки являются жанрообразующими.

В *современном концерте для оркестра* также присутствуют устойчивые типологические черты, составляющие его *жанровый инвариант*. Эти признаки формируют его внутреннюю и внешнюю структуру (М. Арановский [16]) и проистекают из функций жанра – семантической, тектонической и коммуникативной (Е. Назайкинский [160]). Так, главным *семантическим* признаком оркестрового концерта становится принцип *диалогичности*. На *тектоническом* уровне инвариантными свойствами оркестрового концерта выступают специфика исполнительского состава и особенности композиционного строения. Перечисленные признаки образуют *внутреннюю* структуру жанра концерта для оркестра. *Внешняя* структура определяется его *коммуникативной* функцией и также опирается на принцип диалогичности, раскрываемый на уровне языковой мобильности, жанрово-стилевой диффузности и через возможности

жанра для презентации мастерства инструментального исполнительства. Остановимся более подробно на каждом из обозначенных параметров.

Диалогичность в оркестровом концерте, как было отмечено ранее, реализуется двойственно. В *семантическом* аспекте музыкальный диалог в самых общих чертах напоминает модель речевого диалога или полилога, складывающегося из форм взаимодействия их участников. Специфика концертной диалогичности раскрывается в таких формах её реализации как концертирование и концертность. Диалогичность в *коммуникационном* аспекте определяет жанрово-стилевой профиль и концептуальную функцию концертного сочинения: воплощение идеи совместного музицирования, презентация исполнительского мастерства коллектива, выражение программного содержания, раскрытие оригинального авторского замысла и др.

Основоположником отечественной теории диалога является М. Бахтин [24]. Опираясь на его идеи, разработке концепции музыкального диалога отводят значительное место в своих трудах Б. Асафьев [20], Г. Демешко [64], Е. Назайкинский [158], Л. Шаймухаметова [237] и др. Диалог как музыкально-культурологический феномен также рассматривается В. Калицким [116] и А. Самойленко [184].

Е. Назайкинский, говоря о музыкальном диалоге, выдвигает его, прежде всего, в качестве одного из всеобщих приёмов тематического развития, «в которых одна тематическая константа сопоставляется с другой или с другими (полилог), а также с фоновыми, неконстантными компонентами и своими “отражениями” в других голосах» [158, с. 210]. При этом отмечается, что в зависимости от наклонения диалога можно выделить его разновидности: диалог-спор или мирная беседа, поединок, борьба или дуэт согласия, диспут, препирательство или единение, внутренняя рефлексия и др. [там же]. Перечисленные модели диалога в концерте для оркестра реализуются на различных уровнях: фактурно-динамическом, интонационно-тематическом, тембровом, синтаксическом.

Следует отметить, что многие исследователи подчёркивают связь диалогичности концерта с принципами игры [20; 30; 69; 132; 185]. По мнению М. Тараканова, концерт становится «наивысшим выражением принципа игры» [207, с. 6]. Изучению различных проблем музыкально-игровой логики посвящены работы Е. Вартановой [37], А. Лебедева [138], Е. Назайкинского [158], Е. Самойленко [185] и др.

Игровая логика отражает театральный по своей сути принцип диалогичности. Соревновательность же уходит на второй план[17]. М. Зварич подчёркивает, что «в барочном концерте не было идеи соперничества: существовала идея совместного музицирования и диалога через музыку» [98, с. 17]. Н. Брагинская, анализируя концертные опусы И. Стравинского, делает вывод о том, что «в эстетике жанра композитор возрождает черты коллективного обряда – музыкальной “беседы”, исполненной не антагонизма, а радости и гармонии, обретаемой в совместном игровом действе» [30, с. 4].

Именно таким диалогическим пониманием принципа игры можно охарактеризовать соотношение партий в оркестровом концерте. Игровое мышление оказывает влияние на тембровую драматургию, вызывает дифференциацию оркестра на группы. Вместе с тем подражательность, театральность игры накладывают свой отпечаток и на сферу музыкального тематизма (например, при стилизации жанрового материала, имитации звучания

---

[17] Стоит обратить внимание на антиномию смыслов, заключаемых в феномене игры (противопоставление, соревнование, борьба, с одной стороны, и общение, согласие, диалог – с другой), которая объясняется существованием разновидностей игр. Так, исследователи Н. Ахмедходжаева, Е. Самойленко предлагают разделять «игру как состязание» и «игру как подражание», или, иначе, игры «целевые» и «ролевые» [21, с. 138; 185, с. 31]. Французский философ Р. Кайуа кроме состязательных (*agon*) и подражательных (*mimicry*) игр, выделяет также игры азартные (*alea*) и экстатические (*ilinx*) [115, с. 49–63]. Экстатический тип игры, ввиду продуктивности его суггестивных свойств, также может дополнить перечень видов игровой логики, встречающихся в инструментальных концертах как эпохи барокко (в связи с преобладанием монодраматургических композиционных профилей, основанных на одном ведущем типе аффекта), так и современности, учитывая расширение жанрового содержания концерта.

народных инструментов, а также использовании приёмов звуковой изобразительности).

Различные модели диалога универсальны и жанрово нейтральны, но в концерте их эффект и значимость усиливаются благодаря взаимодействию с принципами *концертирования* и *концертности*.

Сущность *концертирования* заключается, прежде всего, в диалогическом интонационном обмене между солирующими тембрами или ансамблями. Как метод развития, оно создаёт пространственно-временную организацию диалога через различные способы взаимодействия оркестровых голосов. Специфика концертирования в оркестровом концерте характеризуется применением максимально возможного количества форм данного процесса из всех существующих (в отличие, например, от концерта для солиста с оркестром классико-романтической эпохи).

В современном концерте для оркестра концертирование осуществляется в таких формах, как исполнение *tutti*, кратковременные *soli* любых избранных тембров, продолжительные *soli* ведущих тембров, «двуликие» *solo*-дуэты (например, «парное» солирование – две скрипки, скрипка-виолончель – у А. Шнитке), ансамблевое *concertino* (ансамбли контрастных тембров), концертирование однородных по составу гармонических ансамблей (оркестровых групп), рудиментарное или полноценное воссоздание организующей функции *basso continuo* (в том числе в изменённом, современном варианте – в форме джазового «блуждающего» баса, а также в различных формах ритмико-гармонической остинатности, токкатности), параллельное концертирование («рассогласованный» диалог). Продуктивность перечисленных форм концертирования приумножают такие свойственные музыке XX века способы организации музыкальной ткани, как сверхмногоголосие, пуантилизм, политональность, алеаторика, монтажный принцип и обращение к методу полистилистики.

Другим способом выражения диалогичности в оркестровом концерте является *концертность*. Термин «концертность» встречался ещё у музыкальных

критиков XIX века[18], причём как выражение негативной оценки избыточной виртуозности, доминирования бравурной техники над идеей, содержанием. Впоследствии понимание концертности изменилось, выросло до принципа драматургии и шире – творческого метода. В таком новом значении его стал использовать Б. Асафьев [20]. Концертность получает теоретическую разработку в исследованиях Е. Антоновой [13], Н. Ахмедходжаевой [21], Е. Назайкинского [158], И. Кузнецова [134], Л. Раабена [175] и других музыковедов.

В современном музыкознании концертность как *метод музыкального мышления* включается в один ряд с такими понятиями, как симфонизм, камерность, вариационность и выходит за пределы собственно концертного жанра. Проявление концертности, прежде всего, связывается с солированием, повышением роли отдельных голосов в общем ансамбле благодаря насыщению их партий специфическим *интонационным* материалом, а также с виртуозностью, красочностью, декоративностью тематизма. «Чистая» концертность ассоциируется с праздничностью, приподнятостью, внешним блеском, мастерством игры и импровизации. Широко известны высказывания композиторов, сравнивающих концерт с «зажжённой люстрой» (А. Хачатурян [190]) или «парадом виртуозных возможностей» (Р. Щедрин [178]). Кроме того, в современном концерте для оркестра претворение концертности связано с ассимилированием множества *стилевых истоков*, обусловливающих специфику тематизма и его развития, фактуры и тембрового решения, что неразрывно связано с такими явлениями, как:

– обращение к интонационному словарю прошедших эпох (стилизация барочной, классицистской, романтической музыки, использование барочных музыкально-риторических фигур, характерных романтических оборотов, а также непосредственное цитирование и аллюзии);

– влияние традиционной музыки (цитирование, воссоздание и присвоение (Г. Головинский [46]) фольклорных первоисточников, моделирование

[18] Например, в статье В. Стасова «Тормозы нового русского искусства».

фольклорного тематизма, опирающегося на принципы архаического и современного пластов народной культуры, имитирование звучания фольклорных тембров и соответствующей манеры исполнения);

– обращение к духовной музыке как к интонационному источнику (непосредственное цитирование старинных напевов или их моделирование, усиление в концерте таких свойств, как медитативность, гимничность, хоральность);

– введение в концерт тематизма, связанного с джазом и популярной музыкой (один из распространённых элементов – джазовый «блуждающий» бас, рудиментарно замещающий *basso continuo* старинного концерта);

– новые сонорно-колористические задачи и тембровые решения (солирование колоколов у В. Кикты, Р. Щедрина, безвысотных ударных – у А. Вустина, глиссандо валторн – у Н. Сидельникова);

– осовременивание музыкального языка (например, организация тематизма по нормам додекафонии, использование средств микрохроматики, алеаторики);

– жанрово-стилевые преобразования, связанные с методом полистилистики.

Одним из слагаемых концертности, в том числе в оркестровом концерте, как было сказано ранее, является *виртуозность*. Латинский корень – *virtus* – в переводе означает «доблесть» или «талант». Следует отметить, что традиционно вкладываемая в понимание термина «виртуозность» идея совершенства техники игры на инструменте характеризует его значение недостаточно полно. Обращение к виртуозности обусловлено, с одной стороны, функциональной ролью жанра (согласно которой исполнителю необходимо продемонстрировать своё мастерство), а с другой – его внутренними свойствами, той же диалогичностью, игровой природой, предполагающими яркость высказывания. Таким образом, виртуозность приобретает роль *стилеобразующего* компонента концертности.

Виртуозность как явление претерпевает изменения вслед за сменой эпох, художественных стилей и преобладающих типов содержания музыкальных произведений. Так, например, блеск романтических пассажей в XX веке сменился подчёркнутой логической упорядоченностью, уравновешенной отстранённостью.

Принцип виртуозности, как отмечает А. Уткин, композиторами XX столетия был трактован в сугубо антиромантическом ключе: «наиболее ценными качествами исполнителя-инструменталиста становятся не демоническая виртуозность и страстная патетика, а сдержанный интеллектуальный артистизм, безупречное мастерство представления, вдохновенный расчёт» [213, с. 70].

В современном концерте для оркестра вырабатывается *новый тип виртуозности*. По мере расширения и усложнения «жанрового содержания» (А. Сохор), а также в связи с распространением различных техник композиции, роль виртуозности бравурного типа снижается, блеск и ставка на внешний эффект отходят на второй план. В партиях солирующих инструментов появляются иные задачи, обусловленные спецификой интонационного строя: вместо пассажей – напряжённые монологи; темы, построенные на серийных рядах или в условиях микрохроматики. Повышаются требования к ансамблевой игре: сложные *divisi* партий (в том числе политональные), пуантилистическая или алеаторическая организация фактуры, совместное исполнение пассажей, оркестровые кластеры и коллективное глиссандо – вот минимальный перечень сложностей, с которыми сталкиваются оркестранты. Умение исполнителя работать с интонационным материалом разных эпох, переключаясь на различные стили, – характерная черта новой виртуозности.

Важным атрибутом современного концерта для оркестра является его *стилевой профиль*. Так, возрождение принципов *concerto grosso*, возникновение *неоклассицистского* и *неофольклорного* оркестрового концерта (как в западноевропейской, так и в отечественной музыке) было сопряжено с обращением к интонационному словарю прошлых эпох (модели доклассической, прежде всего, барочной профессиональной музыки, жанры и ритмомелодические формулы фольклора). Особенностью *неоклассицистского* концерта становится сочетание принципов барочного *concerto grosso* и классической сонатно-симфонической драматургии. Специфика *неофольклорного* концерта заключается в синтезе особого рода формульно-попевочного тематизма, опирающегося на архаичные слои музыкального

фольклора, и новых техник композиции XX века: додекафонии, серийности, алеаторики, микрохроматики, сонорики и т.д.

Интерстилевые взаимодействия в современном оркестровом концерте, как отмечалось ранее, приводят к расширению смыслового поля диалогичности: стилевой диалог проецируется на идейно-концепционный уровень. Так, в творчестве А. Шнитке он становится средством создания звукового образа мира, где, по словам М. Тараканова, развёртывается «конфликт духовного и бездуховного, эстетически возвышенного и вульгарного, низменного» [207, с. 140].

Возродившись в XX веке, оркестровый концерт сразу же становится полем, открытым для творческих экспериментов. Поэтому не случайно, что ещё одним проявлением своего рода диалогичности становится *тенденция к синтезу жанров*. Соединение близких по функции жанров встречается ещё у композиторов классико-романтической эпохи (*simfonia concertante*, концерт-поэма). В XX веке синтез жанров может приводить, с одной стороны, к стиранию границ между жанрами, жанровой неопределённости или вуалированию, а с другой – к возникновению жанровых гибридов.

Так, в Музыке для струнных, ударных и челесты Б. Бартока (1936), как известно, обнаруживается влияние принципов *concerto grosso*, в то время как сам композитор предпочёл не называть опус концертом. Сочинение Б. Бартока служит ярким примером проявления свободы в трактовке жанрового наименования, в произведениях последователей композитора степень жанрового нивелирования усиливается.

Наиболее органичными видами жанрового синтеза для современного концерта для оркестра представляются сочетания концерта с симфонической поэмой, старинной или новой сюитой. В то же время появляются новые *жанровые гибриды*, значительно обогащающие содержательный слой современного оркестрового концерта. Для последних десятилетий XX века свойственно активное взаимодействие концерта для оркестра с жанрами культовой духовной музыки, в результате чего возникают такие его

разновидности, как *инструментальный концерт-месса* и *русский духовный инструментальный концерт*. Итак, диалогичность не только составляет неотъемлемый жанрообразующий фактор, организующий внутреннюю структуру жанра концерта, но и представляет собой своеобразный импульс дальнейшей эволюции, отражающей идею совершенствования.

Важной составляющей жанрового инварианта современного оркестрового концерта выступает исполнительский состав. Прежде всего, следует отметить, что определение «концерт для оркестра» является собирательным, объединяющим непосредственно концерты для оркестра, *concerto grosso* для различных составов, всевозможные камерные концерты, а также в отдельных случаях сочинения без конкретного жанрового обозначения (как «Концертная музыка для…»). Названная особенность, связанная с вариативностью наименования жанра, по словам Е. Назайкинского, считается нормой. «Один и тот же жанр может иметь несколько разных имён», – отмечает исследователь [160, с. 109].

Анализ исполнительского состава сочинений позволяет выделить три группы концертов. К первой относятся собственно *концерты для оркестров* различных видов – симфонического, струнного, духового, камерного (струнного с группой духовых или ударных инструментов), оркестра народных (национальных) инструментов. Например, пять концертов для оркестра Р. Щедрина, Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского или *Concerto grosso* памяти А. Веберна для камерного оркестра Ф. Караева и др.

Вторую группу образуют сочинения, в которых исполнительский состав комбинируется в соответствии с традициями барочного *concerto grosso*. В этом случае нередко могут быть обособленно выделены в общем составе один или несколько солистов (*Concerto grosso* № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра А. Шнитке; *Concerto grosso* для трубы, фортепиано, вибрафона, контрабаса и оркестра А. Эшпая; Концерт для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского и др.).

Третью – составляют концерты для различных камерных составов, где каждый из инструментов – солист в общем ансамбле. К таковым принадлежат Концерт для 12 инструменталистов «Русские сказки» Н. Сидельникова, «Зеркало» Е. Ларионовой (для 10 инструментов), *Concerto Misterioso* для 9 инструментов Л. Грабовского, Концерт для 12 саксофонов «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца и др.

Менее устойчивым структурным признаком жанра современного концерта для оркестра является *композиционное строение*. В целом, преобладают многочастные циклические, а также крупные одночастные формы.

Среди циклических форм выделяется *трёхчастный цикл*, основанный на темповом контрасте (быстро–медленно–быстро), установившемся ещё в сольном барочном концерте и закрепившемся в классико-романтическую эпоху. Изучая вопросы претворения доклассических композиционных моделей в музыке XX и XXI веков, С. Гончаренко отмечает, что архетипическая модель трёхчастного цикла с моторными, быстрыми крайними частями в концертной форме и средней медленной встречается как в «большинстве сочинений первой волны [1910–1930-е годы. – Е.З.], когда *concerto grosso* [курсив автора. – С.Г.] встраивался в рамки неоклассицизма», так и второй волны, захватившей разные стили в 1950–2000-е годы [49, с. 366].

Внедрение симфонической драматургии в оркестровый концерт приводит к появлению трёхчастных циклов, где вместо концертной используется сонатная форма (Лирическое концертино Н. Мясковского, *Concerto grosso* Э. Тамберга, «Украинские колядки, щедривки и веснянки» В. Кикты и др.).

Индивидуализация художественных концепций современных оркестровых концертов, нередко связанная с программностью, порождает возникновение циклических композиций с *различным* количеством (от двух до девяти) частей. Например, четыре части *Concerto grosso* № 5 А. Шнитке соответствуют идее смены четырёх времён года, пятичастная структура Safonov-concerto В. Кикты обусловлена мемориальной направленностью программы сочинения, двухчастная

композиция концерта «Царские распевы» Г. Корчмара предопределяется цитированием двух сакральных первоисточников.

Строение многочастных оркестровых концертов может также опираться на классико-романтический сонатно-симфонический цикл (*Concerti grossi* № 2, 3 и 4 А. Шнитке), старинную (*Concerto grosso* № 1 А. Шнитке, Концерт в форме восьми инвенций А. Мурова) и новую сюиту («Русские сказки» Н. Сидельникова, Concerto Ironico Л. Солина, «Жёлтые звезды» И. Шварца и др.).

Отдельного внимания заслуживают *одночастные* концерты для оркестра. Как правило, композиционное строение в таких сочинениях представляет собой вариант свободной или контрастно-составной формы с внутренней опорой на трёхчастную архитектонику («Формулы» Е. Подгайца, «Старинная музыка российских провинциальных цирков» и «Хороводы» Р. Щедрина) или на сквозной вариационный процесс («Посвящение Бетховену» А. Вустина, «Озорные частушки» и «Звоны» Р. Щедрина и др.). Интенсивность тематического развития, производность контрастов роднит их с симфоническими поэмами.

Обобщив приведённые наблюдения, сформулируем основные черты жанрового инварианта *современного концерта для оркестра*. *Семантическое* «ядро жанра» составляют принципы *игры* и *диалогичности*, раскрываемые через *концертирование* (способ организации пространственно-временного диалогического взаимодействия голосов оркестра) и *концертность* (качество высказывания, подразумевающее красочность, виртуозность и определённую стилевую окрашенность). На *тектоническом* уровне существенными признаками являются особенности *исполнительского состава* (оркестр, оркестр с солистами, ансамбль солистов) и *композиционного строения* (крупные одночастные или многочастные формы). Перечисленные признаки образуют *внутреннюю структуру* жанра концерта для оркестра. *Внешняя структура* жанра определяется его *коммуникативными* функциями и также проистекает из *диалогичности*, находя преломление в языковой мобильности, жанровой диффузности, тенденции к синтезу с другими жанрами.

Глава 2. Ассимиляция жанра концерта для оркестра в отечественной музыке 1950-х – середины 1970-х годов (первая стадия)

Цель настоящей главы – выявить пути ассимиляции жанра концерта для оркестра в отечественной музыке; рассмотреть внутренние предпосылки для его формирования и влияние западноевропейского опыта, систематизировать различные индивидуально-авторские варианты претворения жанра на этой стадии.

Жанр концерта для оркестра, получивший распространение у западноевропейских композиторов уже в первые десятилетия XX века, в отечественной музыке до 1950-х годов представлен лишь немногочисленными примерами. Среди них концерты Н. Мясковского (посвящённое Б.В. Асафьеву Лирическое концертино для флейты, кларнета, валторны, фагота и струнного оркестра, 1928), М. Старокадомского (Концерт для оркестра, 1933), М. Юдина (*Concerto grosso*, 1936), М. Чулаки (Концерт для оркестра, 1936), В. Энке (Концерт для симфонического оркестра, 1936).

Своеобразным этапом вызревания жанра оркестрового концерта в отечественной культуре можно считать 1940-е и начало 1950-х годов – время «фронтального развития классических традиций» [52, с. 18]. В этот период активизируется тенденция образования жанровых микстов, основанных на синтезе симфонических и концертных принципов (Концерт-партита для фортепиано с оркестром В. Богданова-Березовского, 1947; Симфония-концерт для виолончели и оркестра С. Прокофьева, 1952; Концертная сюита-рапсодия «Венгерские напевы» для скрипки с оркестром А. Эшпая, 1953; и др.). Начиная с середины 1950-х годов, концерт для оркестра становится всё более востребованным жанром и постепенно занимает прочное положение в творчестве отечественных композиторов.

2.1. Отечественный концерт для оркестра: пути становления

Становление жанра концерта для оркестра в отечественной музыке приходится на время, когда на стезю художественных поисков вступает поколение композиторов-шестидесятников, открытых творческим экспериментам в области современных техник сочинения музыки и формирующих магистральные направления в стилевом пространстве эпохи.

Новую страницу истории отечественного оркестрового концерта открывают сочинения 1950-х годов: Концерт для оркестра А. Волконского (1953), Кончерто гроссо Э. Тамберга (1956). Но особенно насыщенным становится следующее десятилетие. К жанру концерта для оркестра обращаются Г. Канчели (1961), Р. Бунин (1961), Я. Ряэтс (1961), Р. Щедрин (1963; 1968), Н. Каретников (1965), С. Слонимский (1966), А. Эшпай (1967), Ф. Караев (1967), Ю. Фалик (1968), Н. Сидельников (1968) и др.

1960-е годы проходили под знаком «хрущёвской оттепели»[19], продолжавшейся всего несколько лет, но оставившей глубокий след в искусстве. Среди положительных моментов времени «оттепели» – увеличение числа контактов с западной культурой, ставших возможными на короткий период снятия «железного занавеса». Так, в разные годы СССР посетили видные

---

[19] Как известно, своё название период «оттепели» получил по одноимённой повести И. Эренбурга, опубликованной в журнале «Знамя» (май, 1953) почти сразу после смерти И. Сталина. Разряжение политической атмосферы обусловило стремительные изменения, в том числе и в музыкальном искусстве. На XX съезде КПСС (февраль, 1956) Н. Хрущёв выступил с докладом, резко осуждающим массовый политический террор, ставящим задачи преодоления культа личности И. Сталина и оправдания репрессированных. Реабилитация затронула и профессиональную область музыкально-композиторского творчества. В 1958 году вышло Постановление ЦК КПСС «Об исправлении ошибок в оценке опер “Великая дружба”, “Богдан Хмельницкий” и “От всего сердца”». В нём критические суждения, высказанные в адрес авторов данных сочинений (В. Мурадели, К. Данькевича и Г. Жуковского) в знаменитом Постановлении 1948 года, а также в статьях газеты «Правда» (1951), были названы субъективными, односторонними и преувеличенными. Кроме того, тот же документ указывал на неверность оценки и ошибочность обвинений в формализме целого ряда советских композиторов (Д. Шостаковича, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Г. Попова, Н. Мясковского) [153, с. 502].

зарубежные музыканты-исполнители и композиторы: Г. Гульд (1957), включивший в программу фортепианные сочинения нововенцев, Л. Бернстайн (1959), И. Стравинский (1962), Л. Ноно (1963), П. Булез (1968); в 1958 прошёл I Международный конкурс им. П.И. Чайковского.

Проникновению в СССР новых тенденций во многом способствовал организованный в 1956 году и впоследствии (с 1958) ставший ежегодным фестиваль современной музыки «Варшавская осень». Поездки на международные фестивали «стимулировали живой интерес композиторской молодёжи к хлынувшим оттуда многочисленным новым, сложным и притягательным в своей необычности явлениям», – пишет Г. Григорьева об этом времени [52, с. 19]. Важную роль «Варшавской осени» для новой советской музыки подчёркивает С. Савенко: «Оттуда регулярно поступала реальная современная звуковая продукция в виде записей и нот, там звучала современная музыка в собственном смысле слова, и, наконец, там исполняли советских композиторов, особенно акцентируя творчество авангардной направленности» [110, с. 17][20].

В результате культурного обмена в СССР стала проникать музыка Б. Бартока, И. Стравинского, П. Хиндемита, А. Веберна, А. Берга, А. Шёнберга и др., а в композиторских рядах активизировался интерес к новым приёмам, техникам и жанрам.

Одним из таких жанров для советской музыки стал *concerto grosso*, возрождённый в западноевропейской музыке ещё в начале XX века. Оркестровые концерты И. Стравинского, Б. Бартока, П. Хиндемита и других зарубежных композиторов в какой-то мере послужили ориентирами для молодого поколения советских композиторов. Контакты с западной культурой, таким образом, ускорили наступление «эпохи концерта для оркестра» в отечественной музыке

---

[20] Следует отметить, что некоторые допущенные «вольности» не отменяли политической цензуры. Так, в докладе-письме секретаря Союза композиторов С. Аксюка, посвящённом Пятой «Варшавской осени» (1961), авангардные художественные тенденции фестиваля признаются опасными и не отражающими перспективы развития прогрессивной музыки мира. «Весь фестиваль, – отмечал С. Аксюк, – прошёл под знаком крайнего декадентского искусства, занявшего в нём центральное место» (цит. по: [153, с. 563]).

второй половины XX века. Т. Левая рост актуальности оркестрового концерта объясняет следующим образом: «оттепель» была временем «смелых исканий и освоения новейших языковых систем, жанр оркестрового концерта легко адаптировался в условиях этого музыкально-технологического бума: ведь он связан с игровым началом, а игре сопутствует изобретательство и дух эксперимента» [139, с. 330].

Следует отметить, что новые западные ориентиры стимулировали возникновение «стилевого размежевания» в композиторском творчестве конца 1950-х–1960-х годов, но они также в значительной мере определили *основные пути развития жанра* оркестрового концерта в отечественной музыке. Авторы концертов могли ориентироваться на любой из доступных «полюсов стилевого притяжения» (Г. Григорьева [52]): неоклассицизм И. Стравинского или его же путь синтеза серьёзной и популярно-джазовой музыки, неофольклоризм Б. Бартока и И. Стравинского, экспрессионизм «нововенцев» или авангардные опыты П. Булеза, Д. Лигети, В. Лютославского, Л. Ноно, К. Пендерецкого, К. Штокхаузена.

Вместе с тем для актуализации *concerto grosso* как жанровой модели в творчестве советских композиторов существовали и *внутренние предпосылки*. Так, параллельно с расцветом оркестрового концерта на Западе в СССР были примеры единичных обращений к этому жанру, о чём упоминалось ранее. Кроме того, по наблюдению Т. Левой, уже в 1920-е годы, отмеченные ранними авангардными поисками, у отечественных композиторов начал формироваться новый концертный стиль, вызывающий ассоциации с неоклассицистскими камерными концертами П. Хиндемита. Наиболее ярко эта тенденция проявилась в сочинениях Г. Попова – Камерной симфонии (Септете) ор. 2 (1927), А. Мосолова – Концерте для фортепиано с малым оркестром № 1 ор. 14 (1927) [139, с. 330]. Подчеркнём, что находки в данной области были независимыми от западноевропейской культуры. Однако сами поиски оказались кратковременными. Как известно, авангардные устремления, в русле которых было бы возможным дальнейшее развитие камерного концерта

с концертирующей группой солистов, не получили одобрения, и вскоре подобные творческие эксперименты прекратились. Отдельные же обращения к концерту для оркестра в 1920–1930-е годы не сформировали соответствующей тенденции в творческой практике.

Из сочинений 1920–1930-х годов наибольшую известность получило **«Лирическое концертино» Н. Мясковского ор. 32 (1929)**, посвящённое Б. Асафьеву. Примечательно, что если в стилевом отношении сочинение Н. Мясковского продолжает сложившиеся традиции русской классической музыки, то с точки зрения трактовки жанра оно представляет собой яркий творческий эксперимент и, безусловно, отмечено чертами новаторства, которые впоследствии получат дальнейшее развитие в отечественной музыке второй половины столетия.

Связь с жанровым праистоком – барочным *concerto grosso* – проступает в опоре на *концертирование,* являющееся ведущим приёмом изложения музыкального материала. Проведение основных тем поручено солистам, вступающим друг с другом в диалог. Причём, если для первой части и финала характерны, главным образом, имитационные переклички, ансамблево-дуэтная игра, где солисты в своих репликах развивают один и тот же материал, то в медленной второй – партии каждого из солистов индивидуализированы, а контраст тембров сопровождается тематическим контрастом.

Сам композитор называл творения из 32-го опуса, к которому относится и «Лирическое концертино», «деревенскими концертами»[21]. Такое определение в большей степени оправдывает себя спецификой тематизма, в котором явно проступают интонации русской песенности и ритмика народных танцев. Пасторальный характер во многом обусловливается и «тёплой» оркестровой палитрой. В ней преобладает светлое, акварельное звучание деревянных духовых инструментов (флейта, кларнет, фагот), из медной же группы композитором

[21] Кроме «Лирического концертино» под ор. 32 у Н. Мясковского значатся также Серенада для камерного оркестра и Симфониетта для струнного оркестра.

выбран наиболее мягкий тембр валторны. Этот нежный ансамбль дополняется арфой и группой струнных.

Композиция Концертино и формы частей типичны для классического концертного цикла. Сочинение состоит из трёх частей с традиционным темповым соотношением (Allegro – Andante monotono – Allegro giocoso), где первая часть представляет собой сонатное аллегро, вторая – сложную трёхчастную, финал – сонатную форму с эпизодом вместо разработки.

Другие сочинения в жанре оркестрового концерта 1930-х годов известны в меньшей степени и не закрепились в качестве репертуарных произведений. Их обобщённые характеристики содержатся в работе Л. Раабена [175] [22].

Обзор отечественных сочинений в жанре концерта для оркестра первой половины XX века демонстрирует не только наличие независимого от западной культуры интереса к старинному жанру, но и существование *предпосылок для актуализации его в условиях национальной культуры* с опорой на фольклорный тематизм.

Новая страница истории жанра оркестрового концерта в советской музыке открывается в 1950-е годы, когда появляются сочинения А. Волконского, Э. Тамберга, а в начале следующего десятилетия – Р. Щедрина, С. Слонимского и многих других композиторов.

Концерт для оркестра (1953) А. Волконского (1933–2008), по признанию самого композитора, соответствует своему жанровому обозначению лишь номинально[23]. Первоначально это была оркестровая увертюра. Однако после

---

[22]Так, в Concerto grosso для двух флейт, двух труб, фортепиано и струнного оркестра М. Юдина исследователь обнаруживает признаки стилизации доклассической барочной традиции. В Концерте для оркестра М. Чулаки – опору на оркестровую основу *concerto grosso* с повышенной ролью виртуозного начала, наряду с этим подчёркивается обыгрывание русских плясовых мотивов в тематизме произведения. Наконец, в Концерте для симфонического оркестра В. Энке Л. Раабен отмечает черты, свойственные *concerto grosso* А. Вивальди и А. Корелли, в частности использование староконцертной формы с характерными контрастами *tutti* и *solo*, но в тематической сфере при этом выявляет романтические устремления [175]. *Concerto grosso* М. Юдина рассматривается также в диссертации Т. Харитоновой [218].

[23]А. Волконский получил заказ – написать Увертюру к открытию нового здания Московского государственного университета на Воробьёвых горах, но готовую партитуру

представления данного сочинения публике под видом «Концерта для оркестра» за композитором закрепился, по выражению Ю. Холопова, «ореол новатора[24]» [154, с. 7]. Новаторскими чертами данного произведения явились не только условно новое для отечественной музыки жанровое обозначение, но и подход к проблеме стилевого синтеза. В концерте, по определению А. Волконского, ощущается влияние Б. Бартока и И. Стравинского, с одной стороны, и барочной музыки – с другой: «Главная партия идёт в басу, весь бас, – подчёркивает автор, – построен на цитате из И.С. Баха, из Третьей партиты ми мажор» [76, с. 23]. Поскольку партитура сочинения утрачена, проанализировать действие принципов диалогичности (концертирования и концертности) в концерте не представляется возможным. Тем не менее, для данного сочинения можно декларировать *частичное соответствие жанровому инварианту* по таким тектоническим и коммуникативным признакам, как исполнительский состав, тип композиции (крупное одночастное сочинение), авторское жанровое обозначение «концерт для оркестра» (хоть и номинальное, но всё же утверждённое композитором в последней существовавшей редакции), а также прямое обращение к музыке западноевропейского барокко.

В линию новаторских по духу сочинений органично вписывается ***Concerto grosso*** **ор. 5 (1956)** эстонского[25] композитора **Э. Тамберга[26]** (1930–2010),

---

отклонили с рекомендацией переработать. В 1954 году это сочинение было исполнено без каких-либо изменений с заголовком «Концерт для оркестра» под управлением Г. Рождественского. Впоследствии партитура была уничтожена автором, о чём в ходе одной из бесед он выразил сожаление: «Теперь я бы не стал его [сочинение. – Е.З.] уничтожать, в нём есть какая-то свежесть» [76, с. 23].

[24] Новаторским устремлениям А. Волконского способствовали обстоятельства жизни композитора: проживание и учёба за границей до 1947 года давали возможность получения музыкальных впечатлений, недоступных другим отечественным авторам. Кроме того, большую роль сыграла и сфера личных музыкальных увлечений: А. Волконский, как композитор и клавесинист, проявлял особый интерес к старинной музыке (барокко) и новейшей (авангард).

[25] В работе к отечественной музыке отнесены сочинения композиторов, проживавших на территории СССР до момента его расформирования.

[26] Сочинение было представлено и восторженно встречено на VI Всемирном фестивале молодёжи и студентов в Москве (1957), оно прозвучало очень свежо и вызвало новую волну интереса к барочным принципам концертирования.

служащее как бы соединительным мостом между западноевропейским и отечественным оркестровым концертом. Обращение к названию *concerto grosso,* согласно комментарию композитора, опубликованному на эстонских грампластинках, было обусловлено *особенностями исполнительского состава.* Концерт Э. Тамберга написан для квинтета солирующих духовых (флейта, кларнет, труба, саксофон[27], фагот), фортепиано, ударных, арфы и струнного оркестра. Однако у Э. Тамберга выявляется иная трактовка функций инструментов. Тип ансамбля здесь отличается от барочного, где, как известно, значительная роль отводилась струнной группе с клавесином, а другие инструменты выходили на первый план лишь в эпизодах *solo*. В сочинении Э. Тамберга струнный оркестр чаще всего выполняет поддерживающую функцию за исключением отдельных эпизодов, а исполнение основного тематического материала поручается солистам, вступающим по очереди и имеющим собственные сольные каденции.

Подобный способ организации материала даёт новые возможности выстраивания тембровой драматургии сочинения, которая непосредственно связана с тематической. Так, например, в экспозиции первой части концерта, написанной в сонатной форме, наблюдается постепенное смягчение тембровой палитры по мере движения от главной партии к побочной (труба, кларнет, саксофон, струнные, флейта). В других случаях контраст тембров сопровождается тематическим контрастом (в первой части при переходе от экспозиции к разработке), «отвердение» оркестровой палитры происходит с одновременной кристаллизацией ключевых, кульминационных интонаций (конец разработки в первой части – флейта, фортепиано, струнные, *tutti*, *solo* трубы). На близость оркестра Э. Тамберга инструментальным ансамблям И. Стравинского обращает внимание Л. Раабен [175, с. 208].

Если в специфике исполнительского состава сочинения, несмотря на изменение функций инструментов, всё же обнаруживается связь с барочной

---

[27] Интересно отметить, что Э. Тамберг смело включает в свои партитуры саксофон, названный в конце 1940-х годов декадентским инструментом.

традицией, то в композиции целого и структуре частей отчётливо проступают закономерности классического сонатно-симфонического цикла. Концерт состоит из трёх частей с традиционным контрастным темповым соотношением (Allegro moderato – Adagio – Allegro molto). Первая часть представляет собой сонатную форму с преобразованием начальных тем в разработке, в финале концерта присутствуют признаки рондо. В характере тематизма во многом ощущается влияние стиля Д. Шостаковича, особенно в первой части, главная партия которой содержит фанфарно-призывный элемент, а побочная – черты «фантастического» гротескного танца. Необычна и значительна третья часть, отмеченная композитором ремаркой «*quasi toccata*». *Токкатный стиль*, воссозданный здесь партией фортепиано (в духе Третьей сонаты С. Прокофьева), впоследствии станет цементирующей основой многих оркестровых концертов, например, Р. Щедрина («Озорные частушки», «Хороводы»).

Начиная с 1960-х годов обращение к жанру оркестрового концерта в отечественной музыке становится устойчивой тенденцией, намечаются основные пути его развития, связанные с преломлением жанрового инварианта в стилевых контекстах неофольклоризма, неоклассицизма и авангарда.

2.2. Концерт для оркестра в русле неофольклоризма

В истории отечественного оркестрового концерта неофольклорный путь оказался одной из перспективных и магистральных тенденций для развития жанра. В целом можно говорить о двух этапах претворения жанра в русле неофольклорных устремлений. Первый из них совпадает по времени с периодом так называемой «новой фольклорной волны»[28] (1960-е и первая половина 1970-х годов). Второй – простирается от конца 1980-х годов до начала 2000-х, когда проявился всеобщий всплеск интереса к национальным образам и темам,

[28]Термин, вошедший в музыковедческий обиход применительно к творчеству композиторов рубежа 1950–1960-х годов благодаря работам Л. Христиансен [227; 228].

обусловленный отчасти социально-историческим и культурным пафосом знаменательной даты – 1000-летия Крещения Руси.

Как известно, основой неофольклорной стилистики становится соединение фольклорного с элементами современного музыкального языка. Объектом внимания композиторов, работающих в данном направлении, являются как архаичные, так и современные слои фольклора (например, жанр частушки), опора на которые формирует основные принципы неофольклорного музыкального мышления. К таковым М. Высоцкая и Г. Григорьева относят, в частности, формульность, попевочное строение мелодических построений, тотальную мелодическую вариантность, преобладание вариантно-вариационных принципов в развитии материала, переменную ритмику и метрику с колебаниями акцентности и ассиметричными ритмическими смещениями [41, с. 129]. Отмечается использование малообъёмных звукорядов, а также свободная манипуляция типовыми ладовыми моделями (трихорд, пентахорд, ангемитоника) в сложном современном хроматическом контексте [там же]. Все эти приёмы свободно и органично синтезируются с принципами расширенной тональности, полиладовыми и политональными структурами, серийным способом организации композиции, алеаторикой, микрохроматикой, сонористикой и другими техниками. Кроме того, неофольклорная доминанта допускает наличие связи с другими стилевыми компонентами – джазом, эстрадной музыкой.

Для настоящего исследования актуальным является вопрос трактовки *жарового инварианта* концерта для оркестра в том или ином стилевом ракурсе. Жанровый инвариант, вовлекаясь в новый интонационный контекст, сохраняет свою внутреннюю структуру, но получает индивидуальное претворение в зависимости от содержания, стиля композитора. Стабильным типологическим признаком концерта для оркестра, проистекающим из его семантической функции, выступает *диалогичность* в таких формах её проявления как *концертирование* и *концертность*. На стадии ассимиляции жанра в условиях отечественной музыкальной культуры усиливаются *коммуникативные свойства* жанра, поэтому неслучайно главной чертой современного концерта для оркестра

становятся *жанровый* и *стилевой синтез*. С особой наглядностью эти тенденции проступают в *неофольклорной* разновидности жанра.

Характерными свойствами *неофольклорных* концертов являются преобладание русской тематики, а также *программность* («Озорные частушки» и «Звоны» Р. Щедрина, «Русские сказки» Н. Сидельникова, «Скоморохи» Ю. Фалика и др.)[29]. Заголовок воспринимается символом какого-либо национального звукообраза, направляя внимание слушателей на конкретные явления народной жизни. Так, в **«Озорных частушках» (1963)** таким символом выступает частушка – характерный жанр русского фольклора. По определению композитора, частушка[30] есть «форма *современной русской деревенской вокальной импровизации* [курсив мой. – Е.З.], в которой всегда есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, на “вождей народа”» (цит. по: [223, с. 284]). **«Звоны» (1968)** Р. Щедрина тоже характеризуют уклад русской жизни, но более древний её пласт. Звонность и колокольность – знаковые явления русской музыкальной культуры, получившие преломление в творчестве многих отечественных композиторов. Щедрину с помощью этого символа, по словам М. Тараканова, удалось воссоздать «звучащую атмосферу древней Руси, как неотъемлемую часть жизни русских людей от рождения до ухода в последний путь» [208, с. 122].

Заголовки, по мнению О. Синельниковой, во многом определяют «драматургический профиль и структурный облик композиции» [193, с. 22]. Фольклорные и бытовые элементы музыкальной культуры, упоминаемые в программных названиях, обусловливают специфику интонационного содержания и принципов развития.

---

[29] Следует отметить, что встречаются и непрограммные опусы, например, Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибрафоном и контрабасом А. Эшпая (1967), Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского (1964).

[30] В автобиографических записях Р. Щедрин называет частушку главенствующей формой музыкального высказывания сельского населения послевоенной деревенской жизни: «так тогда существовала и пела, плясала, топоталась, любила, томилась, ревновала, горюнилась, судачила, ухмылялась, злоязычила, материлась, терпела, страдала вся страна» [245, с. 69].

Жанровый инвариант барочного *concerto grosso* становится главным источником драматургии неофольклорных концертов для оркестра, получая яркое индивидуально-авторское претворение. Р. Щедрин в своих оркестровых концертах выступает как *новатор*, создавший, по выражению В. Холоповой, *новый «специфический жанр»* [223, с. 183]. Композитор представил свой вариант *русского оркестрового концерта*, в котором черты барочных *concerti grossi* и романтической симфонической поэмы синтезируются с традициями отечественной музыки, проступающими в особенностях интонационного материала, его национально-жанровой основе.

От жанрового прототипа Р. Щедрин перенимает принцип *диалогичности*, раскрываемый через *концертирование* и *концертность*, а также *принцип монодраматургии*, лежащий в основе отдельных частей барочного концертного цикла. У Р. Щедрина он реализуется в масштабах крупного одночастного сочинения во всех пяти концертах для оркестра[31]. Как известно, монодраматургия барочного концерта базировалась на особого рода типе развития тематизма, определяемого как «ядро и развёртывание», для которого было свойственно «движение по кругу», не приводящее к появлению нового качества образа. В концертах Р. Щедрина доминирование одного музыкального образа не исключает возникновения *контрастов*. Напротив, диалогичность наполняет сочинения множеством тематических, тембровых, динамических противопоставлений, цель которых – не только утвердить исходный тезис, но и раскрыть его смысловую многогранность.

Свободное претворение *принципа монотематизма*, *программность* выявляют связь концертов с жанром симфонической поэмы. Исторически более ранние примеры синтеза жанров сольного концерта и симфонической поэмы встречаются в творчестве композиторов-романтиков: например, у С. Франка («Джинны», 1884), Р. Штрауса («Дон Кихот», 1897), Р. Щедрин же *впервые*

---

[31] «Озорные частушки» (1963), «Звоны» (1968), «Старинная музыка российский провинциальных цирков» (1989), «Хороводы» (1989), «Четыре русские песни» (1997).

распространяет идею подобного синтеза на *оркестровый концерт*, реализуя её в рамках одночастной композиции.

В то же время в концертах для оркестра Р. Щедрина ощутимо влияние симфонических картин русских композиторов (А. Бородин, А. Глазунов, А. Лядов и др.), о чём свидетельствует важная роль программно-изобразительного начала (особенно в концертах «Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), картинной созерцательности (в «Звонах», «Хороводах»). Преобладание экспонирования над разработкой, специфическая мягкость контрастов, вариационный метод развития – всё это впоследствии проявится в Четвёртом и Пятом концертах («Хороводы» и «Четыре русские песни»).

Анализ тематизма концертов Р. Щедрина свидетельствует о высокой роли симфонизма в драматургии сочинений. Яркие контрасты зачастую являются *производными* в результате свободных вариантных преобразований одного мелодического ядра. Так, в **«Озорных частушках»** при сравнении ключевых тематических элементов отчётливо проступает их интонационное родство. Общие черты обнаруживаются внутри начального тематического комплекса, состоящего из четырёх попевок (Ц. 1 – *пример 1*)[32].

Источником тематизма становятся интонации флейтовых реплик (а), представляющие собой узкообъёмную попевку с характерными частушечными хореическими секундо-терцовыми узорами. Последующие попевки имеют производный характер и содержат подобные элементы, преобразованные различными способами.

В теме фагота (б) присутствует секундовое опевание опорного звука, к которому примыкает поступенное нисходящее движение в объёме терции по тем же звукам, что и в теме-источнике (*g – fis – e*). Кроме того, секундовые раскачки (*h – ais, h – a*) также связывают эту реплику с начальной темой.

---

[32] Нотные примеры см. в Приложении V.

Соло валторны (в), если не учитывать приходящийся на слабое время звук *g*, основывается на подъёме и спуске в объёме малой терции.

В соло флейты-пикколо (г) обращают на себя внимание начальный поступенный терцовый ход, взятый в уменьшении и ракоходном движении по сравнению с источником, а также подчёркнутая репетициями интонация *g – fis – g*, охватывающая четыре такта.

Хореические секундовые интонации из начальной темы, воссоздающие особенности частушечного стиля, становятся мелодической основой соло трубы (*пример 2-а*). Подобные хореические мотивы у Р. Щедрина являются своего рода лейтинтонацией, например, ранее они встречались в «Девичьих частушках» из оперы «Не только любовь» (*пример 2 – б и в*).

Эти же интонации пронизывают центральный эпизод среднего раздела «Озорных частушек» (с Ц.19), где в соло медных духовых (труба, тромбоны и валторны) рождаются новые варианты частушечных попевок (*пример 2-г* – фрагмент соло трубы). По-иному они претворяются и в соло контрабасов (Ц. 12) – с жалостливо-болезненным оттенком, достигаемым глиссандирующими «всхлипами» на секунду от опорного звука (*пример 2-д*).

Родственные по отношению к первоначальному комплексу интонации обнаруживаются и в лирической «побочной» теме (Ц. 8–9 – *пример 3*): малотерцовый ход *f – as* (в начале *e – g*), а также элемент полутонового опевания *ges – f – ges* (*g – fis – g* в первой теме).

Специфика тематизма «Озорных частушек», восходящего к фольклорным истокам, акцентирует и усиливает *игровое* начало, свойственное жанру концерта. Такие базовые признаки жанра, как *диалогичность и концертность* коррелируют с коммуникативной ситуацией исполнения частушек. Средствами оркестра воссоздаётся атмосфера настоящего «частушечного соревнования», в котором участники как бы стараются перещеголять друг друга. Вариантность частушечного напева как норма существования является своего рода воплощением импровизационного начала.

Мелодическая афористичность частушки и множественность участников «частушечного турнира» в сочинении приводят к быстрым контрастным переменам в музыкальном развитии: *тембровым* (включение в диалог инструментов-солистов), *динамическим*, возникающим в связи с особенностями пространственного расположения музыкантов-солистов в оркестре (частушки как бы доносятся с разных сторон). Сопоставление различных жанровых разновидностей частушки (частушки-скороговорки и лирические частушки-страдания) приводит к ярким *тематическим* контрастам. Диалог тем-частушек, распределённых между тембрами-«голосами» оркестра, усиление их выразительности различными приёмами имитации народного колорита (пародирование специфических элементов деревенского музыкального быта – использование приёмов *quasi balalaika*, игра на ложках, «белое», открытое звучание медных духовых) одновременно привносит элементы *театральности*, превращая их в темы-персонажи. Присущие музыке концерта черты театральности являются ярким и самым непосредственным выражением *принципа игры* и снова позволяют провести аналогию между концертом и сценой «Деревенские частушки» из II действия оперы Р. Щедрина «Не только любовь».

Одночастная форма концерта опирается на трёхчастную архитектонику (*схема 1*) благодаря наличию явных признаков репризы. Вместе с тем в развёртывании музыкального процесса ощущается непрерывность сквозного развития, чему способствуют постоянные *вариантно-вариационные* преобразования показанных тем, множественность и обновляемость тематических тезисов, волновая динамическая драматургия.

Схема 1. Р. Щедрин «Озорные частушки»

A Основной раздел Ц. 1–11	B Средний раздел Ц. 12–27	A_1 Реприза Ц. 28–49	Coda Ц. 50–53
Экспозиция основных тематических комплексов	Экспозиция добавочных тематических комплексов	Синтетическая, симультанная реприза	Кода

Внутреннее единство композиции, опирающейся на *монтажный принцип* (О. Синельникова [193]), достигается за счёт ритмической *остинатности*, задающей общий темп, характер движения и оказывающей влияние на изложение тематического материала. *Токкатную организацию* композиции[33] в «Озорных частушках» формирует постоянное равномерное движение четвертями-долями на втором плане, передающееся из одной партии в другую, что позволяет свободно переходить от одного контрастного эпизода к другому.

Выход за рамки «жанрового содержания» (А. Сохор [202]) благодаря проникновению в концерт *трагедийной образности* в **Концерте для оркестра № 2 «Звоны» Р. Щедрина** влечёт за собой изменение «жанрового стиля» (А. Сохор, там же). Доминирующую роль в музыкальной драматургии играют звоны тревожной семантики (набатные, погребальные), а также сонорные эффекты, связанные с приёмами «катастрофического звучания, соответствующего апокалиптическим умонастроениям эпохи XX века» [223, с. 67]. Смысловое расширение содержательного поля, наметившееся в «Звонах» Р. Щедрина, станет одной из важных тенденций развития оркестрового концерта в отечественной музыке рубежа XX–XXI веков.

Специфика образно-эмоционального строя сочинения приводит к новому прочтению жанрового инварианта. Объектом концертной диалогичности у Р. Щедрина становится онтологический взгляд на структуру картины мира. Противопоставляемыми тезами являются образы хаоса, раскола, с одной стороны, и духовной крепости, народного единения – с другой. Особенности трактовки диалогичности на семантическом и тектоническом уровнях связаны с обновлением её слагаемых – концертирования и концертности.

Среди новых способов концертирования – *микродиалоги* и *микрополифония*. Возникновение микродиалогов связано с организацией музыкальной ткани по принципам пуантилизма, они образуются путём обмена краткими «обрывочными» мотивами или отдельными звуками (например, элементами

---

[33] Сам композитор определяет форму концерта не только как вариационную, но и называет «по существу токкатной» (цит. по: [125, с. 79]).

серии) в условиях нестабильной ритмики (без опоры на акцентные закономерности классического музыкального метра), как бы в «ритмическом вакууме». В «Звонах» Р. Щедрина такие микродиалоги встречаются в отдельных вариациях средней части концерта[34] в ансамблях медных духовых (трубы и тромбоны – Ц. 6, ансамбли труб – Ц. 9, Ц. 16, см. *примеры 4а, 4б*). Они создают *эффект коллажности, мозаичности,* распада целого на множество мелких частиц.

Микрополифония возникает при каноническом проведении темы в условиях чрезвычайно сжатого расположения голосов по высоте (обычно на расстоянии полутона друг от друга). Так, в одной из вариаций концерта (Ц. 8) неоднородные по протяженности сегменты серии (от 7 до 12 звуков) проводятся одновременно от 12 разных звуков с разницей на полутон. В каждой ритмической единице этого канона образуется движущийся двенадцатизвучный оркестровый кластер (*пример 5*).

Особенности концертирования, в свою очередь, отражаются и на концертности. Оркестровая игра в условиях серийности и алеаторики, пронизывающих концерт, связана со сложностями интонационной, ритмической, ансамблевой организации. Указанные свойства в комплексе выявляют в сочинении черты *новой виртуозности*, характеризующейся не впечатляющим блеском, а с трудоёмкостью освоения оркестровой ткани.

---

[34]Второй концерт для оркестра Р. Щедрина представляет собой одночастную композицию со сквозным вариационно-симфоническим развитием. В общем плане его архитектоника опирается на репризную трёхчастную схему с кодой-итогом (Схема 2).

Схема 2. Р. Щедрин «Звоны»

A Первый раздел Ц. 1–2	B Средний раздел Ц. 3–18	A_1 Репризный раздел Ц 19–21	Coda Ц. 22–24
Совмещает функции вступления и изложения главной темы	Вариантно-вариационное развитие главной темы	Сжатая динамическая реприза	Изложение итога развития – новой темы

Специфику концертности в «Звонах» во многом обусловливают сонорно-колористические эффекты (остинатные фоновые комплексы, производящие впечатление расстилающихся в пространстве звуковых волн; медленные узкообъёмные кластерные глиссандо; репетиции, создающие ощущение звукового мерцания), с одной стороны, и связь с символами русской духовно-музыкальной культуры (колокольность[35], церковно-певческая традиция – знаменный распев) – с другой. Оркестровая палитра отличается насыщенностью, значительное место отводится тембрам духовых и ударных инструментов. «Звоны» написаны для большого симфонического оркестра парного состава с расширением в семействах флейт и кларнетов (по 4 исполнителя вместо 2), увеличенным количеством труб (4 вместо 2), двумя батареями ударных, сверх того – с оркестровыми колоколами и натуральной церковной звонницей, а также челестой и фортепиано.

Если «Озорные частушки» представляют неофольклорный вариант концерта для оркестра с выраженной опорой на народно-песенный материал, то в «Звонах» черты национальной музыки преломляются более опосредованно – в первую очередь, на уровне общей концепции сочинения, а также в *мелодике* конкретных музыкальных тем.

Так, главная тема концерта представляет собой серию из двенадцати звуков, звучащую у парного дуэта двух флейт и двух флейт-пикколо[36]. Этот ряд воспринимается на слух не как хроматический, а скорее обладает архаическим колоритом благодаря «эффекту “расширенной диатоники” на 12-тоновой основе» [208, с. 123]. Возникновению подобной звуковой иллюзии способствует структура самой серии, в которой преобладают секундово-терцовые сопряжения тонов, характерные для неофольклорного тематизма (*пример 6*).

---

[35] Концерт открывает в творчестве композитора целую галерею образов звонности и колокольности, тесно связывающих его музыку с звуковыми образами-символами России. Трактуя их то ликующе, то трагически, композитор обращается к ним в «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» (1981), хоровых сочинениях «Казнь Пугачёва» (1981) и «Концертино» (1982), в «Русских звонах» из Четвёртого фортепианного концерта (1991), в «Вечернем звоне» из «Российских фотографий» (1994).

[36] Принцип парного солирования получил продолжение в сочинениях А. Шнитке.

Последовательное сочетание нисходящего полутона и терции в партии флейты вызывают ассоциации с интонациями похоронного плача-причета, восходящие кварты, секунды у флейты-пикколо – со свистом народных свирелей. Звучание этой темы в целом характеризуется сосредоточенностью, строгостью (авторское указание – *senza espressivo*), но вместе с тем и внутренней динамикой. Тема обрывается в момент своей кульминации аккордом оркестрового тутти, в котором собираются только что отзвучавшие тоны (1 такт до Ц. 1).

Концентрация внимания на одном звукообразе предопределяет выбор композитором одночастной композиционной формы, монодраматургической по способу своей организации. В развитии главной темы Р. Щедрин лишь условно придерживается принципов серийной техники: основными приёмами выступают фактурно-тембровое и ритмическое варьирование. Драматургическая идея, как отмечает М. Тараканов, «определяется ясно прочерченной линией постепенного охвата звукового пространства» [208, с. 122]. Результатом всех метаморфоз исходной темы становится тема-итог в коде концерта, в которой отчётливо ощутимы черты знаменного пения, о чём свидетельствуют псалмодические репетиции тонов в сочетании с небольшими, слабо орнаментированными распевами и диатоническая ладовая организация. Этой темой Р. Щедрин вносит равновесие в соотношение образных сфер концерта, поскольку она «символически воплощает обретение духовной опоры через преодоление и обуздание хаоса звучаний» [там же, с. 132] (*пример 7*).

Близость к программным симфоническим картинам и одночастная композиция характеризуют и концерт для духовых и ударных **«Скоморохи» (1966) Ю. Фалика**. «По своему образно-эмоциональному содержанию он представляет собой яркую музыкальную картину ярмарочного музицирования и балаганных действ, поэтому не случайно, что в музыкальном языке произведения прослеживаются отчётливые связи с балетом “Петрушка”

И. Стравинского[37]. В тематизме сочинения наблюдаются признаки различных первичных жанров: призывно-сигнальных интонаций, связанных с традициями народного музицирования, имитаций звучания народных наигрышей, плясовых ритмов, мотивов эпических песен-сказов и типичных для скоморошьей культуры шуточных песен. Единство композиции обеспечивается благодаря принципу волновой драматургии, основными средствами развития служат свободная вариантно-вариационная повторность и монтаж. Как и в “Озорных частушках” Р. Щедрина, в “Скоморохах” каждый солирующий инструмент на определённый промежуток времени персонифицируется, наделяясь присущим только ему индивидуализированным тематизмом. Взаимодействие “персонажей” скоморошьего действа происходит через обмен репликами солистов. В этих диалогах отчётливо проступает *соревновательно-игровая* природа концертного жанра» [91, с. 1930–1931][38].

Характерной особенностью неофольклорного концерта, как уже отмечалось ранее, становится *синтез concerto grosso с другими жанрами*. Так, в концерте **«Русские сказки» (1968) Н. Сидельникова** для 12 солистов-инструменталистов наблюдается взаимодействие принципов *concerto grosso и программного цикла сюитного типа*, где важную роль играют современные техники и изобразительное начало.

В отличие от одночастных концертов Р. Щедрина, «Русские сказки» Н. Сидельникова образуют композицию из девяти симфонических зарисовок-миниатюр, объединённых общностью содержания. Каждая из пьес имеет собственную программу, и, хотя сюжетные связи между частями концерта отсутствуют, последовательность заголовков формирует в художественно-

---

[37]С музыкой И. Стравинского концерт «Скоморохи» роднит и способ ритмической организации, особенностью которой является нерегулярная акцентность, связанная в том числе и с внедрением попевочных структур.

[38] Здесь и далее используется материал из ранее опубликованной статьи автора: Завьялов, Е.Н. Неофольклорный концерт для оркестра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: структурно-драматургические особенности и этапы развития / Е.Н. Завьялов // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 9. – С. 1928–1934 [91].

содержательном смысле полноценное описание сказочного государства – «земли русской»[39].

В сочинении отчётливо проступает опора на традиции русской музыкальной картинности. Содержание вызывает ассоциации, прежде всего, с музыкой А. Лядова – его программными симфоническими картинами («Кикимора», «Баба Яга», «Волшебное озеро»). В «Русских сказках» возникают характерные сказочные персонажи (леший, русалки, пастушки, «девки красные»), опоэтизированные образы природы, родины и волшебства («земля русская», «цветы дивные», «города волшебные», «топи да туманы», «страхи болотные»).

«В музыке концерта сочетаются такие стилевые компоненты, как фольклор, импрессионистские краски, джазовый свинг. Композитор использует различные приёмы организации композиции для каждой из пьес: серийные принципы, остинатные построения, свободные индивидуализированные формы с большой ролью сонорно-колористических эффектов и алеаторики» [91, с. 1931].

Особенности драматургии «Русских сказок» определяются программным характером сочинения. Как отмечалось ранее, последовательность номеров создаёт *quasi*-сюжет из девяти частей-«сказок». «Композиция цикла основывается на принципе контраста: части медитативного, статического характера чередуются с активными, подвижными, музыкальные картины с большей программной конкретностью и звуковой изобразительностью – с пьесами более обобщённого характера. Первая часть “Там, за холмами земля русская…” выполняет функцию общей преамбулы, вступления. Последняя пьеса цикла “Девки красные по ягоды ходят далёко… далёко”, подчёркнуто контрастная по отношению ко всем остальным номерам цикла, представляет собой активное завершение сюиты» [91, с. 1931]. Между отдельными номерами прослеживаются интонационные связи, как будет показано далее.

---

[39] 1. Там, за холмами земля русская, 2. Пенье комариков да страхи болотные, 3. Высоко по небу журавли летят, 4. Топи да туманы, 5. Леший с русалками хороводы водит, 6. Цветы дивные на лугах горят, дунет ветер – они и попрячутся, 7. Пастушки там песни старые играют, да на новый лад, 8. Города волшебные в озёрах отражаются, кинешь камень – нету города, 9. Девки красные по ягоды ходят далёко… далёко…

Главным жанровым истоком сочинения Н. Сидельникова является *барочный concerto grosso*. Его черты отчётливо проступают в специфике исполнительского состава – камерный ансамбль солистов с виртуозными партиями, а также в функциях голосов, попеременно образующих соединения по типу *concertino* и *grosso*, и, кроме того, эпизодически принимающих на себя роль рудиментов партии *basso continuo* (это проступает в партиях фортепиано и контрабаса, в том числе в форме джазового «блуждающего» баса).

С традициями барокко и барочных жанров концерт роднит широкое использование различных *органных пунктов*[40]: двойной органный пункт – квинта *a-e* в партии виолончели[41] – во второй части в течение 29 тактов, ритмически фигурированный органный пункт на *fis* в течение 24 тактов в партии контрабаса в седьмой части, 47 тактов органного пункта на *gis* у контрабаса и 23 такта мелодически фигурированного органного пункта, построенного на движении по звукам мажорного секстаккорда *e-g-c* и исполняемого параллельно на контрабасе и фортепиано, в финале и др. О коммуникации с барочной первоосновой свидетельствует также интенсивное действие принципа *ostinato*. Так, седьмая пьеса цикла фактически разворачивается как вариации на *basso ostinato*, остинатные структуры применяются в третьей, четвёртой и девятой частях.

Принципы диалогичности получают в «Русских сказках» оригинальное претворение. Концерт написан для камерного состава, в котором каждый инструмент – солист. Вместе с тем ни в одной из пьес никто из солистов не выдвигается надолго на первый план, затмевая остальных, что, впрочем, не исключает яркости тематического материала и впечатляющей виртуозности их партий. Взаимодействие всех исполнителей подчинено принципу *диалога-согласия* и целиком направлено на раскрытие одной образной сферы.

---

[40] Использование органных пунктов связано с жанром *concerto grosso* косвенно – через обращение к принципам, коренящимся в стилевом пространстве эпохи барокко.

[41] В гармоническом комплексе, слагаемом всеми голосами, указанный органный пункт вписывается в контекст общей колористически-сонорной идеи – стремления передать звучание комариного писка.

Проявление диалогичности в традициях жанра *concerto grosso* проступает в чередовании эпизодов, исполняемых *solo* и *tutti*, имитационных перекличках, наличии импровизационных построений. Таким образом, диалогичность реализуется здесь через традиционное *концертирование*, специфика же диалога обусловливается особенностями программного содержания, влияющего на характер концертности.

Концертность в «Русских сказках» в большей мере связана со стремлением композитора к красочности, картинности, звуковой изобразительности. Эти установки, в свою очередь, вызывают обращение к особым формам виртуозности, обусловленным поставленными художественными задачами. Так, в пьесе № 2 «Пенье комариное, да страхи болотные…» характерный звукообраз (писк и полёт комара) создаётся остинатно-токкатными повторениями последовательностей малых секунд у скрипки и формулы кругового движения у альта (*пример 8*) на 7/8 в темпе Presto, напоминая «Полёт шмеля» из оперы «Сказка о царе Салтане» Н. Римского-Корсакова.

Другой пример художественно обусловленной виртуозности – глиссандо валторны в пьесе «Леший с русалками хороводы водит», где возникает картина ночного шабаша, вызывающая ассоциации с симфонической фантазией М. Мусоргского «Иванова ночь на Лысой горе» или финалом «Фантастической симфонии» Г. Берлиоза. Характерным тембром-персонажем здесь является кларнет, партии которого свойственны джазовые интонации. Особой выразительностью отличаются сольные реплики глиссандо валторны, где сонорные приёмы направлены на воплощение инфернальных образов: имитируются то зловещее завывание ветра, то рёв диких животных, то ржание коня (*пример 9*).

Связь с фольклором наиболее отчётливо проступает в таких номерах концерта, как «Там, за холмами земля русская», «Леший с русалками хороводы водит», «Пастушки там песни старые играют, да на новый лад», «Девки красные по ягоды ходят далёко… далёко». Специфика претворения фольклора композитором заключается в синтезе различных фольклорно-жанровых элементов

в авторском тематизме, с одной стороны, и во *взаимодействии фольклорного и джазового* – с другой.

Впервые фольклорные интонации появляются в открывающей сюиту миниатюре «Там за холмами земля русская…», которую можно считать своеобразным прологом, вступлением к остальным пьесам цикла. В ней обращает на себя внимание тема в духе народного инструментального наигрыша, строящаяся на основе поочерёдного проведения исходного мотива у гобоя, валторны, кларнета и фагота (*пример 10*). Данная тема сразу задаёт эпический тон, как бы предвосхищающий неторопливое былинно-сказочное повествование в русском духе.

Вариант этой же темы в пятой части концерта «Леший с русалками хороводы водит», взятый в ритмическом увеличении, становится основной темой среднего раздела[42]. В соло валторны (Ц. 9), а затем в звучании *quasi tutti* (Ц. 13, *пример 11*) он приобретает черты песенности. Таким образом, происходит синтез двух фольклорных прообразов – инструментального наигрыша и хороводной песни. Кроме того, тема получает характерную джазовую окрашенность благодаря ритмически свободному, импровизационному изложению с нестабильными, переменными акцентами, позволяющими выделять, подчёркивать отдельные тоны.

Жанровый синтез, приводящий к эффекту гротеска, представлен в теме заключительной части цикла «Девки красные по ягоды ходят далёко… далёко», где фольклорно-жанровое начало (песенность) соединяется с нефольклорным (маршевостью). Включение маршевых ритмов со строгой гармонической вертикалью сообщает звучанию комический «угрожающе-наступательный» характер (*пример 12*).

Н. Сидельников в «Русских сказках» применяет современные техники композиции, что способствует созданию картинных образов. Так, в восьмой части «Города волшебные в озёрах отражаются, кинешь камень – нету города»

---

[42]В целом пьеса характеризуется сквозной многоэлементной драматургией, реализованной в условиях свободно трактованной безрепризной трёхчастности.

композитор использует додекафонные ряды, воспроизводя серии по вертикали (12 звуков единовременно в звучании *tutti*) и по горизонтали (в партии фортепиано). В контексте содержания пьесы такой способ интонационной и фактурной организации приобретает конкретно-образный смысл и становится средством звуковой живописи: 12-тоновые гармонические «столбы» ассоциируются со статичными отражениями в воде, а серийные «россыпи» – с водной гладью в движении (*пример 13*).

Алеаторические приёмы и сонористика как средство звукописи привлекаются в четвёртой части концерта «Топи да туманы». Так, для создания зловещей звуковой атмосферы в *solo* фортепиано используется приём глиссандо по открытым струнам (*пример 14*).

Взаимодействие фольклорного и джазового становится ещё одной характерной особенностью неофольклорного концерта для оркестра. В «Озорных частушках» Р. Щедрин *новаторски* использует *приём* так называемого *«блуждающего» или «шагающего» баса* в партии контрабасов. Следует отметить, что, несмотря на современность звучания, «*шагающий бас»* в контексте концертного жанра имеет чёткий исторический прообраз – партию *basso continuo* в старинных *concerti grossi*. В ладово-интонационном смысле партии каждого из трёх контрабасов децентрализованы и представляют собой ряды свободно чередующихся тонов (*пример 15*).

Подобное современное истолкование *basso continuo* с использованием атональных *quasi* серийных рядов позволяет говорить о *синтезе необарочного с популярно-джазовым,* одной стороны, и с *современными техниками письма* – с другой. «*Шагающий*» бас выполняет важную ритмическую функцию: задаёт необходимый характер и темп движения, способствуя становлению токкатной формы благодаря ровному мономерному ритмическому рисунку из четвертных длительностей.

Связь концерта Р. Щедрина с джазовой музыкальной культурой сказывается и в повышенной роли медных духовых инструментов. При тройном составе оркестра группа медных духовых расширена и включает 4 валторны, 4 трубы

и 4 тромбона. Их яркими тембрами наполнены средний раздел, второй раздел репризы, а также кода концерта. Звучание медных духовых инструментов не только придаёт эстрадный блеск, но и привносит комический эффект. Например, в среднем разделе вариантные преобразования частушечной темы в диалогах тех же медных духовых (с Ц. 19) разворачиваются на фоне сопровождения, имитирующего игру самодеятельного деревенского духового оркестра, исполняемого сначала квартетом тромбонов (*пример 16*), затем – фортепиано.

Н. Сидельников, вслед за Р. Щедриным, также включает в свой концерт «шагающий бас» в партиях контрабасов и фортепиано, как характерный способ организации джазовой композиции, но и одновременно связывающий «Русские сказки» с традициями *concerto grosso*. Кроме того, синтез фольклорного и джазового находит отражение в специфике тематизма и методов его развития, ритмики, тембровой палитры и оркестровки. В целом большинство музыкальных тем «Русских сказок» опираются на свойственный неофольклорному направлению попевочный принцип. Влияние джаза проступает благодаря свингу, синкопам, создающим иллюзию полиметрии и «выбивающим» фразы из основной ритмической сетки, а также характерным повторам-раскачиваниям, нередко с подчёркиванием интонации тритона. Воссозданию джазового стиля способствует и выбор тембровой палитры: большую роль играет тембр кларнета (родственный джазовому саксофону)[43].

В качестве примера можно указать на одну из тем первого раздела пятой части «Леший с русалками хороводы водит» – соло кларнета из Ц. 2. (*пример 17а*) с опеванием интонации тритона, а также на основную тему седьмой части «Пастушки там песни старые играют…». В последней – свинговой теме попевочного типа – интонация тритона не только опевается по горизонтали, но и формирует вертикаль, что позволяет осуществить стилевой синтез и на уровне гармонических колористических средств (*пример 17б*).

---

[43] Введение фортепиано в концерте Н. Сидельникова также приближает исполнительский ансамбль к джазовому, где фортепиано обычно входит в состав ритм-секции.

Если оркестровые концерты Р. Щедрина и Н. Сидельникова образуют *новаторскую линию развития жанра в неофольклорном контексте*, связанную с экспериментами в области стиля, драматургии и композиции, то *классико-романтическая* традиция, преломляемая в синтезе с принципами барочного *concerto grosso*, получает претворение в **Концерте для симфонического оркестра «Украинские колядки, щедривки и веснянки» (1967) В. Кикты.** Сочинение В. Кикты можно назвать *симфонизированным концертом* (термин Л. Раабена [175]). Значительная часть материала в концерте излагается оркестровым *tutti*. Оркестровка характеризуется заметной плотностью фактуры. Структура цикла и масштаб частей приближают сочинение к симфонии. В финале велика роль симфонической драматургии с разработкой контрастных тем главной и побочной партий, выявлением их общности и симультанным совмещением в репризе.

Принципы *concerto grosso* в «Украинских колядках, щедривках и веснянках» обнаруживаются на драматургическом и композиционном уровне. *Диалогичность* как базовый жанрообразующий компонент реализуется через *концертирование* и *концертность* в многократном претворении барочного принципа чередования эпизодов *tutti* и *solo*. Сочинение отличают яркие виртуозные соло деревянных и медных духовых инструментов, необычные колоритные соло колоколов, литавр. Значительная роль отводится струнной группе: ей поручается как исполнение рельефного материала, так и функция всеобщей гармонической и ритмической поддержки. В исполнительском составе отсутствует характерный для барочной оркестровки клавесин, однако в отдельные моменты отсутствие прообраза *basso continuo* частично компенсируют челеста и арфа. Токкатная организация с равномерной акцентной ритмикой способствует достижению внутреннего единства частей.

Важными факторами, выявляющими связь произведения В. Кикты с барочным концертом, становятся опора на принцип *монодраматургии* (II часть), черты *старинной концертной формы* (I часть), а также широкое применение *полифонических приёмов развития* – имитационных перекличек-диалогов,

канонических стреттных проведений тем, контрастной полифонии. Чёткая трёхчастная структура с традиционным контрастным темповым соотношением быстро–медленно–быстро (*Allegro con moto – Andante – Allegro con brio*) также восходит к праистокам.

С традициями русской композиторской школы концерт сближает включение в контекст академического жанра фольклорных первоисточников, преобладание лирико-жанрового симфонизма, что придаёт национальный колорит. В. Кикта обращается к подлинным украинским календарно-обрядовым напевам в каждой из трёх частей произведения. Специфика претворения фольклорного материала в концерте заключается в том, что композитор не стремится к точности воспроизведения первоисточника, а свободно его обрабатывает, нередко подвергая жанровому переосмыслению. Основным способом работы композитора с фольклором становится *вовлечение* (термин Г. Головинского [46]) – художественный метод, при котором народный напев подчинятся индивидуальному художественному замыслу [46, с. 51]. В этом отношении показательно сходство сочинения В. Кикты с финалами Первого фортепианного концерта, Второй и Четвёртой симфоний П. Чайковского, также построенными на фольклорном материале.

Специфика тематизма произведения, базирующегося на народно-песенном материале, во многом предопределила особенности претворения принципов барочного концерта. Так, полифонические принципы развития взаимодействуют с вариантно-вариационными.

Сквозной характер развития свидетельствует об опосредованном претворении в композиции первой части концерта принципов барочной концертной формы, которые обнаруживаются в двойной трёхчастной форме с двумя эпизодами и чертами рондо (A B A_1 C A_2). В основе главной темы – украинская купальская песня «Ой ти, Іваню, не будь пан»[44], которая

[44] Названия заимствованных для этого концерта напевов приводятся в соответствии со сборником: Квитка, К.В. Украинские народные мелодии / ред. А.И. Иваницкий. – Киев, 2005. – Ч. 1. – 480 с. [117].

в композиторском прочтении претерпевает жанровую трансформацию, превращаясь в стремительный танец-пляс. Национальный характер темы подчёркивается ладогармоническими средствами – игрой разновысотных ступеней (натуральная и повышенная четвёртая) в миноре (*пример 18*).

Все появления главной темы (А, $А_1$, $А_2$) в целом выстраиваются в динамическую волну интенсивного типа. В первом разделе (А) основной способ работы с темой – концертирование. Передача темы от одного тембра к другому сопровождается её вариантно-вариационными преобразованиями. В разделе $А_1$ (Ц. 11–16) происходит активная полифоническая разработка темы, а в разделе $А_2$ (Ц. 22–29) – достигается динамическая кульминация.

Оба эпизода, основанные на новом тематическом материале, вводятся по принципу контраста сопоставления, усиливающегося при движении от первого эпизода ко второму. Путём резкого включения возникает первый эпизод В (Ц. 6–10), построенный на интонациях песни-щедривки «Що в полі, в полі та й на роздолі». Её звучание в авторской интерпретации по сравнению с первоисточником становится более пафосным и в то же время строгим, приобретая патетический оттенок (*пример 19*).

Новый, более высокий уровень контраста достигается во втором эпизоде С (Ц. 17–21), основанном на интонациях рождественской колядки «Що сей вечір Мати Сина родила». Само его появление предваряется моментом тишины длительностью в тактовую паузу, что подчёркивает обособленность данного раздела. Кроме того, тематический контраст усиливается изменением динамики, темпа и темброво-фактурного оформления: тема, исполняемая соло оркестровых колоколов на фоне хорально-аккордового сопровождения струнных и арфы, звучит особенно проникновенно (*пример 20*).

С *монодраматургической* идеей барочного концерта корреспондирует и концепция второй части концерта, целиком посвящённой раскрытию одного образа. Она представляет собой вариации *soprano ostinato* на тему веснянки «Ой як, як коло миленького сісти?», характер звучания которой здесь максимально

приближен к первоисточнику – это спокойная лирическая песня-размышление (*пример 21*).

Драматургия музыкального развития также подчиняется, во-первых, принципу концертирования (тема поочерёдно проходит сначала у солистов, а затем у оркестровых групп), а во-вторых, волновому принципу, который обнаруживает свои проявления на различных уровнях. Так, по мере приближения к кульминации (Ц. 38) нарастает динамика, изменяется темп – сначала ускоряется, затем сдерживается; уплотняется фактура благодаря увеличению количества голосов и разрастанию фона. Кроме того, происходят тембровые метаморфозы с тенденцией к «отвердеванию» оркестровой палитры, реализуемые в движении от доминирования деревянных духовых к насыщенному, мощному звучанию меди и постепенном переходе от отдельных *solo* к звучанию *quasi* тутти. Всё это в комплексе отражает этапы эмоционального развития образа: от отстранённого восприятия песни до погружения в глубокие личные переживания. Композиция имеет своеобразное репризное обрамление: при последнем проведении тема излагается соло в характере близком первоначальному: тихо и в спокойном движении, что создаёт эффект растворения в пространстве.

Принципы *концертирования*, свойственные барочному концерту, в наиболее отчётливом, явном виде проступают в III части концерта. Главная тема (А), в основе которой лежит знаменитый «Щедрик» (*пример 22*), излагается оркестровым *tutti*, затем следуют имитационные полифонические переклички-реплики солистов, несколько раз происходит смена *tutti* и *solo*. Фольклорный первоисточник в композиторской интерпретации приобретает активный танцевальный характер благодаря акцентно-ритмическому варьированию.

В структурном плане третья часть концерта представляет собой репризную трёхчастную форму с кодой – А В A_1 Coda (B_1). Тема среднего раздела (В) опирается на напев веснянки «А вже весна, а вже красна», звучащей в сочинении

В. Кикты более лирично по сравнению с народно-песенным образцом[45] (*пример 23*).

Средний раздел (В, Ц. 53–55) контрастирует мощной оркестровке первого прозрачной палитрой с преобладанием солирования мягких деревянных духовых и струнных. Однако, если в предыдущих частях новые темы вводились или возвращались посредством контраста-сопоставления, то здесь между двумя контрастными эпизодами имеются связующие разделы, способствующие симфонизации финала.

Следующий раздел (A_1) совмещает в себе функции репризы и разработки, поскольку возвращение обеих тем сопровождается интенсивным развитием, выявляющем их интонационное родство. Своей кульминации музыкальное развёртывание в финале достигает в момент полифонического совмещения обеих тем (Ц. 63 – *пример 24*).

Кода концерта (B_2, Ц. 69–71) построена на повторении побочной темы, которая фактически выполняет функцию реальной репризы и тем самым вносит равновесие.

Таким образом, концерт «Украинские колядки, щедривки и веснянки» В. Кикты представляет собой вариант жанра оркестрового концерта, *основанный на синтезе традиций русской композиторской школы с принципами барочного concerto grosso.* Следование тенденции симфонизации жанра органично сочетается с классической структурой цикла, композиционной стройностью, ясностью формы. Специфической чертой тематизма концерта В. Кикты становится опора на подлинный фольклорный материал, подвергающийся свободной переработке, не исключающей жанровое переосмысление народно-песенных первоисточников.

Развитие неофольклорной линии продолжается в сочинениях К. Волкова (Концерт-картины «Андрей Рублев», 1970; Концерт для симфонического оркестра, 1975), М. Скорика (Карпатский концерт, 1972) и др. Со второй

---

[45] Как известно, этот же напев М. Мусоргский использует в драматической сцене плача Ксении «Где ты, жених мой?» в опере «Борис Годунов».

половины 1960-х и в первой половине 1970-х в неофольклорном концерте намечается новый путь, связанный с включением принципов полистилистики. Так, особенностью Концерта для симфонического оркестра (1975) К. Волкова, посвящённого Оркестру филармонии г. Галле (родины Г.Ф. Генделя), является синтез неофольклорной и необарочной тенденций. В первой и финальной (четвёртой) частях доминирует неофольклорное начало, во второй – ощутимо влияние барочной стилистики, а в третьей – фольклорное и барочное вступают в диалог по принципу параллельной драматургии, композитор цитирует фрагмент из оратории «О радости, печали и мудрости» Г.Ф. Генделя. Сложностью стилевых взаимодействий отличается Концерт-буфф для камерного оркестра С. Слонимского (1966), где свободно соединяются черты традиционных русских плясовых песен, ритмы латиноамериканских танцев, серийная техника, четвертитоновость и алеаторика.

Итак, развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыкальной культуре 1960-х – первой половины 1970-х годов концентрируется в русле неофольклоризма, являющегося доминирующим стилевым направлением. Общей чертой, свойственной большинству неофольклорных концертов, становится наличие обобщённой программы в виде заголовков, содержащих квинтэссенцию основного художественного образа. В рассмотренных сочинениях отчётливо проступает *межжанровое взаимодействие*, при котором новые варианты концерта возникают на основе *синтеза барочного concerto grosso* с другими жанрами. С этой точки зрения можно обозначить три тенденции:

– одночастный концерт, в котором прослеживается влияние симфонической поэмы с присущими ей производными контрастами (Р. Щедрин);

– концерт с чертами программного сюитного цикла (Н. Сидельников);

– оркестровый концерт, опирающийся на традиционный сонатно-симфонический цикл (В. Кикта).

Другой характерной тенденцией является *стилевой синтез*, обнаруживающийся в соединении фольклорного с джазом, элементами

популярной музыки, с одной стороны, и с новыми техниками композиции – с другой. Проявления стилевого синтеза наблюдаются в концертах Н. Сидельникова, Р. Щедрина и других авторов. Так, соединение марийского фольклора с джазом присутствует в Концерте для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибрафоном и контрабасом А. Эшпая (1967).

Всеобщая увлечённость джазом, эстрадой и киномузыкой привела к появлению сочинений особого рода, где стили так называемой «лёгкой музыки» облекаются в «серьёзные» жанры и формы. В качестве примера можно привести Концерт для оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов С. Слонимского (1973).

Глава 3. Эволюция концерта для оркестра в стилевой ситуации середины 1970-х – 1980-х годов (вторая стадия)

3.1. Жанр концерта для оркестра в условиях полистилистики

В 1970–1980-е годы внимание к оркестровому концерту не снижается, на фоне изменившейся культурной ситуации в его развитии проступают новые тенденции. Первая стадия формирования жанра в отечественной музыке пришлась на годы, отмеченные влиянием «оттепели», следующая же за ней – вторая – развернулась в эпоху так называемого политического «застоя». И если 1960-е годы предстают как период смелых творческих экспериментов, обогащения языкового «фонда» благодаря современным техникам письма, новым принципам работы с фольклором, активному взаимодействию с джазом и популярной музыкой, то пришедшие им на смену 1970-е, по выражению Т. Левой, – «эпоха рефлектирующая, вызвавшая к жизни чувство памяти, потребность в связи времён» [110, с. 182]. В развитии оркестрового концерта наблюдается явное смещение ориентира на *необарокко* и *неоклассицизм*, а тенденция, связанная с претворением оркестрового концерта в русле неофольклоризма, уходит на второй план.

Понятие неоклассицизма нередко получает широкую трактовку, подразумевающую опору на эстетические принципы как собственно музыкального классицизма, так и музыки доклассического периода. С неоклассицизмом, по определению Л. Акопяна, связаны «ясность и уравновешенность форм, жанровая определённость тематизма, сдержанность экспрессии, <…> преобладание диатоники над хроматикой, чёткая, рационально организованная ритмика» [4, с. 376]. Необарокко характеризуется непосредственным обращением к жанрам и формам (фуга, старинная сюита, *concerto grosso*), а также к стилевым принципам барочной музыки (в том числе риторичности, полифоничности, токкатности). Необарокко, возникшее в самых

ранних проявлениях неоклассицизма, обладает собственными отличительными чертами и становится, таким образом, одной из ветвей неоклассицизма.

Необарокко в трудах В. Варунца [38], Г. Григорьевой [52], М. Лобановой [146], М. Михайлова [151] и других исследователей рассматривается преимущественно как одна из разновидностей неоклассицизма. При этом различие собственно неоклассицизма и необарокко состоит в стилевых ориентирах, соответствующих каждому из этих направлений: традиции венских классиков, с одной стороны, и музыка И.С. Баха, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя – с другой.

Неоклассицизм, как известно, возник в музыке начала XX века как реакция на романтизм, импрессионизм, экспрессионизм. Выделяются три волны развития неоклассицизма: первая относится к началу XX века (Ф. Бузони, М. Регер, С. Танеев), вторая охватывает 1920-е годы (И. Стравинский, П. Хиндемит и др.), третья же приходится на вторую половину XX столетия (с 1960-х годов) и является, по мнению Г. Григорьевой, «реакцией на неоклассицизм И. Стравинского» [52, с. 86]. Знакомство с музыкой И. Стравинского, Б. Бартока, как уже отмечалось ранее, стало одной из значительных предпосылок активного становления жанра оркестрового концерта в СССР, возрождения традиций *concerto grosso* в русле различных стилевых тенденций.

Новизна неоклассицизма в 1970-е годы связана с преломлением его в контексте *полистилистики* в качестве одного из основных компонентов наряду с другими: классическое сосуществует со стилями музыки барокко, Ренессанса и современности. «Новому неоклассицизму» (Г. Григорьева [52]) свойственна многогранность, выраженная, по мысли А. Шнитке, в присутствии «ароматов и теней иных времён» (цит. по: [52, с. 109]).

С особой наглядностью данные тенденции проступают в жанре оркестрового концерта, развитие которого в 1970–1980-е годы фокусируется на *необарочных* устремлениях. Апеллирование к барочным традициям естественно обусловлено самим генезисом современного концерта для оркестра, для которого *concerto grosso* выступает в роли основополагающего жанрового истока.

Центральной фигурой, композитором, творчество которого является знаковым для данной стадии, становится А. Шнитке. Его опыт порождает и новый полюс стилевого притяжения, на который опираются все последователи. Вместе с тем примеры воссоздания барочных традиций в полистилистическом контексте обнаруживаются ранее – в сочинениях 1960-х годов, например, в **Concerto piccolo на тему BACH для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано[46] А. Пярта (1964)**. Обращение к традициям барочной музыки обусловливается идеей музыкального приношения, избранной монограммой BACH[47], воспроизведённой в финальной части концерта. Кроме темы-монограммы, в средней части произведения композитор цитирует тему Сарабанды из Шестой Английской клавирной сюиты *d-moll* И.С. Баха (BWV 811), практически выполняя её транскрипцию для оркестра[48].

Связь с *concerto grosso* прослеживается и в специфике исполнительского состава сочинения А. Пярта: камерный оркестр, где ведущая роль отводится струнной группе, с обязательным присутствием клавесина. О близости к праистокам свидетельствуют также трёхчастная структура цикла с типичным контрастным соотношением частей, опора на сюитный принцип. Каждая часть представляет какой-либо характерный для эпохи барокко жанр – Токката, Сарабанда, Ричеркар. Сам композитор, как становится понятным из интервью, данного Э. Рестаньо, не считал свой опус неоклассицистским или необарочным, а усматривал в нём скорее *черты пародирования* [17, с. 36–38]. Композитор выходит за грани стилизаторской задачи, помещая *барочное* в полистилистический контекст, где сталкивает его с чужеродным.

---

[46] Концерт А. Пярта существует в двух версиях: первая – Коллаж на тему BACH для гобоя, струнного оркестра, клавесина и фортепиано; во второй редакции сочинение имеет подзаголовок Concerto piccolo, а гобой заменён трубой. В Коллаже солирующий инструмент (гобой) участвует в исполнении только второй части, в Concerto piccolo – соло трубы вводится во все три части произведения.

[47] Монограмма BACH впервые использована в музыке самим И.С. Бахом в цикле «Искусство фуги».

[48] Впоследствии Э. Денисов сделал полную оркестровую транскрипцию (художественную обработку) Партиты *d-moll* И.С. Баха для скрипки соло в сопровождении оркестра (1981).

Новая трактовка концертного диалога как *пародийно-гротескового столкновения стилей* превращает его в *конфликтное противостояние*, в котором главным «оружием» является насмешка.

Организация каждой части *Concerto piccolo* базируется на использовании принципа *коллажа*: чередовании эпизодов, изложенных средствами барочной стилистики, и с применением современных техник (в частности, кластерных нагромождений). Коллажное сопоставление эпизодов построено как отражение барочного в «кривом зеркале».

Конфликтное противостояние стилей, коллажная полистилистика, барочный тип цикла, особая роль барочной стилистики как знакового, символического явления, получившие претворение в концерте А. Пярта, – впоследствии станут характерными для трактовки жанра оркестрового концерта в рамках обозначенной стадии.

Показательным образцом проникновения полистилистики в оркестровый концерт служит **Третья симфония (Концерт в форме восьми инвенций) (1968)** сибирского композитора **А. Мурова**. О преобладании в сочинении именно концертного начала свидетельствуют функции исполнителей в инструментальном составе, виртуозный характер партий, значимость диалогических взаимоотношений отдельных солистов и групп оркестра.

Жанровыми первоисточниками сочинения А. Мурова являются *concerto grosso* и *инвенция*. На связь с *concerto grosso* указывают господство принципа монодраматургии на уровне одной части, типичные барочные диалогические модели *tutti-solo* и *solo-continuo*, значительная роль полифонических приёмов развития. Преемственность с традициями барочного музицирования проступает в камерном исполнительском составе (концерт написан для камерного оркестра), в эпизодическом появлении «призрака» *basso continuo* (данная функция попеременно поручается фортепиано, низким струнным, а также ударным инструментам). Однако следует отметить, что у А. Мурова – современный камерный оркестр (струнные, две флейты, два кларнета, фагот и труба, клавесин, фортепиано и арфа) с расширенной группой ударных инструментов.

Симфоническое начало, несмотря на заголовок, проявляется в меньшей степени – это скорее симфоническая сюита, чем симфония. С традициями романтической программной симфонии произведение отчасти связывают наличие обобщённой программы и черты сюжетно-образного развития.

Обращение композитора к жанру инвенции[49], в свою очередь, также воспринимается своеобразным реверансом барокко. А. Муров трактует инвенцию как оркестровую пьесу, построенную на развитии какой-либо музыкально-образной или композиционно-технической идеи.

Общее представление о содержании и драматургической основе сочинения дают заголовки инвенций: «Непрерывное движение», «Импровизация», «Духовая гексафония», «Четвертитоновый хорал», «Декорация», «Менуэт», «Монофония Re», «Из русских кантов».

Стилевой диалог разворачивается на уровне всего цикла (между «инвенциями»), а также в каждой части. Синтез жанров[50], которые переплетаются в сочинении А. Мурова, сложнее отмеченного в заголовке микста «симфония-концерт»: некоторые инвенции опираются на первичные жанры – хорал, менуэт, кант.

Вместе восемь инвенций составляют цикл сюитного типа с эклектичным, на первый взгляд, музыкальным содержанием, где в рамках одного сочинения

---

[49] Как известно, инвенция в эпоху барокко была «малым» жанром, встречавшимся в инструментальной (например, для клавира или скрипки соло) или вокальной музыке. Благодаря знаменитым инвенциям И.С. Баха, этот жанр, прежде всего, вызывает ассоциации с клавирной музыкой. А. Гриневич отмечает, в XX веке сочинялись инвенции для самых разных исполнителей и составов: фортепиано (Г. Рёйтер, Г. Клебе), органа (Б. Тищенко), оркестра (Э. Пеппинг, М. Блахер). Неординарный пример обращения к инвенциям в XX веке – опера А. Берга «Воццек», третье действие которой построено как шесть инвенций [53, с. 511].

[50] Стремление к синтезу жанров, являющееся характерной тенденцией музыки XX века, отличает симфоническое творчество А. Мурова (1928–1996) в целом. Склонность композитора к микстовым жанрам, по мнению Л. Пыльневой, «определяется особым отношением композитора к слову, театральностью мышления, синтезом различных видов инструментальной музыки, приводящим к вариабельности решений» [172, с. 10]. Среди сочинений А. Мурова – симфония с чертами оратории («Тобольская», 1971), симфония-балет (Вторая, 1964), симфония-концерт (Третья, 1968), симфонии, воспроизводящие логику малого полифонического цикла («Симфония для струнных», 1986; «Симфония для духовых и ударных», 1988).

соединяются звукообразы разных эпох и стилей. Драматургически объединяющим стержнем здесь, по словам Л. Пыльневой, становится скрытая программа, а также сквозное развёртывание двух противоборствующих сфер – символов хаоса и порядка, – приводящее к финалу как к смысловому центру произведения [172, с. 13]. В финале звучат темы русских кантов XVIII столетия – эпохи, которая «воспринималась Муровым как стабильный этап отечественной истории, символизирующий незыблемую власть и перекликающийся с современной ему действительностью» [там же, с. 13].

Объединению цикла способствует внутренняя группировка инвенций в подобие симфонического цикла. Так, первые три части исполняются *attacca*, все они отличаются активным, подвижным характером и в совокупности вызывают ассоциации с первой частью симфонии. Четвёртая и пятая инвенции представляют медитативную сферу, следующие за ними шестая и седьмая также исполняются без перерыва и как бы выполняют функцию третьей части симфонии (шестая часть называется «Менуэт», седьмая – «Монофония Re» – уподобляется скерцо). Наконец, восьмая инвенция – итог сочинения и, соответственно, финал цикла.

Благодаря сочетанию стилистических знаков барокко, джаза, авангарда в последовательности двух первых частей концерта – «Непрерывное движение» и «Импровизация» – прослеживается идея *связи времён.*

Одним из ведущих тембров в первой части является фортепиано[51]. Партии фортепиано свойственны полипластовость и политональность. Она содержит в себе три различных интонационных пласта (в тональностях *a-moll, fis-moll, c-moll*), сочетающихся по принципу «единовременного контраста» (термин Т. Ливановой [143]), что усиливается ритмически (каждый в своём «движении») (*пример 25*).

Наиболее подвижный, моторный пласт представляет собой тему в духе энергичного барочного прелюдирования в мономерной ритмике, создающей

---

[51] Партия фортепиано исполняется в четыре руки.

токкатный характер. В двух других одновременно звучат пуантилистически рассредоточенные интонации, построенные на основе музыкально-риторических фигур *anabasis* и *catabasis*. Пуантилистическая разорванность этих интонаций, помещённых в напряжённый гармонический контекст, придаёт им новое смысловое наполнение. Ритмическая искажённость (замедленность, обособленность каждого звука за счёт окружения паузами), трансформация звуковысотной мелодической организации – распад поступенного движения в свободный ряд из широких, диссонантных интервалов (м.7, б.7, ум.8, ув.8, м.9 и др.), – вероятно, символизируют идею деформации времени и пространства.

Знаком традиций барочного музицирования, транслирующим идею *виртуозности*, можно считать *тиратообразные* пассажи, появляющиеся сначала у струнных (Ц. 4 – *пример 26*), затем у духовых (Ц. 9–10).

«Непрерывное движение» продолжается во второй части – «Импровизации» – в «джазовом варианте», благодаря приёму «блуждающего баса» – *solo* контрабаса при поддержке ударной установки (*пример 27*).

Подобный «блуждающий бас» часто фигурирует в современном концерте для оркестра, как бы заменяя собой партию *basso continuo*, выполняющую организующую роль в *concerto grosso*. У А. Мурова, как и в концерте Р. Щедрина, данный приём служит, во-первых, репрезентативно-стилистической задаче, а во-вторых – создаёт скрепляющий комплекс, прочную основу так называемой «токкатной формы». На данной основе выстраивается свободный концертный диалог различных солирующих инструментов с преобладанием в их развитии *импровизационного* начала за счёт регулярного включения средств алеаторики (*пример 28*).

Интересной с точки зрения *стилевого диалога* представляется шестая инвенция «Менуэт»[52]. Композитор сохраняет характерные приметы жанра, в том числе темп, трёхдольный метр, дактилический шаг. При этом ведущая тема-рефрен каждый раз предстаёт в новом стилистическом и тембровом оформлении.

---

[52] Она отличается не только жанровой конкретностью, но и большей ясностью формы: благодаря наличию своеобразного рефрена здесь прослеживаются черты рондо.

Первое появление – в духе музыки Д. Шостаковича, своего рода «неоклассицистский» тип менуэта с «холодно-ядовитым» смешением звучания деревянных духовых и струнных (Ц. 1-2 – *пример 29*).

Второе – *quasi*-менуэт из барочной сюиты, исполняемый на клавесине (Ц. 4), третье – в оркестровом стиле венского классицизма у струнного ансамбля (Ц. 5). Между проведениями рефрена звучат короткие разнохарактерные эпизоды: стремительно-подвижный марш, героический монолог трубы, жёсткие аккордовые *tutti.*

Следующая за менуэтом инвенция – «Монофония Re» – представляет собой небольшой скерцозно-гротесковый марш с активной барабанной дробью и преобладанием звука «ре».

Финал построен на темах двух кантов петровской эпохи: «Толь награда за мою верность», музыка которого, как отмечает Т. Ливанова, приписывается А. Сумарокову [144, с. 491] (*пример 30а*), и рождественского «Не плачь, Рахили» об избиении младенцев в Вифлееме (*пример 30б*).

Композитор сохраняет присущий эпохе XVIII столетия приподнято-торжественный колорит звучания песнопений. В финале А. Муров обращается к типам концертирования, свойственным вокальному концерту, таким как мощное «хоровое» *tutti*, инструментальное солирование, основанное на принципах респонсорного пения. Следует отметить, что в целом в концерте доминирует принцип сольно-ансамблевого концертирования, то есть индивидуальное преобладает над общим. Эпизодов *tutti* в концерте немного: до наступления финала они звучат в кульминациях таких разделов сочинения, как «Духовая гексафония», «Четвертитоновый хорал» и «Менуэт». Однако ни одна часть концерта (за исключением финала) не начинается с изложения *tutti*. Финал «Из русских кантов», открывающийся ярким *tutti*, воспринимается идейным обобщением всего сочинения.

По мере возрастания ясности тематизма к финалу концерта очертания форм также становятся более определёнными. Известный тезис о том, что тип темы воздействует на тип формы, получает в данном случае ярчайшее подтверждение.

Финал написан в чёткой трёхчастной форме с кодой – ABA_1 + Coda, где первый раздел и реприза основаны на цитировании канта «Толь награда за мою верность» поочерёдно хором духовых и струнных, середина – диалогическое изложение *solo* трубы и *tutti* оркестра канта «Не плачь, Рахили». Кода (Ц. 10–12) построена на новом материале – имитациях народного инструментального наигрыша. Таким образом, спектр стилистических сопоставлений в концерте оказывается достаточно широким, взаимодействие различных стилистических компонентов выстраивается диалогически, где важную роль играет концертно-тембровое расцвечивание.

Анализ сочинений 1960-х годов свидетельствует о том, что в оркестровом концерте намечается переход к *полистилистике* как особому этапу в развитии жанра оркестрового концерта.

3.2. Преломление модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке

Претворение традиций *concerto grosso* в русле полистилистики достигло ярчайшей точки развития в знаменитых *concerti grossi* А. Шнитке. Жанр концерта является одним из магистральных направлений его творчества, принципы барочного концертирования и атрибуты стиля соответствующей эпохи обнаруживаются и в сочинениях других жанров (например, в Первой симфонии). Как известно, у А. Шнитке шесть *concerti grossi*[53]: четыре из них были написаны с 1976 по 1988 годы, два последних – в 1990-е и относятся к позднему периоду творчества композитора.

---

[53] Concerto grosso № 1 для двух скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнных (1976–1977), Concerto grosso № 2 для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1981–1982), Concerto grosso № 3 для двух скрипок, клавесина, фортепиано и 14 струнных (1985), Concerto grosso № 4 (Симфония № 5) для гобоя, скрипки, клавесина и симфонического оркестра (1988), Concerto grosso № 5 для скрипки, симфонического оркестра и фортепиано за сценой (1991), Concerto grosso № 6 для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (1993).

А. Шнитке в своих концертах отталкивается от барочной модели, о чём, прежде всего, свидетельствуют прямое авторское жанровое указание, особенности инструментальных составов, структуры циклов, интонационной организации. Однако стилевое пространство концертов композитора не исчерпывается барочной традицией, оно охватывает и инструментальную музыку романтиков (И. Брамс, Г. Малер), и пласт бытовой «шлягерной» музыки, а также многочисленные монограммы, авторские нестилизованные темы.

В *concerti grossi* А. Шнитке обращается к двум различным типам современного оркестра – *камерному* (первый, третий и шестой концерты) и *большому симфоническому оркестру тройного состава* (второй, четвёртый и пятый). Отдельные инструменты (например, клавесин) подчёркивают связь с музыкой западноевропейского барокко или выполняют функции, характерные для старинного *concerto grosso* (*basso continuo*).

Камерный оркестр – традиционный для барочного концерта состав – у А. Шнитке используется с применением *современных приёмов оркестровки*. Так, в *Concerto grosso* № 1 инструментальный состав, указанный на титульном листе, коррелирует с культурой барокко (только лишь препарированное фортепиано не вписывается в соответствующий ассоциативный ряд, но в то же время его тембр приближается к звучанию клавесина). Однако в самой партитуре активно используются современные принципы оркестровки, о чём говорит индивидуализация партий струнного оркестра для каждого исполнителя за счёт образования дивизионных групп – расслоения партий на 4–6 голосов. Например, *divisi* скрипок (I и II одновременно) доходит до 6-ти голосов (в сумме 12), *divisi* альтов, виолончелей – до 4-х голосов в партии.

Divisi у А. Шнитке часто сопряжены с имитационным развитием одной и той же темы в разных тональностях. Так, в эпизоде Рондо (пятая часть) *Concerto grosso* № 1 звучит тема вступления из первой части концерта, канонически проводимая в восьми тональностях с понижением на хроматический полутон в диапазоне от *cis-moll* к *fis-moll* с каждой риспостой. Возникающая

микрополифония воспринимается как усиленный вариант барочной техники канона (Ц. 10, *пример 31*).

Аналогичные принципы оркестровки применяются и в *Concerto grosso* № 3, где звучание струнного оркестра с характерными для А. Шнитке расслоениями (до 4 голосов в *divisi*) дополняется колоколами, челестой и фортепиано.

Выход за рамки традиций эпохи барокко, проявление *романтических тенденций* и черт, свойственных музыке XX века приводит композитора к тройному составу симфонического оркестра с усиленной группой медных духовых и расширенной группой ударных в *Concerti grosso* № 2 и № 4. Однако, ввиду полистилистического содержания произведений, исполнительский состав на разных участках отличается неоднородностью. Так, в моменты, ориентированные на барочную стилистику, всё же преобладает струнный оркестр. В *Concerto grosso* № 2 тембры духовых и ударных инструментов применяются преимущественно для расцвечивания, колорирования повторяющегося материала (например, начало третьей части, построенное на основе введённого *guasi* барочного ритурнеля в исполнении струнных, поручается ансамблю трёх флейт).

В *Concerto grosso* № 4 (Симфония № 5) значимость духовых инструментов возрастает. В первой части духовые активно внедряются в оркестр на правах солирующих тембров: в процесс барочного концертирования непосредственно включаются ансамбли труб (до Ц. 1, Ц. 16), валторн (Ц. 15), деревянных духовых (флейты, кларнеты, фаготы – Ц. 18-19), а также солирующие гобой, кларнет (Ц. 7, Ц. 14). Со второй части в оркестровке происходит переключение с *барочного стиля на романтический*, чему способствует смена как интонационной модели (вместо барочной моторики – романтическая кантилена), так и принципов оркестровки, направленной на тембровое расцвечивание тем. Среди характерных признаков можно выделить «небарочные» колоритные соло низких духовых (контрафагот), литавр, колоколов в третьей части.

Новый подход к формированию исполнительского состава – *стремление к камерности* – прослеживается в поздних *concerti grossi* А. Шнитке, их оркестровый стиль контрастен по отношению к другим концертам. Так,

в *Concerto grosso* № 6 при том же почти составе, как и в *Concerto grosso* № 1 (без клавесина), звучание камерного оркестра более прозрачное, без полифонической перегрузки и дивизионных расслоений. Вторая часть концерта представляет собой дуэт солистов (скрипка и фортепиано) без оркестра. В отдельных эпизодах плотность звучания повышается за счёт утолщения мелодической линии сонористическим наслоением секундовых гроздьев, преимущественно у фортепиано – например, в побочной партии первой части концерта (*пример 32*) – и реже у струнных.

Следует отметить *многообразие функций партии клавесина* в концертах. Так, в *Concerto grosso* № 1 клавесин является символом барочной эпохи, и в отдельных эпизодах (например, начало Рондо – пятой части концерта) ему поручается характерная для данного инструмента функция *basso continuo.* Но в то же время он выступает в роли *«кривого зеркала»:* в Рондо исполняемое на нём танго, обобщая образы банального и вульгарного, драматургически-конфликтно противостоит сфере «высокого». Такая роль клавесина удачно охарактеризована М. Высоцкой: «семантика тембра клавесина в музыке А. Шнитке связана с образом зла, замаскированного под банальность» [41, с. 108].

В *Concerto grosso* № 3 клавесин также выполняет различные функции: *basso continuo* вместе с басовыми струнными в первой части, *соло* – двенадцатитоново организованная тема, изложенная в виде хорала, гармонизованного средствами расширенной диатоники, – в третьей (*пример 33*).

Участие клавесина в исполнении партии *basso continuo* в оркестровом концерте XX века – явление своего рода символическое: это, прежде всего, *воссоздание атрибута барочного стиля* в музыке современности. Эпизодическое использование клавесина в данной роли есть почти в каждом из *concerti grossi* А. Шнитке, кроме *Concerto grosso* № 6. Кроме клавесина данная функция может поручаться фортепиано, арфе, челесте, контрабасу, бас-гитаре, а также ударным инструментам. Так, в одном из эпизодов первой части *Concerto grosso* № 2 такой функцией наделяется партия бас-гитары, состоящая из гармонических фигураций

(движение по звукам мажорных и минорных трезвучий) и благодаря мономерной ритмике напоминающая джазовый «блуждающий» бас (*пример 34*).

Условность *basso continuo* в этом эпизоде выражена в дефиците организующего начала, слабости влияния на формирование устойчивого гармонического остова, поскольку общие формы движения, заложенные в партии бас-гитары, почти одновременно последовательно дублируются в оркестровых голосах в двадцати четырёх тональностях.

Разнообразна семантика тембров *фортепиано* и *препарированного фортепиано* в концертах Шнитке. Как *символ романтической эпохи* тембр фортепиано воспринимается в *Concerto grosso* № 4. Имеется в виду цитирование неоконченного юношеского Фортепианного квартета Г. Малера (1876) с соблюдением всей атрибутики оригинала. Коммуникация же фортепиано с *культурой барокко* заключается в том, что в отдельных случаях фортепиано, как уже отмечалось ранее, подхватывает роль инструмента из партии *basso continuo*.

Для воссоздания эффекта пространственного отдаления фортепиано помещается за сценой в *Concerto grosso* № 5.

Препарированное фортепиано А. Шнитке использует только в *Concerto grosso* № 1. В начале первой части, равно как и в финале, звучит тема, являющаяся автоцитатой А. Шнитке. Она заимствована из музыки к фильму А. Митты «Сказ про то, как царь Петр арапа женил», где должна была проводиться у детского хора, исполняющего колядку «О человек, недолог твой век…» [222, с. 119]. В конечной редакции песня в хоровом варианте в кинофильм не вошла, но она звучит в заставке кинофильма в исполнении на стеклянной гармонике.

Новое тембровое решение данной темы в концерте придаёт ей словно *надвременной* характер, она становится символом утраченных надежд. Из фортепиано «как бы вынута душа (способность петь), – отмечает Г. Алфеевская, – оно глухо пристукивает, как старая музыкальная шкатулка, из которой что-то появляется и куда-то потом исчезает» [10, с. 109]. Известно, что сам А. Шнитке связывал эту тему с образом часов, олицетворяющих бездушный отсчёт времени.

С традициями эпохи барокко концерты А. Шнитке роднят большая роль полифонии, а также обилие стилизованного музыкального материала, который вызывает ассоциации с инструментальной музыкой А. Корелли, А. Вивальди, Г.Ф. Генделя, И.С. Баха. В *Concerto grosso* № 1 со стилистикой барокко теснейшим образом соотносятся темы второй (Токката – основная тема и первый эпизод) и пятой (Рондо) частей. Главная тема рондо является авторской, она вырастает в результате симфонического развития из интонаций солистов, звучащих в начале первой части. В то же время, как известно, последняя считается *quasi* цитатой Аллеманды из Английской сюиты *g-moll* И.С. Баха, отчего эффект связи времён усиливается (*пример 35*).

Влияние стилистики барокко в *Concerto grosso* № 2 заметно на протяжении всего сочинения, однако в большей мере ощущается в первой части. Начальное *solo* виолончели характеризуется проникновением жанровых особенностей старинного танца сицилианы, хотя вместе с тем обладает и характером романтического эпически-балладного повествования (*пример 36*).

Прямые ассоциации с инструментальной культурой западноевропейского барокко вызывает тема-ритурнель (как элемент концертной формы в первой части *Concerto grosso* № 2). Прообразом данной темы служит начало Пятого Бранденбургского концерта И.С. Баха *D-dur* (Ц. 2, *пример 37*) .

Введение стилизованного музыкального материала, устанавливающего параллели с барочной музыкой, характерно и для последующих – Третьего и Четвертого *concerti grossi* А. Шнитке. В поздних концертах (*Concerti grossi* № 5 и № 6) композитор отходит от непосредственного воссоздания стиля барокко, предлагая лишь аллюзию на него.

Наряду с доклассическими, барочными традициями для формирования многопланового полистилистического пространства *concerti grossi* А. Шнитке привлекаются инструментальная музыка романтиков (И. Брамс, Г. Малер), монограммы (BACH – Бах, DSCH – Дмитрий Шостакович, AED SCH – Альфред Шнитке), серии, авторские нестилизованные темы, а также пласт бытовой «шлягерной» музыки.

Следует обратить особое внимание на родство монограммам BACH, DSCH с многими авторскими темами А. Шнитке. *Структурно* их роднит принцип построения, основанный на сопряжении двух секундовых интонаций. С точки зрения музыкального содержания, как известно, монограмма BACH связывается с символикой креста. Авторские темы А. Шнитке, в которых прослеживается аналогичная интонационная структура, представляют собой различные модификации, варианты темы креста. А. Ивашкин в статье «Код Шнитке» отмечает, что символика креста занимала композитора на протяжении всей жизни: «BACH – это для него одна из магических формул, с помощью которой можно преодолеть беспорядок и “структурировать” мир и сознание» [101, с. 10].

Монограмма BACH непосредственно вводится композитором в третьей части *Concerto grosso* № 3, внедряясь и в мелодический пласт, и в гармоническую вертикаль. Монограмма DSCH является ключевым элементом тематизма в *Concerto grosso* № 6. Интонационно схожие с данными монограммами темы присутствуют почти в каждом из шести *concerti grossi* А. Шнитке. Так, одна из версий темы креста обнаруживается в начальном диалоге солирующих скрипок в *Concerto grosso* № 1 (*пример 38*).

Здесь композитором применяется приём диалогического изложения, символически представляющего внутренний диалог-борьбу двух разнонаправленных сил, образующих бинарную оппозицию, выраженную в абстрактном противопоставлении добра и зла, сил света и тьмы. Следует отметить, что *выдвижение на первый план именно дуэта солистов* является характерной приметой концертов А. Шнитке (в первом и третьем концертах солируют две скрипки, во втором – скрипка и виолончель). Такой же приём композитор использует и в контексте других жанров (например, в «Ложном утешении» кантаты «История доктора Иоганна Фауста», где двуликость образа Мефистофеля раскрывается в дуэте контратенора и контральто).

Если при первом появлении указанной ранее темы *Concerto grosso* № 1 её связь с монограммой BACH, с темой креста ещё не очевидна, то к концу первой части эта близость проступает более отчётливо: результатом развития диалога

солистов становится появление инверсии монограммы BACH (вариант HCBA – *пример 39*).

В дальнейшем А. Шнитке вводит монограмму BACH и в других частях концерта. Например, во второй части (Токкатта, Ц. 14) она возникает в дуэте солирующих скрипок как в инверсионном варианте (с обращением секунды в септиму) без изменения порядка звуков, так и с их перестановкой (*пример 40*).

Вариант мотива креста представляет также тема, построенная на интонациях кружения (*circulation*). Она открывает Симфонию № 5 (*Concerto grosso* № 4) и проводится сначала в ансамбле труб, затем у солирующих скрипки и гобоя (*пример 41*).

Почти автоцитатой (в новом ритмическом оформлении) данная тема входит в *Concerto grosso* № 5, где становится остинатным элементом, пронизывающим все четыре части концерта[54], каждая из которых начинается с монолога скрипки, содержащего повторяемый интонационный комплекс. По мнению Е. Чигарёвой, *solo* скрипки – это «авторский голос, размышления о дальнейших или предшествующих событиях» [233, с. 202]. Следовательно, обращение к различным вариантам темы креста может являться средством авторского комментирования, философского осмысления рисуемой им картины мира.

Концерты А. Шнитке симфонизированы, музыкальное развитие в них, как отмечает М. Тараканов, основано на «драматургии антитез, их закономерного развития, приводящего к подведению итогов» [207, с. 177]. Примечательно, что Четвёртому концерту А. Шнитке даёт двойное название – *Concerto grosso* № 4 – Симфония № 5. По мнению Т. Левой, «главный нерв драматургического процесса в *Concerto grosso* Шнитке – антитеза игрового и рефлектирующего начал, *конфликт моделируемых и авторских тем* [курсив мой. – Е.З.], при этом первые недвусмысленно воплощают идеал утраченной душевной гармонии и красоты» [139, с. 348].

---

[54] Четырёхчастный цикл в *Concerto grosso* № 5 (*Allegro – Без темпа – Allegro vivace – Lento*) воплощает идею смены времён года (от весны к зиме).

Значительную роль в *concerti grossi* А. Шнитке играют *сквозное развитие* музыкальных образов, *жанровые и стилевые трансформации*, свободно претворённый *принцип монотематизма*, в своём генезисе восходящий к романтической симфонической поэме.

Так, в *Concerto grosso* № 1 по принципу монотематизма параллельно развивается тематизм двух драматургических линий, синтез которых происходит в пятой части концерта (Рондо) в теме рефрена и в теме танго. Первая линия связана с преобразованием темы вступления: тема колядки «О человек, недолог твой век», исполняемая на препарированном фортепиано *(пример 42*).

На её основе вырастает тема второй части (Токкатта) (*пример 43*). В дальнейшем тема вступления появляется в той же второй части в облике бодрого мажорного марша (Ц. 12, *пример 44*), в пятой части (Рондо) она же звучит в ритмическом уменьшении и приобретает черты скерцозности (Ц. 9, Ц. 10).

Вторая линия монотематических трансформаций исходит из дуэта солистов в первой части (Прелюдия, Ц. 1, *пример 38*). Следует отметить, что интонационное строение дуэта само по себе имеет производный характер: это рефлексирующий отклик на прозвучавшее вступление (*пример 42*). Как уже отмечалось выше, эта тема связана с символикой креста и в её развитии рождаются различные варианты монограммы BACH. Кроме того, на основе данной темы, преобразованной с помощью гармонического варьирования и мелодических фигураций, строится один из эпизодов второй части (Токката, Ц. 6, *пример 45*), а также интонационный материал третьей (Речитатив) и четвёртой (Каденция) частей концерта.

Синтез интонаций двух тематических сфер содержится, как было отмечено ранее, в темах пятой части (Рондо) – рефрене и танго.

Принцип монотематизма как черта романтического симфонизма обнаруживается и в *Concerto grosso* № 2 для скрипки, виолончели и симфонического оркестра (1982). Концерт состоит из четырёх частей (*Andantino-Allegro – Pesante – Allegro – Andantino*). Он открывается своеобразным вступлением-прологом, главная тема (пиццикато виолончели соло – *пример 36*)

которого является интонационным источником для всех последующих четырёх частей – её присутствие ощущается в каждой из них в оригинальном или изменённом виде.

Примечательно, что на повторении данной темы, как типично для циклов А. Шнитке, построен и наполненный рефлексирующими эмоциями финал концерта. Это символизирует идею «незамкнутого круга», «спирального витка», когда происходит возвращение к чему-то исходному, главному. М. Тараканов подобный приём объясняет апелляцией композитора «к вечным ценностям музыки, способным устоять перед всеми бурями времени», неприкосновенная, напоминаемая в конце музыка воспринимается «как символ неразрушимого совершенства» [207, с. 179].

В концерте образуется своего рода обрамление, в контексте которого коллажно возникает *concerto grosso*. Аналогичное явление наблюдаем в *concerti grossi* № 1 и № 6.

В *solo* виолончели заложена идея *диалогического* развития, первоначальным её проявлением становится игра гармоническими красками: сопоставление тональностей *B-dur* и *h-moll* символизирует оппозицию света и мрака, конфликтного столкновения добра и зла.

«Аутентичный» *concerto grosso* (в соответствующих барочных стилевых красках) в первой части появляется путём коллажного включения. А. Шнитке в целом следует традициям старинной концертной формы с характерным чередованием *tutti*-рефрена и сольных каденций. Тема рефрена (Ц. 2) содержит отчётливые интонационные связи с темой вступления (опевание мажорного аккорда), представленной здесь в токкатном оформлении (*пример 37*).

Ещё более очевидно связь с темой пролога проступает в одном из эпизодов (Ц. 10), где партии солистов (скрипка, виолончель) повторяют звуковысотный ряд начальной темы (в другой тональности) с изменением ритмического рисунка, благодаря чему проявляется скерцозно-игривый характер вместо медитативного (*пример 46*).

Как и в *Concerto grosso* № 1, диалог солирующих скрипки и виолончели воспринимается здесь своего рода реакцией на прозвучавший медитативный тезис: формируется важный для драматургии напряжённый интонационный комплекс, состоящий из цепи восходящих и нисходящих секунд, включающий в себя в том числе музыкально-риторические фигуры *anabasis* и *passus duriusculus* (Ц. 1, *пример 47*).

Разнонаправленность и напряжённость реплик этого дуэта создаёт в нём концентрацию энергии борьбы двух противостоящих друг другу сил (устремление вниз – падение и попытка подняться – восхождение)[55].

Последующее развитие данного интонационного комплекса в первой части концерта сопровождается расщеплением реплик – это можно наблюдать в эпизодах концертной формы (соло маримбы и скрипки, Ц. 6; соло челесты и виолончели, Ц. 7). Наиболее ярко тема звучит при последующих двух появлениях, когда вводится путём конфликтного вторжения, накладываясь на звучание рефрена (Ц. 13 – *пример 48*; Ц. 19). Интонации описанного комплекса становятся основой второй части концерта, а также получают активное развитие в третьей.

Вторая часть *Concerto grosso* № 2 представляет собой пассакалию – полифонические вариации на неизменный бас. Тема является производной от интонаций дуэта скрипки и виолончели из первой части: здесь они приобретают скорбно-траурный оттенок (*пример 49*).

Цикл состоит из 12 вариаций, в каждой из которых тема звучит на полтона выше. Драматургический план вариаций выстраивается как динамическая волна интенсивного типа с одновременным разворачиванием конфликта. Основные процессы тематического развития можно проследить во взаимоотношениях солирующей скрипки и виолончели, а также в их диалоге с оркестром. Поначалу

---

[55] Отметим, что в *Concerto grosso* № 1 А. Шнитке также вводит сквозной антитетический элемент – противоположно направленные экспрессивные секундовые ламентозные интонации вздоха, изложенные в виде диалога солистов в самом начале Прелюдии (Ц. 1). Из этого интонационного зерна произрастают, по словам М. Тараканова, «выразительные, протяжённые линии, словно устремлённые в бесконечность» [207, с. 179].

конфликт отсутствует, солисты словно вторят друг другу (например, во второй вариации, Ц. 2). С пятой вариации можно наблюдать не только ощутимый рост напряжения и экспрессии, но и процесс деструкции внутри темы, сопровождающийся деформацией-искажением (Ц. 5) – это первая стадия конфликта. В витиеватых репликах солистов ощущается выход за пределы высокого, трагичного в пространство вульгарного: вместо скорбной поступи старинного жанра – «изворотливые» интонации, свойственные танго. Следует отметить, что танго в чистом виде не присутствует в *Concerto grosso* № 2, однако здесь обнаруживаются его приметы как знакового для композитора жанра.

Новый этап становления конфликта показан в седьмой вариации, когда тема распадается на отдельные элементы, вступающие в конфронтацию с эстрадно-джазовыми включениями (ударная группа и фортепиано) (Ц. 7). Заявленное противостояние достигает кульминации в десятой вариации, где в конфликтном столкновении оказываются тема вступления из первой части и тема вариаций в эстрадно-джазовом оформлении (Ц. 10, *пример 50*).

Итог конфликта достигается в следующей одиннадцатой вариации – мощное звучание темы в репликах контрафагота и тубы, усиленных бас-гитарой и фортепиано, становится угрожающим, агрессивным (Ц. 11). Последняя вариация – рефлексирующая, возвращающая в «начальную точку» после пережитого. А. Шнитке применяет здесь типичный для подобных разделов приём «истаивания» темы, поручая её исполнение челесте и флажолетам струнных. В целом, по словам М. Высоцкой, эта пассакалия вызывает «ассоциации с финалом Четвёртой симфонии И. Брамса» [41, с. 108], в чём видится «ещё один исторический “знак”, растворённый в музыке концерта» [там же].

Конфронтация стилевых моделей в концертах А. Шнитке становится *главной особенностью трактовки диалога* как жанрово-драматургического принципа. При этом возможны различные версии стилевого диалога – *конфликтный* и *неконфликтный*.

Конфликтный диалог возникает в *concerti grossi* № 1 и № 2 как антитеза возвышенное–банальное. В *Concerto grosso* № 1 олицетворением первого

являются музыкальные символы прошлого («барочные» темы, монограмма BACH, «застывшая во времени» колядка), постулирующие идею утраченного идеала красоты и гармонии. Для воплощения второй стороны диалога (банального) А. Шнитке использует сложный стилевой синтез, в котором выбранный контекст явно не соответствует привлекаемому жанру. Главным элементом здесь становится знаменитое танго из Рондо (пятая часть), исполняемое на скрипке в сопровождении клавесина. Как отмечает Е. Чигарёва, «обольстительное танго вносит эффект стилистического шока, столкновения “в лоб” сниженно-банального и духовного идеального» [233, с. 263].

В *Concerto grosso* № 2 диалогически-конфликтную конфронтацию также создаёт стилевой слой, связанный с включением эпизодов популярной музыки. В исполнительский состав А. Шнитке вводит электрогитару, бас-гитару и ударную установку, в кульминации эту группу усиливают духовые инструменты. Поначалу композитор представляет только лишь параллельное сосуществование этого пласта наряду с «барочным концертом». Конфликт же, их открытое столкновение показаны во второй части концерта. Примечательно, что интонационный материал двух конфронтационных слоёв основывается на одних и тех же темах. Так, при первом появлении «эстрадной группы» (Ц. 3) в аккордовой фактуре образуется гармонический комплекс из только что отзвучавшего вступления и «барочного» рефрена. Обращает на себя внимание интонационная структура «блуждающего баса», исполняемого бас-гитарой (Ц. 19), в которой синтезируются интонации темы рефрена и упомянутого комплекса, изложенного в дуэте солирующих струнных. Такой приём «отражения в “кривом” зеркале», ранее отмечавшийся в Концерте А. Пярта, становится приметой *новой трактовки диалога – в пародийно-гротесковом ключе.* Применение художественного приёма деформации-искажения свидетельствует о высокой степени симфонизации и восходит к романтическим истокам.

Неконфликтный стилевой диалог наблюдаем в последующих двух концертах (*concerti grossi* № 3 и № 4), где, в отличие от первых двух, он базируется не на противопоставлении, а *сосуществовании* различных стилей.

В *Concerto grosso* № 3, создание которого приурочено к юбилеям пяти композиторов (И.С. Бах, Г.Ф. Гендель, Д. Скарлатти, Г. Шютц и А. Берг), диалог разворачивается между образами, связанными с музыкой перечисленных композиторов, и авторской музыкой А. Шнитке. В *Concerto grosso* № 4 (Симфония № 5) главной гранью диалога становится коммуникация двух музыкальных эпох – барочной и романтической (через творчество Г. Малера).

Следует отметить, что черты полистилистики обнаруживаются в концертах и других авторов: Е. Гохман[56], С. Губайдулиной, С. Слонимского, Н. Сидельникова Р. Щедрина, А. Эшпая, но именно у А. Шнитке, по справедливому утверждению Т. Левой, «приём полистилистики подчинён законам конфликтной драматургии» [139, с. 348]. Такой принцип художественной организации, базирующийся на подчёркнутом антагонизме стилевых моделей, вызывающем их столкновение, раскрывает многогранность и внутреннюю противоречивость современного мира.

Творчество А. Шнитке стало знаковым явлением музыки XX века, самостоятельным полюсом стилевого притяжения. Художественные открытия композитора в области симфонии и концерта, несомненно, стимулировали творческие поиски отечественных авторов в жанре концерта для оркестра.

В период со второй половины 1970-х до середины 1980-х годов появились такие сочинения, как Бранденбургский концерт для камерного оркестра В. Екимовского (1979); Концерт-барокко для скрипки, клавесина и оркестра Э. Оганесяна (1983), приуроченный к 300-летию со дня рождения И.С. Баха; «Музыка для города Кётена» для камерного оркестра Р. Щедрина (1984); Концерт-парафраз на темы Бранденбургского концерта № 6 И.С. Баха для двух альтов, трёх виолончелей, контрабаса и чембало Г. Корчмара (1985). Однако, в отличие от А. Шнитке, эти композиторы при обращении к жанру *concerto grosso*

---

[56] Оригинальный полистилитистический синтез обнаруживается в концерте для симфонического оркестра «Импровизации» (1978) Е. Гохман. В сочинении, по мнению, А. Демченко достигли своей кульминации авангардные искания композитора [66, с. 53]. Активная работа с техниками письма XX века в первой («Интрада») и финальной («Буффонада») части соседствует с романтическими принципами бесконечной мелодии (в «Элегии» – второй части).

не использовали метод полистилистики для создания конфликтного диалога стилей, в их творчестве на первый план выходит, прежде всего, стилизаторская задача или работа по модели. Так, в «Бранденбургском концерте» В. Екимовского модель барочного *concerto grosso* воспроизводится с максимально возможным приближением к историческому прообразу (моделируется не только форма, исполнительский состав, но и стиль, интонационный материал). В «Музыке для города Кётена» Р. Щедрина она применяется в качестве конструктивной и драматургической основы, обусловливая введение концертной формы в отдельные части цикла, подбор соответствующего исполнительского состава, опору на принципы барочного концертирования.

Таким образом, на второй стадии развития концерта для оркестра в отечественной музыке, с одной стороны, произошло укрепление его исторической связи с барочной традицией в контексте необарокко, а с другой – благодаря приёмам полистилистики, симфонизации – существенно расширилось поле диалогических взаимодействий, усложнилось содержание. Главной особенностью жанра на данной стадии стало развёртываение диалогических структур, основанных на подчёркнутом антагонизме стилевых моделей. В области содержания произведений отмечается повышение роли психологизма, проникновение конфликтности. Концепционность оркестрового концерта приблизила его к жанру симфонии.

Глава 4. Пути развития концерта для оркестра на современном этапе: конец 1980-х – 2000-е годы (третья стадия)

Период конца 1980-х – начала 2000-х годов отмечен важными изменениями в жизни России. Провозглашение в 1985 году М. Горбачевым курса «перестройки» и «гласности» выразилось не только в глубоких политических и экономических преобразованиях, но и в смене культурной парадигмы. Обстановку, царившую в обществе второй половины 1980-х годов, часто сравнивают со временем «оттепели». Однако перестроечные процессы имели более радикальные последствия – распад СССР. Для отечественной музыки геополитический раскол СССР означал, с одной стороны, приобретение автономности в развитии композиторских школ бывших РСФСР и союзных республик, с другой – постепенное ослабление творческих связей между представителями новых государств.

Обновления в общественной жизни внутри страны были, безусловно, во многом позитивны. Они привели к либерализации в области культуры и искусства, отмене цензуры и снятию идеологических запретов, обретению свободы слова и вероисповедания. В искусстве стало возможным обращение к темам, которые ранее считались недопустимыми. И, прежде всего, следует отметить *возрождение традиций духовной музыки*.

Новая стадия в развитии жанра концерта для оркестра отмечена поисками альтернатив для сложившихся ранее тенденций и характеризуется многогранностью, отсутствием одного ярко выраженного мейнстрима в преломлении жанра. На первой стадии, как отмечалось ранее, преобладающим направлением в развитии оркестрового концерта стало активное претворение принципов возрождённого *concerto grosso* в контексте неофольклоризма и стилевого синтеза, на второй – в условиях необарокко и полистилистики. Широкий спектр трактовок жанра, связанных с его прочтением в *разных*

стилевых и языковых контекстах, становится особенностью третьей стадии развития оркестрового концерта.

К стабильным типологическим признакам современного оркестрового концерта по-прежнему можно отнести *диалогичность*, раскрываемую через концертирование и концертность. В большинстве случаев концерт для оркестра остаётся полем реализации традиционно трактуемых принципов игры, диалога. Такого рода сочинения отличаются определённостью стилистических ориентиров, ясностью тематизма, драматургии, композиции. Вместе с тем происходит *расширение и усложнение жанрового содержания* концерта. Воплощение генетически несвойственных жанру трагедийных эмоций, апокалиптических настроений нередко приводит к переформатированию, а в некоторых случаях к «размыванию», нивелированию диалогичности.

В функционировании принципа концертирования по типам соотношения инструментов, участвующих в исполнении произведения, можно отметить три тенденции. Одна из них, когда все группы внутри оркестра обладают одинаковой активностью, может быть определена как *равноправное* участие. Другая – характеризуется выделением *ансамбля солистов,* типичным для *concerto grosso*. Третья связана с *усилением роли солирующих партий*, что приводит к «размыванию» границ, выходу за пределы жанра концерта для оркестра в сторону сольного, образуя жанрово пограничный микст.

Концертность в сочинениях данной стадии трактуется широко. Как уже отмечалось ранее, теперь она олицетворяет собой не только виртуозный блеск, свойственный жанру, но и становится важным средством для решения индивидуальных художественных задач, связанных с содержанием произведения. Это могут быть задачи звукоизобразительного плана, либо воссоздание определённой манеры исполнения, специфичной для выбранного жанрового или стилевого ориентира. Проникновение *элементов театрализации* в инструментальные сочинения рубежа XX–XXI веков приводит к таким явлениям, как инструментальный театр, сочетание или чередование игры и пения оркестрантов, замена инструмента по ходу исполнения и др.

Доминирующей чертой концертов конца XX столетия и начала XXI века является *индивидуализация концепции произведений*, разнообразие применяемых композиторами творческих методов. Преломление жанра в ракурсе постмодернизма характеризуется свободной игрой языковыми средствами, привлечением и сочетанием элементов абсолютно любых стилей и жанров. Тем не менее в развитии оркестрового концерта данного периода всё же можно выделить наиболее ярко выраженные направления:

– претворение оркестрового концерта в контексте духовного содержания;

– обновление неофольклорной линии развития оркестрового концерта;

– преломление жанра в русле постмодернизма.

Границы обозначенных тенденций следует считать условными, так как интерстилевые взаимодействия нередко обнаруживаются в рамках одного сочинения. Стилевой плюрализм, являющийся одним из наиболее характерных признаков современного концерта, активно коррелирует с культурным контекстом постмодернизма.

4.1. Концерт для оркестра в контексте духовной тематики как новая тенденция

Всплеск интереса композиторов к созданию новой духовной музыки хронологически совпал с подготовкой и празднованием 1000-летия Крещения Руси (1988). Так, в этот период Р. Щедрин создаёт музыку по прочтению Н. Лескова «Запечатленный ангел», впоследствии обозначенную как «Русская литургия», и «Стихиру на 1000-летие Крещения Руси». Появляются литургии Н. Сидельникова, В. Мартынова, В. Агафонникова, Н. Лебедева, всенощные бдения Г. Дмитриева, В. Успенского, духовные концерты А. Шнитке, Н. Сидельникова и др. В дальнейшем духовная тема получает всестороннее раскрытие, и данное направление становится одним из магистральных для композиторского творчества современности.

Вместе с тем в это же время в сочинениях С. Губайдулиной и других авторов параллельно формируется тенденция обращения к западным жанрам духовной музыки (например, концерт для скрипки с оркестром «Offertorium»), с одной стороны, и создания произведений библейско-мифологического содержания («Семь слов Христа на кресте» для баяна, виолончели и струнного оркестра) – с другой.

Приход ведущих композиторов к религиозной тематике Л. Раабен считает следствием разных причин, среди них которых «долго скрываемое и получившее, наконец, право выразить в творчестве религиозное мировоззрение» и характерное для отдельных композиторов «внутреннее перерождение атеистического сознания в религиозное» [176, с. 23].

По аналогии с хоровым духовным концертом произведения в жанре инструментального концерта на сакральную тему можно определить как *духовный инструментальный концерт* – специфическую внутрижанровую разновидность, ставшую одним из *новых путей эволюции*[57].

Попытаемся определить место оркестрового концерта в контексте духовной музыки как отдельной области композиторского творчества[58].

Проблема жанровой типологии духовной музыки отечественных композиторов, созданной в период с конца XIX века и до начала XXI столетия, разрабатывается в трудах Н. Гуляницкой [58], А. Ковалёва [122], Ю. Паисова [164], О. Урванцевой [212] и других исследователей.

Так, А. Ковалёв выделяет в качестве жанровой основы русской духовной музыки триаду, включающую «традиционные жанры, жанры смешанного типа и нетрадиционные жанры» [122, с. 11]. И если получивший широкую

---

[57] Вместе с тем следует отметить, что интерес к духовной теме в сфере инструментального концерта в отечественной музыке обнаруживается уже в 1960-е годы, когда были созданы такие сочинения, как «Звоны» Р. Щедрина, «Полифонический концерт на знаменные темы» Ю. Буцко, концерт-картины «Андрей Рублев» К. Волкова и др.

[58] В настоящем разделе исследования привлекаются фрагменты ранее опубликованной работы: Завьялов Е.Н. Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 2 (51). – С. 85–94 [86].

распространённость в музыке последних десятилетий XX века духовный хоровой концерт в данной классификации причисляется к жанрам смешанного типа[59], то инструментальный концерт можно отнести к третьей группе – *нетрадиционным жанрам духовной музыки*. Специфику последних составляют «относительно свободная композиция, не связанная со структурой богослужения и певческим каноном, широкое [то есть неограниченное. – Е.З.] использование средств музыкальной выразительности, свобода в использовании текстов и состава исполнителей» [там же]. Дальнейшую дифференциацию вспомогательных жанровых типов А. Ковалёв предлагает, опираясь на такие базовые критерии, как обстановка исполнения, состав исполнителей и текстовая основа. В настоящем диссертационном исследовании перечисленные критерии в соединении с жанрово-инвариантными чертами концерта учитываются при анализе такой жанровой разновидности, как духовный инструментальный концерт.

Развитие оркестрового концерта в сакральном контексте происходит в различных направлениях. Одно из них связано с обращением к традициям русской православной культуры (Концерт-партес С. Жукова; «Канты» А. Нименского; «Царские распевы» Г. Корчмара). Второе – к западноевропейским жанрам духовной музыки («Supra profunda» В. Наговицина; концерты «De profundis», «Gloria», «Te deum», «Credo» С. Павленко[60]). Третье апеллирует к библейско-мифологическим темам («Вавилонская башня» М. Броннера; «Гефсиманская ночь» С. Жукова; «Псалмы царя Давида» Е. Подгайца).

Следует отметить, что в некоторых случаях упоминание духовных символов в заголовках может быть аллегорическим и не всегда связанным непосредственно с духовным содержанием. Так, к известным библейским

---

[59] Под жанрами смешанного типа понимаются произведения, в которых «при сохранении признаков богослужебно-певческой традиции – акапельности, преимущественно неизменного канонического текста, допустимости исполнения на клиросе какой-либо отдельной взятой части хорового цикла произведения – отсутствует связь с тем или иным конкретным богослужением» [122, с. 11].

[60] «De profundis» для скрипки и альта с оркестром, «Gloria» для оркестра, «Te deum» для фортепиано с оркестром, «Credo» для виолончели с оркестром – составили «Большую инструментальную мессу».

символам восходит название коллективного опуса, созданного десятью композиторами, – концерт для оркестра «Десять взглядов на десять заповедей» (2004). Однако, согласимся с мнением О. Синельниковой, указывающей, что в сочинении, задуманном редакцией газеты «Музыкальное обозрение» к 15-летию издания, обращение к духовной тематике исчерпывается лишь заголовком, а в каждой из десяти частей концерта композиторы – участники проекта – продемонстрировали черты собственного авторского стиля без выраженной связи с библейским содержанием [192, с. 49].

«К характерным признакам, свойственным большинству духовных инструментальных концертов, можно отнести *индивидуализацию трактовки*, преобладание программного содержания, взаимодействие концертных принципов с особенностями других жанров, в частности, духовной музыки. При этом обнаруживается тесная связь духовного концерта как с *литургическими жанрами* (русскими и западноевропейскими), так и *внелитургическими*» [88, с. 88]. Влияние литургических жанров прослеживается в «Царских распевах» Г. Корчмара, опирающихся на стихиру, и в упоминавшейся «Большой инструментальной мессе» С. Павленко. Некоторые особенности духовного канта в Концерте для струнного оркестра «Канты» А. Нименского, в свою очередь, позволяют установить близость к внелитургическим жанрам.

Важной особенностью становится тесное взаимодействие *с русской хоровой культурой* и хоровым исполнительством. Синтез литургического и внелитургического начал обнаруживается в сочинении **«Концерт-партес» для струнного оркестра С. Жукова (1992)**. «Композитор обращается к жанру хорового партесного концерта, распространённому в русской музыке XVII – первой половины XVIII столетия. В развитии тематического материала активно применяется диалогический принцип концертирования. При этом струнный оркестр уподобляется хору, благодаря чему в организации музыкальной ткани прослеживается общность с сочинениями Н. Дилецкого, В. Титова, Н. Калашникова и других» [88, с. 88]. В авторской аннотации С. Жуков указывает на два типа многоголосия, характерных для партесных концертов –

«простоестественное» и «борительное», или «концертовое» (термины Н. Дилецкого [70]). Первое характеризует эпизоды *tutti*, а второе – *soli* [83]. Кроме того, композитор использует жанр канта – многоголосной духовной (иногда светской) песни XVII–XVIII веков.

Композиция сочинения представляет собой цикл, состоящий из семи небольших частей: Кант I – Распев – Остинато – Кант II – Интермеццо – Речитатив – Кант III, объединённых общим тематизмом. Связь с традициями *concerto grosso* прослеживается в опоре на принципы сквозной одноэлементной драматургии с производными контрастами. Драматургия целого строится по принципу динамической волны интенсивного типа с одновременным усилением лирического начала от первой части к финалу. Скрепляющими частями цикла являются три канта (1-я часть – Кант I, 4-я – Кант II, 7-я финальная – Кант III), построенные на одной теме, что привносит в композицию черты рондо.

В главной теме первой части, присутствующей затем в изменённом виде и в последующих, по словам композитора, «зашифрован текст молитвы “Господи, помилуй”» [83]. В Концерте-партесе С. Жуков идёт по пути опосредованного претворения мелодических, ладовых и ритмических закономерностей, свойственных церковному пению, не прибегая к цитированию распевов из церковного обихода или известных кантов. О близости как к духовной музыке, так и к фольклору, свидетельствует опора на попевочный принцип.

«Канты становятся выражением молитвенного состояния, развитие которого направлено от медитативной погружённости к патетическому высказыванию. Это происходит благодаря усилению песенного начала, достигаемому средствами инструментовки. Так, если в Канте I во всех партиях преобладает изложение *pizzicato*, в Канте II солист исполняет тему *arco* на виолончели в сопровождении *pizzicato* остальных партий, то в Канте III в хоральном звучании оркестра ясно ощутимо песенное начало, чему способствует перерастание попевочности в мелодию широкого дыхания» [88, с. 88–89].

В основе материала Распева и Остинато, Интермеццо и Речитатива лежат тематические импульсы, связанные с первоначальным кантом. Литургическое начало отчётливо проступает в Распеве, близком по стилистике знаменным. В других же частях проявляется «земное», человеческое, что находит выражение в ускорении темпов, повышении активности ритма, смене вокального тематизма инструментальным. Таким образом *новая грань диалогичности,* возникающая в *противопоставлении «горнего» и «дольнего»,* раскрывается на уровне всей композиции концерта.

К внелитургическому жанру – канту – также обращается **А. Нименский в** третьей части **Концерта для струнного оркестра «Канты»** (1994) – Покаянный кант. В каждой из четырёх частей концерта затрагиваются различные по содержанию типы канта, помимо названного – потешный, пасторальный, виватный, – в своём роде музыкальные символы петровской эпохи.

О близости основной темы Покаянного канта традициям духовного храмового пения свидетельствуют попевочная структура, характерные ритмические и мелодические формулы знаменного распева, вокальный тип мелодики (*пример 51*).

Следует отметить несоответствие фактуры жанру канта, для которого свойственен особый тип изложения – трёхголосие с движением двух верхних голосов параллельными терциями (кантовая фактура). Здесь же преобладает *унисонное* изложение, присущее знаменному пению. Кроме того, композитор синтезирует в одном сочинении различные национально-культурные пласты, обогащая одноголосие исоном – бурдоном на одном звуке[61], что, как известно, является характерным признаком византийской и новогреческой церковной культуры. Это фактурное решение в комплексе даёт ощущение *соборности*, символизирующей духовное единение, когда диалог перерождается в *коллективный монолог*.

---

[61] Постепенно «исон» разрастается до сонорного кластера.

Принцип диалогичности реализуется, с одной стороны, традиционно, через взаимодействие *tutti* и *solo*, а с другой – через сопоставление строгих и экспрессивных средств выразительности. Имеется в виду сопровождение звучания основной «знаменной» темы такими сонорными приёмами, как утолщение мелодической линии оркестровыми кластерами, глухими «ударами колокола» (пиццикато струнных). Введение элементов, не характерных для стилистики знаменного распева, приводит к утрате аскетизма в звучании. Более того, движение образа от сосредоточенного молитвенно-покаянного состояния к выражению острой экспрессии приводит к глубинному переосмыслению канта, его *психологизации*.

Примером обращения в рамках оркестрового концерта непосредственно к литургическим жанрам русской церковной традиции является **концерт «Царские распевы» Г. Корчмара (2001)**. Сочинение создано на темы двух церковных песнопений XVI и XVII веков, авторство которых приписывается русским царям – Иоанну IV («Грозному») из рода Рюриковичей (правление 1533–1584) и Фёдору Алексеевичу Романову (1661–1682), соответственно.

Концерт состоит из двух частей. Первая основана на напеве стихиры «Божественного свыше явления», исполняемой на вечерне в день памяти митрополита Петра – святителя Московского, вторая – на мелодии гимна Богородице «Достойно есть». Композитор цитирует первоисточники, полностью сохраняя их структуру. Важно отметить, что в приложении к партитуре имеется запись напевов со словесным текстом. Таким образом, вербальный ряд конкретизирует содержание концерта.

Следование традиции *concerto grosso* проступает в опоре на принцип диалога. Исполнение мелодии напевов поручается солистам, поочерёдно сменяющим друг друга, в то время как функция оркестра состоит в фактурном обогащении напевов посредством полифонической разработки или благодаря созданию различных сонорных эффектов, например, имитации колокольного перезвона в первой части концерта (*пример 52*).

Более свободный подход к претворению литургических песнопений обнаруживается в **«Псалмах царя Давида» Е. Подгайца**. В интервью с А. Будановым композитор отмечает: «Католические и православные канонические тексты я рассматриваю как гуманистические памятники мировой культуры, как символы всего человечества» [33, с. 66]. Не случайно автор обращается к текстам псалмов в синодальном переводе[62] на русский язык, что проясняет их содержание для современного слушателя.

Сочинение существует в трёх исполнительских версиях: для смешанного хора a cappella (1994), для 12 саксофонов (1998), для детского хора и струнных (2008)[63]. В инструментальной транскрипции для саксофонов воспроизводится почти всё содержание хоровой партитуры за исключением словесного текста, который, однако, скрыто присутствует во всех интонациях. Кроме того, стихи псалмов предваряют каждую часть в качестве эпиграфов.

Концерт состоит из восьми частей, объединённых общим вербальным источником – Псалтирью: «Когда я взываю к Тебе», «Доколе, Господи», «Храни меня, Боже», «Благословен Бог», «Ты – покров мой», «Услышь меня, Боже», «Готово сердце мое», «Аллилуйя». В хоровой версии последняя часть имеет название «Возлюблю тебя, Господи». Важно отметить, что в хоровом концерте словесные тексты псалмов приводятся в сокращении по сравнению с оригиналом: в каждой части многократно повторяются лишь отдельные стихи. Композитор как бы акцентирует моменты молитвенного состояния – прошения или исповедальные возглашения. Религиозное содержание в произведении, таким образом, подвергается *психологизации*, передаётся сквозь призму глубоких личных переживаний.

---

[62] Синодальный перевод – термин, обозначающий перевод книг Библии на русский язык, осуществлённый в XIX веке и утверждённый Святейшим Правительствующим Синодом только для домашнего чтения. В православном церковном богослужении, как известно, используется церковнославянский язык.

[63] Духовная тема оказалась близкой композитору. Кроме упомянутого концерта, он написал «Весеннюю мессу» (1997) для детского хора с оркестром на традиционные латинские тексты.

В «Псалмах» Е. Подгайца прослеживается синтез черт русского хорового духовного концерта и иудейской культовой музыки. Последнее особенно ощутимо в инструментальной версии концерта, где тембр саксофона вызывает ассоциации со звучанием шофара – еврейского ритуального сигнального духового инструмента. Кроме того, характерные элементы еврейского «национально-стилевого канона» (термин Е. Скурко [197]) обнаруживаются в начальной теме первой части «Когда я взываю к тебе» (*пример 53*). Имеются в виду подчёркиваемая фригийская секунда, сопоставление натуральных и высоких ступеней, восходящее к нетемперированному строю, ритмические структуры, сочетающие дуоли и триоли, раскрывающие импровизационную природу мелодии [196, с. 131].

Примечательно, что в хоровой редакции концерта начальная тема вокализируется без слов, что в сочетании с органными пунктами и выдержанными звуками в мелодии также воспринимается как имитация звучания шофара.

В организации фактуры как хоровой, так и инструментальной партитуры важную роль играют полифонические приёмы развития (имитации, каноны, подголосочная полифония). Вместе с тем обнаруживаются также характерные для русского церковного концерта антифонные противопоставления (например, во второй части «Доколе, Господи»), чередования ярких *solo* с полногласными «партесными» *tutti* (третья часть «Храни меня, Боже»). Таким образом, в сочинении Е. Подгайца для саксофонов возникает синтез *признаков инструментального и хорового концерта*.

В меньшей степени связь с религиозным мировоззрением и с каноническим содержанием первоисточников проступает в опусах, тяготеющих к синтезу инструментального концерта и жанров западноевропейской духовной музыки. В качестве примера приведём цикл *concerti grossi* «**Большая инструментальная месса» С. Павленко**, лишь по формальным признакам соответствующий своему прототипу, обозначенному в названии произведения. Из пяти предполагаемых

частей сочинения автор успел завершить только четыре: «De profundis» (2000), «Gloria» (2003), «Te Deum» (2005) и «Credo» (2009).

Свободное претворение жанра мессы проступает на содержательном, композиционном, тематическом уровнях. Так, композитор формирует цикл, не опираясь на каноническую традицию, а руководствуясь индивидуальным художественным замыслом. Об этом свидетельствует включение псалма «De profundis» и гимна «Te Deum», не входящих в каноническую структуру мессы, в отличие от «Gloria» и «Credo». Функция заголовков имеет символический характер: привлекаемые инципиты[64] только лишь обобщённо выражают основные идеи каждой части – покаяния, прославления, восхваления и исповедания.

Свободный подход к интерпретации распространяется также и *на жанровый ориентир* сочинения С. Павленко – *concerto grosso*. Концерты цикла представляют собой крупные одночастные композиции, драматургия которых опирается на темброво-динамическое развитие и процессы постепенного уплотнения и разрежения фактуры, *заменяющие* привычные контрасты *tutti* и *solo*. Нельзя не согласиться с характеристикой концертов Р. Фархадова: «фактуры всех сочинений насыщенны, плотны и интенсивны, во всех главенствует сонорика и мощные звучности, и, таким образом, развитие циклов осмысляется композитором как движение плотностей, соноров и интенсивностей» [214]. Процессуальному становлению и режиссированию форм способствует активная ритмика: частое использование принципа *ostinato* и ритмических прогрессий.

Характерной особенностью рассмотренных концертов С. Павленко является преобладающее сверхмногоголосие, образованное полифоническим разветвлением голосов в сочетании с сонорными эффектами, нередко принимающими различные формы апокалиптического звучания («свечения», «громы», звоны, «дьявольские трели»). В отдельные моменты «просветления» в качестве рельефа выступают мелодически оформленные темы, проникнутые романтическими интонациями (начало и эпизоды в Concerto grosso № 1), соло

---

[64] Инципит – начальные слова какого-либо текста, выполняющие функцию его заголовка.

инструментов, тембр которых приобретает символическое значение (тромбон – «трубы Апокалипсиса» – Concerto grosso № 2).

Таким образом, претворение концерта для оркестра в контексте духовного направления позволило существенно расширить художественный спектр трактовок жанра. Особенностями оркестрового концерта данного типа являются взаимодействие с различными литургическими и внелитургическими жанрами духовной музыки, индивидуализация драматургии и композиции, обусловленные содержанием религиозных текстов или идей.

4.2. Обновление жанра концерта для оркестра в русле неофольклоризма

Неофольклорный оркестровый концерт получает дальнейшее развитие в творчестве Р. Щедрина (Четвёртый и Пятый концерты), В. Пешняка (Концерт-симфония «Эпические сказания», 1982), И. Карабица (Концерт для оркестра № 3 «Причитания»[65], 1989), И. Шварца («Жёлтые звёзды», 2000) и других авторов.

Сочинения этого периода оказываются в ситуации *вторичного освоения жанрового инварианта*. Формирование российского неофольклорного оркестрового концерта в 1960–1970-е годы обозначило наиболее естественный путь ассимиляции жанра в отечественной музыке. Напомним, что отличительными чертами указанной разновидности оркестрового концерта стали преобладание русской тематики и программного содержания, активность взаимодействий принципов *concerto grosso* с другими жанрами, а также применение стилевого синтеза фольклорных элементов с эстрадно-джазовыми, серийностью, сонористикой. На первой стадии определились и особенности преломления диалогичности. Характерными сторонами концертирования в неофольклорном оркестровом концерте стали персонификация тембров, а также монтажность, микрополифония, микродиалоги. При этом одним из ведущих способов развития в неофольклорном концерте остаётся вариационность.

[65] Распространен также вариант названия «Ламентации».

Специфику концертности обусловило новое понимание виртуозности, средствами которой стали сложность интонационно-ритмической и ансамблевой организации, решение задач звукоизобразительности.

В *содержательном* аспекте в неофольклорных оркестровых концертах в центре внимания авторов по-прежнему находятся темы, связанные с жизнью и культурой народов России. Как и в 1960-е годы, преобладает программность, и нередко заголовок становится олицетворением какого-либо звукообраза России. Так, название концерта «Хороводы» (1989) Р. Щедрина, с одной стороны, направляет к конкретному фольклорному жанру, непосредственно связанному с игровым и обрядовым бытом, а с другой – становится философским воплощением идеи круговорота в жизни и природе. В концерте «Четыре русские песни» (1997) посредством «обобщения через жанр» (А. Альшванг [11]) Р. Щедриным воссоздаётся образ русской дороги, переданный сквозь призму впечатлений путешественника.

В программных заголовках сочинений начала XXI века также воплощается либо конкретный национальный символ (например, «Чимари»[66] Г. Архипова), либо обобщённая идея, апеллирующая к народной культуре («Русские узоры» В. Скобёлкина, «Oriental» Е. Панченко, Concerto pastorale Д. Курбанова, Концерт-картины для оркестра русских народных инструментов «Сельская музыка» В. Пожидаева).

Вместе с тем наблюдается *расширение жанрового содержания* оркестрового концерта, связанное с воплощением *трагедийной тематики*[67]. В рамках указанной тенденции выделяются «Жёлтые звёзды» И. Шварца. Композитор создаёт монументальный симфонический концерт, посвящённый памяти жертв Холокоста[68], близкий по духу Тринадцатой симфонии Д. Шостаковича. Концерт «Причитания» И. Карабица также относится к сфере

---

[66] Чимари – традиционные языческие верования марийцев.

[67] Предпосылки к усложнению жанрового содержания оркестрового концерт были уже намечены в «Звонах» Р. Щедрина, что отмечалось ранее.

[68] Сочинение написано композитором под впечатлением от воспоминаний одной из узниц каунасского гетто.

трагедийной образности, философски обобщая темы скорби, утраты в жизни любого народа и каждого отдельно взятого человека.

В 1980–2000-е годы неофольклорный концерт опирается на достижения первой стадии, но намечаются и иные тенденции в прочтении жанра. В первую очередь, следует назвать *расширение жанрового содержания* благодаря проникновению трагедийной тематики, о чём упоминалось выше. Другой особенностью является возрастание уровня обобщения, увеличение масштабности сочинений. Так, по сравнению с концентрированно-лаконичными «Озорными частушками» и «Звонами» поздние оркестровые концерты Р. Щедрина представляют собой крупные симфонические полотна.

Ещё одна важная тенденция связана с усилением интереса к фольклорным темброфоническим звучаниям. Так, наряду с *воссозданием* тембров традиционных музыкальных инструментов средствами симфонического или камерного оркестра, идущим от «Озорных частушек» Р. Щедрина, в сочинениях рассматриваемого периода обнаруживается введение в партитуру подлинных народных инструментов (симфония-концерт «Эпические сказания» В. Пешняка и др.), что привносит новые краски в палитру концертирования.

Кроме того, неофольклорный оркестровый концерт последней четверти XX века находится под влиянием культуры постмодернизма, отдельные черты которого (например, отношение к цитате, аллюзии, кинематографическая калейдоскопичность) обнаруживают себя в разных сочинениях (например, в Пятом концерте для оркестра Р. Щедрина).

Базовые принципы жанра сохраняются, однако обозначенные параметры обновления вносят свои «коррективы», прежде всего сказывающиеся на диалогичности. Так, введение трагедийной тематики усиливает психологизацию, повышая роль монологов. Введение (или имитация) традиционных тембров влияет как на концертность (в стилевом, интонационном смысле и в виртуозном – как новая задача для оркестрового коллектива), так и на концертирование.

Традиционная трактовка диалога, реализуемого через концертирование оркестровых групп, тембровое варьирование, кульминационные *tutti,*

характеризует «Хороводы» Р. Щедрина. *Новое качество диалога,* отмеченное обилием контрастов-сопоставлений, где значительную роль играет применение коллажности, приводящее к таким особенностям в организации композиции, как *quasi*-сюитность, монтажность, достигается композитором в **Пятом концерте «Четыре русские песни».**

Одночастная композиция Пятого концерта Р. Щедрина опирается на внутреннюю трёхчастную архитектонику (*схема 3*).

Схема 3. Р. Щедрин «Четыре русские песни»

A Первый раздел Ц. 1–8	B Средний раздел Ц. 8–33	A_1 + Coda Реприза и кода Ц. 34–45
Вводный раздел образ дороги, тройки; плавный переход к среднему разделу (Ц. 8).	«Впечатления» путешественника: былина (Ц. 8–11), переборы балалайки (Ц. 12), цыганская песня (Ц. 12–20), «Слава» и трезвон (Ц. 21–33)	Возвращение тем предыдущих разделов – синтетическая реприза; плавный переход репризы в коду (Ц. 44–45).

Крайние части выполняют обобщающую функцию – в них раскрывается образ путешественника с характерными думами о жизни и мотивами тоски по родной стороне. Первый раздел (А) – вводный, небольшой по продолжительности, целиком построен на вариантно-вариационных преобразованиях одной, эскизно показанной темы в духе народного напева, которую условно можно назвать *темой дороги*[69] (*пример 54*). Она задаёт общий характер движения и скрепляет собой все разделы, поскольку имеет опосредованную интонационную связь с другими темами концерта.

Наиболее событийно наполненным является средний раздел, состоящий из четырёх эпизодов. Здесь возникает вереница образов «русской дороги»: игра в унисон солирующих альтов и фаготов под скупые аккорды виолончелей

[69]Тема дороги – сквозной образ творчества Р. Щедрина, который присутствует в таких сочинениях композитора, как оперы «Мёртвые души», «Очарованный странник», пьеса для фортепиано «Тройка» и др.

и контрабасов – это древняя былина слепца с псалтырью (Ц. 9–11), пиццикато скрипок и альтов напоминает бряцание балалайки (Ц. 12), иногда томные, иногда страстные романсовые интонации под аккомпанемент отрывистых «шагов» струнных – пение цыган под гитару (Ц. 13–20), наконец, светлое звучание «величального хора» струнных, сопровождаемое праздничными колокольными перезвонами арфы и фортепиано (от Ц. 21).

Насыщенность среднего раздела экспозиционным материалом[70] превращает его в подобие свободной сюиты. Р. Щедрин обращается к четырём русским народным песням: былине «Что не белая берёза к земле клонится» (о Добрыне Никитиче), игровой «Как за речкою», цыганской плясовой «Две гитары», обрядово-величальной «Слава Богу на небе, царю нашему на земле». Каждый из четырёх эпизодов возникает либо как контраст-сопоставление (так включаются песни «Как за речкою» и «Слава»), либо на основе приёма вертикального монтажа, когда новое возникает на фоне ещё не отзвучавшего до конца предыдущего материала («То не белая берёза», «Две гитары»).

Специфика введения народных напевов в авторский текст заключается в свободном обращении с первоисточниками. Темы среднего раздела, за исключением двух цитат, главным образом представляют собой *аллюзии* на народные напевы[71]. Р. Щедрин сохраняет лишь отдельные, наиболее узнаваемые мелодико-интонационные обороты.

Так, тема из первого эпизода средней части – аллюзия на былину «То не белая берёза к земле клонится…» – возникает посредством такого *приёма вертикального монтажа, как наплыв*. Сначала она появляется в *solo* альта на

---

[70] Образно-смысловая насыщенность среднего раздела свойственна и другим концертам Щедрина. Так, центральная часть «Хороводов» представляет собой средоточие производных контрастов, возникающих благодаря интенсивности процесса трансформации пасторального образа в амплитуде «плач – пляс», а средний раздел концерта «Старинная музыка российских провинциальных цирков» образует настоящую цирковую сюиту внутри сочинения.

[71] Противоположный случай – цитирование романса «Очи чёрные» в Третьем оркестровом концерте, где точно воспроизведены не только напев и вербальный текст, но и способ исполнения – пропевание.

фоне одной из последних вариаций первого раздела (Ц. 8), и лишь затем это *solo* выводится на первый план (Ц. 9).

Интересно отметить, что параллельно в партиях виолончелей и контрабасов напев былины *цитируется*. Однако мелодия напева в оригинальном виде практически не привлекает к себе внимания благодаря медленному темпу и значительному ритмическому увеличению. Изложенная тяжёлыми аккордами, имитирующими бряцание гуслей, она становится лишь фоном для мелодически подвижного альтового соло. Возникающая таким образом полифония пластов словно высвечивает образ в различных измерениях (*пример 55*).

Путём контраста-сопоставления вводится новый эпизод, являющийся аллюзией на песню «Как за речкою». И здесь композитор снова претворяет не сам напев, а скорее жанровый стиль плясовых песен через специфику ритмики (характерная танцевальная дробность) и особые приёмы исполнения (*pizzicato quasi balalaika* у альтов и скрипок) (*пример 56*). Краткость эпизода создаёт ощущение скерцозности – шутки, которая после своей эффектной вспышки быстро исчезает из сознания.

Следующий эпизод (Ц. 12–20), в котором угадывается мотив песни «Две гитары», воспринимается как продолжение предшествующего. Он характеризуется некоторой импрессионистской размытостью, неоформленностью тематизма – мотивы-знаки, по которым можно идентифицировать песню (драматически напряжённые интонации, «цыганские» сцепления секунд, имитация гитарного аккомпанемента струнными инструментами) рассредоточены во времени, но вместе с тем они легко узнаваемы.

Последний крупный эпизод среднего раздела (Ц. 21–23) основан на развитии *цитируемого* величального напева «Слава». Впервые тема звучит с Ц. 21 в исполнении соло виолончели, сопровождаемом аккордами фортепиано, арфы и ударами литавр, имитирующих звучание колокольного звона (*пример 57*). Постепенно и она сама, и колокольный звон подхватываются всё большим числом тембров, что вместе с ростом динамики усиливает степень эмоционального воздействия музыки, приобретающей ликующий, праздничный характер.

Тематическая эскизность эпизодов сочетается с их структурной свободой, дискретностью: они словно не имеют начала и конца, неожиданно возникая и внезапно исчезая. В результате применения различных способов соединения эпизодов образуется *монтажная форма*, в которой одним из типологических признаков, как отмечает О. Синельникова, является «возможность использования разных приёмов сопоставления монтажных единиц: стык, наплыв, разрыв» [193, с. 48]. Наплыв одного раздела на другой обеспечивает цельность композиции. Таким образом соединяются первый раздел и начало среднего, игровая песня «Как за речкою» с лирической «Две гитары», последний эпизод среднего раздела («Слава» и пасхальный перезвон) с репризой. В симультанной репризе (Ц. 34-45), построенной на параллельном развёртывании материала обоих предыдущих разделов, темы, ранее представленные в «размытом» виде, обретают чёткие очертания.

Естественности переходов, несмотря на наличие ярких контрастов, во многом способствует *ритмическое остинато*. Возникает так называемый монтаж эпизодов «по сходству»[72] (термин В. Комиссинского [125, с. 102]). Особую роль играет остинантное сопровождение начальной темы дороги, именно его ровно пульсирующий ритм выступает в качестве скрепляющего элемента.

«Склеивание» среднего и репризного разделов происходит в отзвуках не заглушаемого звона (оркестровые колокола, кроталы, гонг, там-там, литавры). Длительность наложения разделов составляет всего лишь два с половиной такта (Ц. 34), контраст при этом обеспечивается резким «снятием» динамического напряжения (от ***fff*** и ***ffff*** к ***p***) и одновременной сменой тембрового оформления (вместо звона – сухие репетиции арфы и фортепиано).

Внутреннее объединение композиции на основе ритмического *ostinato*, присущее почти всем оркестровым концертам Р. Щедрина, создаёт «токкатную»

---

[72] По мнению В. Комиссинского, у Р. Щедрина есть два типа монтажа: по сходству, то есть монтаж «однородного в жанрово-стилистическом отношении тематического материала», и по контрасту – монтаж «резко контрастных тематических фрагментов» [125, с. 102–103].

(выражение Р. Щедрина [223]) организацию формы[73]. Ритмическое *ostinato* поддерживает общий темп, характер движения и оказывает влияние на основной тематический материал либо в масштабах всего произведения, либо на протяжении отдельных эпизодов.

Важной особенностью ассимиляции отечественного оркестрового концерта в контексте неофольклоризма становится поиск *новых темброфонических звучаний*, связанных с претворением *инструментальных фольклорных тембров*. Интерес к фольклорным звучаниям, обозначившийся в творчестве композиторов ещё в 1960-х годах, активно проявляет себя и в последние десятилетия XX века. Здесь можно выделить две тенденции: *«тембровое цитирование* – непосредственный перенос в партитуру авторского сочинения тембра народного инструмента»; «*тембровая имитация* – воссоздание фольклорного звучания академическим оркестровым инструментом, темброво-близким народному» [82, с. 131].

Примером первой тенденции является **Симфония-концерт «Эпические сказания» (1982) В. Пешняка**, где для создания яркого национального колорита в большой симфонический оркестр включаются русские народные инструменты: солирующие духовые (жалейка, брёлка, владимирский рожок) и самозвучащие (бубен, ложки, коробочка, брусок, бич, трещётка).

Сочинение состоит из трёх частей (*Lento, Allegro vivo, Tempo ad libitum*), в каждой из которых солирующим инструментам в натуральном строе поручается исполнение тем, стилизованных в фольклорном духе. Характерными чертами тематизма становятся опора на жанровые черты эпических песен, плясовых наигрышей, попевочный тип строения мелодии. Помимо непосредственного привлечения народных инструментальных тембров в музыкальную ткань сочинения, проступает стремление автора передать средствами алеаторики

---

[73] Этот же приём композитор использует в «Хороводах», где роль ритмического *ostinato* принимает на себя частушечно-токкатная тема-рефрен, и «Озорных частушках», а также во второй части Первой симфонии (1958), в финале Пятого фортепианного концерта (1999). Как правило, ритмическое *ostinato* в произведениях Р. Щедрина служит средством внутренней организации композиции.

особую звуковую атмосферу народно-песенной экмелики, связанную с высотной неопределённостью тонов, а также фольклорную манеру исполнения с присущей ей импровизационностью.

Тенденция *воссоздания инструментальных фольклорных тембров* получает художественно убедительное претворение в сочинениях Р. Щедрина. «Тростниковое» звучание блокфлейт или иных инструментов (флейта, гобой, английский рожок, кларнет), имитирующих тембр свирели, можно назвать *лейттембром* в масштабах всего творчества композитора[74], олицетворяющим, по словам О. Синельниковой, «романтический идеал слияния с природой, где можно найти покой и утешение, укрыться от страданий и суеты жизни, раствориться в бесконечной медитации» [193, с. 191].

В концерте для оркестра **«Хороводы» (1989) Р. Щедрина** пасторальный «пастушеский» наигрыш альтовой блокфлейты из вступления становится источником тематизма сочинения. Музыкальное развёртывание в Четвёртом концерте базируется на взаимодействии *двух принципов – вариантно-вариационного* и *концертирования*, каждый из которых выполняет определённую функцию. Сквозное вариантно-вариационное развитие приводит к *жанровым трансформациям* главной темы. Концертирование, в свою очередь, способствует реализации идеи *диалога* через смену тембров, а также сопоставление *solo* / ансамблей с *tutti* или *quasi tutti*.

Основу драматургии составляет свободно претворённый *принцип монотематизма*. Все тематические новообразования возникают благодаря глубокой переработке исходных тезисов в ходе их развития. Внутренним драматургическим стержнем для данного концерта является объединяющий

---

[74] Свирельные наигрыши звучат в таких произведениях композитора, как русская литургия «Запечатленный ангел» (1988), трио для флейты, гобоя и кларнета «Три пастуха» (1988), концерт для виолончели с оркестром «Sotto voce concerto» (1994), «Вологодские свирели» («В честь Бартока») для гобоя, английского рожка, валторны и струнного оркестра (1995), «Музыка издалека» для двух басовых блокфлейт (1996), «Пастораль» для кларнета и фортепиано (1997), концерт для скрипки и струнного оркестра «Concerto cantabile» (1997) и др.

композицию принцип динамической волны интенсивного типа с долгим подъёмом к кульминации и мгновенным спадом.

Динамика развития художественного образа характеризуется непрерывными модификациями, приводящими к жанровым трансформациям. Главными координатами линии жанрового развития в концерте выступают пасторальный *свирельный наигрыш* во вступлении, подвижная *хороводная тема игрового хара*ктера в первой части, *плач* и *праздничный народный пляс* в среднем разделе концерта. Каждое появление главной темы в новом жанровом качестве соотносится с предыдущими моментами развития по принципу производного контраста.

Тему вступления[75] составляют два компонента. *Первый* – свирельный наигрыш альтовой блокфлейты, в котором опосредованно преломляются жанровые истоки русского фольклора, что находит выражение в попевочно-импровизационном строении мелодии, опоре на трихордовость, свободной неакцентной ритмике, целиком подвластной логике мелодического развития. *Второй* – особое звуко-сонорное сопровождение наигрыша, воссоздающее ощущение простора. Оно возникает с помощью алеаторических приёмов, таких как игра глиссандо на флейтовых мундштуках с относительной точностью интонирования (*пример 58*).

Во второй теме вступления, контрастной первой, «свирельной», прослеживаются черты *токкатности*, проступающей в чёткой ритмической акцентности, а также опосредованно преломлённой *частушечности,* близость

[75] В «Хороводах», как и в других оркестровых концертах Щедрина, образуется трёхчастная форма с сокращённой репризой, вступлением и кодой (*схема 4*).

Схема 4. Р. Щедрин «Хороводы»

Вступление	A основной раздел	B средний раздел	A_1 сокращённая реприза	Coda
Lento assai	Allegretto	без изменения темпа		
Ц. 1–3	Ц. 4–31	Ц. 32–59	Ц. 60–66	Ц. 67–70

к которой сообщает мелодико-структурная организация, опирающаяся на формульность (*пример 59*).

Несмотря на контраст, вторая тема, в сущности, является производной по отношению к первой: в ней сохранён прежний мелодико-интонационный комплекс, а сцепления секунд, образующие основную мелодическую линию, представляют собой попевки из окончаний первой темы в обращении.

Обе темы, излагаемые во вступлении, становятся исходными тезисами, на основе которых выстраивается всё дальнейшее тематическое развитие. Они вступают в диалогическое взаимодействие, синтезируются или, напротив, разъединяются. Так результатом взаимодействия тем, экспонированных во вступлении, становится новая тема, открывающая основной раздел (Ц. 4–31). «Свирельный наигрыш» под влиянием метроритма частушечно-токкатной темы подвергается здесь первой жанровой трансформации, превращаясь в подвижную игровую *хороводную* тему, сохраняя при этом некоторые свои качества: интонационную основу, попевочный принцип структурной организации, свободный вариантный тип формообразования (*пример 60*).

На протяжении основного раздела обновлённая главная тема и сопутствующая ей моторная тема-спутник контрапунктически совмещаются и сопоставляются диалогически в ходе последовательных свободных вариационных преобразований. Частушечно-токкатная тема подвергается тембровому варьированию, в то время как тембровое развитие первой – игровой – сочетается с вариантным прорастанием, в ходе которого на основе контаминации попевок и их мелодико-ритмического преобразования под влиянием всё той же моторной темы образуется *новый вариант,* с явно выраженными чертами танцевальности (Ц. 7, *пример 61*).

Весь второй раздел концерта (Ц. 32–59) также представляет собой цепь вариаций, направленных, главным образом, на *жанровые трансформации* исходной темы. Происходит *жанровый сдвиг в сферу плача* благодаря нисходящим окончаниям фраз, ритмической прерывистости мелодической линии, вызывающей ассоциации с «всхлипами», «стенаниями». В новом варианте темы,

открывающем раздел, связь с инвариантом – «свирельным наигрышем» из вступления – обнаруживается только на уровне отдельных интонационных оборотов (обращённая интервалика, трихордовость) (*пример 62*).

Общее драматургическое развитие направлено к генеральной кульминации с постепенной *жанровой модуляцией* в сферу *танца-пляса*. Подготовка кульминации осуществляется в эпизоде с глиссандо трио кларнетов, передающих напряжённую эмоциональную атмосферу плачей. Экспрессивность звучания усиливается благодаря остинатному аккомпанементу «жалостных всхлипываний» флейт и фаготов, а также решительным репликам тромбонов в сочетании с волевой темой у скрипок (Ц. 42, Ц. 43). В момент кульминации (Ц. 57–59) оркестровое tutti исполняет яркую плясовую тему, усиленную ритмическими синкопами (*пример 63*).

В сокращённой репризе (Ц. 60–66), как напоминание, вводятся основные темы – свирельная и частушечно-токкатная – в их исходном виде (как в начале основного раздела). Небольшая кода (Ц. 67–70), построенная на материале вступления вносит архитектоническое равновесие в композицию концерта.

В коде возникает новый контраст между возвращающейся медленной темой вступления и собственно завершением концерта, представляющим собой «волну-всплеск» реплик духовых, струнных и ударных инструментов, играющих в высоком регистре один пассаж и как бы растворяющихся в пространстве. Этим неожиданным «фейерверком», словно восклицательным знаком, Щедрин заканчивает произведение. Его можно уподобить свисту, которым нередко завершается пение или хореографическое исполнение хороводов в обстановке народного праздника.

Интересно отметить, что при почти одинаковом реальном времени звучания первого и второго разделов (около 11 минут в первом случае и немногим более 10 минут – во втором), *перцептуальное* (переживаемое) время различно, поскольку различна насыщаемость событиями. В первом – словно замедленный темп развития, этапы преобразования показаны в деталях, происходит погружение в *созерцание* лишь одной из граней образа. Возрастание психологической

концентрации перцептуального времени во втором разделе возникает благодаря *уплотнению «событийной» стороны – жанровым трансформациям* темы, приводящим к таким «полюсным» противоположностям, как экспрессивный плач и разудалый пляс.

Сильнейший контраст наблюдается на стыке первого и второго разделов, где появление нового варианта хороводной темы в духе плача воспринимается как *жанровый сдвиг*. В связи с этим для рассматриваемого произведения становится актуальной проблема *монтажной драматургии*. Главные точки монтажа в Четвёртом концерте – моменты соединения разделов, происходящие без связок и подготовки, на основе сопоставления.

Неофольклорное направление в развитии жанра концерта для оркестра остаётся актуальным и в начале XXI века. Об этом свидетельствует регулярность обращения композиторов в рамках оркестрового концерта к темам и идеям, имеющим связь с национальной культурой народов мира. При этом следует отметить, что авторы работают с фольклорным материалом по-разному. Так, непосредственное цитирование народных напевов или значительная опора на тематизм, близкий реальным фольклорным источникам, обнаруживается в Концерте для оркестра «Жёлтые звезды»[76] И. Шварца (2000), Концерте для оркестра народных инструментов «Чимари» Г. Архипова (2007), Концерте для оркестра на ингерманландские темы для оркестра русских народных инструментов В. Кругляка (2022).

Более опосредованное претворение фольклорно-жанрового начала, проступающее через использование общеязыковых фольклорных признаков (интонационно-ритмических и ладовых оборотов, принципов развития) часто сочетается с формами современного звучания (разного рода сонорные эффекты, техника минимализма и др.). Подобный подход отличает Концерт для оркестра русских народных инструментов И. Дороднова (2008), Концерт для оркестра № 1

[76] Второе название концерта – «Праздник Пурим в гетто».

(2009) и Концерт для оркестра «Concerto rustico»[77] (2018) Р. Качалова, Concerto pastorale для фортепиано, кларнета, рояля и струнного оркестра Д. Курбанова (2013), Concerto grosso «Oriental» для оркестра русских народных инструментов Е. Панченко (2014) и др.

Характерной особенностью неофольклорных концертов данного периода становится особый интерес к *народным инструментам*, которые активно вводятся в состав симфонического оркестра. Наряду с этим создаются сочинения и специально для оркестров народных инструментов.

В новейших концертах для оркестра их авторы обращаются к различным, преимущественно традиционным формам – одночастным и циклическим. Примером одночастного концерта являются «Болгарское концертино» для оркестра русских народных инструментов Н. Хондо (2011), Первый оркестровый концерт Р. Качалова. Многочастные композиции могут представлять собой как сонатно-симфонический цикл концерт И. Дороднова[78]), так и цикл сюитного типа (семичастный концерт «Жёлтые звёзды»»[79] И. Шварца). Циклические концертные композиции в значительной степени испытывают влияние симфонической драматургии, о чём свидетельствует наличие в них сквозных тем.

Диалогичность как генетический признак концерта в обозначенных опусах неизменно присутствует и раскрывается традиционно через концертирование (солирование отдельных инструментов и ансамблей во взаимодействии с остальными участниками состава) и концертность. Последняя, благодаря введению национального инструментального колорита, обретает тембральную яркость и свежесть звучания.

Таким образом, развитие жанра концерта для оркестра в *неофольклорном* контексте оказывается одной из константных тенденций на протяжении длительного периода времени. При сохранении своей базовой внутренней

---

[77] Concerto rustico – Деревенский концерт.

[78] Концерт состоит из четырех частей: Introduction – Sonata – Andante – Rondo.

[79] О признаках сюитного построения цикла свидетельствует преобладание жанровых частей в структуре композиции: 1. Утренняя молитва, 2. Хорал и тема с вариациями, 3. Веселый танец, 4. Ноктюрн, 5. Юмореска, 6. Вечерняя молитва. Последняя ночь в гетто, 7. Финал.

жанровой структуры неофольклорный оркестровый концерт приобретает и ряд специфических особенностей. Так, общими, характерными чертами становятся наличие обобщённой программы в виде заголовков, содержащих квинтэссенцию художественного замысла, а также *межжанровые взаимодействия*, базирующиеся на сочетании принципов барочного *concerto grosso* с иными жанрами (симфонической поэмой, симфонической картиной, сюитой и др.). Отличительной чертой неофольклорных оркестровых концертов является также и *стилевой синтез* с джазом, популярной музыкой.

Интерес композиторов к фольклорным источникам и принципам мышления остаётся актуальным для современного музыкального искусства в целом, о чём свидетельствуют творческие опыты последних десятилетий, активное освоение музыкально-этнографического материала в сфере популярной музыки. Это, в свою очередь, позволяет надеяться на появление новых художественно ярких концертов для оркестра в русле неофольклоризма.

4.3. Концерт для оркестра в культурном пространстве постмодернизма

Претворение жанра оркестрового концерта в отечественной музыке с самого начала характеризуется языковой мобильностью, восприимчивостью к изменению стилевых ориентиров. Проявление этих свойств, безусловно, связано с природной диалогичностью, являющейся чертой не только семантической, но также и коммуникативной стороны жанра. На первой стадии языковая диффузность ярче всего проступала в стилевом синтезе, на следующей – через средства полистилистики. На современном этапе в развитии жанра более всего ощущается влияние культуры постмодернизма, важнейшими принципами которого в музыке являются фрагментарный дискурс, «тотальная интертекстуальность и специфическая ирония» [81, с. 25].

Черты постмодернизма ощущаются уже в некоторых сочинениях 1960-х годов. В связи с этим представляется целесообразным рассмотреть их в данном разделе как предвосхищение постмодернистких тенденций, получивших наиболее

активное претворение в отечественной музыке последних десятилетий прошлого и первых настоящего столетия.

Показательным с этой точки зрения является **Концерт-буфф С. Слонимского (1964)**. Ирония как черта постмодернизма проступает здесь, прежде всего, в жанровом пародировании: структура барочного цикла «прелюдия и фуга» в произведении словно предстаёт в «зеркальном отражении»[80]: концерт открывается частью, имитирующей каноническую фугу, после чего следует «Импровизация». Другой стороной проявления гротескно-комического становятся неожиданные стилевые метаморфозы, в которых строгость оборачивается в шутку: так, ортодоксальная додекафония легко перевоплощается в явно выраженную фольклорную песенность и танцевальность или облекается в краски и ритмы латиноамериканской музыки.

Эстетика постмодернизма обнаруживается и в обновлении исполнительского состава, что в свою очередь обогащает и составляющие концертного диалога – концертность и концертирование. Сочинение отличается стремлением к персонификации инструментальных тембров и яркостью оркестровой палитры. Камерный оркестр (флейта, труба, ударные, фортепиано и струнные) дополнен композитором экзотическими ударными (*cabazza* – полая тыква, *tartaruga* – панцирь черепахи, *reco-reco* – тёрка и др.), для академических инструментов применяются нетрадиционные приёмы игры (например, на фортепиано – удары по струнам палочками для вибрафона или кистью руки, извлечение звука пальцевым щипком, глиссандо по струнам, удары локтями по клавишам).

Черты постмодернизма присущи и рассмотренному выше Concerto piccolo А. Пярта (1964), особенностью которого стала трактовка концертного диалога как пародийно-гротескового столкновения стилей.

---

[80] В искусстве XX века идеи зеркала и зеркального отражения, Зазеркалья органично вписываются в эстетику постмодернизма, получая воплощение в различных смысловых модификациях: реальное и виртуальное, исходное и отражённое переплетаются в сложной игре значений. Зеркало становится метафорой самого постмодернистского взгляда на мир – фрагментарного, релятивного и принципиально незавершённого.

Своеобразным преломлением постмодернистской тенденции можно считать претворение в оркестровом концерте стилевых и жанровых начал *массовой музыки*. Нельзя не согласиться с мнением А. Цукера о том, что инструментальный концерт более других жанров расположен к взаимодействию с массовой музыкой и в особенности с теми её видами, «которые и сами в себе содержали элемент концертирования» (например, рок с его темброво-индивидуализированными *solo*) [229, с. 225–226].

Внедрение стилистики массовой музыки (эстрады, рока, джаза, киномузыки) в оркестровый концерт отразилось в изменении его жанровых параметров. Так, потребовалось введение в *исполнительский состав* новых инструментов. Например, в **Концерте для симфонического оркестра, трёх электрогитар и солирующих инструментов (1973) С. Слонимского** большой симфонический оркестр фактически соединяется с биг-бендом. К традиционному составу добавлены не только электрогитары, но и ритм-группа (бас, фортепиано и ударная установка), также усилена роль «джазовых» солистов – саксофонов, труб, флюгельгорна, тромбонов, ударных и др. В результате симфонический оркестр превращается в *эстрадно-симфонический*. Как и в рассмотренных ранее концертах Р. Щедрина и Н. Сидельникова, у С. Слонимского встречается «блуждающий» бас: в организующей функции джазовой ритм-группы всё более явно проступает аналогия с *basso continuo* барочного оркестра.

Включение джаза в сочинении С. Слонимского словно пробуждает стихию *импровизации*, что особенно ощущается в *soli* фортепиано и электрогитар. Концерт отличается преобладанием *лирического эмоционального* начала, привнесённого эстрадной стилистикой. Яркие, простые музыкальные темы концерта развиваются не только через диалогическое концертирование, но и посредством сквозной симфонической драматургии. В целом, трёхчастное сочинение облекается в форму типичного классико-романтического концертного цикла (*Allegro – Aria – Rondo*).

Эстрадно-симфонический оркестр является фактическим исполнительским составом и в **Концерте для двух оркестров: эстрадного и симфонического**

(1976) С. Губайдулиной. Симфоническую сторону в произведении представляет расширенный камерный оркестр, базирующийся на звучании струнно-смычковой группы, с фортепиано, ударными (в том числе колокола, литавры и ксилофон), духовыми: из группы деревянных духовых присутствуют флейты и кларнеты, из медных – валторны, тромбоны и трубы. Эстрадный оркестр составляют саксофоны, валторны, трубы и тромбоны, ударная установка, электрогитара и бас-гитара, две арфы, а также электроорган. Кроме того, в партитуру включены вокализы трёх сопрано с микрофонным усилением и реверберацией, а также магнитофонная лента с записью чтения стихотворения «Как нежишь ты, серебряная ночь» А. Фета. Какие-либо указания автора по особенностям размещения «двух оркестров» на сцене в нотах отсутствуют, композитор лишь дифференцирует исполнительские группы внутри одного оркестрового коллектива.

Эстрадный и симфонический оркестры в концерте взаимодействуют диалогически, то разделяясь, то дополняя друг друга. В отличие от появившегося почти в то же время *Concerto grosso* № 1 А. Шнитке в концерте С. Губайдулиной нет прямого столкновения стилей. Внедрение в музыкальный текст вербального компонента – строк из стихотворения А. Фета, создающего образ прекрасной звёздной ночи и передающего её романтическое восприятие – свидетельствует о преобладании в содержании произведения лирико-созерцательного начала над конфликтно-драматическим. Поэтому симфонический и эстрадный оркестры в концерте С. Губайдулиной не находятся в конфронтации, а скорее олицетворяют два взгляда на мир, символизирующих незыблемое вечное и играющее красками мимолётное. Таким образом, в сочинении С. Губайдулиной обнаруживается *оригинальный подход* к трактовке концертной диалогичности, основанный на претворении созерцательности.

Композиция одночастного концерта С. Губайдулиной опирается на внутреннюю трёхчастную архитектонику: вступление (до Ц. 1) – основная часть (Ц. 1–32) – репризно-кодовый раздел (реприза – Ц. 33–36, предкодовый предыкт – Ц. 37–42, coda – Ц. 43–46).

Во вступлении задействованы средства только «симфонического» оркестра, центральный элемент вступления – *solo* колоколов. Звонница включает пять различных по высоте колоколов b^1, a^1, as^1, g^1 fis^1, их сочетание образует мелодические формулы, напоминающие мотивы креста (*пример 64*).

Развитие данного элемента основывается на принципе накопления напряжения, для чего используется эффект ускорения за счёт ритмического сжатия мотива, а также постепенное «разрастание» сонорного фона (к кластерам духовых присоединяются кластеры струнных).

Завершающая фаза вступления – «монтажная склейка», переход к основному разделу – решается здесь как стирающий эмоциональное напряжение двенадцатизвучный кластер, нисходящий по хроматическому ряду. Следует отметить, что подобными монтажными включениями завершаются и эпизоды основной части концерта (см. Ц. 8, Ц. 17–19). Это специфическая черта связана с проникновением в концерт *принципов монтажной организации*, что, в свою очередь, является одним из признаков *постмодернистского фрагментарного дискурса*.

Основной раздел выстроен как последовательность прогрессирующих по величине трёх эпизодов (первый – Ц. 1–7, второй – Ц. 9–16, третий – Ц. 20–32), представляющих собой динамически нарастающие волны, каждая из которых базируется на свободном *синтезе принципов концертирования* и *джазовой импровизации* (интонационный материал зафиксирован в партитуре, применяются средства ограниченной алеаторики, поэтому можно говорить только о *quasi*-импровизации). Все эпизоды объединяет активное сопровождение ритм-группы, состоящей из ударной установки (малый барабан, том-томы, хай-хеты), темпл-блоков, электрогитары и бас-гитары. Функция ритм-группы, как уже отмечалось ранее, в оркестровом концерте уподобляется партии *basso continuo*. Применяющийся в партитуре принцип буквенно-цифрового обозначения эстрадно-джазовых аккордов (*Fm, As*$_7$ и др.) обнаруживает историческую связь с практикой цифрованного баса эпохи барокко.

Ритм-группа выполняет и функцию своеобразного гармонического регулятора, позволяющего выстроить тональную драматургию произведения. Одним из слагаемых партии ритм-группы является мелодически фигурированное *basso ostinato*, излагаемое бас-гитарой и опирающееся на трезвучие текущего тонального устоя (*пример 65*).

В первом эпизоде таким образом репрезентируется тональность *h-moll*, во втором – *c-moll*, в третьем эпизоде тональность повышается более интенсивно: от *cis-moll* к *fis-moll* через промежуточные точки, находящиеся в полутоновом соотношении (*d, es, e, f*).

Логика концертирования в первых двух эпизодов – индукционная, она определяется движением от частных *soli* к объединяющему *tutti*. На интонационно-тематическом уровне эта же тенденция проявляется как интеграция отдельных мотивов или сонорно-колористических комплексов в цельное мелодически организованное построение. Так, начало первого эпизода составляют реплики и сонорные включения трёх сопрано, арфы, струнных, ксилофона, элементы цельной мелодической линии формируются в группе саксофонов, а затем подхватываются всем оркестром. Подобным же образом построен и второй эпизод, где в роли солистов выступают те же три сопрано, фортепиано, флейта, труба и арфа, и обобщение также достигается изложением получившейся темы группой саксофонов и всеобщим *tutti*. В более развёрнутом третьем эпизоде меняются *масштабные уровни концертирования*: сначала это диалог между отдельными ансамблями (саксофоны, трубы, тромбоны), затем – между «оркестрами» – эстрадным и симфоническим.

Диалогическая организация концерта С. Губайдулиной во многом определяется интертекстуальными связями, проступающими на разных уровнях:

– концепции сочинения: через интертекстуальное взаимодействие между музыкальным и вербальным текстом, что, как было отмечено выше, придаёт сочинению особую лирико-созерцательную направленность;

– идеи соединения двух оркестров, воплощающих не только диалог стилей, но и разный градус «эмоциональности»: палитра эстрадного оркестра ярче, горячее, симфонического оркестра – сдержаннее, рациональнее;

– деталей оркестровки: установленная схожесть функций ритм-группы и *basso continuo* позволяет говорить о диалоге времён, о сближении, *родстве старинного и современного*;

– исполнительского состава: включение певческих голосов[81] и использование художественного чтения свидетельствуют о выходе за рамки выразительных возможностей чисто инструментальной музыки и, соответственно, формировании условий для возникновения синестетического интертекста.

Интертекстуальность как черта постмодернизма часто связывается с активным включением коллажной полистилистики, значение которой для оркестрового концерта ранее подчёркивалось в сочинениях 1960–1970-х годов (А. Пярт, А. Шнитке). Е. Лианская называет мышление постмодернизма «вавилонским столпотворением» языковых, стилевых и культурных кодов, отмечая, что «показательным для эстетики постмодернизма в полистилистике является намеренная цитатность, совмещение “высокого и низкого”, обоснование “связи времен” в музыке, повышенное требование к слушателю (игра стилей должна быть им осознана как намеренная)» [141, с. 7]. Е. Лианская также указывает на важную роль киномузыки в распространении метода полистилистики, обусловленную её тяготением к резким стилевым перепадам, иллюстративности и массовой репродуцированности, фрагментарности и шлягерности [там же, с. 8].

Оркестровые концерты, вписывающиеся в культурное пространство постмодернизма, характеризуются многогранностью в *содержательном* аспекте.

---

[81] Исторически более ранний пример использования голосов в концертном сочинении – *Concerto grosso* (1934) Ж. Тайфер. В целом, включение вокализов в симфонические партитуры – распространённое явление («Ноктюрны» К. Дебюсси, «Планеты» Г. Холста и др.). В контексте истории отечественного оркестрового концерта включение голосов и, особенно пение оркестрантов (например, у Р. Щедрина, А. Вустина), можно считать одним из проявлений постмодернизма.

Большинство из них программны. При этом источники программы могут быть как внемузыкальными (произведения изобразительного искусства, литературы, исторические документы, философские размышления и наблюдения из жизни), так и имеющими связь с историей музыкальной культуры прошлого и современности.

По мотивам известных работ В. Серова и К. Малевича написаны Концерт для симфонического оркестра «Похищение Европы» В. Кикты (1990) и *Concerto grosso* «Чёрный квадрат» М. Чекалина (1996), соответственно. Концерт для оркестра «Красный закат» И. Друха (2020) создан под впечатлением от картин Э. Мунка. Литературные первоисточники и исторические свидетельства лежат в основе концертов «Синяя птица» (2006) и «Северный сфинкс» (2006) А. Рыбникова (первый – по пьесе М. Метерлинка, второй – по жизнеописанию российского императора Александра I), Концерта для оркестра № 2 «Тигр» М. Цайгера (2005) по стихотворению У. Блейка. Философское постижение действительности становится темой концертов «Вавилонская башня» (2008), «Цугцванг» (2015), «Deus Ex Machina» (2016) М. Броннера.

Осмысление музыкального наследия прошлого и музыкально-культурного кода современности отражено в таких сочиненях, как Концерт для оркестра № 3 «Старинная музыка российский провинциальных цирков» Р. Щедрина (1989), Концертштюк «Если бы Шуберт читал газету “Правда”» И. Рогалёва (1991), Концерт для оркестра «Фигура речи» А. Королёва (2005), Safonov – concerto grosso В. Кикты (2019), Кончерто гроссо «На руинах барокко» М. Аркадьева (2005), «Посвящение Бетховену» А. Вустина (1984), «Vingt ans apres – nostalgie» концерт для оркестра памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. (А. Шнитке и Э. Денисова) Ф. Караева (2009) и др.

В постмодернистских оркестровых концертах наряду с традиционной трактовкой диалога, значительную роль играют модели *диалогичности*, сложившиеся под воздействием полистилистики. Как известно, по критерию контрастности совмещаемых стилевых пластов выделяют полистилистику

коллажную и *симбиотическую*[82]. В оркестровых концертах встречаются обе разновидности, и применение каждой из них по-своему сказывается на специфике развёртывания концертной диалогичности. В случае опоры на коллажный тип полистилистики усиливается роль монтажа и принципа *стилевого контраста-сопоставления* (концерты В. Кикты, А. Рыбникова, Р. Щедрина, А. Эшпая и др.). При симбиотической полистилистике, подразумевающей взаимопроникновение элементов различных стилей (сочинения М. Аркадьева, А. Королёва, И. Рогалёва, М. Чекалина и др.), концертная диалогичность как правило реализуется через традиционные темброво-фактурные модели концертирования, а стилевой контраст исключается.

Новый специфический тип диалога, который присутствует в оркестровых концертах культуры постмодернизма – *рассогласованный диалог*. Так, особенностью драматургии **концерта для камерного оркестра и ударных «Посвящение Бетховену» А. Вустина (1984)** становится рассогласованный диалог между камерным оркестром и батареей ударных, образующей своего рода автономный оркестр.

Сочинение представляет собой одночастную композицию в форме вариаций. Тема вариаций (*пример 66*), по словам А. Вустина, – это торжественный «вагнеро-бетховенский хорал» (цит. по:[244, с. 138]) – гимн, в котором композитор вовсе не пытается нарочито воспроизвести бетховенский стиль, а скорее отдаёт «дань немецкой традиции» [там же, с. 138].

Интонации этого хорала были навеяны композитору сном о Бетховене, содержанием которого он поделился в одном из интервью с Д. Шульгиным: композитор вместе со своей супругой и другими людьми ожидают прибытия Л. Бетховена на станции метрополитена, и из начинающего освещаться тоннеля под музыку, напоминающую среднюю часть Траурного марша Ф. Шопена, медленно приближается украшенный цветами поезд Л. Бетховена [244, с. 133].

---

[82] Термин «симбиотическая полистилистика» принадлежит К. Штокхаузену. Наряду с данным термином иногда также используется аналогичное по значению понятие «диффузная полистилистика» (термин В. Карминского) [233, с. 32].

А. Вустин подчёркивал, что «шопеновский мотив во сне ощущался именно как бетховенский», эту интонацию он сохранил и в обращённом виде внедрил в соло кларнета, излагающее тему вариаций [там же]. Таким образом, звучание классицистской темы, написанной в типичном немецком гармоническом стиле, у А. Вустина романтизируется. Кроме того, оно декорируется фоном, возникающим благодаря включению двух сирен, создающих эффект завывания ветра.

После изложения темы следуют 10 свободных характерных вариаций на неё с тенденцией прогрессирующего ритмического дробления. По выражению А. Вустина, это «чуть ли не иступлённое дробление» (цит. по: [244, с. 135]), продолжающееся вплоть до полного растворения темы (в 9 и 10 вариации остаются лишь ударные инструменты). В исходном виде тема снова звучит в 11 вариации, которая выполняет функцию коды: здесь она исполняется *tutti* в унисон всеми оркестрантами. При этом музыканты группы ударных *поют* тему-гимн *a bocca chiusa* (с закрытым ртом), представители струнной группы – одновременно *поют и играют* её на инструменте. Последние такты концерта – неожиданное разрушение темы (внезапное окончание «сна о Бетховене»), концерт завершается мощной крещендирующей динамической волной, которая обрывается на своём пике, причём для подчёркивания эффекта срыва композитор предписывает прекратить звучание сирен путём отключения инструмента от электросети.

> Автономный ансамбль в концерте образует группа ударных инструментов: распределённые между пятью исполнителями 24 мембранофона (набор том-томов с одной и двумя мембранами и большой барабан – Batteria I-III), 3 деревянные коробочки, набор из 5 темпл-блоков, флексатон, 3 наковальни, 3 ковбелла, парные тарелки, подвесные тарелки и там-там (Batteria IV), а также 3 литавры, провансальский барабан (оркестровый бубен) и большой барабан (Batteria V).

А. Вустин подходит к формированию группы ударных с особой тщательностью: в партитуре предписана необходимость подбора мембранофонов разного размера, находящихся между собой в определённых интервальных соотношениях. В целом правильно организованный набор ударных инструментов

должен выстраиваться в симметричный по структуре звукоряд со следующими интервалами между его элементами: м.3, б.2, б.3, ч.4, б.3, б.2, м.3. Такая детализация необходима композитору в связи с особенностями его авангардного метода композиции, который он называет по-разному: «работа с двенадцатикратной структурой», «игра с кубиками» (цит. по:[244, с. 137]). Сущность этой техники А. Вустин раскрывает следующим образом: каждый двутакт – это «кубик» или «условный звук», являющийся единицей ряда, с которым, в свою очередь, композитор работает по правилам, используемым в додекафонии [там же, с. 137].

В изложении темы и в начальных вариациях вкрапления ударных имеют робкий характер, однако, постепенно их значимость возрастает. Девятая и Десятая вариации представляют собой большую каденцию ударных, в которой развитие музыкального слоя ударных батарей становится наиболее интенсивным (*пример 67*).

Оппозиция *quasi* стилизованного тематически очерченного музыкального материала, символизирующего гениальность Л. Бетховена, и сонорного звукового фона (удары, стук, вой сирены, свист ветра), олицетворяющего болезнь, поглощающую слух композитора, становится художественным приёмом воплощения трагедии Л. Бетховена.

Обращение к полистилистике в оркестровом концерте может быть связано с воплощением не только конфликтного содержания, но и иронии, игры, свойственной постмодернистскому дискурсу нарочитой калейдоскопичности или намеренным воссозданием стиля как символа.

Ярким примером подобного преломления постмодернистских тенденций является **Третий концерт для оркестра «Старинная музыка российских провинциальных цирков» Р. Щедрина (1989)**, апеллирующий к XIX веку. В нём сочетаются блестящий цирковой марш, пародия на балетно-цирковую сюиту, лирический симфонизм (аллюзия на стиль П. Чайковского) и отголоски

популярного романса «Очи чёрные»[83], который вводится композитором для придания сочинению легко идентифицируемого национального колорита.

«Старинную музыку российских провинциальных цирков» (Третий концерт) отличает, по признанию Р. Щедрина, «намеренное стремление к красочности, музыкальной живописи, юмору, эффектному, внешнему, развлекательному…» (цит. по: [223, с. 279]). Краткая программа сочинения изложена композитором в авторской аннотации: «приближение циркового каравана и фанфары зазывал, и сольные вариации, скажем, канатоходки и жонглёра, а затем – чуть пародийное quasi-балетное Grand Adagio и следующую за ним Коду с parade-aller “всех действующих лиц”» [246, с.3]

Композицию сочинения образуют три части и небольшая кода (ABA_1 + Coda) (*схема 5*).

Схема 5. Р. Щедрин «Старинная музыка российских провинциальных цирков»

A Первый раздел Ц. 1–21	B Средний раздел Ц. 22–55	A_1 Репризный раздел Ц. 56–74	Coda Ц. 75–77
Allegro con articolato	Moderato – Adagio assai – Allegro assai	Lento assai – Allegro	Presto
Ожидание праздника	Цирковая сюита	2 эпизода: рефлексия («Очи чёрные») и генеральная кульминация (марш)	Отъезд циркового поезда

Первый раздел (A) передаёт общую атмосферу праздника, радостных ожиданий и выполняет функцию пролога. На фоне сонорного облака, составленного из исполняемых четырьмя флейтами мелодических фигураций наподобие *circulatio*, в партиях кларнетов и фаготов зарождаются фанфарные интонации будущей основной темы (*пример 68*). Постепенно из общего «шума» выделяется главная тема (*пример 69*), вариационно-тембровому развитию которой посвящён весь первый раздел концерта.

Средний раздел (B) представляет собой *quasi* сюиту – своего рода балетно-цирковое представление, части которого обозначены в партитуре: *Variazione*

[83] К романсу «Очи чёрные» композитор обращался и в других сочинениях, например в «Сталин-коктейле» из «Российских фотографий».

Primo (Ц. 24), *Variazione Secondo* (Ц. 27), *Adagio* (Ц. 30), *Coda* (Ц. 36). Первая и вторая вариации отделяются от других номеров звучанием аплодисментов, воспроизводимым в магнитофонной записи и одновременно создаваемым частью оркестрантов.

В начале *Adagio* слышатся отголоски песни «Очи чёрные»[84] (Ц. 30 – *пример 70*). Мелодия старинного русского романса проводится контрабасами *solo* на фоне подражающих пению птиц реплик деревянных духовых и аудиозаписи живого птичьего пения. «Очи чёрные» сменяются экспрессивной лирической темой с *аллюзией* на стиль П. Чайковского, исполняемой *solo* трубы и всей струнной группой оркестра (Ц. 31 – *пример 71*).

Кода «цирковой сюиты» построена в форме рондо с флейтово-трубным рефреном-маршем (Ц. 38, 42, 52; *пример 72*), громогласными *tutti* и эпизодами-вариациями на тему из первого раздела (А).

Репризный раздел (A_1) включает два контрастных эпизода (Ц. 56–58, Ц. 59–67). В первом – *Lento assai* – главная тема концерта появляется словно в «замедленной съёмке», как далёкое воспоминание. Следует отметить, что такое особое *«кинематографически-монтажное» отношение ко времени* свойственно как для стиля Р. Щедрина (например, подобное отмечалось при рассмотрении концерта «Хороводы»), так и, в целом, для мышления постмодернизма.

Параллельно с главной темой вновь появляются «Очи чёрные», причём мелодия романса играется с использованием приёма *tremolo* альтистами, одновременно вполголоса *напевающими* её русский текст (Ц. 57)[85]. Благодаря

---

[84] Вопреки распространённому мнению, поддержанному, в частности, и в предисловии к партитуре Третьего оркестрового концерта Р. Щедриным, романс «Очи чёрные» не является народной песней. Автор стихов (первые три куплета) – украинский писатель Евгений Гребёнка (1812–1848), позже к основному тексту разные авторы, в том числе Ф.И. Шаляпин, добавляли вновь сочинённые куплеты. Романс исполняется на музыку фортепианного вальса Германа Флориана в обработке Сергея Герделя. Первая известная публикация «Чёрных очей» как романса относится к 1884 году [249, с. 417–418].

[85] Р. Щедрин применяет приём пения музыкантов-инструменталистов и в других своих сочинениях. Например, в финальной части цикла «Российские фотографии» (1994) оркестранты мелодекламируют «вечную память», в части «Сталин-коктейль» той же сюиты исполнителями изображается крик, в «Стихире на 1000-летие Крещения Руси» (1988) композитор с целью

такому оркестрово-исполнительскому решению тема «Очи чёрные» (*пример 73*) звучит завуалированно, словно «отзвук ушедших времён, доносящийся из-под земли» [223, с. 184].

Второй эпизод – *Allegro* – содержит главную динамическую кульминацию концерта, которая представляет собой шумный цирковой марш, построенный на основной теме концерта (Ц. 62) (*пример 74*).

После отгремевшего марша происходит динамический спад, процесс развития входит в завершающую фазу, где можно услышать реминисценции романса «Очи чёрные» и некоторых других тем. Оканчивается концерт эффектной кодой, изображающей гудки и стук колёс удаляющегося поезда.

Тематическая организация концерта органично коррелирует с принципами *concerto grosso*. Здесь есть главная фанфарная тема, получающая сквозное развитие. Весь первый раздел (А) посвящён её темброво-вариационному развитию. Во втором разделе (В) происходят её постоянные рефренные напоминания в коде цирковой сюиты, где она выполняет связующую функцию между отдельными небольшими эпизодами «парада» артистов цирка. В последнем разделе ($А_1$) на основе этой темы выстраивается грандиозный марш – динамизированная реприза. Кроме сквозной темы-рефрена присутствует контрастный материал, который появляется в эпизодах среднего раздела (музыка вариаций, включение интонаций романса «Очи чёрные», аллюзии на Чайковского в *Adagio*, некоторые темы из цирковой коды). Движение всех тем в концерте объединяется принципом динамической волны. Однако из-за многочисленных резких контрастов волна здесь имеет множество обрывов, провалов в тишину (например, на стыке среднего и репризного разделов, в котором находится генеральная кульминация, и происходит неожиданный переход в сферу тихого рефлексирования).

воссоздания колорита храмовой музыки предписывает пение мужских голосов закрытым ртом. Во второй части Фортепианного терцета (1995) – «Parade a la Russe» – Щедрин вводит цитаты из солдатской песни «Соловей, пташечка», которую также поют участники ансамбля.

Среди основных средств эстетики постмодернизма значительное место занимает, как было отмечено ранее, *ирония*, легко проникающая и в концертный жанр благодаря его игровой природе и диалогичности. Среди наиболее показательных опусов, отражающих обозначенный тип содержания, можно выделить одночастный **Концертштюк для камерного оркестра «Если бы Шуберт читал газету “Правда”»[86] И. Рогалёва (1991)**. Сочинение пронизано ритмами и интонациями различных маршей – шубертовских и советских. В частности, композитор цитирует марш *D-dur* из Трёх военных маршей для фортепиано в четыре руки ор. 51 Ф. Шуберта, а также вводит аллюзию на «Песню о встречном» Д. Шостаковича. Для усиления юмористического эффекта автор привносит черты инструментального театра. Так, в кульминации концерта пианист сминает и рвёт газету «Правда».

Иронией и духом игры пронизано и сочинение **Concerto Ironico «Играм человеческим и не только спортивным посвящается» (2003) Л. Солина**[87]. Концерт состоит из пяти частей, имеющих программные заголовки, апеллирующие к спорту: 1 – Марш-парад, 2 – Марафон, 3 – Сеанс одновременной игры в шахматы, 4 – Эта таинственная штанга, 5 – Велогонка. Особый интерес представляет третья часть, в которой композитор обращается к средствам инструментального театра. Оркестранты становятся болельщиками воображаемой игры и выкрикивают различные фразы – предупредительные, насмешливые или сочувствующие: «Гроссмейстер, гроссмейстер, гроссмейстер, гроссмейстер, гроссмейстер, гроссмейстер, гроссмейстер, мат!», «Цейтнот», «Ша, ша, ша, ша, мат, мат, мат, мат, мат!», «Ах, ах, ах, ах, мат, мат, мат, мат, мат!». Сочинение перекликается по содержанию с известным концертом для оркестра А. Чайковского «Хоккейный матч ЦСКА – “Спартак” в одном периоде и трёх шайбах» (1980).

---

[86] По своему названию и идее сочинение И. Рогалёва можно поставить в один ряд с известным опусом А. Пярта «Если бы Бах разводил пчёл» (1976).

[87] Лев Солин – псевдоним композитора, принятый им по политическим соображениям. Настоящее имя – Соломон Львович Каганович (1923–2008).

Совсем иную – драматизированную – трактовку *тема игры* в шахматы получает **в Концерте для симфонического оркестра с солирующими фортепиано, скрипкой и кларнетом «Цугцванг» (2015) М. Броннера**. Несмотря на яркую игровую природу сочинения, композитор в своих аннотациях называет его трагическим, так как истолковывает слово «цугцванг» не в прямом[88], а в переносном значении – как ситуацию, в которой любое действие ведёт к ухудшению положения. По мнению М. Броннера, это слово наиболее точно характеризует современную ситуацию в мире [32].

Полистилистика, коллажность становятся основой драматургии композиции в **Концерте для оркестра «Игры» А. Эшпая** (2002). Композитор свободно играет стилями, то сопоставляя их, то легко переходя из одного в другой. На протяжении концерта автор представляет множество тем, которые как в «Хороводах» Р. Щедрина, вырастают из одного ядра, но при этом содержат различные стилевые знаки: темы с фольклорными истоками сменяются аллюзиями на стиль И.С. Баха, Д. Шостаковича, И. Стравинского, М. Равеля, а также латиноамериканскими ритмами.

Обращение к музыкальным *стилям композиторов ушедших эпох* является характерной чертой и сочинения **О. Евстратовой «Соприкосновение» – concerto-tocco[89] для арфы, гобоя, клавесина и струнного оркестра (2012).** Концерт представляет собой одночастную композицию, обрамляемую стуком ударных, звучание которых напоминает метроном или часы и становится символическим знаком времени[90]. Композитор цитирует прелюдию *C-dur* И.С. Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира», неоднократно обращается к аллюзиям на темы И.С. Баха, А. Вивальди, Т. Альбинони.

Концерт для симфонического оркестра «Фигура речи» А. Королёва (2005) построен на разработке различных *риторических фигур*. «Само название, –

---

[88] Цугцванг – положение игрока при игре в шахматы, при котором любой его последующий ход приведет к ухудшению позиции в игре.

[89] *Concerto-tocco* в переводе с итальянского означает «концерт-прикосновение».

[90] Этот же приём использовал А. Шнитке для начала и окончания своей кантаты «История доктора Иоганна Фауста».

пишет В. Раннев, – отсылает к методам семиотического анализа, и композитор, представив себе современный мир как аудиотекст, как собрание звучащих знаков, проводит достаточно тонкий и последовательный анализ актуальной музыкальной лексики, природы её “речевых фигур”» [177].

В *мемориальном* сочинении **Safonov – concerto grosso для органа, клавесина, фортепиано, флейты, хора, струнного оркестра и ударных В. Кикты (2019)** наряду с авторским материалом звучат адаптированные для нового состава юношеские фортепианные сочинения Василия Сафонова[91] – «Листок из альбома» (1878) и четырёхголосная фуга (1879). Концерт состоит из шести частей[92], исполняемых без перерыва, и образует единый связный цикл. В каждой части изменяется состав исполнителей: поочерёдно на первом плане оказываются орган, фортепиано, клавесин, хор, колокола. «Листок из альбома» В. Сафонова преподносится в изложении для клавесина, флейты и оркестра, фуга – в исполнении хора, органа, флейты, струнных и ударных. Своеобразным рефреном, объединяющим цикл является «Стеклянная струя» – часть концерта, название которой совпадает с названием небольшой реки, протекающей в Кисловодске – городе, в котором скончался В. Сафонов [1, с. 42].

Следует отметить, что вместе с обращением к музыке прошлого в постмодернистских сочинениях активно преломляются и *знаки индивидуальных стилей композиторов XX века*. Например, в **Концерте для симфонического оркестра «Deus ex mashina» («Бог из машины») М. Броннера (2016)** использована аудиозапись шагов по брусчатке, при этом, как следует из авторской аннотации, три фрагмента фонограммы соответствуют по длительности трём частям произведения Джона Кейджа «4’33» (30 секунд, 2 минуты 23 секунды и 1 минута 40 секунд) [31].

---

[91] В.И. Сафонов (1852–1918) – российский пианист, дирижер, музыкально-общественный деятель, директор Московской консерватории в 1889–1906 годы.

[92] I. «Из небытия», II. «Стеклянная струя» (спокойная), III. «Листок из альбома», IV. «Стеклянная струя» (бурная), V. «Брюссельская фуга», VI «Вознесение в небытие».

Основой оркестрового концерта могут выступать *автоцитаты*. Так, из набросков тем для разных сочинений появился **Концерт для струнного оркестра «Stickies»**[93] **(2014) Б. Соколова**. В преддверии премьерного исполнения сочинения на фестивале «Московская осень» композитор рассказал: «Работая для театра, пишешь музыку во многих жанрах. <…> По ходу дела остаётся масса материала, не использованного по разным причинам; масса тем, мелодий, заметок на будущее. Из такого рода набросков и родился концерт» [2, с. 116].

Автобиографическим является и **Концерт для симфонического оркестра «Формулы» Е. Подгайца (2000)**. Согласно авторской аннотации, это одночастное сочинение является своеобразным подведением итогов творческих размышлений и поисков композитора: «Здесь скреплены в нечто единое формулы различных эмоциональных состояний – радостного возбуждения и грусти, безмятежности и драматизма, печали и безудержного веселья» [165]. В концерте использованы темы из других сочинений Подгайца: «Miserere» из «Весенней мессы», «Лебедь» из вокального цикла «Образы Рильке», русская народная песня «А муж невдолюга», записанная композитором в Брянской области, и «Пляшущая формула» из кантаты «Несмотря ни на что». По мнению исследователя Г. Рубахиной, название концерта «Формулы» несёт в себе двойственность смысла. С одной стороны, формулы – это определённые эмоциональные состояния, символическим выражением которых служат цитаты из сочинений Е. Подгайца, а с другой – своеобразная формула заключена в математическом соотношении восьмых длительностей, составляющих ритмический рисунок рефрена концерта, выдерживаемый на протяжении всего произведения и задающий активный тонус движения – 5/8 + 5/8 +5/8 + 4/8 *(пример 75*) [181, с. 16].

Значительное воздействие на жанр оркестрового концерта оказали кинематограф и электронная музыка. Так, *влияние киномузыки* явственно проступает в **двух *concerti grossi* А. Рыбникова**: **«Северный сфинкс»** для

---

[93] Stickies – <англ.> «липучки», листки для заметок с клейкой лентой по краю.

скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и камерного оркестра (2006) и **«Синяя птица»** для скрипки, виолончели, фортепиано и камерного оркестра (2006). Среди наиболее характерных свойств прикладной музыки, к которой относится и музыка к кино, исследователь Т. Шак выделяет дискретность композиции, прерывность из-за быстрой смены функций[94], зависимость тематического материала от вербально-сюжетного ряда, стилевую и жанровую неоднородность, тяготение к цитатности как источнику тем и др. [239, с. 26].

Драматургия концертов А. Рыбникова характеризуется наличием конкретной сюжетной фабулы. В «Северном сфинксе» визуальный ряд как бы домысливается слушателями, формируясь из программных заголовков[95]. Формы композиций обоих концертов – многочастные («Синяя птица» – 5 частей, «Северный сфинкс» – 8 частей), тяготеющие к сюитному типу организации.

Характерной чертой концертов А. Рыбникова является внутренняя стилистическая и жанровая неоднородность. Так, в «Северном сфинксе» части цикла выдержаны в стилях венского классицизма, романтизма, барокко. Первая часть – «Рождество в Царском селе» – выполняет функцию своеобразной общей прелюдии и посвящена выражению наиболее светлых и радостных чувств. В ней композитор обратился к стилю венского классицизма: она напоминает сольные фортепианные концерты В.А. Моцарта. Фортепиано выступает в роли солирующего инструмента и в третьей части – «Воспоминание», однако по стилю это уже скорее романтическая зарисовка, близкая музыке Ф. Шопена. Светлая «Пастораль» – шестая часть – выделяется в концерте ярким соло гитары, близким барочному стилю. Остальные части характеризуются более строгим звучанием с преобладающей ролью струнного оркестра. В основе второй части –

---

[94] По мнению Т. Шак, прерывистость музыки кинематографа обусловливается высокой скоростью перемен её функций: «в разное время она может быть иллюстративной, носить выразительный характер, стать символом чего-то непоказанного, субъективным комментарием автора или же выступать в своей естественной роли» [239, с. 25].

[95] *Concerto grosso* «Северный сфинкс» состоит из восьми частей: «Рождество в Царском Селе», «Михайловский замок», «Воспоминания», «Наводнение», «Смерть Софи», «Пастораль», «Заговор», «Таганрог».

«Михайловский замок» – лежит торжественный старинный придворный полонез. В пьесе «Наводнение» сочетаются виртуозная барочная токкатность и суровый хорал, «Смерть Софи» – короткая интермедийная психологическая зарисовка, построенная на тематизме речитативно-риторического характера, седьмая часть «Заговор» опирается на ритмы сарабанды. Номер «Таганрог», содержание которого связано с историей гибели Александра I, является трагическим финалом. Начавшись тревожной токкатой в триольном ритме, он заканчивается траурным маршем, на фоне которого снова проходит тема из «Воспоминаний».

Связь оркестрового концерта с *электронной музыкой* проступает в произведениях М. Чекалина. Среди других авторов композитора выделяет даже специфика формата представления своих опусов: сочинения М. Чекалина – это, в первую очередь, аудио-альбомы, а не партитуры. Отличительной чертой стиля композитора является опора на *эмбиент* – стиль электронной музыки, основанный на модуляциях звукового тембра, особенностью которого становятся атмосферные, как бы обволакивающие фоновые звучания. Указанные тенденции обнаруживаются в посвящённом К. Малевичу ***Concerto grosso*** **«Чёрный квадрат» (1996) М. Чекалина**. Четырёхчастный концерт (Adagio vivace – Presto – Grave – Largo) создан для акустического состава – большого симфонического оркестра, однако, константный интерес композитора к электронной музыке, увлечение эмбиентом обусловили *преобладание сонорного начала над мелодическим* в симфоническом произведении (в этом плане концерт близок «Звонам» Р. Щедрина). Вместе с тем в сочинении, безусловно, присутствуют и смешиваются знаки разных эпох и стилей – барокко, позднего романтизма, современной киномузыки.

Продолжение *неоклассицистской линии* в развитии оркестрового концерта происходит в рамках свободных экспериментов, обусловленных спецификой постмодернистского культурного пространства, применения средств полистилистики. Спектр художественных задач, решаемых авторами, оказывается весьма широким – от стилизаторской работы по модели (*Concerto grosso*

митрополита Илариона (Алфеева), 2012) до произведений с ярко оригинальной концепцией (*Concerto grosso* «На руинах барокко» М. Аркадьева, 2005).

Одной из характерных тенденций развития неоклассицистского оркестрового концерта становится его *сближение с сольным*. Усиление роли солистов обнаруживается в позднем – шестом – *concerto grosso* А. Шнитке (1993), в *Concerto grosso* «Северный сфинкс» для скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и камерного оркестра А. Рыбникова (2006) и др.

Жанр концерта для оркестра благодаря своей языковой открытости становится для композиторов своеобразной площадкой для *авангардных экспериментов*. В качестве примера назовём опусы Г. Банщикова (Концерт «Телефонная книга» для камерного оркестра и автоответчика, 1981), В. Горлинского (Концерты для оркестра Paramusic I – 2008, Paramusic II – 2012), К. Уманского (Концерт для струнного оркестра, 2003), Ф. Караева («Vinth ans apres – nostalgie» памяти A(e)SCH. и Ed(e)S.D. (А. Шнитке и Э. Денисова), 2009), Д. Капырина (Концерт для духового оркестра, 2011; Концертштюк для струнного оркестра, 2013). Ярко выраженной экспрессионистской направленностью отличается Концерт для оркестра «Красный закат» И. Друха (2020), написанный по мотивам произведений норвежского художника Эдварда Мунка.

Продолжение получает и линия взаимодействия оркестрового концерта с *джазовой музыкой*. Так синтез джаза и популярной музыки в сочетании с применением техник композиции XX века – характерная черта Концерта для оркестра «Энергия заблуждения» С. Решетова (2018). К эстрадно-симфоническим концертам относится сочинение В. Сапарова – *Concerto grosso* для двух саксофонов, фортепиано, маримбы, бас-гитары и симфонического оркестра (2007).

Концерт для оркестра как особая внутрижанровая разновидность инструментального концерта, безусловно, является феноменом музыки XX века и современности. В композиторском творчестве он представлен многопланово и разнообразно, несмотря на то, что его существование в отечественной культуре охватывает сравнительно небольшой исторический период (с середины XX

столетия). Широкий спектр прочтений жанра в различных стилевых и содержательных аспектах подтверждает его значимость для современной музыки.

Заключение

Концерт для оркестра в музыке XX и начала XXI столетия является одним из наиболее востребованных инструментальных жанров, о чём свидетельствует интенсивность обращения к нему российских композиторов в период с 1950-х по 2020-е годы. На сегодняшний день отечественными авторами создано свыше 200 произведений в данном жанре.

Концерт для оркестра, будучи внутрижанровым ответвлением инструментального концерта, приобрёл значение *самостоятельного жанра*, сохранив при этом устойчивую связь со своими прототипами – барочным *concerto grosso* и классико-романтическим сольным инструментальным концертом.

Проведённое исследование позволило установить *жанровый инвариант* современного концерта для оркестра, систематизировать его типологические признаки. К параметрам, образующим *внутреннюю структуру* жанрового инварианта, на *семантическом* уровне относятся игровая природа, диалогичность, раскрываемые через принципы концертирования и концертности. Эти признаки являются *стабильными* компонентами. К *мобильным* относятся параметры, связанные с *тектоническим* устройством жанра – композиционная структура и исполнительский состав.

Внешняя структура жанра концерта для оркестра определяется, прежде всего, его *коммуникативной* функцией, раскрываемой через языковую мобильность, отзывчивость на изменение культурной ситуации, возможность преломления в любом стилевом контексте, а также через презентационные свойства жанра, дающие возможность продемонстрировать исполнительское мастерство коллектива, воплотить художественную идею таким образом, чтобы привлечь максимальное внимание слушателя.

Анализ концертов для оркестра отечественных композиторов раскрывает *синтетическую* природу оркестрового концерта, обусловленную проникновением в него элементов других жанров. Выявлено взаимодействие концерта для

оркестра с жанрами симфонии, симфонической поэмы, симфонической картины, оркестровой сюиты, литургическими и внелитургическими жанрами духовной музыки. *Тенденция к синтезу* как одна из доминирующих в XX столетии стала характерной и для исследуемого жанра.

Развитие жанра оркестрового концерта в отечественной музыке представляет собой эволюционный путь, в котором выделяются *три стадии*. Каждая новая стадия связывается с изменением функционирования жанра в контексте историко-культурной ситуации, выдвижением на первый план определённых стилевых тенденций, расширением поля диалогичности, появлением новых вариантов оркестрового концерта. Временные границы стадий условны, переходы между ними допускают хронологическую диффузность, так как основанием для выделения стадий являются именно качественные изменения.

Первая стадия приходится на 1950-е – начало 1970-х годов и характеризуется процессом *ассимиляции* жанра западноевропейской музыки в условиях отечественной культуры, подготовленным в то же время и внутренними предпосылками. Особенностью адаптации оркестрового концерта в российской музыке стала многогранность его интерпретаций: претворение жанра в контексте неофольклорного и неоклассицистского/необарочного направлений совмещается с одновременным стилевым обогащением авангардными языковыми средствами и синтезом с элементами джаза и эстрадной музыки. Важным итогом развития концерта на первой стадии стало формирование *отечественного концерта для оркестра* (в творчестве Р. Щедрина, Н. Сидельникова), представляющего собой оригинальный сплав принципов *concerto grosso*, романтических жанров (симфоническая поэма, сюита) и традиций русской музыки, фольклора в сочетании с применением новых техник композиции XX века. Активность *жанровых и стилевых взаимодействий* становится главной приметой концертной диалогичности на данном этапе.

Дальнейшая эволюция оркестрового концерта (вторая стадия) связана с изменением общей культурной ситуации, обновлением содержания и языковых средств. Так, уже в сочинениях А. Пярта, А. Мурова 1960-х годов отчётливо

проступает проникновение в концерт для оркестра метода *полистилистики.* Преломление же модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке в 1970-е годы закрепило *необарочный concerto grosso* в качестве устойчивого ориентира, взятого на вооружение другими авторами. Новым для данной стадии является формирование диалогической концепции, построенной на *конфликтном* и *неконфликтном* сопоставлении стилей различных эпох.

Третья стадия в развитии оркестрового концерта установилась с конца 1980-х – начала 1990-х и продолжается по настоящее время. Она отмечена отсутствием кристаллического состояния жанра, поиском альтернатив и постоянной его трансформацией, обновлением и индивидуализацией содержания в условиях стилевого плюрализма и влияния эстетики постмодернизма.

Одной из важных тенденций становится формирование такой разновидности концерта для оркестра, как *духовный инструментальный концерт*, в чём видится, с одной стороны, усложнение жанрового содержания, а с другой – проявление родовых свойств, обусловленное обращением к генетическим истокам – церковному хоровому концерту.

Усиливаются диффузные свойства жанра: современный оркестровый концерт тяготеет к синтезу с жанрами не только инструментальной, но и вокальной музыки, музыкой кинематографа и электронной. Кроме того, благодаря внедрению в оркестровый концерт принципов инструментального театра, перфоманса вскрываются новые ресурсы коммуникативной функции жанра. Характерной чертой современного концерта для оркестра является расширение *жанрового содержания* благодаря проникновению *трагедийных* концепций, изначально не свойственных жанру.

В современном концерте для оркестра принципы диалогичности реализуются многогранно, на разных уровнях – от синтаксического до идейно-концепционного. *Концертирование* приобретает максимально возможное количество форм: *tutti, soli* специально избранных или ведущих тембров, парное солирование, ансамблевое *concertino* и концертирование оркестровых групп,

рудиментарное или полноценное воссоздание функции *basso continuo*, параллельное концертирование («рассогласованный» диалог).

Специфика *концертности* обусловлена различными стилевыми явлениями: влиянием фольклора, обращением к интонационному словарю прошлых эпох, полистилистикой, введением тематизма, связанного с духовной, популярной музыкой и джазом, решением новых сонорно-колористических задач и использованием особых средств организации музыкальной ткани (додекафония, микрохроматика, алеаторика).

В концерте для оркестра второй половины XX века выработан новый тип *виртуозности*, детерминируемый усложнением интонационного строя и ансамблевого взаимодействия в условиях политональности, пуантилизма, алеаторики и сонорики.

В первой четверти XXI столетия концерт для оркестра остаётся востребованным и действенным средством диалога композитора и исполнителя со слушателем. Об актуальности жанра свидетельствуют каталоги премьер крупных фестивалей современной музыки последних десятилетий (например, «Московская осень»), на которых ежегодно исполнялись новые оркестровые концерты.

В последних сочинениях наблюдается рост значимости индивидуализации трактовки жанра, вызванный расширением поля диалогичности, обогащением жанрового содержания и, в целом, отклонением от норм жанрового инварианта. Намеченный перспективный путь развития – актуализация новых способов межжанрового и межстилевого синтеза, продолжение освоения различных оркестровых составов (оркестры духовых, народных и национальных инструментов), преломление в контексте национальных интонационно-стилевых пластов музыкальной культуры народов России – несомненно, приведёт к появлению оригинальных вариантов прочтения жанра и станет поводом для дальнейшего исследования.

Список литературы

1. XLI Международный фестиваль современной музыки «Московская осень 2019»: буклет / Союз московских композиторов. – Москва, 2019. – 111 с.

2. XXXVII Международный фестиваль современной музыки «Московская осень 2015»: буклет / Союз московских композиторов. – Москва, 2015. – 128 с.

3. Аверинцев, С.С. Категории поэтики в смене литературных эпох / С.С. Аверинцев, М.Л. Андреев, М.Л. Гаспаров, П.А. Гринцер, А.В. Михайлов // Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания: сб. ст. – Москва, 1994. – С. 3–38.

4. Акопян, Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь / Л.О. Акопян. – Москва: Практика, 2010. – 855 с.

5. Акшенцева, В.М. Структурно-смысловая организация инструментальных концертов Йозефа Гайдна в историческом контексте: дис. …канд. искусствоведения: 17.00.02 Музыкальное искусство / В.М. Акшенцева. – Магнитогорск, 2022. – 287 с.

6. Алексеев, Э.Е. Раннефольклорное интонирование: звуковысотный аспект / Э.Е. Алексеев. – Москва: Советский композитор, 1986. – 238 с.

7. Алексеева, И.В. Бассо-остинато и его роль в текстовой организации инструментальной музыки западноевропейского барокко / И.В. Алексеева. – Уфа: Гилем, 2013. – 304 с.

8. Алексеева, И.В. Тематизм бассо-остинатных жанров в инструментальной музыке западноевропейского барокко: исследование / И.В. Алексеева. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики, РИЦ УГАИ им. Загира Исмагилова, 2005. – 298 с.

9. Алексеева, И.В. Формирование принципов солирования в инструментальном тематизме ансамблевой музыки барокко (на примере бассо-остинатных жанров) / И.В. Алексеева // Исполнительское искусство и музыковедение. Параллели и взаимодействия: сб. ст. по матер. междунар. науч. конф. 6-9 апреля 2009 года. – Москва: Человек, 2010. – С. 81–94.

10. Алфеевская, Г.С. История отечественной музыки XX века: учеб. пособие / Г.С. Алфеевская. – Москва: ВЛАДОС-ПРЕСС, 2009. – 159 с.

11. Альшванг, А.А. Оперные жанры «Кармен» / А.А. Альшванг // А.А. Альшванг. Избранные сочинения. В 2 т. – Москва: Музыка, 1965. – Т. 2. – С. 112–134.

12. Анисимов, А.В. Взаимодействие солиста и оркестра в западноевропейском скрипичном концерте XVII-XIX веков: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.В. Анисимов. – Магнитогорск, 2011. – 23 с.

13. Антонова, Е.Г. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.Г. Антонова. – Киев, 1989. – 21 с.

14. Аппалонова, И.В. Жанровый канон симфонической поэмы и его преломление в инструментальной музыке XIX – начала XX века: автореф. дис.… канд. искусствоведения: 17.00.02 / И.В. Аппалонова. – Саратов, 2009. – 28 с.

15. Арановский, М.Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 годов / М.Г. Арановский. – Москва: Советский композитор, 1979. – 288 с.

16. Арановский, М.Г. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / М.Г. Арановский // Музыкальный современник – Москва: Сов. композитор, 1987. – Вып. 6. – С 5–44.

17. Арво Пярт: беседы, исследования, размышления / изд. К. Сигов, Л. Финберг. – Киев: Дух и літера, 2014. – 218 с.

18. Арнонкур, Н. Музыка барокко: Путь к новому пониманию / Н. Арнонкур; пер с нем. О.Р. Коваля. – Москва: РИПОЛ классик / Пальмира, 2019. – 247 с.

19. Артемьев, С.Е. Кларнетовый концерт в европейской музыке XVIII века: от Мольтера к Моцарту: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / С.Е. Артемьев. – Нижний Новгород, 2007. – 23 с.

20. Асафьев, Б.В. Книга о Стравинском / Б.В. Асафьев. – Москва: Музыка, 1977. – 280 с.

21. Ахметходжаева, Н.М. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н.М. Ахметходжаева. – Ташкент, 1985. – 247 с.

22. Бараш, Е.В. Концерты Эдисона Денисова: Проблемы жанра и оркестрового стиля: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.В. Бараш. – Москва, 2000. – 19 с.

23. Бахтин, М.М. Достоевский. 1961 г. / М.М. Бахтин // Собрание сочинений: науч. издание / ред. С.Г. Бочаров, Л. А. Гоготишвили. – Москва: Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 364–374.

24. Бахтин, М.М. Проблема речевых жанров / М.М. Бахтин // Собрание сочинений: науч. издание / ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. – Москва: Русские словари, 1997. – Т. 5. – С. 159–206.

25. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А.И. Ивашкин. – Москва: РИК «Культура», 1994. – 320 с.

26. Бобровский, В.П. Concerto grosso Э. Тамберга / В.П. Бобровский // Советская музыка. – 1957. – № 12 (229). – С. 41–45.

27. Бобровский, В.П. Функциональные основы музыкальной формы: Исследование / В.П. Бобровский. – Москва: URSS, 2012. – 338 с.

28. Бобровский, В.П. К вопросу о драматургии музыкальной формы (Теоретический этюд) / В.П. Бобровский // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров: сб. статей / сост. Л.Г. Раппопорт, общ. ред. А.Н. Сохора, Ю.Н. Холопова. – Москва: Музыка, 1971. – С. 26–64.

29. Бочаров, Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко: Учебное пособие / Ю.С. Бочаров. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2016. – 232 с.

30. Брагинская, Н.А. Концерт в творчестве И. Стравинского: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. / Н.А. Брагинская. – Санкт-Петербург, 1991. – 18 с.

31. Броннер, М.Б. «Deus ex mashina»: авторский комментарий / М.Б. Броннер. – URL: https://www.bronner.ru/annotations-works (дата обращения: 20.05.2026).

32. Броннер, М.Б. «Цугцванг»: авторский комментарий / М.Б. Броннер. – URL: https://www.bronner.ru/annotations-works (дата обращения: 20.05.2026).

33. Буданов, А.В. Композитор Ефрем Подгайц: «Я просто пишу ноты…» / А.В. Буданов. – Москва: Композитор, 2014. – 448 с.

34. Булатова, А.Л. Русский скрипичный концерт начала XX века. История, проблемы интерпретации: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.Л. Булатова. – Москва, 1995. – 26 с.

35. Бутир, Л.М. О роли концертов в творческом наследии И.С. Баха / Л.М. Бутир // Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 13 / ред. кол.: А.А. Гозенпуд, А.И. Климовицкий, Л.Н. Раабен. – Москва: Музыка, 1974. – С. 187–214.

36. Валькова, В.Б. Тематизм и драматургия второго концерта для скрипки с оркестром А. Шнитке / В.Б. Валькова // Проблемы музыкальной драматургии XX века: сб. трудов / отв. ред. В.М. Цендровский. – Горький, 1983. – Вып. 69. – С. 100–118.

37. Вартанова, Е.И. Музыкально-теоретические аспекты логики игрового мышления / Е.И. Вартанова. – Саратов, 1990. – 22 с.

38. Варунц, В.П. Музыкальный неоклассицизм: Исторические очерки / В.П. Варунц. – Москва: Музыка, 1988. – 80 с.

39. Веселовский, А.Н. Историческая поэтика / А. Н. Веселовский. – Москва: Высшая школа, 1989. – 406 с.

40. Виноградов, В.А. Стадиальности теория / В.А. Виноградов // Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – Москва, 1990. – С. 491.

41. Высоцкая, М.С. Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: учебное пособие / М.С. Высоцкая, Г.В. Григорьева. – Москва: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2014. – 440 с.

42. Высоцкая, М.С. Памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. Концерт для оркестра «Vingt ans après — nostalgie…» Фараджа Караева // Альфред Шнитке: На пересечении прошлого и будущего: сб. ст. / ред.-сост. Е. Чигарёва. — Москва: НИЦ «Московская консерватория», 2017. – С. 156–166.

43. Гецелев, Б.С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века / Б.С. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века: сб. трудов / отв. ред. В.М. Цендровский. – Горький, 1983. – Вып. 69. – С. 5–48.

44. Гнилов, Б.Г. Акмеологический шпиль абсолютной музыки: классико-романтический фортепианный концерт / Б.Г. Гнилов. – Москва: Прест, 2007. – 422 с.

45. Гнилов, Б.Г. Музыкальное произведение с оркестром как жанрово-композиционный феномен (классико-романтическая эпоха): автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Б.Г. Гнилов. – Москва, 2006. – 50 с.

46. Головинский, Г.Л. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков: очерки / Г.Л. Головинский. – Москва: Музыка, 1981. – 279 с.

47. Головинский, Г.Л. Мусоргский и фольклор / Г.Л. Головинский. – Москва: Музыка, 1994. – 214 с.

48. Голубева, Е.Б. Жанры концерта и оперы в творчестве Ефрема Подгайца: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. / Е.Б. Голубева. – Москва, 2010. – 27 с.

49. Гончаренко, С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в.: моногр. / С.С. Гончаренко. – Новосибирск: Новосиб. гос. консерватория им. М.И. Глинки, 2025. – 480 с.

50. Гребнева, И.В. Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / И.В. Гребнева. – Москва, 2011. – 41 с.

51. Григорьева, Г.В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений»: учеб. пособие для студентов ВУЗов / Г.В. Григорьева. – Москва: ВЛАДОС, 2004. – 175 с.

52. Григорьева, Г.В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века / Г.В. Григорьева. – Москва: Советский композитор, 1989. – 208 с.

53. Гриневич, А.О. Инвенция / А.О. Гриневич // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва, 1974. – Т. 2: Гондольера – Корсов. – Стб. 510–511.

54. Гудимова, С.А. Музыкальная эстетика: научно-практическое пособие / С.А. Гудимова; отв. ред. Галинская И.Л. – Москва, 1999. – 283 с.

55. Гуковский, Г.А. О стадиальности русской литературы / Г.А. Гуковский; коммент., вступ. ст. Д.В. Устинова // Новое литературное обозрение. – 2002. – № 3 (55). – С. 106–131.

56. Гуляницкая, Н.С. Музыкальная композиция: модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.

57. Гуляницкая, Н.С. О современной композиции: учебное пособие / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Музыка, 2019. – 176 с.

58. Гуляницкая, Н.С. Поэтика музыкальной композиции: Теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н.С. Гуляницкая. – Москва: Языки славянской культуры, 2002. – 432 с.

59. Гуревич, Л.И. История оркестровых стилей: учебное пособие для музыкальных вузов / Л. И. Гуревич. – Москва: Композитор, 1997. – 208 с.

60. Дабаева, И.П. Русский духовный концерт в отечественной культуре XIX – начала XX века: автореф. дис. … д-ра искусствоведения 17.00.02 / И.П. Дабаева. – Ростов-на-Дону, 2017. – 40 с.

61. Давыдова, В.П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века: на примере жанров концерта и сонаты: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.П. Давыдова. – Ростов-на-Дону., 2007. – 27 с.

62. Дарда, В.Н. Жанрово-стилевые параметры альтового концерта в творчестве композиторов Мангеймской школы: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.Н. Дарда. – Ростов-на-Дону, 2015. – 24 с.

63. Двужильная, И.Ф. Концерт для оркестра «Желтые звезды» Исаака Шварца: в зеркале музыкальной культуры ашкеназов / И.Ф. Двужильная // Opera musicologica. – 2021. – Т. 3. – С. 19–37.

64. Демешко, Г.А. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной) / Г.А. Демешко // Советская музыка 70-80-х годов. Эстетика. Теория. Практика. – Ленинград, 1989. – С. 32–52.

65. Демченко, А.И. Альфред Шнитке. Контексты и концепты / А.И. Демченко. – Москва: Композитор, 2009. – 296 с.

66. Демченко, А.И. Из когорты классиков отечественной музыки XX века. К 90-летию Елены Гохман / А.И. Демченко. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 196 с.

67. Демченко, А.И. История русской музыки XX века: учебное пособие для вузов / А.И. Демченко. – Москва: Юрайт, 2021. – 188 с.

68. Денисов, А.В. Музыкальные цитаты: Справочник / А.В. Денисов. – Санкт-Петербург: Композитор, 2013. – 224 с.

69. Денисова, Е.Н. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.Н. Денисова. – Москва, 2001. – 262 с.

70. Дилецкий, Н.П. Идеа грамматики мусикийской / публ., пер., исслед. и коммент. Вл. Протопопова. – Москва: Музыка, 1979. – 640 с.

71. Должанский, А.Н. Краткий музыкальный словарь / А.Н. Должанский. – Санкт-Петербург: Лань; Планета музыки, 2007. – 448 с.

72. Долинская, Е.Б. О русской музыке последней трети XX века / Е.Б. Долинская. – Магнитогорск, 2000. – 158 с.

73. Долинская, Е.Б. Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: Исследовательские очерки / Е.Б. Долинская. – Москва: Композитор, 2006. – 560 с.

74. Друкт, А.А. Развитие белорусской советской музыки: опыт стадиального описания / А.А. Друкт // Белорусская советская музыка на современном этапе / ред.-сост. А.А. Друкт. – Минск, 1990. – С. 7–55.

75. Друскин, М.С. Иоганн Себастьян Бах / М.С. Друскин. – Москва: Музыка, 1982. – 383 с.

76. Дубинец, Е.А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни / Е.А. Дубинец. – Москва: Рипол-Классик, 2010. – 384 с.

77. Дуков, Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры / Е. В. Дуков. – Москва: Классика-XXI, 2003. – 256 с.

78. Дьячкова, Л.Г. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) / Л.Г. Дьячкова // Советская музыкальная культура. История. Традиции. Современность: сб. ст. / ред.-сост. Д.Г. Дараган. – Москва, 1980. – С. 61–82.

79. Жирмунский, В.М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / В. М. Жирмунский. – Ленинград: Наука, 1979. – 494 с.

80. Жоссан, Н.Ю. О постмодернистских тенденциях в опере Р. Щедрина «Мертвые души» / Н.Ю. Жоссан // Научные проблемы современного музыкального искусства: сб. ст. Международной научно-практической конференции от 4-5 декабря 2014 года / отв. ред.-сост. Е.Р. Скурко, ред. Н.Ю. Жоссан, В.А. Шуранов. – Уфа, 2015. – С. 52–60.

81. Жоссан, Н.Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века) / Н.Ю. Жоссан // Проблемы музыкальной науки. – 2016. – № 2. – С. 25–34.

82. Жоссан, Н.Ю. Претворение фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX века / Н.Ю. Жоссан. – Уфа: Гилем, 2013. – 166 с.

83. Жуков, С.В. Концерт-партес: авторский комментарий / С.В. Жуков. – URL: http://zhukovsergey.ru/rus/partes.htm (Дата обращения: 28.06.2020).

84. Завьялов, Е.Н. Концерт для оркестра № 4 «Хороводы» Р. Щедрина: некоторые особенности жанра / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Актуальные проблемы культуры, искусства и художественного образования: сб. науч. тр. ОГИИ. Вып. 16 / гл. ред. Б.П. Хавротин, сост. и науч. ред. В.А. Логинова. – Оренбург, 2014. – С. 234–240.

85. Завьялов, Е.Н. В.Г. Кикта. Концерт для симфонического оркестра «Украинские колядки, щедривки и веснянки» (об особенностях прочтения жанра) / Е.Н. Завьялов // Наука об искусстве в XXI веке / отв. ред.-сост. С.М. Платонова, И.В. Алексеева. – Уфа, 2019. – С. 30–38.

86. Завьялов, Е.Н. Жанр концерта для оркестра в отечественной музыке первой половины XX века / Е.Н. Завьялов // Арт-наука: сб. ст. и мат-в науч.-практического форума по вопросам искусства и гуманитарных наук / отв. ред. С.И. Махней, А.Т. Садуова, Е.В. Гордеева. – Уфа, 2020. – С. 318–325.

87. Завьялов, Е.Н. Концерт для оркестра № 2 «Звоны» Р. Щедрина (об особенностях драматургии) / Е.Н. Завьялов // Традиционная и профессиональная музыкальная культура Республики Башкортостан / науч. ред.-сост. Н.В. Ахметжанова, В.А. Шуранов, Ф.Х. Шарафуллин. – Уфа, 2015. – С. 222–227.

88. Завьялов, Е.Н. Концерт для оркестра в контексте отечественной духовной музыки на рубеже XX–XXI веков / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Проблемы музыкальной науки. – 2023. – № 2 (51). – С. 85–94.

89. Завьялов, Е.Н. Концерт для оркестра: к вопросу истории жанра / Е.Н. Завьялов // Искусство и наука в образовательном пространстве: проблемы и перспективы / ред.-сост. Г.Я. Вербицкая, Е.В. Гордеева. – Уфа, 2019. – С. 137–143.

90. Завьялов, Е.Н. Концерты для оркестра Р.К. Щедрина: к проблеме трактовки жанра / Е.Н. Завьялов // Проблемы музыкальной науки. – 2017. – № 4 (29). – С. 175–182.

91. Завьялов, Е.Н. Неофольклорный концерт для оркестра в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века: структурно-драматургические особенности и этапы развития / Е.Н. Завьялов // Манускрипт. – 2021. – Т. 14. – Вып. 9. – С. 1928–1934.

92. Завьялов, Е.Н. О некоторых особенностях драматургии оркестровых концертов Р.К. Щедрина / Е.Н. Завьялов // Жизнь музыки. Вып. 2: К 110-летию со дня рождения Виктора Петровича Бобровского / ред.-сост. К.В. Зенкин, Е.Р. Скурко, В.А. Шуранов. – Москва, 2018. – С. 275–285.

93. Завьялов, Е.Н. Претворение модели барочного концерта в творчестве А. Шнитке / Е.Н. Завьялов, Н.Ю. Жоссан // Творчество Альфреда Шнитке и культура XX – XXI веков / ред.-сост. С.М. Платонова, И.В. Алексеева, А.Т. Садуова; ред. Кол. С.И. Махней, Е.Р. Скурко, Е.К. Карпова, В.А. Шуранов, Н.Ю. Жоссан, В.Р. Куликова. – Уфа, 2025. – С. 25–30.

94. Завьялов, Е.Н. Развитие жанра концерта для оркестра в отечественной музыке с начала 1960-х годов / Е.Н. Завьялов // Проблемы музыкальной науки. – 2021. – № 1 (42). – С. 128–137.

95. Завьялов, Е.Н. Третья симфония (Концерт в форме восьми инвенций) А.Ф. Мурова: о жанровом и стилевом своеобразии / Е.Н. Завьялов // Наука об искусстве в XXI веке / авт.-сост. С.М. Платонова, Е.В. Гордеева. – Уфа, 2022. – С. 35–41.

96. Зароднюк, О.М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / О.М. Зароднюк. – Нижний Новгород, 2006. – 232 с.

97. Захарова, О.И. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века: принципы, приемы / О.И. Захарова. – Москва: Музыка, 1983. – 77 с.

98. Зварич, М.А. Инструментальные концерты Д.Д. Шостаковича в контексте эволюции жанра: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / М.А. Зварич. – Ростов-на-Дону, 2011. – 20 с.

99. Зейфас, Н.М. Concerto grosso в музыке барокко / Н.М. Зейфас // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. / ред. коллегия: М.Е. Тараканов [и др.]. – Москва, 1975. – Вып. 3. – С. 379–406.

100. Зейфас, Н.М. Concerto grosso в творчестве Генделя / Н.М. Зейфас. – Москва: Музыка, 1980. – 80 с.

101. Ивашкин А.В. Код Шнитке // Альфреду Шнитке посвящается. Вып. 8 / ред.-сост.: А.В. Богданова; Е.Б. Долинская. – Москва, 2011.

102. История зарубежной музыки. XX век: учеб. пособие / сост. и общ. ред. Н.А. Гавриловой. – Москва: Музыка, 2005. – 576 с.

103. История музыки народов СССР / гл. ред. Г.Л. Головинский. – Москва: Государственный институт искусствознания, 1997. – Т. 7. – Вып. 1. – 240 с.

104. История музыки народов СССР / гл. ред. И.В. Нестьев. – Москва: Композитор, 1995. – Т. 6 (1968-1977). – Кн. 1. – 400 с.

105. История музыки народов СССР / гл. ред. Ю.В. Келдыш, отв. ред. В.А. Васина-Гроссман. – Москва: Советский композитор, 1972. – Т. III (1941–1945). – 544 с.

106. История музыки народов СССР / гл. ред. Ю.В. Келдыш, отв. ред. И.В. Нестьев. – Москва: Советский композитор, 1974. – Т. V: Ч. 1 (1956–1967). – 612 с.

107. История музыки народов СССР / гл. ред. Ю.В. Келдыш, отв. ред. М.Д. Сабинина. – Москва: Советский композитор, 1973. – Т. IV (1946–1956). – 784 с.

108. История музыки народов СССР / отв. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1970. – Т. II (1932–1941). – 491 с.

109. История музыки народов СССР / отв. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва: Советский композитор, 1970. – Т. I (1917–1932). – 435 с.

110. История отечественной музыки второй половины XX века: Учебник / отв. ред. Т.Н. Левая. – Санкт-Петербург: Композитор, 2005. – 556 с.

111. История современной отечественной музыки: учеб. пособие / ред.-сост. Е.Б. Долинская. – Москва: Музыка, 2001. – Вып. 3 (1960–1990). – 656 с.

112. История современной отечественной музыки: Учебник / ред. М. Е. Тараканов. – Москва: Музыка, 1999. – Вып. 2 (1941-1958) – 447 с.

113. Каган, М.С. Историческая типология художественной культуры: (пять лекций) / М.С. Каган. – Самара: Международный институт «Открытое общество», 1996. – 87 с.

114. Казанцева, Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте художественной культуры: учебное пособие / Л.П. Казанцева. – Астрахань: Волга, 2005. – 112 с.

115. Кайуа, Р. Игры и люди: статьи и эссе по социологии культуры / пер. С.Н. Зенкина. – Москва: ОГИ, 2007. – 304 с.

116. Калицкий, В.В. Диалог в музыкальной коммуникации как феномен культуры: философско-культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. филос. наук: 24.00.01 / В.В. Калицкий. – Москва, 2014. – 26 с.

117. Квитка, К.В. Украинские народные мелодии [Ноты]: сб. / К.В. Квитка, ред. А.И. Иваницкий. – Киев, 2005. – Ч. 1. – 480 с.

118. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века: Самосознание эпохи и музыкальная практика / Л.В. Кириллина. – Москва: МГК им. П.И. Чайковского, 1996. – 192 с.

119. Кириллина, Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. III: Поэтика и стилистика / Л.В. Кириллина. – Москва: Композитор, 2007. – 376 с.

120. Классен, Н.Д. Альфред Гарриевич Шнитке: прошлое и настоящее в контексте современного искусства на примере жанра concerto grosso / Н.Д. Классен // Профессиональное музыкальное искусство: отечественные традиции в контексте мировой музыкальной культуры: материалы I международной научно-практической конференции 27 апреля 2014 г. / ФГБОУ ВО СГАКИ. – Самара, 2016. – С. 327–332.

121. Климов, Р.Б. Теория стадиального развития искусства: статьи / сост. Е. Плавинская и М. Плавинская. – Москва: ОГИ, 2012. – 512 с.

122. Ковалёв, А.Б. Духовная музыка отечественных композиторов второй половины XIX – начала XXI века: жанровая типология: автореф. дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / А.Б. Ковалёв. – Ростов-на-Дону, 2018. – 39 с.

123. Коган, Г.М. Избранные статьи / Г.М. Коган. – Москва: Советский композитор, 1985. – Вып. 3. – С. 75–77.

124. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / пер. с чешского К.Н. Иванова, общ. ред. и комм. Ю Н. Рагса и Ю.Н. Холопова. – Москва: Музыка, 1976. – 368 с.

125. Комиссинский, В.Г. О драматургических принципах творчества Р. Щедрина / В.Г. Комиссинский. – Москва: Советский композитор, 1978. – 192 с.

126. Конен, В.Д. Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии) / В.Д. Конен. – Москва: Музыка, 1974. – 376 с.

127. Конрад, Н.И. Запад и Восток: статьи / Н.И. Конрад. – Москва: Наука, 1966. – 519 с.

128. Коробова, А.Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность / А.Г. Коробова; МГК им. П.И. Чайковского. – Москва, 2007. – 173 с.

129. Коробова, А.Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени / А.Г. Коробова // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2013. – № 1. – С. 233–237.

130. Кравец, Н.Я. Инструментальные концерты Прокофьева: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Н. А. Кравец. – Москва, 1999. – 26 с.

131. Крауклис, Г.В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г.В. Крауклис. – Москва: Дека-ВС, 2007. – 312 с.

132. Кузнецов, И. К. Фортепианный концерт: к истории и теории жанра: дис ... канд. искусствоведения: 17.00.02 / И.К. Кузнецов – Москва, 1980. – 246 с.

133. Кузнецов, И.К. Ранний фортепианный (клавирный) концерт / И.К. Кузнецов // Вопросы музыкальной формы: сб. ст. / ред.-сост. В.В. Протопопов. – Москва, 1977. – Вып. 3. – С. 156–185.

134. Кузнецов, И.К. Теория концертности и ее становление в русском и советском музыкознании / И.К. Кузнецов // Вопросы методологии советского музыкознания: сб. науч. тр. / отв. ред. А.И. Кандинский. – Москва, 1981. – С. 127–157.

135. Курышева, Т.А. Театральность и музыка / Т.А. Курышева. – Москва: Сов. композитор, 1984. – 200 с.

136. Лебедев, А.Е. Жанр концерта для баяна с оркестром в отечественной музыке: монография / А.Е. Лебедев. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2025. – 524 с.

137. Лебедев, А.Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.09 / А. Е. Лебедев. – Саратов, 2013. – 49 с.

138. Лебедев, А.Е. Музыкально-игровая логика в жанре концерта для баяна с оркестром: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.Е. Лебедев. – Саратов, 2006. – 24 с.

139. Левая, Т.Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т.Н. Левая. – Санкт-Петербург: Изд-во имени Н.И. Новикова; Галина скрипсит, 2017. – 424 с.

140. Левая, Т.Н. Возрождение традиции (Жанр concerto grosso в современной советской музыке) / Т.Н. Левая // Музыка России: сб. статей / сост. А.В. Григорьева, ред. Е.А. Грошева. – Москва: Советский композитор, 1986. – Вып. 6. – С. 156–186.

141. Лианская, Е.Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.Я. Лианская. – Нижний Новгород, 2003. – 25 с.

142. Ливанова, Т.Н. История западноевропейской музыки до 1789 года: Учебник. В 2 т. Т. 1. По XVIII век / Т. М. Ливанова. – Москва: Музыка, 1983. – 696 с.

143. Ливанова, Т.Н. Музыкальная драматургия И.С. Баха и её исторические связи: Часть I. Симфонизм / Т.Н. Ливанова. – Москва: Музгиз, 1948. – 233 с.

144. Ливанова, Т.Н. Русская музыкальная культура XVIII века в её связях с литературой, театром и бытом: исследования и материалы / Т.Н. Ливанова. – Москва: Музгиз, 1952. – Т. I. – 536 с.

145. Лобанова, М.Н. Концертные принципы Д. Шостаковича в свете проблем современной диалогистики / М.Н. Лобанова // Проблемы музыкальной науки: сб.

ст. / сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарёва. – Москва: Советский композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110–130.

146. Лобанова, М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М.Н. Лобанова. – Москва: Сов. композитор, 1990. – 221 с.

147. Лотман, Ю.М. История и типология русской культуры / Ю.М. Лотман. – Санкт-Петербург: Искусство – СПБ, 2002. – 768 с.

148. Мазель Л.А. Строение музыкальных произведений: учебное пособие / Л.А. Мазель. – Москва: Музыка, 1979. – 528 с.

149. Мартынова, О.В. Бассо континуо // Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». – URL: https://bigenc.ru/c/basso-kontinuo-ecc506 (Дата обращения: 16.11.2024).

150. Меркулов, А.М. История исполнительского искусства: каденция солиста в эпоху барокко и венского классицизма: учебное пособие / А.М. Меркулов. – Москва: Изд-во Юрайт, 2024. – 182 с.

151. Михайлов, М.К. Стиль в музыке: исследование / М.К. Михайлов. – Ленинград: Музыка, 1981. – 264 с.

152. Моргачёва, Н.Е. Сравнительно-исторический метод: обзор подходов к классификации в общественных науках / Н.Е. Моргачёва // Вестник Российского государственного гуманитарного университета. – 2016. – № 2 (4). – С. 102–114.

153. Музыка вместо сумбура: Композиторы и музыканты в Стране Советов. 1917–1991 / сост. Л.В. Максименков. – Москва: МФД, 2013. – 864 с. – (Россия. XX век. Документы).

154. Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В.С. Ценова, ред. В.М. Барский. – Москва: Композитор, 1994. – Вып. 1. – 297 с.

155. Музыка из бывшего СССР: сб. ст. / ред.-сост. В.С. Ценова. – Москва: Композитор, 1996. – Вып. 2. – 336 с.

156. Музыкальный словарь Гроува / пер. с англ., ред. и доп. Л.О. Акопяна. – Москва: Практика, 2007. – 1103 с.

157. Мурга, О.Л. Принцип виртуозности в русской художественной культуре второй половины XIX – начала XX века и эволюция жанра русского

романтического фортепианного концерта: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.03 / О.Л. Мурга. – Киев, 2003. – 227 с.

158. Назайкинский, Е.В. Логика музыкальной композиции / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1982. – 319 с.

159. Назайкинский, Е.В. О психологии музыкального восприятия / Е.В. Назайкинский. – Москва: Музыка, 1972. – 383 с.

160. Назайкинский, Е.В. Стиль и жанр в музыке: учебное пособие для студентов высших учебных заведений / Е. В. Назайкинский. – Москва: Владос, 2003. – 248 с.

161. Носина, В.Б. Символика музыки И.С. Баха / В.Б. Носина. – Москва: Классика-XXI, 2021. – 56 с.

162. Орлов, Г.А. Советский фортепианный концерт / Г. А. Орлов, ред. М. С. Друскина. – Ленинград: Музгиз, 1954. – 210 с.

163. Павловский, А.Н. Виолончельный концерт XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.Н. Павловский. – Москва, 2012. – 28 с.

164. Паисов, Ю.И. Мотивы христианской духовности в современной музыке России // Традиционные жанры русской духовной музыки и современность: сб. статей, исследований, интервью. Вып. 1 / ред.-сост. Ю.И. Паисов. Москва: Композитор, 1999. С. 150–189.

165. Подгайц, Е.И. «Формулы» – концерт для оркестра: авторская аннотация / Е.И. Подгайц. – URL: http://podgaits.info/annotacii.htm (Дата обращения: 16.07.2023).

166. Попов, С.С. Инструментоведение: учебник / С.С. Попов. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 448 с.

167. Попова, Е.В. Духовная музыка отечественных композиторов: поэтика «жанровых форм» (конец XX – начало XXI вв.): автореф. дис. … канд. искусствоведения 17.00.02 / Е.В. Попова. – Москва, 2011. – 26 с.

168. Поспелов, Г.Н. Стадиальное развитие европейских литератур / Г.Н. Поспелов. – Москва: Худож. литература, 1988. – 208 с.

169. Прейсман, Э.М. Камерный оркестр как явление в музыкальной культуре XVII–XX веков: монография / Э.М. Прейсман. – Красноярск: Изд-во Красноярской государственной кадемии музыки и театра, 2010. – 255 с.

170. Протоповов, В.В. Вариационные процессы в музыкальной форме / В.В. Протопопов. – Москва: Музыка, 1967. – 152 с.

171. Протопопов, В.В. Принципы музыкальной формы И.С. Баха: очерки / В.В. Протопопов. – Москва: Музыка, 1981. – 355 с.

172. Пыльнева, Л.Л. Симфония в творчестве Аскольда Мурова: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02. – Новосибирск, 2000. – 26 с.

173. Раабен, Л.Н. Концерт / Л.Н. Раабен // Музыкальная энциклопедия / гл. ред. Ю.В. Келдыш. – Москва, 1974. – Т. 2. – Стб. 922–925.

174. Раабен, Л.Н. Советский инструментальный концерт: 1968–1975 / Л.Н. Раабен. – Ленинград: Музыка, 1976. – 80 с.

175. Раабен, Л.Н. Советский инструментальный концерт / Л.Н. Раабен. – Ленинград: Музыка, 1967. – 308 с.

176. Раабен. Л.Н. О духовном ренессансе в русской музыке 1960-80-х годов / Л.Н. Раабен. – Санкт-Петербург: Бланка: Бояныч, 1998. – 352 с.

177. Раннев, В. Фигура с апельсинами / В. Раннев // Коммерсант С-Петербург. – 2007. – № 62. – 13 апреля.

178. Родион Щедрин. Материалы к творческой биографии: Сборник рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е. С. Власова. – Москва: Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 488 с.

179. Розеншильд, К.К. История зарубежной музыки: Вып. 1. До середины XVIII века / К.К. Розеншильд; ГМПИ им. Гнесиных. – Москва: Музыка, 1973. – 536 с.

180. Рубахина, Г.А. «Именные» концерты-посвящения Е. Подгайца: К проблеме трактовки жанра / Г.А. Рубахина // Проблемы музыкальной науки. – Уфа, 2013. – № 1. – С. 260–263.

181. Рубахина, Г.А. Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Г.А. Рубахина. – Ростов-на-Дону, 2014. – 25 с.

182. Савельева, И.М. История и время. В поисках утраченного / И.М. Савельева, А.В. Полетаев. – Москва: Языки русской культуры, 1997. – 800 с.

183. Савенко, С.И. История русской музыки XX столетия. От Скрябина до Шнитке / С.И. Савенко. – Москва: Музыка, 2011. – 232 с.

184. Самойленко, А.И. Диалог как музыкально-культурологический феномен: методологические аспекты современного музыкознания: дис... д-ра искусствоведения: 17.00.03 / А.И. Самойленко. – Одесса, 2002. – 433 с.

185. Самойленко, Е.М. Жанровая природа инструментального концерта и концертное творчество А.Я. Эшпая: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е.М. Самойленко. – Москва, 2003. – 415 с.

186. Свиридова, И.А. Русский духовный концерт: история и теория жанра: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / И.А. Свиридова. – Саратов, 2009. – 26 с.

187. Селицкий, А.Я. Музыкальная драматургия. Теоретические проблемы: учеб. пособие / А.Я. Селицкий. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2017. – 80 с.

188. Селицкий, А.Я. Николай Каретников. Выбор судьбы: Исследование / А.Я. Селицкий. – Ростов-на-Дону: Книга, 1997. — 368 с.

189. Сиднева, Т.Б. Диалог классической и неклассической культурных парадигм в музыке и его современное состояние / Т.Б. Сиднева // Образование в сфере искусства: научный журнал Ассоциации музыкальных образовательных учреждений. – 2023. – № 1 (21). – С. 16–22.

190. Симонянц, Е.М. Арам Хачатурян: «Концерт – это зажженная люстра» / Е.М. Симонянц // Музыка и время. – 2013. – № 5. – С. 12–22.

191. Синельникова, О.В. Концертный стиль Р. Щедрина в начале XXI века / О. В. Синельникова // Музыкальная академия. – Москва: Композитор, 2013. – № 4. – С. 1–10.

192. Синельникова, О.В. Практика коллективного творчества композиторов в музыкальном искусстве постмодернизма / О.В. Синельникова // Проблемы музыкальной науки / гл. ред. Л.Н. Шаймухаметова. – 2010. – № 2 (7). – С. 47–51.

193. Синельникова, О.В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля: монография / О.В. Синельникова. – Кемерово: КГУКИ, 2013. – 314 с.

194. Ситдикова, Ф.Б. Скрипичный текст в сольных и ансамблевых сочинениях западноевропейского барокко: исследование / Ф.Б. Ситдикова, И.В. Алексеева. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2015. – 240 с.

195. Скребков, С.С. Художественные принципы музыкальных стилей / С.С. Скребков. – Санкт-Петербург: Планета музыки, 2021. – 448 с.

196. Скурко, Е.Р. Претворение еврейской музыкальной традиции в опере Валентины Серовой «Уриель Акоста» / Е.Р. Скурко, А.В. Щевелева // Музыкальная академия. – 2020. – № 4. – С. 118–131.

197. Скурко, Е.Р. Башкирская академическая музыка: Традиции и современность / Е.Р. Скурко. – Уфа: Гилем, 2005. – 320 с.

198. Скрипниченко, Н.В. Импровизационность как фактор композиторского мышления (на примерах клавирных произведений барокко): дис. … к. иск.: 17.00.02 / Н.В. Скрипниченко. – Магнитогорск, 1999. – 351 с.

199. Соколов, О.В. Морфологическая система музыки и ее художественные жанры: монография / О.В. Соколов. – Нижний Новгород, 1994. – 214 с.

200. Солнцев, В.В. Эволюция австро-немецкого скрипичного концерта от Бетховена до Брамса: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / В.В. Солнцев. – Санкт-Петербург, 1995. – 22 с.

201. Сохор, А.Н. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы / А.Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования / А.Н. Сохор. – Ленинград: Советский композитор, 1983. – Т. 3. – С. 129–142.

202. Сохор, А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке / А.Н. Сохор // Вопросы социологии и эстетики музыки: статьи и исследования / А.Н. Сохор. – Ленинград: «Советский композитор», 1981. – Т. 2. – С. 231–349.

203. Способин, И.В. Музыкальная форма: учебник общего курса анализа / И. В. Способин. – Москва: Музыка, 2007. – 400 с.

204. Старчеус, М.С. Новая жизнь жанровой традиции / М.С. Старчеус // Музыкальный современник: сб. ст. – Вып. 6. – Москва, 1987. – С. 45–68.

205. Тараканов, М.Е. Возрождение жанра (О концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б. Тищенко) / М.Е. Тараканов // Музыка России: сб. ст. – Москва, 1976. – Вып. I. – С. 200–217.

206. Тараканов, М.Е. Инструментальный концерт / М.Е. Тараканов. – Москва: Знание, 1986. – 56 с. – (Сер. «Искусство», № 1).

207. Тараканов, М.Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е годы). Пути развития: очерки / М.Е. Тараканов. – Москва: Сов. композитор, 1988. – 271 с.

208. Тараканов, М.Е. Творчество Родиона Щедрина / М.Е. Тараканов. – Москва: Сов. композитор, 1980. – 328 с.

209. Теория современной композиции: учебное пособие / отв. ред. В.С. Ценова. – Москва: Музыка, 2005. – 624 с.

210. Тиба, Д. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке: опыт интертекстуального анализа: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Д. Тиба. – Москва, 2003. – 226 с.

211. Ужанков, Н.А. Стадиальное развитие русской литературы XI – первой трети XVIII века. Теория литературных формаций: монография / А.Н. Ужанков. – Москва: Издательство литературного института им. М.А. Горького, 2008. – 528 с.

212. Урванцева, О.А. Два вектора развития духовно-концертной музыки XX–XXI веков / О.А. Урванцева // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 2 (11). – С. 28–32.

213. Уткин, А.Н. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / А.Н. Уткин // Стилевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х годов. – Ленинград, 1979. – С. 63–85.

214. Фархадов, Р.Я. Он связывал авангардную и академическую традиции / Р.Я. Фархадов // Играем с начала. – 2018. – 31 января.

215. Фоменко, Е.С. Каденция в фортепианном концерте эпохи венского классицизма: историко-источниковедческий анализ: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Е. С. Фоменко. – Санкт-Петербург, 2006. – 24 с.

216. Франтова, Т.В. Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века: дис. … д-ра искусствоведения: 17.00.02 / Т.В. Франтова. – Москва, 2004. – 462 с.

217. Франтова, Т.В. Контрапункт в системе авторского стиля А. Шнитке / Т.В. Франтова // Стилевые искания в музыке 70-80-х годов XX век: сб. статей/ сост. и научн. ред. Е.Г. Шевляков. – Ростов-на-Дону, 1994. – С. 91–102.

218. Харитонова, Т.В. Михаил Алексеевич Юдин – композитор, педагог, музыкально-общественный деятель: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / Т.В. Харитонова. – Казань, 2021. – 293 с.

219. Хватова, С.И. Русский духовный концерт второй половины XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения 17.00.02 / С.И. Хватова. – Ростов-на-Дону., 2006. – 28 с.

220. Хёйзинга, Й. Homo ludens. Человек играющий / сост., предисл. и пер. с нидерл. Д.В. Сильвестрова; коммент., указатель Д.Э. Харитоновича. – Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.

221. Холопов, Ю.Н. Концертная форма у И.С. Баха / Ю.Н. Холопов // О музыке. Проблемы анализа / сост. В.П. Бобровский, Г.Л. Головинский. – Москва: Советский композитор, 1974. – С. 119–149.

222. Холопова, В.Н. Композитор Альфред Шнитке / В.Н. Холопова. – Москва: Композитор, 2010. – 228 с.

223. Холопова, В.Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин / В.Н. Холопова. – Москва: Композитор, 2000. – 310 с.

224. Холопова, В.Н. Русская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века (жанры и стили) / В.Н. Холопова. – URL: http://kholopova.ru/ (дата обращения: 03.02.2024).

225. Холопова, В.Н. Формы музыкальных произведений: учебное пособие / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 2001. – 496 с.

226. Хохлов, Ю.Н. Советский скрипичный концерт / Ю.Н. Хохлов. – Москва: Музгиз, 1956. – 232 с.

227. Христиансен, Л.Л. Из наблюдений над творчеством композиторов «новой фольклорной волны» / Л.Л. Христиансен // Проблемы музыкальной науки: сб. ст. – Москва: Сов. композитор, 1972. – Вып. 1. – С. 198-218.

228. Христиансен, Л.Л. Некоторые черты народно-национального в русской советской музыке 50-60 годов («новая фольклорная волна»): автореф. дис. … канд. искусствоведения. – Москва: 1970. – 25 с.

229. Цукер, А.М. Отечественная массовая музыка: 1960–1990 гг.: учебное пособие / А.М. Цукер. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2016. – 256 с.

230. Цуккерман, В.А. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм / В.А. Цуккерман. – Москва: Музыка, 1964. – 160 с.

231. Чернова, Т.Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т.Ю. Чернова. – Москва: Музыка, 1984. – 144 с.

232. Чернышев, А.А. Диалог / А.А. Чернышев // Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л.И. Тимофеев и С.В. Тураев. – Москва: «Просвещение», 1974. – С. 67.

233. Чигарёва, Е.И. Художественный мир Альфреда Шнитке / Е.И. Чигарева. – Санкт-Петербург: Композитор, 2012. – 368 с.

234. Шабунова, И.М. Жанр concerto grosso в творчестве отечественных композиторов второй половины XX века / И.М. Шабунова // Старинная музыка сегодня: материалы научно-практической конференции. – Ростов-на-Дону: РГК имени С. В. Рахманинова, 2004. – С. 259–266.

235. Шабунова, И.М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учебное пособие / И.М. Шабунова. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2018. – 336 с.

236. Шабунова, И.М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра concerto grosso) / И.М. Шабунова // Проблемы музыкальной науки. – 2012. – № 1. – С. 226–230.

237. Шаймухаметова, Л.Н. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме / Л.Н. Шаймухаметова, П.В. Кириченко // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 17–38.

238. Шаймухаметова, Л.Н. Семантический анализ в работе музыканта-исполнителя / Л. Н. Шаймухаметова // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л.Н. Шаймухаметова. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ, 2004. – С. 3–16.

239. Шак, Т.Ф. Музыка в структуре медиатекста. На материале художественного и анимационного кино: учебное пособие / Т.Ф. Шак. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2019. – 384 с.

240. Швейцер, А. Иоганн Себастьян Бах / А. Швейцер, пер. с нем. Я.С. Друскина, Х.А. Стрекаловской. – Москва: Классика-XXI, 2011. – 816 с.

241. Шелудякова, О.Е. Методология анализа духовной музыки XX столетия (на примере православной традиции) / О.Е. Шелудякова // Проблемы музыкальной науки. – 2010. – № 1 (6). – С. 6–11.

242. Шитикова, Р.Г. Отечественная музыка второй половины XX – начала XXI века. Стилевой контекст: учебное пособие / Р.Г. Шитикова. – Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2023. – 184 с.

243. Шпагина, А.Ю. Необарочные тенденции в инструментальном творчестве петербургских композиторов 1960-1990-х годов: автореф. дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02 / А.Ю. Шпагина. – Санкт-Петербург, 2006. – 20 с.

244. Шульгин, Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы / Д.И. Шульгин. – Москва: Директ-Медиа, 2014. – 265 с.

245. Щедрин, Р.К. Родион Щедрин: Автобиографические записи / Р.К. Щедрин. – Москва: АСТ: АСТ Москва: НОВОСТИ, 2008. – 288 с.

246. Щедрин, Р.К. Старинная музыка российских провинциальных цирков: Партитура [Ноты] / предисл. Р.К. Щедрин. – Майнц: Schott Music, 1994. – 102 с.

247. Щедрина, Г.К. Историческая типология художественной культуры: эстетические основания: автореф. дис. ... д-ра. культ.: 24.00.01 / Г.К. Щедрина. – Санкт-Петербург, 1999. – 50 с.

248. Юферова, О.А. Монограмма в музыкальном искусстве XVII–XX веков: дис. … канд. искусствоведения: 17.00.02/ О.А. Юферова. – Новосибирск, 2006. – 239 с.

249. Fuld, J. The book of world-famous music: classical, popular and folk / J. Fuld. – Courier Dover Publications, 2000. – 752 p.

250. Lee, D.A. Masterworks of 20th-century Music: The Modern Repertory of the Symphony Orchestra / D.A. Lee. – Routledge, 2002. – 507 p.

251. Lindeman, S.D. The Concerto: the research and information guide / S.D. Lindeman. – New York, 2006. – 662 p.

252. Miller, L.K. Twentieth Century Use of the Concerto Grosso Technique / L.K. Miller. – Michigan State University of Agriculture and Applied Science. Department of Music Education, 1966. – 208 p.

253. Roeder, M.T. A History of the Concerto / M.T. Roeder. – Portland, 1994. – 480 p.

254. Steinberg, M. The Concerto: a listener’ guide / M. Steinberg. – New York, 1998. – 522 p.

255. Veinus, A. The Concerto / A. Veinus. – New York, 1974. – 318 p.

Приложение I. Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог

№	Композитор	Наименование произведения	Год создания
1	Мясковский Николай Яковлевич	Лирическое концертино для малого оркестра	1929
2	Старокадомский Михаил Леонидович	Концерт для оркестра	1933
3	Чулаки Михаил Иванович	Концерт для оркестра	1936
4	Энке Владимир Робертович	Концерт для симфонического оркестра	1936
5	Юдин Михаил Алексеевич	Concerto grosso	1936
6	Клебанов Дмитрий Львович	«Украинское концертино» для симфонического оркестра	1938
7	Волконский Андрей Михайлович	Концерт для оркестра	1953
8	Мейерович Михаил Александрович	Концертино на якутские темы для симфонического оркестра	1955
9	Тамберг Эйно Мартинович	Кончерто гроссо	1956
10	Левитин Юрий Абрамович	Концерт для оркестра	1959
11	Бунин Револь Самуилович	Концерт для камерного оркестра	1961
12	Канчели Гия Александрович	Концерт для оркестра	1961
13	Литинский Генрих Ильич	Концерт для струнного оркестра	1961
14	Ряэтс Яан Петрович	Концерт для камерного оркестра № 1	1961
15	Алексеев Михаил Алексеевич	Концерт для оркестра «Чувашское каприччио»	1962
16	Белов Геннадий Григорьевич	Концерт для струнного оркестра, органа и ударных	1962
17	Гаджибеков Султан Исмаил оглы	Концерт для симфонического оркестра	1962
18	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 1 «Озорные частушки»	1963
19	Бычков Анатолий Владимирович	Кончерто гроссо для оркестра	1964
20	Кажлаев Мурад Магомедович	Африканский концерт для джаз-оркестра	1964
21	Пярт Арво Августович	Concerto piccolo на тему BACH для трубы, струнного оркестра, клавесина и	1964

		фортепиано	
22	Каретников Николай Николаевич	Концерт для духовых	1965
23	Гурков Владимир Нестерович	Концерт для оркестра	1966
24	Слонимский Сергей Михайлович	Концерт-буфф для камерного оркестра	1966
25	Фалик Юрий Александрович	«Скоморохи» – концерт для духовых и ударных	1966
26	Юзелюнас Юлюс Александре	Кончерто гроссо для струнного оркестра, духового квинтета и фортепиано	1966
27	Артемов Вячеслав Петрович	Концерт тринадцати для фортепиано, духовых и ударных	1967
28	Караев Фарадж Кара оглы	Кончерто гроссо памяти А. Веберна для камерного оркестра	1967
29	Кикта Валерий Григорьевич	«Украинские колядки, щедривки и веснянки» – концерт для оркестра	1967
30	Фалик Юрий Александрович	Концерт для оркестра № 1 По мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле	1967
31	Эшпай Андрей Яковлевич	Кончерто гроссо для трубы, фортепиано, вибрафона, контрабаса и оркестра	1967
32	Зариньш Маргер Оттович	Кончерто гроссо для клавесина, рояля и струнного оркестра	1968
33	Муров Аскольд Фёдорович	Третья симфония (концерт в форме 8 инвенций) для камерного оркестра	1968
34	Оганесян Эдгар Сергеевич	Концерт для камерного оркестра	1968
35	Репников Альбин Леонидович	Концерт для оркестра народных инструментов	1968
36	Сидельников Николай Николаевич	«Русские сказки», концерт для 12 инструменталистов	1968
37	Фрид Григорий Самуилович	Концерт для оркестра	1968
38	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 2 «Звоны»	1968
39	Арапов Борис Александрович	Концерт для оркестра	1969
40	Бражинскас Альгис	Концертино для камерного оркестра	1969
41	Книппер Лев Константинович	Концерт-поэма для виолончели, струнных и ударных	1969
42	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 1 для струнного квартета и камерного оркестра	1969
43	Артёмов Вячеслав Петрович	Tempo constante – концерт для оркестра	1970
44	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 1	1970
45	Волков Кирилл Евгеньевич	Концерт-картины «Андрей Рублев» для оркестра с солирующим квинтетом духовых	1970
46	Карабиц Иван Фёдорович	Концертино для камерного оркестра	1970
47	Патлаенко Эдуард Николаевич	Концерт для большого симфонического оркестра	1971

48	Пахмутова Александра Николаевна	Концерт для оркестра	1971
49	Рыбников Алексей Львович	Концерт для струнного квартета и симфонического оркестра	1971
50	Юкечев Юрий Павлович	Концерт для скрипки, 18 духовых и ударных	1971
51	Скорик Мирослав Михайлович	Карпатский концерт для оркестра	1972
52	Арапов Борис Александрович	Концерт для фортепиано, скрипки, ударных и камерного оркестра	1973
53	Газизов Роберт Хакимович	Концертино для симфонического оркестра	1973
54	Слонимский Сергей Михайлович	Концерт для симфонического оркестра, 3 электрогитар и солирующих инструментов	1973
55	Юкечев Юрий Павлович	Концерт № 1 для оркестра русских народных инструментов	1973
56	Юкечев Юрий Павлович	Концерт для духового оркестра	1973
57	Янов-Яновский Феликс Маркович	Концерт для оркестра	1973
58	Кикта Валерий Григорьевич	Концерт для 13 труб соло	1974
59	Пейко Николай Иванович	Концерт-симфония	1974
60	Волков Кирилл Евгеньевич	Концерт для симфонического оркестра	1975
61	Губайдулина София Асгатовна	Концерт для двух оркестров: эстрадного и симфонического	1976
62	Таранов Глеб Павлович	Кончерто гроссо памяти Г.Ф. Генделя для флейты, английского рожка, фагота и струнного оркестра	1976
63	Грабовский Леонид Александрович	«Concerto Misterioso» для 9 инструментов	1977
64	Калсон Ромуальд Мартынович	Кончерто гроссо для трубы, валторны и камерного оркестра	1977
65	Павленко Сергей Васильевич	Камерный концерт для гобоя, кларнета, валторны, струнного трио и клавесина	1977
66	Плакидис Петерис Густавович	«Перекличка» – концерт для группы солистов и симфонического оркестра	1977
67	Пярт Арво Августович	Tabula rasa – двойной концерт для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано	1977
68	Ушкарев Анатолий Федорович	Концерт для камерного оркестра	1977
69	Фалик Юрий Александрович	Концерт для оркестра № 2 (Симфонические этюды)	1977
70	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 1 для 2 скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра	1977
71	Вустин Александр Кузьмич	«Memoria-2» концерт для ударных, клавишных и струнных	1978

72	Гохман Елена Владимировна	Концерт для оркестра «Импровизации»	1978
73	Леман Альберт Семёнович	Концерт для оркестра	1978
74	Екимовский Виктор Алексеевич	Бранденбургский концерт для камерного оркестра	1979
75	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Музыка моря», концерт-симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных	1979
76	Чайковский Александр Владимирович	Концерт для оркестра «Хоккейный матч ЦСКА – «Спартак» в одном периоде и трех шайбах»	1980
77	Боярский Анатолий Александрович	Концерт для большого симфонического оркестра	1981
78	Газизов Роберт Хакимович	Концертино для эстрадно-симфонического оркестра	1981
79	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 1	1981
80	Юкечев Юрий Павлович	Концерт № 2 для оркестра русских народных инструментов	1981
81	Янченко Олег Григорьевич	Кончерто гроссо для 4 труб, литавр и органа	1981
82	Пешняк Владимир Григорьевич	«Эпические сказания» – симфония-концерт для БСО и солирующих народных духовых инструментов	1982
83	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 2 для скрипки и виолончели с оркестром	1982
84	Карабиц Иван Фёдорович	Концертино для 8 исполнителей	1983
85	Оганесян Эдгар Сергеевич	Коцерт-барокко для симфонического оркестра	1983
86	Цайгер Михаил Исаакович	Концерт для оркестра № 1 «Город», посвящен Альберту Семеновичу Леману	1983
87	Вустин Александр Кузьмич	«Посвящение Бетховену» – концерт для ударных и камерного оркестра	1984
88	Денисов Эдисон Васильевич	Концерт для двух альтов, клавесина и струнных	1984
89	Родионова Лилия Владимировна	Концерт для оркестра	1984
90	Сабитов Рустэм Наримановичч	Концерт для струнного оркестра с солирующим гобоем	1984
91	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Приветственный концерт» для камерного оркестра	1984
92	Щедрин Родион Константинович	Музыка для города Кётена	1984
93	Корчмар Григорий Овшиевич	Концерт-парафраз на темы Шестого Бранденбургского концерта И.С. Баха для двух солирующих альтов, трех виолончелей, контрабаса и чембало	1985
94	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 3 для 2 скрипок, подготовленного фортепиано и струнного оркестра	1985
95	Бибик Валентин Саввич	Концерт-симфония для скрипки, альта и камерного оркестра	1986

96	Газизов Роберт Хакимович	Концерт для оркестра № 1	1986
97	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 2	1986
98	Цытович Владимир Иванович	Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных	1986
99	Касимов Рафаил Габдулхаевич	Концертино для камерного оркестра	1987
100	Подгайц Ефрем Иосифович	«Concerto brevis» – концерт для ударных и струнного ансамбля	1987
101	Рябов Владимир Владимирович	Концерт вальсов для симфонического оркестра	1987
102	Ряэтс Яан Петрович	Концерт для камерного оркестра № 2	1987
103	Григорьев Юрий Павлович	Концерт для струнных и ударных	1988
104	Караев Фарадж Кара оглы	Камерный концерт для пяти инструменталистов	1988
105	Корчмар Григорий Овшиевич	Камерный концерт (Concerto grosso) для двух гобоев, чембало и струнного оркестра	1988
106	Хасаншин Данил Давлетшинович	Концерт для оркестра «Айтыш» (состязание сэсэнов)	1988
107	Шнитке Альфред Гарриевич	Симфония № 5 «Кончерто гроссо № 4»	1988
108	Арапов Борис Александрович	«Откровения Иоанна Богослова» – музыка для струнного оркестра, виолончели, фортепиано и ударных	1989
109	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 2	1989
110	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 3 «Причитания»	1989
111	Караев Фарадж Кара оглы	Камерный концерт для восьми инструменталистов – Alla «Nostalgia» (памяти А. Тарковского)	1989
112	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 3 «Старинная музыка российских провинциальных цирков»	1989
113	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 4 «Хороводы»	1989
114	Янов-Яновский Феликс Маркович	«Простой концерт» (Concerto grosso № 2) для скрипки, альта, виолончели и струнных	1989
115	Газизов Роберт Хакимович	Концерт для оркестра № 2	1990
116	Жуков Сергей Викторович	Концерт для оркестра и солирующих ударных	1990
117	Кикта Валерий Григорьевич	Концерт «Похищение Европы» для симфонического оркестра по картине Серова	1990
118	Леман Альберт Семенович	Концерт для трёх флейт, струнного оркестра, клавесина и большого барабана	1990

119	Подгайц Ефрем Иосифович	Концерт-Ламбада для гобоя, струнных, ф-но и ударных	1990
120	Банщиков Геннадий Иванович	«Телефонная книга» – концерт для камерного оркестра и автоответчика	1991
121	Газизов Роберт Хакимович	Concerto grosso для струнных, ударных, солирующей скрипки и виолончели	1991
122	Рогалёв Игорь Ефимович	«Если бы Шуберт читал газету “Правда”» – концертштюк для камерного оркестра	1991
123	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 5 для скрипки, фортепиано и оркестра	1991
124	Бибик Валентин Саввич	Концерт для симфонического оркестра «Отзвуки»	1992
125	Жуков Сергей Викторович	Концерт-партес для струнного оркестра	1992
126	Каретников Николай Николаевич	Концерт для струнных	1992
127	Нименский Анатолий Николаевич	Концерт для 12 духовых инструментов	1992
128	Пономарев Владимир Валентинович	«Русские хоры» концерт для струнного оркестра	1992
129	Денисов Эдисон Васильевич	Концерт для флейты, вибрафона, клавесина и струнных	1993
130	Каспаров Юрий Сергеевич	«Логос» концерт для оркестра	1993
131	Новиков Александр Вячеславович	Концерт «Viva la academia» для 12 солистов-инструменталистов и симфонического оркестра	1993
132	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 6 для фортепиано, скрипки и камерного оркестра	1993
133	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 1 «Вариации на тему хорала И.С. Баха» для флейты, фортепиано, скрипки, виолончели и струнных	1994
134	Нименский Анатолий Николаевич	«Канты» – концерт для струнного оркестра	1994
135	Новиков Александр Вячеславович	«Послесловие», кончертино для двух скрипок, клавесина и симфонического оркестра	1994
136	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Музыка гор» концерт-симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных	1994
137	Бибик Валентин Саввич	Концерт для оркестра русских народных инструментов «Звоны»	1995
138	Цайгер Михаил Исаакович	Концерт для оркестра № 2 «Тигр» по стихотворению Уильяма Блейка «Тигр»	1995
139	Буцко Юрий Маркович	«Приглашение к вальсу» концерт для струнного оркестра	1996
140	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт-триптих для струнного оркестра	1996
141	Саркисян Рубен Суренович	Концертино для струнного оркестра	1996
142	Чекалин Михаил Геннадиевич	«Черный квадрат» – кончерто гроссо в 4-х частях	1996

143	Жуков Сергей Викторович	«Concerto-Sacra» для фортепиано, скрипки, виолончели и струнного оркестра	1997
144	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 5 «Четыре русские песни»	1997
145	Подгайц Ефрем Иосифович	«Псалмы царя Давида» – концерт для 12 саксофонов	1998
146	Броннер Михаил Борисович	«Время терпеть» – концерт для камерного оркестра	1999
147	Скобёлкин Валерий Михайлович	Концерт для оркестра «Русские узоры»	1999
148	Струк Павел Витальвич	Кончерто гроссо № 1 для 2 кларнетов, фортепиано и оркестра	1999
149	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 1 для струнного оркестра	1999
150	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 2 для струнного оркестра «Фирдавсиада» (Страница трагедии Фирдавси)	1999
151	Павленко Сергей Васильевич	«De prorundis» – Кончерто гроссо № 1 для скрипки и альта с оркестром, Большая инструментальная месса	2000
152	Подгайц Ефрем Иосифович	«Формулы» – концерт для симфонического оркестра	2000
153	Тосин Сергей Геннадьевич	Концерт-симфония для баяна, щипковых и ударных в 4-х частях	2000
154	Шварц Исаак Иосифович	Концерт для оркестра «Желтые звезды» или «Пурим-шпиль в гетто» в 7-ти частях памяти Рауля Валленберга	2000
155	Корчмар Григорий Овшиевич	«Царские распевы» – концерт для оркестра на темы русских царей Иоанна IV (Грозного) и Федора Алексеевича	2001
156	Родионова Лилия Владимировна	Концерт для оркестра	2001
157	Даутов Нур Асгатович	Концерт № 1 для оркестра башкирских народных инструментов	2002
158	Корганов Томас Иосифович	Концерт для симфонического оркестра	2002
159	Пожидаев Владимир Анатольевич	«Чудесная птица Сирин», концерт для оркестра	2002
160	Хасаншин Азамат Данилович	Концерт для симфонического оркестра № 1	2002
161	Эшпай Андрей Яковлевич	«Игры», второй концерт для оркестра	2002
162	Даутов Нур Асгатович	Концерт № 2 для оркестра башкирских народных инструментов	2003
163	Жуков Сергей Викторович	«Гефсиманская ночь» – концерт для электронной виолончели, хора, шести валторн, трио ударных и приготовленного рояля	2003
164	Павленко Сергей Васильевич	«Gloria» – Кончерто гроссо № 2 для оркестра, Большая инструментальная месса	2003
165	Павленко Сергей Васильевич	Concertino rustico для симфонического оркестра	2003

166	Подгайц Ефрем Иосифович	POST FESTUM («После праздника») для оркестра виолончелей	2003
167	Пожидаев Владимир Анатольевич	«Сельская музыка», концерт-картины для оркестра	2003
168	Пономарев Владимир Валентинович	Сюита «CONCERTO GROSSO» для струнного оркестра	2003
169	Солин Лев Львович (Соломон Каганович)	Concerto Ironico для симфонического оркестра – «Играм человеческим и не только спортивным посвящается»	2003
170	Уманский Кирилл Алексеевич	Концерт для струнного оркестра	2003
171	Караев Фарадж Кара оглы	Концерт для оркестра и скрипки соло	2004
172	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 3 для скрипки, сантура и камерного оркестра	2004
173	Аркадьев Михаил Александрович	Кончерто гроссо «На руинах барокко» для скрипки, органа и струнного оркестра	2005
174	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 2 «In memoriam» для струнного квартета и струнных	2005
175	Коллективное сочинение (Андрей Эшпай, Михаил Броннер, Роман Леденев, Александр Чайковский, Александр Вустин, Рустэм Сабитов, Юрий Воронцов, Сергей Жуков, Сергей Павленко, Ефрем Подгайц)	«Десять взглядов на десять заповедей» Концерт для симфонического оркестра	2005
176	Королёв Анатолий Александрович	«Фигуры речи» – концерт для симфонического оркестра	2005
177	Павленко Сергей Васильевич	«Te deum» – Кончерто гроссо № 3 для фортепиано с оркестром	2005
178	Броннер Михаил Борисович	«Детский уголок» концерт для камерного оркестра, стучалок, свистелок, трещалок, охов, вздохов и одного воздушного шарика	2006
179	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 3 для двух скрипок и струнных	2006
180	Ларионова Елена Валентиновна	«Зеркало» – концерт для 10 инструментов	2006
181	Подгайская Ольга Сергеевна	Концерт для симфонического оркестра «UROBOROS»	2006
182	Полозов Сергей Павлович	Концерт для струнного оркестра	2006
183	Рыбников Алексей Львович	«Синяя птица» – кончерто гроссо для скрипки, виолончели, фортепиано и камерного оркестра	2006
184	Рыбников Алексей Львович	«Северный сфинкс» – кончерто гроссо для скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и струнного оркестра	2006

185	Сапаров Валерий Ибрагимович	«Диалоги» (Concerto grosso) для двух саксофонов, фортепиано, маримбы, бас-гитары и симфонического оркестра	2006
186	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 4	2006
187	Шмотова Марина Анатольевна	«Воздушные замки» – концерт для симфонического оркестра и фортепиано	2006
188	Архипов Григорий Вячеславович	Концерт для оркестра народных инструментов «Чимари»	2007
189	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 3 «Венская шкатулка» для скрипки, альта, фортепиано и камерного оркестра	2007
190	Латыпов Руслан Римович	Концерт для струнного оркестра	2007
191	Хасаншин Азамат Данилович	Концерт для симфонического оркестра № 2	2007
192	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 3 – для альта, контрабаса и струнных	2007
193	Броннер Михаил Борисович	«Вавилонская башня» – концерт для оркестра русских народных инструментов	2008
194	Горлинский Владимир Владимирович	Paramusic I, концерт для оркестра	2008
195	Губайдулина София Асгатовна	«GLORIOUS PERCUSSION» концерт для ансамбля ударных и оркестра	2008
196	Дороднов Игорь Николаевич	Концерт для оркестра русских народных инструментов	2008
197	Петров Евгений Викторович	Концерт для симфонического оркестра	2008
198	Флейшер Игорь Яковлевич	Концерт «Времена года» для солистов и струнного оркестра	2008
199	Караев Фарадж Кара оглы	Vingt ans apres – nostalgie концерт для оркестра памяти A.(e)SCH. и Ed(e)S.D. (А. Шнитке и Э. Денисова)	2009
200	Качалов Роман Николаевич	Концерт для оркестра № 1	2009
201	Павленко Сергей Васильевич	«Credo» – Кончерто гроссо № 4 для виолончели с оркестром	2009
202	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 4 – для маримбы, чембало и струнных	2009
203	Болдырева Наталья Анатольевна	Концертино для струнных	2010
204	Лубченко Антон Владимирович	Кончерто гроссо «AUSCHWITZ» для альта, кларнета, фортепиано и камерного оркестра	2010
205	Мндоянц Никита Александрович	Sound battle – concerto breve	2010
206	Наговицын Вячеслав Лаврентьевич	Концерт для оркестра «SUPRA PROFUNDA»	2010
207	Панченко Елизавета Александровна	Концертино для камерного оркестра	2010
208	Подгайц Ефрем Иосифович	CRAS IGNOTUM («Неизвестное завтра») концерт для скрипки, струнных,	2010

		фортепиано и ударных	
209	Решетов Сергей Дмитриевич	«Энергия заблуждения» – концертино для оркестра	2010
210	Рыбников Алексей Львович	Концерт-симфония для альта и виолончели с оркестром «SEQUENTIA MUNDI»	2010
211	Капырин Дмитрий Юрьевич	Концерт для духового оркестра	2011
212	Панченко Елизавета Александровна	«Покаянный звон», концерт для клавесина, гуслей звончатых, флейты и кларнета	2011
213	Хондо Наталья Александровна	«Болгарское концертино» для оркестра русских народных инструментов	2011
214	Чайковский Александр Владимирович	Концерт для 4-х саксофонов и оркестра	2011
215	Алфеев Григорий Валериевич (митрополит Иларион)	Concerto grosso для двух скрипок, альта, виолончели, клавесина и струнного оркестра	2012
216	Горлинский Владимир Владимирович	Paramusic II, концерт для оркестра	2012
217	Евстратова Олеся Васильевна	«Соприкосновение» – Conceto tocco для арфы, гобоя, клавесина и струнного оркестра	2012
218	Бикташев Валерий Надирович	Concerto grosso для 4 гитар и камерного оркестра	2013
219	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 4 «Clarvibrissimo» для кларнета, вибрафона и струнного оркестра	2013
220	Капырин Дмитрий Юрьевич	Концертштюк для струнного оркестра	2013
221	Курбанов Динис Ильдусович	Concerto pastorale для флейты, кларнета, рояля и струнного оркестра	2013
222	Флейшер Игорь Яковлевич	Концерт для симфонического оркестра	2013
223	Крутик Михаил Сергеевич	Кончерто гроссо для скрипки, флейты, клавира и двух камерных оркестров	2014
224	Панченко Елизавета Александровна	Кончерто гроссо «ORIENTAL» для ансамбля русских народных инструментов	2014
225	Соколов Борис Михайлович	Концерт для струнного оркестра «Stickies» («Липучки»)	2014
226	Бражко Тарас Николаевич	Коцнерт для фортепиано, скрипки, клавесина и струнного ансамбля	2015
227	Броннер Михаил Борисович	«Цугцванг» – концерт для оркестра с солирующими фортепиано, скрипкой и кларнетом	2015
228	Флейшер Игорь Яковлевич	Кончерто гроссо для двух скрипок и камерного оркестра,	2015
229	Броннер Михаил Борисович	«Deus Ex Machina» («Бог из машины») – концерт для симфонического оркестра	2016
230	Булошников Марк Леонидович	Концертино для саксофона, фортепиано, литавр и струнного оркестра	2016
231	Висков Антон Олегович	Маленькое Concerto grosso	2018

232	Качалов Роман Николаевич	Концерт для оркестра № 2 «Concerto rustico» («Поклон Дону»)	2018
233	Кикта Валерий Григорьевич	Военный концерт для трубы, органа, струнного оркестра и ударных	2018
234	Панин Виктор Александрович	Концерт для духового оркестра	2018
235	Архипов Кирилл Андреевич	Концерт для симфонического оркестра «Аномалия»	2019
236	Кикта Валерий Григорьевич	«Safonov – concerto grosso» для органа, клавесина, фортепиано, флейты, хора, струнного оркестра и ударных	2019
237	Низамов Эльмир Жавдетович	Concerto grosso	2019
238	Такинов Владимир Михайлович	Концерт для оркестра	2019
239	Такинов Владимир Михайлович	Концерт для духового оркестра	2019
240	Коллективное сочинение (Сергей Невский, Дмитрий Курляндский, Николай Попов, Александр Хубеев)	«Liberta MO/Opus 30/2019» Concerto grosso для симфонического оркестра, солирующих арфы, альта, флейты, контрабаса, баяна и электроники	
241	Друх Игорь Эдуардович	«Красный закат» – концерт для оркестра по мотивам произведений Эдварда Мунка	2020
242	Круглик Вячеслав Леонтиевич	Концерт для оркестра русских народных инструментов на ингерманландские темы	2022
243	Чернов Геннадий Владимирович	Концерт для оркестра баянистов и ударных	2022
244	Зиновьев Виктор Александрович	Concerto grosso для симфонического оркестра	2026

Приложение II. Концерты для оркестра отечественных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог

№	Композитор	Наименование произведения	Год создания
1	Алексеев Михаил Алексеевич	Концерт для оркестра «Чувашское каприччио»	1962
2	Алфеев Григорий Валериевич (митрополит Иларион)	Concerto grosso для двух скрипок, альта, виолончели, клавесина и струнного оркестра	2012
3	Арапов Борис Александрович	Концерт для оркестра	1969
4	Арапов Борис Александрович	Концерт для фортепиано, скрипки, ударных и камерного оркестра	1973
5	Арапов Борис Александрович	«Откровения Иоанна Богослова» – музыка для струнного оркестра, виолончели, фортепиано и ударных	1989
6	Аркадьев Михаил Александрович	Кончерто гроссо «На руинах барокко» для скрипки, органа и струнного оркестра	2005
7	Артемов Вячеслав Петрович	Концерт тринадцати для фортепиано, духовых и ударных	1967
8	Артёмов Вячеслав Петрович	Tempo constante – концерт для оркестра	1970
9	Архипов Григорий Вячеславович	Концерт для оркестра народных инструментов «Чимари»	2007
10	Архипов Кирилл Андреевич	Концерт для симфонического оркестра «Аномалия»	2019
11	Банщиков Геннадий Иванович	«Телефонная книга» – концерт для камерного оркестра и автоответчика	1991
12	Белов Геннадий Григорьевич	Концерт для струнного оркестра, органа и ударных	1962
13	Бибик Валентин Саввич	Концерт-симфония для скрипки, альта и камерного оркестра	1986
14	Бибик Валентин Саввич	Концерт для симфонического оркестра «Отзвуки»	1992
15	Бибик Валентин Саввич	Концерт для оркестра русских народных инструментов «Звоны»	1995
16	Бикташев Валерий Надирович	Concerto grosso для 4 гитар и камерного оркестра	2013
17	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 1	1970
18	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 2	1989
19	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 3 «Венская шкатулка» для скрипки, альта, фортепиано и	2007

		камерного оркестра	
20	Бобылев Леонид Борисович	Кончерто гроссо № 4 «Clarvibrissimo» для кларнета, вибрафона и струнного оркестра	2013
21	Болдырева Наталья Анатольевна	Концертино для струнных	2010
22	Боярский Анатолий Александрович	Концерт для большого симфонического оркестра	1981
23	Бражинскас Альгис	Концертино для камерного оркестра	1969
24	Бражко Тарас Николаевич	Коцнерт для фортепиано, скрипки, клавесина и струнного ансамбля	2015
25	Броннер Михаил Борисович	«Время терпеть» – концерт для камерного оркестра	1999
26	Броннер Михаил Борисович	«Детский уголок» концерт для камерного оркестра, стучалок, свистелок, трещалок, охов, вздохов и одного воздушного шарика	2006
27	Броннер Михаил Борисович	«Вавилонская башня» – концерт для оркестра русских народных инструментов	2008
28	Броннер Михаил Борисович	«Цугцванг» – концерт для оркестра с солирующими фортепиано, скрипкой и кларнетом	2015
29	Броннер Михаил Борисович	«Deus Ex Machina» («Бог из машины») – концерт для симфонического оркестра	2016
30	Булошников Марк Леонидович	Концертино для саксофона, фортепиано, литавр и струнного оркестра	2016
31	Бунин Револь Самуилович	Концерт для камерного оркестра	1961
32	Буцко Юрий Маркович	«Приглашение к вальсу» концерт для струнного оркестра	1996
33	Бычков Анатолий Владимирович	Кончерто гроссо для оркестра	1964
34	Висков Антон Олегович	Маленькое Concerto grosso	2018
35	Волков Кирилл Евгеньевич	Концерт-картины «Андрей Рублев» для оркестра с солирующим квинтетом духовых	1970
36	Волков Кирилл Евгеньевич	Концерт для симфонического оркестра	1975
37	Волконский Андрей Михайлович	Концерт для оркестра	1953
38	Вустин Александр Кузьмич	«Memoria-2» концерт для ударных, клавишных и струнных	1978
39	Вустин Александр Кузьмич	«Посвящение Бетховену» – концерт для ударных и камерного оркестра	1984
40	Гаджибеков Султан Исмаил оглы	Концерт для симфонического оркестра	1962
41	Газизов Роберт Хакимович	Концертино для симфонического оркестра	1973
42	Газизов Роберт Хакимович	Концертино для эстрадно-симфонического оркестра	1981

43	Газизов Роберт Хакимович	Концерт для оркестра № 1	1986
44	Газизов Роберт Хакимович	Концерт для оркестра № 2	1990
45	Газизов Роберт Хакимович	Concerto grosso для струнных, ударных, солирующей скрипки и виолончели	1991
46	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 1 «Вариации на тему хорала И.С. Баха» для флейты, фортепиано, скрипки, виолончели и струнных	1994
47	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 2 «In memoriam» для струнного квартета и струнных	2005
48	Гоголин Михаил Рудольфович	Кончерто гроссо № 3 для двух скрипок и струнных	2006
49	Горлинский Владимир Владимирович	Paramusic I, концерт для оркестра	2008
50	Горлинский Владимир Владимирович	Paramusic II, концерт для оркестра	2012
51	Гохман Елена Владимировна	Концерт для оркестра «Импровизации»	1978
52	Грабовский Леонид Александрович	«Concerto Misterioso» для 9 инструментов	1977
53	Григорьев Юрий Павлович	Концерт для струнных и ударных	1988
54	Губайдулина София Асгатовна	Концерт для двух оркестров: эстрадного и симфонического	1976
55	Губайдулина София Асгатовна	«GLORIOUS PERCUSSION» концерт для ансамбля ударных и оркестра	2008
56	Гурков Владимир Нестерович	Концерт для оркестра	1966
57	Даутов Нур Асгатович	Концерт № 1 для оркестра башкирских народных инструментов	2002
58	Даутов Нур Асгатович	Концерт № 2 для оркестра башкирских народных инструментов	2003
59	Денисов Эдисон Васильевич	Концерт для двух альтов, клавесина и струнных	1984
60	Денисов Эдисон Васильевич	Концерт для флейты, вибрафона, клавесина и струнных	1993
61	Дороднов Игорь Николаевич	Концерт для оркестра русских народных инструментов	2008
62	Друх Игорь Эдуардович	«Красный закат» – концерт для оркестра по мотивам произведений Эдварда Мунка	2020
63	Евстратова Олеся Васильевна	«Соприкосновение» – Conceto tocco для арфы, гобоя, клавесина и струнного оркестра	2012
64	Екимовский Виктор Алексеевич	Бранденбургский концерт для камерного оркестра	1979
65	Жуков Сергей Викторович	Концерт для оркестра и солирующих ударных	1990
66	Жуков Сергей Викторович	Концерт-партес для струнного оркестра	1992
67	Жуков Сергей Викторович	«Concerto-Sacra» для фортепиано, скрипки, виолончели и струнного оркестра	1997

68	Жуков Сергей Викторович	«Гефсиманская ночь» – концерт для электронной виолончели, хора, шести валторн, трио ударных и приготовленного рояля	2003
69	Зариньш Маргер Оттович	Кончерто гроссо для клавесина, рояля и струнного оркестра	1968
70	Зиновьев Виктор Александрович	Concerto grosso для симфонического оркестра	2026
71	Кажлаев Мурад Магомедович	Африканский концерт для джаз-оркестра	1964
72	Калсон Ромуальд Мартынович	Кончерто гроссо для трубы, валторны и камерного оркестра	1977
73	Канчели Гия Александрович	Концерт для оркестра	1961
74	Капырин Дмитрий Юрьевич	Концерт для духового оркестра	2011
75	Капырин Дмитрий Юрьевич	Концертштюк для струнного оркестра	2013
76	Карабиц Иван Фёдорович	Концертино для камерного оркестра	1970
77	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 1	1981
78	Карабиц Иван Фёдорович	Концертино для 8 исполнителей	1983
79	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 2	1986
80	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт для оркестра № 3 «Причитания»	1989
81	Карабиц Иван Фёдорович	Концерт-триптих для струнного оркестра	1996
82	Караев Фарадж Кара оглы	Кончерто гроссо памяти А. Веберна для камерного оркестра	1967
83	Караев Фарадж Кара оглы	Камерный концерт для пяти инструменталистов	1988
84	Караев Фарадж Кара оглы	Камерный концерт для восьми инструменталистов – Alla «Nostalgia» (памяти А. Тарковского)	1989
85	Караев Фарадж Кара оглы	Концерт для оркестра и скрипки соло	2004
86	Караев Фарадж Кара оглы	Vingt ans apres – nostalgie концерт для оркестра памяти А.(e)SCH. и Ed(e)S.D. (А. Шнитке и Э. Денисова)	2009
87	Каретников Николай Николаевич	Концерт для духовых	1965
88	Каретников Николай Николаевич	Концерт для струнных	1992
89	Касимов Рафаил Габдулхаевич	Концертино для камерного оркестра	1987
90	Каспаров Юрий Сергеевич	«Логос» концерт для оркестра	1993
91	Качалов Роман Николаевич	Концерт для оркестра № 1	2009
92	Качалов Роман Николаевич	Концерт для оркестра № 2 «Concerto rustico» («Поклон Дону»)	2018

93	Кикта Валерий Григорьевич	«Украинские колядки, щедривки и веснянки» – концерт для оркестра	1967
94	Кикта Валерий Григорьевич	Концерт для 13 труб соло	1974
95	Кикта Валерий Григорьевич	Концерт «Похищение Европы» для симфонического оркестра по картине Серова	1990
96	Кикта Валерий Григорьевич	Военный концерт для трубы, органа, струнного оркестра и ударных	2018
97	Кикта Валерий Григорьевич	«Safonov – concerto grosso» для органа, клавесина, фортепиано, флейты, хора, струнного оркестра и ударных	2019
98	Клебанов Дмитрий Львович	«Украинское концертино» для симфонического оркестра	1938
99	Книппер Лев Константинович	Концерт-поэма для виолончели, струнных и ударных	1969
100	Коллективное сочинение (Андрей Эшпай, Михаил Броннер, Роман Леденев, Александр Чайковский, Александр Вустин, Рустэм Сабитов, Юрий Воронцов, Сергей Жуков, Сергей Павленко, Ефрем Подгайц)	«Десять взглядов на десять заповедей» Концерт для симфонического оркестра	2005
101	Коллективное сочинение (Сергей Невский, Дмитрий Курляндский, Николай Попов, Александр Хубеев)	«Liberta MO/Opus 30/2019» Concerto grosso для симфонического оркестра, солирующих арфы, альта, флейты, контрабаса, баяна и электроники	
102	Корганов Томас Иосифович	Концерт для симфонического оркестра	2002
103	Королёв Анатолий Александрович	«Фигуры речи» – концерт для симфонического оркестра	2005
104	Корчмар Григорий Овшиевич	Концерт-парафраз на темы Шестого Бранденбургского концерта И.С. Баха для двух солирующих альтов, трех виолончелей, контрабаса и чембало	1985
105	Корчмар Григорий Овшиевич	Камерный концерт (Concerto grosso) для двух гобоев, чембало и струнного оркестра	1988
106	Корчмар Григорий Овшиевич	«Царские распевы» – концерт для оркестра на темы русских царей Иоанна IV (Грозного) и Федора Алексеевича	2001
107	Круглик Вячеслав Леонтиевич	Концерт для оркестра русских народных инструментов на ингерманландские темы	2022
108	Крутик Михаил Сергеевич	Кончерто гроссо для скрипки, флейты, клавира и двух камерных оркестров	2014

109	Курбанов Динис Ильдусович	Concerto pastorale для флейты, кларнета, рояля и струнного оркестра	2013
110	Ларионова Елена Валентиновна	«Зеркало» – концерт для 10 инструментов	2006
111	Латыпов Руслан Римович	Концерт для струнного оркестра	2007
112	Левитин Юрий Абрамович	Концерт для оркестра	1959
113	Леман Альберт Семенович	Концерт для трёх флейт, струнного оркестра, клавесина и большого барабана	1990
114	Леман Альберт Семёнович	Концерт для оркестра	1978
115	Литинский Генрих Ильич	Концерт для струнного оркестра	1961
116	Лубченко Антон Владимирович	Кончерто гроссо «AUSCHWITZ» для альта, кларнета, фортепиано и камерного оркестра	2010
117	Мейерович Михаил Александрович	Концертино на якутские темы для симфонического оркестра	1955
118	Мндоянц Никита Александрович	Sound battle – concerto breve	2010
119	Муров Аскольд Фёдорович	Третья симфония (концерт в форме 8 инвенций) для камерного оркестра	1968
120	Мясковский Николай Яковлевич	Лирическое концертино для малого оркестра	1929
121	Наговицын Вячеслав Лаврентьевич	Концерт для оркестра «SUPRA PROFUNDA»	2010
122	Низамов Эльмир Жавдетович	Concerto grosso	2019
123	Нименский Анатолий Николаевич	Концерт для 12 духовых инструментов	1992
124	Нименский Анатолий Николаевич	«Канты» – концерт для струнного оркестра	1994
125	Новиков Александр Вячеславович	Концерт «Viva la academia» для 12 солистов-инструменталистов и симфонического оркестра	1993
126	Новиков Александр Вячеславович	«Послесловие», кончертино для двух скрипок, клавесина и симфонического оркестра	1994
127	Оганесян Эдгар Сергеевич	Концерт для камерного оркестра	1968
128	Оганесян Эдгар Сергеевич	Коцерт-барокко для симфонического оркестра	1983
129	Павленко Сергей Васильевич	Камерный концерт для гобоя, кларнета, валторны, струнного трио и клавесина	1977
130	Павленко Сергей Васильевич	«De prorundis» – Кончерто гроссо № 1 для скрипки и альта с оркестром, Большая инструментальная месса	2000
131	Павленко Сергей Васильевич	«Gloria» – Кончерто гроссо № 2 для оркестра, Большая инструментальная месса	2003
132	Павленко Сергей Васильевич	Concertino rustico для симфонического оркестра	2003

133	Павленко Сергей Васильевич	«Te deum» – Кончерто гроссо № 3 для фортепиано с оркестром	2005
134	Павленко Сергей Васильевич	«Credo» – Кончерто гроссо № 4 для виолончели с оркестром	2009
135	Панин Виктор Александрович	Концерт для духового оркестра	2018
136	Панченко Елизавета Александровна	Концертино для камерного оркестра	2010
137	Панченко Елизавета Александровна	«Покаянный звон», концерт для клавесина, гуслей звончатых, флейты и кларнета	2011
138	Панченко Елизавета Александровна	Кончерто гроссо «ORIENTAL» для ансамбля русских народных инструментов	2014
139	Патлаенко Эдуард Николаевич	Концерт для большого симфонического оркестра	1971
140	Пахмутова Александра Николаевна	Концерт для оркестра	1971
141	Пейко Николай Иванович	Концерт-симфония	1974
142	Петров Евгений Викторович	Концерт для симфонического оркестра	2008
143	Пешняк Владимир Григорьевич	«Эпические сказания» – симфония-концерт для БСО и солирующих народных духовых инструментов	1982
144	Плакидис Петерис Густавович	«Перекличка» – концерт для группы солистов и симфонического оркестра	1977
145	Подгайская Ольга Сергеевна	Концерт для симфонического оркестра «UROBOROS»	2006
146	Подгайц Ефрем Иосифович	«Concerto brevis» – концерт для ударных и струнного ансамбля	1987
147	Подгайц Ефрем Иосифович	Концерт-Ламбада для гобоя, струнных, ф-но и ударных	1990
148	Подгайц Ефрем Иосифович	«Псалмы царя Давида» – концерт для 12 саксофонов	1998
149	Подгайц Ефрем Иосифович	«Формулы» – концерт для симфонического оркестра	2000
150	Подгайц Ефрем Иосифович	POST FESTUM («После праздника») для оркестра виолончелей	2003
151	Подгайц Ефрем Иосифович	CRAS IGNOTUM («Неизвестное завтра») концерт для скрипки, струнных, фортепиано и ударных	2010
152	Пожидаев Владимир Анатольевич	«Чудесная птица Сирин», концерт для оркестра	2002
153	Пожидаев Владимир Анатольевич	«Сельская музыка», концерт-картины для оркестра	2003
154	Полозов Сергей Павлович	Концерт для струнного оркестра	2006
155	Пономарев Владимир Валентинович	«Русские хоры» концерт для струнного оркестра	1992
156	Пономарев Владимир Валентинович	Сюита «CONCERTO GROSSO» для струнного оркестра	2003
157	Пярт Арво Августович	Concerto piccolo на тему BACH для трубы, струнного оркестра, клавесина и фортепиано	1964

158	Пярт Арво Августович	Tabula rasa – двойной концерт для двух скрипок, струнного оркестра и подготовленного фортепиано	1977
159	Репников Альбин Леонидович	Концерт для оркестра народных инструментов	1968
160	Решетов Сергей Дмитриевич	«Энергия заблуждения» – концертино для оркестра	2010
161	Рогалёв Игорь Ефимович	«Если бы Шуберт читал газету “Правда”» – концертштюк для камерного оркестра	1991
162	Родионова Лилия Владимировна	Концерт для оркестра	1984
163	Родионова Лилия Владимировна	Концерт для оркестра	2001
164	Рыбников Алексей Львович	Концерт для струнного квартета и симфонического оркестра	1971
165	Рыбников Алексей Львович	«Синяя птица» – кончерто гроссо для скрипки, виолончели, фортепиано и камерного оркестра	2006
166	Рыбников Алексей Львович	«Северный сфинкс» – кончерто гроссо для скрипки, виолончели, гитары, фортепиано и струнного оркестра	2006
167	Рыбников Алексей Львович	Концерт-симфония для альта и виолончели с оркестром «SEQUENTIA MUNDI»	2010
168	Рябов Владимир Владимирович	Концерт вальсов для симфонического оркестра	1987
169	Ряэтс Яан Петрович	Концерт для камерного оркестра № 1	1961
170	Ряэтс Яан Петрович	Концерт для камерного оркестра № 2	1987
171	Сабитов Рустэм Наримановичч	Концерт для струнного оркестра с солирующим гобоем	1984
172	Сапаров Валерий Ибрагимович	«Диалоги» (Concerto grosso) для двух саксофонов, фортепиано, маримбы, бас-гитары и симфонического оркестра	2006
173	Саркисян Рубен Суренович	Концертино для струнного оркестра	1996
174	Сидельников Николай Николаевич	«Русские сказки», концерт для 12 инструменталистов	1968
175	Скобёлкин Валерий Михайлович	Концерт для оркестра «Русские узоры»	1999
176	Скорик Мирослав Михайлович	Карпатский концерт для оркестра	1972
177	Слонимский Сергей Михайлович	Концерт-буфф для камерного оркестра	1966
178	Слонимский Сергей Михайлович	Концерт для симфонического оркестра, 3 электрогитар и солирующих инструментов	1973
179	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Музыка моря», концерт-симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных	1979

180	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Приветственный концерт» для камерного оркестра	1984
181	Смирнова Татьяна Георгиевна	«Музыка гор» концерт-симфония для духовых, арфы, контрабаса и ударных	1994
182	Соколов Борис Михайлович	Концерт для струнного оркестра «Stickies» («Липучки»)	2014
183	Солин Лев Львович (Соломон Каганович)	Concerto Ironico для симфонического оркестра – «Играм человеческим и не только спортивным посвящается»	2003
184	Старокадомский Михаил Леонидович	Концерт для оркестра	1933
185	Струк Павел Витальвич	Кончерто гроссо № 1 для 2 кларнетов, фортепиано и оркестра	1999
186	Такинов Владимир Михайлович	Концерт для оркестра	2019
187	Такинов Владимир Михайлович	Концерт для духового оркестра	2019
188	Тамберг Эйно Мартинович	Кончерто гроссо	1956
189	Таранов Глеб Павлович	Кончерто гроссо памяти Г.Ф. Генделя для флейты, английского рожка, фагота и струнного оркестра	1976
190	Тосин Сергей Геннадьевич	Концерт-симфония для баяна, щипковых и ударных в 4-х частях	2000
191	Уманский Кирилл Алексеевич	Концерт для струнного оркестра	2003
192	Ушкарев Анатолий Федорович	Концерт для камерного оркестра	1977
193	Фалик Юрий Александрович	«Скоморохи» – концерт для духовых и ударных	1966
194	Фалик Юрий Александрович	Концерт для оркестра № 1 По мотивам легенд о Тиле Уленшпигеле	1967
195	Фалик Юрий Александрович	Концерт для оркестра № 2 (Симфонические этюды)	1977
196	Флейшер Игорь Яковлевич	Концерт «Времена года» для солистов и струнного оркестра	2008
197	Флейшер Игорь Яковлевич	Концерт для симфонического оркестра	2013
198	Флейшер Игорь Яковлевич	Кончерто гроссо для двух скрипок и камерного оркестра,	2015
199	Фрид Григорий Самуилович	Концерт для оркестра	1968
200	Хасаншин Азамат Данилович	Концерт для симфонического оркестра № 1	2002
201	Хасаншин Азамат Данилович	Концерт для симфонического оркестра № 2	2007
202	Хасаншин Данил Давлетшинович	Концерт для оркестра «Айтыш» (состязание сэсэнов)	1988
203	Хондо Наталья Александровна	«Болгарское концертино» для оркестра русских народных инструментов	2011
204	Цайгер Михаил Исаакович	Концерт для оркестра № 1 «Город», посвящен Альберту Семеновичу Леману	1983
205	Цайгер Михаил Исаакович	Концерт для оркестра № 2 «Тигр» по стихотворению Уильяма Блейка «Тигр»	1995

206	Цытович Владимир Иванович	Концерт для флейты, гобоя, струнного оркестра и ударных	1986
207	Чайковский Александр Владимирович	Концерт для оркестра «Хоккейный матч ЦСКА – «Спартак» в одном периоде и трех шайбах»	1980
208	Чайковский Александр Владимирович	Концерт для 4-х саксофонов и оркестра	2011
209	Чекалин Михаил Геннадиевич	«Черный квадрат» – кончерто гроссо в 4-х частях	1996
210	Чернов Геннадий Владимирович	Концерт для оркестра баянистов и ударных	2022
211	Чулаки Михаил Иванович	Концерт для оркестра	1936
212	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 1 для струнного оркестра	1999
213	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 2 для струнного оркестра «Фирдавсиада» (Страница трагедии Фирдавси)	1999
214	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 3 для скрипки, сантура и камерного оркестра	2004
215	Шахиди Толибхон Зиядуллаевич	Кончерто гроссо № 4	2006
216	Шварц Исаак Иосифович	Концерт для оркестра «Желтые звезды» или «Пурим-шпиль в гетто» в 7-ти частях памяти Рауля Валленберга	2000
217	Шмотова Марина Анатольевна	«Воздушные замки» – концерт для симфонического оркестра и фортепиано	2006
218	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 1 для 2 скрипок, клавесина, подготовленного фортепиано и струнного оркестра	1977
219	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 2 для скрипки и виолончели с оркестром	1982
220	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 3 для 2 скрипок, подготовленного фортепиано и струнного оркестра	1985
221	Шнитке Альфред Гарриевич	Симфония № 5 «Кончерто гроссо № 4»	1988
222	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 5 для скрипки, фортепиано и оркестра	1991
223	Шнитке Альфред Гарриевич	Кончерто гроссо № 6 для фортепиано, скрипки и камерного оркестра	1993
224	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 1 «Озорные частушки»	1963
225	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 2 «Звоны»	1968
226	Щедрин Родион Константинович	Музыка для города Кётена	1984
227	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 3 «Старинная музыка российских провинциальных цирков»	1989

228	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 4 «Хороводы»	1989
229	Щедрин Родион Константинович	Концерт для оркестра № 5 «Четыре русские песни»	1997
230	Энке Владимир Робертович	Концерт для симфонического оркестра	1936
231	Эшпай Андрей Яковлевич	Кончерто гроссо для трубы, фортепиано, вибрафона, контрабаса и оркестра	1967
232	Эшпай Андрей Яковлевич	«Игры», второй концерт для оркестра	2002
233	Юдин Михаил Алексеевич	Concerto grosso	1936
234	Юзелюнас Юлюс Александре	Кончерто гроссо для струнного оркестра, духового квинтета и фортепиано	1966
235	Юкечев Юрий Павлович	Концерт для скрипки, 18 духовых и ударных	1971
236	Юкечев Юрий Павлович	Концерт № 1 для оркестра русских народных инструментов	1973
237	Юкечев Юрий Павлович	Концерт для духового оркестра	1973
238	Юкечев Юрий Павлович	Концерт № 2 для оркестра русских народных инструментов	1981
239	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 1 для струнного квартета и камерного оркестра	1969
240	Янов-Яновский Феликс Маркович	Концерт для оркестра	1973
241	Янов-Яновский Феликс Маркович	«Простой концерт» (Concerto grosso № 2) для скрипки, альта, виолончели и струнных	1989
242	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 3 – для альта, контрабаса и струнных	2007
243	Янов-Яновский Феликс Маркович	Concerto grosso № 4 – для маримбы, чембало и струнных	2009
244	Янченко Олег Григорьевич	Кончерто гроссо для 4 труб, литавр и органа	1981

Приложение III. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: хронологический каталог

№	Композитор	Наименование произведения	Год создания
1	Регер Макс	Концерт в старинном стиле	1912
2	Казелла Альфредо	Концерт для струнного оркестра	1923
3	Стравинский Игорь Фёдорович	Концерт для фортепиано, духового оркестра, литавр и контрабасов	1924
4	Берг Альбанг	Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых	1925
5	Блох Эрнест	Concerto grosso № 1 для струнных и фортепиано	1925
6	Хиндемит Пауль	Концерт для оркестра	1925
7	Яначек Леош	Концертино для фортепиано, кларнета, фагота, валторны, двух скрипок и альта	1925
8	Фалья Мануэль де	Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели	1926
9	Руссель Альбер	Концерт для маленького оркестра	1927
10	Хулиан Каррильо	Концертино для микротонового секстета (флейта-пикколо, валторна, арфа, гитара, скрипка и виолончельи оркестра, играющего в темперированном строе	1927
11	Герхард Роберто	Концертино для струнных	1928
12	Пиццетти Ильдебрандо	Concerto dell'estate – Летний концерт для оркестра	1928
13	Хартманн Карл	Камерный концерт для кларнета, квартета струнных и струнного оркестра	1930
14	Хиндемит Пауль	Концертная музыка для фортепиано, духовых и двух арф	1930
15	Хиндемит Пауль	Концертная музыка для струнных и медных (Бостонская симфония)	1930
16	Скалтотас Никос	Concerto grosso для духового оркестра	1931
17	Антейл Джордж	Концерт для камерного оркестра	1932
18	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для оркестра	1933
19	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для оркестра	1933
20	Респиги Отторино	Концерт пяти для гобоя, трубы, скрипки, контрабаса, фортепиано и струнных	1933

21	Фортнер Вольфганг	Концерт для струнных	1933
22	Шёнберг Арнольд	Концерт для струнного квартета и оркестра (по Concerto grosso Г.Ф. Генделя)	1933
23	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 1	1934
24	Тайфер Жермен	Кончерто гроссо для двух фортепиано, 8 солистов, квартета саксофонов и оркестра	1934
25	Прингсхайм Клаус	Концерт для оркестра	1935
26	Мартину Богуслав	Кончерто гроссо для двух фортепиано и оркестра	1937
27	Мартину Богуслав	Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр	1938
28	Стравинский Игорь Фёдорович	Концерт для камерного оркестра «Дамбартон-Окс»	1938
29	Типпетт Майкл	Концерт для двойного струнного оркестра	1938
30	Хауэлс Герберт	Струнный концерт	1938
31	Хессенберг Курт	Concerto grosso для оркестра	1938
32	Айрленд Джон	Concertino Pastorale для струнных	1939
33	Типпетт Майкл	Концерт для двух струнных оркестров	1939
34	Кодай Золтан	Концерт для оркестра	1940
35	Скалтотас Никос	Концерт для скрипки, альта, духовых и контрабаса	1940
36	Мартину Богуслав	Камерный концерт для скрипки, струнных, фортепиано и ударных	1941
37	Ан Рейнальдо	Концерт для пяти инструментов и оркестра	1942
38	Рожа Миклош	Концерт для струнного оркестра	1943
39	Абсиль Жан	Concerto grosso	1944
40	Айнем Готфрид	Концерт для оркестра	1944
41	Барбер Сэмюэл	Capricorn concerto (Кэприкорнский концерт) для камерного оркестра	1944
42	Лопатников Николай Львович	Концертино для оркестра	1944
43	Элвин Уильям	Concerto grosso № 1	1944
44	Ан Рейнальдо	Провансальский концерт для камерного оркестра	1945
45	Барток Бела	Концерт для оркестра	1945
46	Гедини Джорджо	Concerto dall'albatro для фортепианного трио, флейты, 2 тромбонов, ударных и струнных, с декламацией фрагмента из романа Г. Мелвилла «Моби Дик»	1945
47	Мартен Франк	Маленькая концертная симфония для арфы, клавесина, фортепиано и двойного	1945

		струнного оркестра	
48	Стравинский Игорь Фёдорович	«Эбеновый концерт» для кларнета и джаз-ансамбля	1945
49	Стравинский Игорь Фёдорович	«Базельский» концерт для струнного оркестра	1946
50	Константинеску Пауль	Концерт для струнного квартета	1947
51	Хессенберг Курт	Концертная музыка для струнного оркестра	1947
52	Бацевич Гражина	Концерт для струнного оркестра	1948
53	Блох Эрнест	Концерт-симфония для фортепиано с оркестром	1948
54	Элвин Уильям	Concerto grosso № 2	1948
55	Берд Тадеуш	Concerto grosso в старинном стиле	1949
56	Берио Лучано	Концертино для кларнета, скрипки, челесты, арфы и струнных	1949
57	Мартен Франк	Концерт для 7 духовых инструментов, литавр и струнных	1949
58	Росторн Алан	Концерт для струнного оркестра	1949
59	Воан-Уильямс Ральф	Concerto grosso для трех струнных групп	1950
60	Давид Иоганн Непомук	Концерт для струнного оркестра	1950
61	Уильямс Ральф	Concerto grosso для струнного оркестра	1950
62	Фиала Джордж	Концертино для фортепиано, трубы, литавр и струнного оркестра	1950
63	Хартманн Карл	Симфония № 5 «Sinfonia concertante»	1950
64	Лигети Дьёрдь Шандор	«Румынский концерт» для оркестра	1951
65	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 2	1951
66	Блох Эрнест	Concerto grosso № 2	1952
67	Кастильони Никколо	«Концертино на Рождественскую ночь» для оркестра	1952
68	Стравинский Игорь Фёдорович	Концертино для двенадцати инструментов	1952
69	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 3 «Recreation Concertante»	1953
70	Гануш Ян	Концертная симфония для органа, арфы, литавр и струнного оркестра	1954
71	Лютославский Витольд	Концерт для оркестра	1954
72	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 4	1954
73	Тансман Александр	Концерт для оркестра	1954
74	Шабельский Болеслав	Concerto grosso для оркестра	1954

75	Константинеску Пауль	Концерт для струнного оркестра	1955
76	Пануфник Анджей	Concerto in modo antico – Концерт в старинном стиле для трубы, литавр, арфы, клавесина ad libitum и струнных	1955
77	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 5	1955
78	Такэмицу Тору	Камерный концерт для 12 духовых	1955
79	Хубер Клаус	Concerto per la camerata для 2 флейт, гобоя, скрипки, виолончели и клавесина	1955
80	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 6 «Invenzione concertata»	1957
81	Хессенберг Курт	Концерт для оркестра	1957
82	Джордж Рочберг	Cheltenham Concerto – Челтнемский концерт для малого оркестра	1958
83	Дикинсон Питер	«Монолог» для струнных и оркестра	1959
84	Шуллер Гюнтер	Концертино для джаз-квартета и оркестра	1959
85	Макфи Колин Кархарт	Концерт для духового оркестра	1960
86	Попович Дору	Концерт для оркестра	1960
87	Орбон Хулиан	Кончерто гроссо для струнного квартета и оркестра	1961
88	Росторн Алан	Камерный концерт для 10 инструментов	1961
89	Рота Нино	Праздничный концерт для оркестра	1961
90	Харви Джонатан	Маленький концерт для струнных	1961
91	Харрисон Лу	Concerto in Slendro – Концерт в пентатоническом ладу слендро для скрипки, челесты, 2 пианино с кнопками между струнами и ударных	1961
92	Шуллер Гюнтер	«Контрасты» – концерт для квинтета духовых и оркестра	1961
93	Бацевич Гражина	Концерт для симфонического оркестра	1962
94	Линде Бу	Концерт для оркестра	1962
95	Типпетт Майкл	Концерт для оркестра	1962
96	Уильямсон Малколм	Концертная симфония для фортепиано, 3 труб и струнного оркестра	1962
97	Шуллер Гюнтер	«Путешествие в Джаз» – концерт для джаз-квинтета и оркестра	1962
98	Кастильони Никколо	Концерт для оркестра	1963
99	Лопатников Николай Львович	Variazioni concertanti для оркестра	1963
100	Лопатников Николай Львович	Концерт для духового оркестра	1963

101	Лопатников Николай Львович	Концерт для оркестра	1964
102	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 7	1964
103	Тавенер Джон	Камерный концерт для малого оркестра	1964
104	Шуллер Гюнтер	Диптих для брасс-квинтета и оркестра	1964
105	Элвин Уильям	Concerto grosso № 3	1964
106	Герхард Роберто	Концерт для оркестра	1965
107	Рота Нино	Концерт для струнного оркестра	1965
108	Хинастера Альберто Эваристо	Концерт для струнных	1965
109	Лопатников Николай Львович	Partita concertante для камерного оркестра	1966
110	Бартель Ханс	Концерт для оркестра	1968
111	Фиала Джордж	Коцнертная музыка для духовых, ударных и струнных	1968
112	Картер Эллиот	Концерт для оркестра	1969
113	Картер Эллиот Кук	Концерт для большого симфонического оркестра по поэме Сен-Жож Перса «Ветра»	1969
114	Лигети Дьёрдь Шандор	Ramifications – концерт для струнного оркестра или 12 солирующих струнных	1969
115	Джан Карло Менотти	Triple Concerto a Тге – Трижды тройной концерт для фортепиано, арфы, ударных, гобоя, кларнета, фагота и струнного трио с оркестром	1970
116	Лигети Дьёрдь Шандор	Камерный концерт для 13 инструментов	1970
117	Шуллер Гюнтер	Museum Piece (Музейный экспонат) для инструментов эпохи Возрождения и оркестра	1970
118	Дикинсон Питер	Концерт для струнных, ударных и электрооргана	1971
119	Пендерецкий Кшиштов	Партита для клавесина, электрогитары, фагота, арфы, контрабаса и оркестра	1971
120	Балашша Шандор	Луперкалии – коцерт для духового оркестра памяти И.Ф. Стравинского	1972
121	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 8	1972
122	Сешнс Роджер Хантингтон	Концертино для камерного оркестра	1972
123	Тамба Акира	Камерный концерт для струнного оркестра	1972
124	Хэмилтон Иэн	«Комедия» – концерт для оркестра	1972
125	Беннетт Ричард Родни	Концерт для оркестра	1973
126	Делло Джойо Норман	Концерт для оркестра	1973
127	Фортнер Вольфганг	«Призмы» для флейты, гобоя, кларнета, арфы, ударных и оркестра	1974

128	Шеффер Богуслав	Джазовый концерт для оркестра	1975
129	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для струнного квартета, духовых и ударных	1976
130	Стоянов Пенчо Цветанов	Концерт для струнного оркестра	1976
131	Пануфник Анджей	Concerto festivo – Праздничный концерт для оркестра	1979
132	Пануфник Анджей	Концертино для ударных и струнных	1980
133	Фишер Ян Франк	Концерт для оркестра	1980
134	Сешнс Роджер Хантингтон	Концерт для оркестра	1981
135	Кови Эдвард	Концерт для оркестра	1982
136	Ласло Шари	Классический концерт для камерного оркестра	1983
137	Пьяццола Астор	Concierto de Nakar – концерт для солирующего нонета и оркестра	1983
138	Шуллер Гюнтер	Concerto festivo для брасс-квинтета и оркестра	1984
139	Шуллер Гюнтер	Concerto quarternio для флейты, гобоя, трубы, скрипки и пяти инструментов	1984
140	Цвилих Тэйф Элен Федорович	Кончерто гроссо к 300-летию Генделя	1985
141	Айнем Готфрид	Каринтийское концертино	1988
142	Баркаускас Витаутас	Концерт Piccolo для струнного оркестра	1988
143	Раннап Рейн	Кончерто гроссо «Концерт для юношества»	1988
144	Шуллер Гюнтер	Концерт для струнного квартета и оркестра (по Concerto grosso Г.Ф. Генделя)	1988
145	Бернстайн Леонард	Концерт для оркестра «Юбилейные игры»	1989
146	Гласс Филип	Concerto grosso	1992
147	Донатони Франко	Concerto grosso для 5 электронных клавишных инструментов и оркестра	1992
148	Мессиан Оливье	Concert à quatre для четырех солистов (флейта, гобой, виолончель, фортепиано) и оркестра	1992
149	Шварц Эллиот	Равноденствие – концерт для большого симфонического оркестра	1994
150	Гласс Филип	Концерт для квартета саксофонов и оркестра	1995
151	Дженкинс Карл	Palladio – Кончерто гроссо для струнного оркестра	1995
152	Тань Дунь	Water Concerto – Водяной концерт для водяных ударных и оркестра	1998
153	Лигети Дьёрдь Шандор	«Гамбургский концерт» для валторны соло, 4 валторн и камерного оркестра	1999
154	Тань Дунь	Концерт для струнного оркестра и пипы	1999

155	Алмаши Золтан	Кончерто гроссо № 2 для струнных	2000
156	Картер Эллиотт	ASKO Concerto для 16 инструменталистов	2000
157	Пендерецкий Криштоф	Кончерто гроссо № 1 для 3 виолончелей и оркестра	2000
158	Пендерецкий Кшиштоф	Concerto grosso для 3 виолончелей с оркестром	2000
159	Рим Вольфганг	Концерт для струнного квартета и оркестра «Дифирамб»	2000
160	Тань Дунь	«Крадущийся тигр», концерт для виолончели, альтовой флейты (также флейты-пикколо), ударных (5 исполнителей), арфы и струнных	2000
161	Алмаши Золтан	Кончерто гроссо № 3 для гобоя, виолончели и камерного оркестра	2001
162	Пендерецкий Кшиштов	Concerto grosso № 1 для трех виолончелей и оркестра	2001
163	Холлигер Хайнц	«COncErto? ... cErtO!» для камерного оркестра	2001
164	Картер Эллиотт	Бостонский концерт для оркестра	2002
165	Пендерецкий Криштоф	Кончерто гроссо № 2 для 5 кларнетов с оркестром	2004
166	Пендерецкий Кшиштов	Concerto grosso № 2 для пяти кларнетов и оркестра	2004
167	Шиманьский Павел	Concerto con duoi Violini e Violoncello di Concertino obbligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso del Sig’Szymanski	2004
168	Хаас Георг	Концерт для оркестра и светового шоу «Hyperion»	2006
169	Цвилих Тэйф Элен Федорович	Симфония № 5 «Концерт для оркестра»	2008

Приложение IV. Концерты для оркестра зарубежных композиторов XX – начала XXI века: систематический каталог

№	Композитор	Наименование произведения	Год создания
1	Абсиль Жан	Concerto grosso	1944
2	Айнем Готфрид	Концерт для оркестра	1944
3	Айнем Готфрид	Каринтийское концертино	1988
4	Айрленд Джон	Concertino Pastorale для струнных	1939
5	Алмаши Золтан	Кончерто гроссо № 2 для струнных	2000
6	Алмаши Золтан	Кончерто гроссо № 3 для гобоя, виолончели и камерного оркестра	2001
7	Ан Рейнальдо	Концерт для пяти инструментов и оркестра	1942
8	Ан Рейнальдо	Провансальский концерт для камерного оркестра	1945
9	Антейл Джордж	Концерт для камерного оркестра	1932
10	Балашша Шандор	Луперкалии – коцерт для духового оркестра памяти И.Ф. Стравинского	1972
11	Барбер Сэмюэл	Capricorn concerto (Кэприкорнский концерт) для камерного оркестра	1944
12	Баркаускас Витаутас	Концерт Piccolo для струнного оркестра	1988
13	Бартель Ханс	Концерт для оркестра	1968
14	Барток Бела	Концерт для оркестра	1945
15	Бацевич Гражина	Концерт для струнного оркестра	1948
16	Бацевич Гражина	Концерт для симфонического оркестра	1962
17	Беннетт Ричард Родни	Концерт для оркестра	1973
18	Берг Альбанг	Камерный концерт для фортепиано, скрипки и духовых	1925
19	Берд Тадеуш	Concerto grosso в старинном стиле	1949
20	Берио Лучано	Концертино для кларнета, скрипки, челесты, арфы и струнных	1949
21	Бернстайн Леонард	Концерт для оркестра «Юбилейные игры»	1989

22	Блох Эрнест	Concerto grosso № 1 для струнных и фортепиано	1925
23	Блох Эрнест	Концерт-симфония для фортепиано с оркестром	1948
24	Блох Эрнест	Concerto grosso № 2	1952
25	Воан-Уильямс Ральф	Concerto grosso для трех струнных групп	1950
26	Гануш Ян	Концертная симфония для органа, арфы, литавр и струнного оркестра	1954
27	Гедини Джорджо	Concerto dall'albatro для фортепианного трио, флейты, 2 тромбонов, ударных и струнных, с декламацией фрагмента из романа Г. Мелвилла «Моби Дик»	1945
28	Герхард Роберто	Концертино для струнных	1928
29	Герхард Роберто	Концерт для оркестра	1965
30	Гласс Филип	Concerto grosso	1992
31	Гласс Филип	Концерт для квартета саксофонов и оркестра	1995
32	Давид Иоганн Непомук	Концерт для струнного оркестра	1950
33	Делло Джойо Норман	Концерт для оркестра	1973
34	Джан Карло Менотти	Triple Concerto a Tre – Трижды тройной концерт для фортепиано, арфы, ударных, гобоя, кларнета, фагота и струнного трио с оркестром	1970
35	Дженкинс Карл	Palladio – Кончерто гроссо для струнного оркестра	1995
36	Джордж Рочберг	Cheltenham Concerto – Челтнемский концерт для малого оркестра	1958
37	Дикинсон Питер	«Монолог» для струнных и оркестра	1959
38	Дикинсон Питер	Концерт для струнных, ударных и электрооргана	1971
39	Донатони Франко	Concerto grosso для 5 электронных клавишных инструментов и оркестра	1992
40	Казелла Альфредо	Концерт для струнного оркестра	1923
41	Картер Эллиот	Концерт для оркестра	1969
42	Картер Эллиот Кук	Концерт для большого симфонического оркестра по поэме Сен-Жож Перса «Ветра»	1969
43	Картер Эллиотт	ASKO Concerto для 16 инструменталистов	2000
44	Картер Эллиотт	Бостонский концерт для оркестра	2002
45	Кастильони Никколо	«Концертино на Рождественскую ночь» для оркестра	1952
46	Кастильони Никколо	Концерт для оркестра	1963
47	Кови Эдвард	Концерт для оркестра	1982

48	Кодай Золтан	Концерт для оркестра	1940
49	Константинеску Пауль	Концерт для струнного квартета	1947
50	Константинеску Пауль	Концерт для струнного оркестра	1955
51	Ласло Шари	Классический концерт для камерного оркестра	1983
52	Лигети Дьёрдь Шандор	«Румынский концерт» для оркестра	1951
53	Лигети Дьёрдь Шандор	Ramifications – концерт для струнного оркестра или 12 солирующих струнных	1969
54	Лигети Дьёрдь Шандор	Камерный концерт для 13 инструментов	1970
55	Лигети Дьёрдь Шандор	«Гамбургский концерт» для валторны соло, 4 валторн и камерного оркестра	1999
56	Линде Бу	Концерт для оркестра	1962
57	Лопатников Николай Львович	Концертино для оркестра	1944
58	Лопатников Николай Львович	Variazioni concertanti для оркестра	1963
59	Лопатников Николай Львович	Концерт для духового оркестра	1963
60	Лопатников Николай Львович	Концерт для оркестра	1964
61	Лопатников Николай Львович	Partita concertante для камерного оркестра	1966
62	Лютославский Витольд	Концерт для оркестра	1954
63	Макфи Колин Кархарт	Концерт для духового оркестра	1960
64	Мартен Франк	Маленькая концертная симфония для арфы, клавесина, фортепиано и двойного струнного оркестра	1945
65	Мартен Франк	Концерт для 7 духовых инструментов, литавр и струнных	1949
66	Мартину Богуслав	Кончерто гроссо для двух фортепиано и оркестра	1937
67	Мартину Богуслав	Двойной концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр	1938
68	Мартину Богуслав	Камерный концерт для скрипки, струнных, фортепиано и ударных	1941
69	Мессиан Оливье	Concert à quatre для четырех солистов (флейта, гобой, виолончель, фортепиано) и оркестра	1992
70	Орбон Хулиан	Кончерто гроссо для струнного квартета и оркестра	1961
71	Пануфник Анджей	Concerto in modo antico – Концерт в старинном стиле для трубы, литавр, арфы, клавесина ad libitum и струнных	1955
72	Пануфник Анджей	Concerto festivo – Праздничный концерт для оркестра	1979

73	Пануфник Анджей	Концертино для ударных и струнных	1980
74	Пендерецкий Криштоф	Кончерто гроссо № 1 для 3 виолончелей и оркестра	2000
75	Пендерецкий Криштоф	Кончерто гроссо № 2 для 5 кларнетов с оркестром	2004
76	Пендерецкий Кшиштов	Партита для клавесина, электрогитары, фагота, арфы, контрабаса и оркестра	1971
77	Пендерецкий Кшиштов	Concerto grosso № 1 для трех виолончелей и оркестра	2001
78	Пендерецкий Кшиштов	Concerto grosso № 2 для пяти кларнетов и оркестра	2004
79	Пендерецкий Кшиштоф	Concerto grosso для 3 виолончелей с оркестром	2000
80	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 1	1934
81	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 2	1951
82	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 3 «Recreation Concertante»	1953
83	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 4	1954
84	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 5	1955
85	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 6 «Invenzione concertata»	1957
86	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 7	1964
87	Петрасси Гоффредо	Концерт для оркестра № 8	1972
88	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для оркестра	1933
89	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для оркестра	1933
90	Пистон Уолтер Хеймор	Концерт для струнного квартета, духовых и ударных	1976
91	Пиццетти Ильдебрандо	Concerto dell'estate – Летний концерт для оркестра	1928
92	Попович Дору	Концерт для оркестра	1960
93	Прингсхайм Клаус	Концерт для оркестра	1935
94	Пьяццола Астор	Concierto de Nakar – концерт для солирующего нонета и оркестра	1983
95	Раннап Рейн	Кончерто гроссо «Концерт для юношества»	1988
96	Регер Макс	Концерт в старинном стиле	1912
97	Респиги Отторино	Концерт пяти для гобоя, трубы, скрипки, контрабаса, фортепиано и струнных	1933
98	Рим Вольфганг	Концерт для струнного квартета и оркестра «Дифирамб»	2000
99	Рожа Миклош	Концерт для струнного оркестра	1943
100	Росторн Алан	Концерт для струнного оркестра	1949
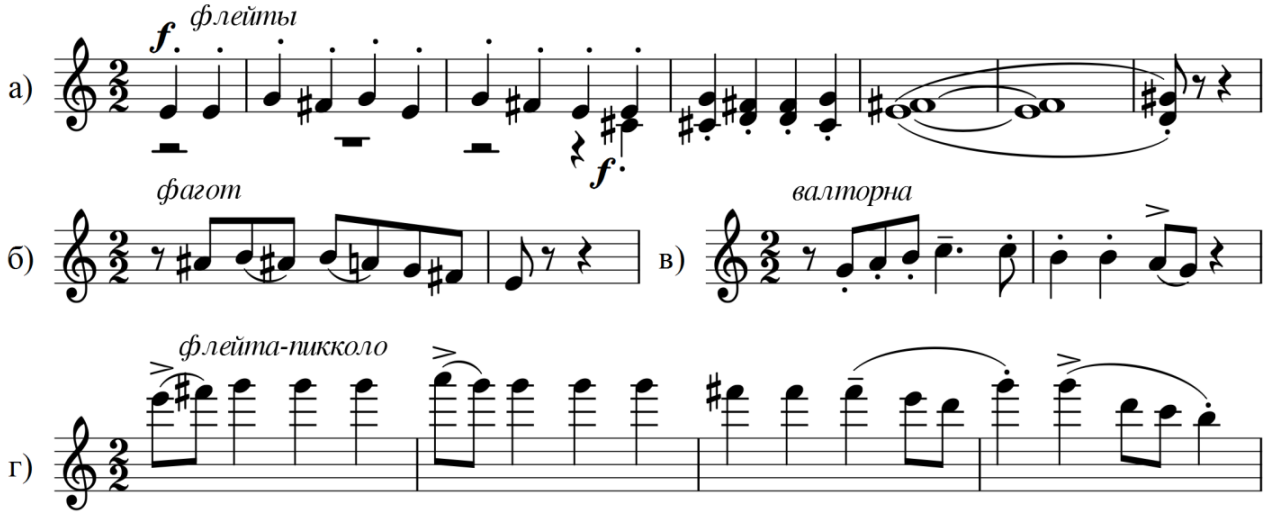
101	Росторн Алан	Камерный концерт для 10 инструментов	1961
102	Рота Нино	Праздничный концерт для оркестра	1961
103	Рота Нино	Концерт для струнного оркестра	1965
104	Руссель Альбер	Концерт для маленького оркестра	1927
105	Сешнс Роджер Хантингтон	Концертино для камерного оркестра	1972
106	Сешнс Роджер Хантингтон	Концерт для оркестра	1981
107	Скалтотас Никос	Concerto grosso для духового оркестра	1931
108	Скалтотас Никос	Концерт для скрипки, альта, духовых и контрабаса	1940
109	Стоянов Пенчо Цветанов	Концерт для струнного оркестра	1976
110	Стравинский Игорь Фёдорович	Концерт для фортепиано, духового оркестра, литавр и контрабасов	1924
111	Стравинский Игорь Фёдорович	Концерт для камерного оркестра «Дамбартон-Окс»	1938
112	Стравинский Игорь Фёдорович	«Эбеновый концерт» для кларнета и джаз-ансамбля	1945
113	Стравинский Игорь Фёдорович	«Базельский» концерт для струнного оркестра	1946
114	Стравинский Игорь Фёдорович	Концертино для двенадцати инструментов	1952
115	Тавенер Джон	Камерный концерт для малого оркестра	1964
116	Тайфер Жермен	Кончерто гроссо для двух фортепиано, 8 солистов, квартета саксофонов и оркестра	1934
117	Такэмицу Тору	Камерный концерт для 12 духовых	1955
118	Тамба Акира	Камерный концерт для струнного оркестра	1972
119	Тансман Александр	Концерт для оркестра	1954
120	Тань Дунь	Water Concerto – Водяной концерт для водяных ударных и оркестра	1998
121	Тань Дунь	Концерт для струнного оркестра и пипы	1999
122	Тань Дунь	«Крадущийся тигр», концерт для виолончели, альтовой флейты (также флейты-пикколо), ударных (5 исполнителей), арфы и струнных	2000
123	Типпетт Майкл	Концерт для двойного струнного оркестра	1938
124	Типпетт Майкл	Концерт для двух струнных оркестров	1939
125	Типпетт Майкл	Концерт для оркестра	1962
126	Уильямс Ральф	Concerto grosso для струнного оркестра	1950
127	Уильямсон Малколм	Концертная симфония для фортепиано, 3 труб и струнного оркестра	1962

128	Фалья Мануэль де	Концерт для клавесина, флейты, гобоя, кларнета, скрипки и виолончели	1926
129	Фиала Джордж	Концертино для фортепиано, трубы, литавр и струнного оркестра	1950
130	Фиала Джордж	Коцнертная музыка для духовых, ударных и струнных	1968
131	Фишер Ян Франк	Концерт для оркестра	1980
132	Фортнер Вольфганг	Концерт для струнных	1933
133	Фортнер Вольфганг	«Призмы» для флейты, гобоя, кларнета, арфы, ударных и оркестра	1974
134	Хаас Георг	Концерт для оркестра и светового шоу «Hyperion»	2006
135	Харви Джонатан	Маленький концерт для струнных	1961
136	Харрисон Лу	Concerto in Slendro – Концерт в пентатоническом ладу слендро для скрипки, челесты, 2 пианино с кнопками между струнами и ударных	1961
137	Хартманн Карл	Камерный концерт для кларнета, квартета струнных и струнного оркестра	1930
138	Хартманн Карл	Симфония № 5 «Sinfonia concertante»	1950
139	Хауэлс Герберт	Струнный концерт	1938
140	Хессенберг Курт	Concerto grosso для оркестра	1938
141	Хессенберг Курт	Концертная музыка для струнного оркестра	1947
142	Хессенберг Курт	Концерт для оркестра	1957
143	Хинастера Альберто Эвариcто	Концерт для струнных	1965
144	Хиндемит Пауль	Концерт для оркестра	1925
145	Хиндемит Пауль	Концертная музыка для фортепиано, духовых и двух арф	1930
146	Хиндемит Пауль	Концертная музыка для струнных и медных (Бостонская симфония)	1930
147	Холлигер Хайнц	«COncErto? ... cErtO!» для камерного оркестра	2001
148	Хубер Клаус	Concerto per la camerata для 2 флейт, гобоя, скрипки, виолончели и клавесина	1955
149	Хулиан Каррильо	Концертино для микротонового секстета (флейта-пикколо, валторна, арфа, гитара, скрипка и виолончельи оркестра, играющего в темперированном строе	1927
150	Хэмилтон Иэн	«Комедия» – концерт для оркестра	1972
151	Цвилих Тэйф Элен Федорович	Кончерто гроссо к 300-летию Генделя	1985
152	Цвилих Тэйф Элен Федорович	Симфония № 5 «Концерт для оркестра»	2008
153	Шабельский Болеслав	Concerto grosso для оркестра	1954
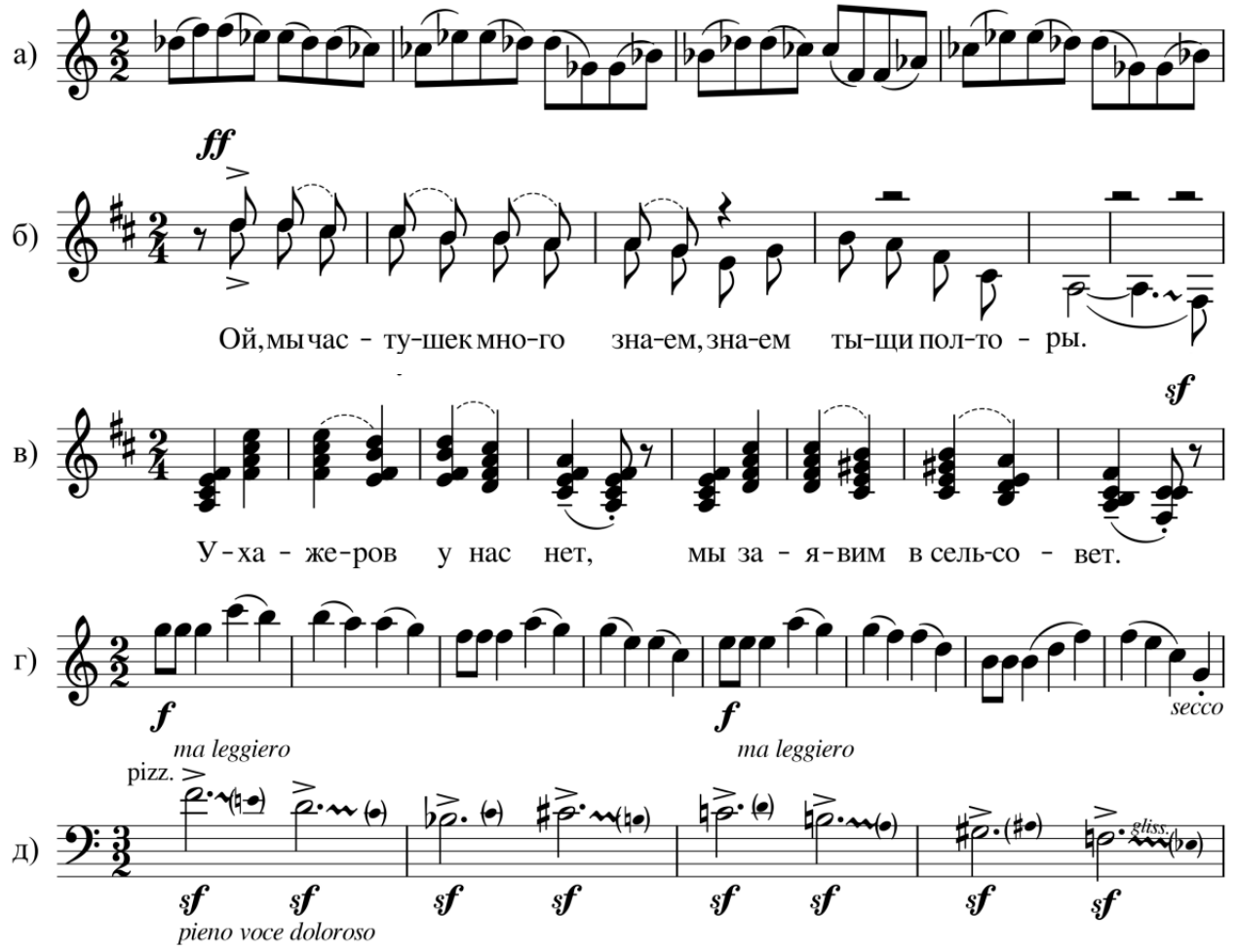
154	Шварц Эллиот	Равноденствие – концерт для большого симфонического оркестра	1994
155	Шёнберг Арнольд	Концерт для струнного квартета и оркестра (по Concerto grosso Г.Ф. Генделя)	1933
156	Шеффер Богуслав	Джазовый концерт для оркестра	1975
157	Шиманьский Павел	Concerto con duoi Violini e Violoncello di Concertino obbligati e duoi altri Violini, Viola e Basso di Concerto Grosso del Sig'Szymanski	2004
158	Шуллер Гюнтер	Концертино для джаз-квартета и оркестра	1959
159	Шуллер Гюнтер	«Контрасты» – концерт для квинтета духовых и оркестра	1961
160	Шуллер Гюнтер	«Путешествие в Джаз» – концерт для джаз-квинтета и оркестра	1962
161	Шуллер Гюнтер	Диптих для брасс-квинтета и оркестра	1964
162	Шуллер Гюнтер	Museum Piece (Музейный экспонат) для инструментов эпохи Возрождения и оркестра	1970
163	Шуллер Гюнтер	Concerto festivo для брасс-квинтета и оркестра	1984
164	Шуллер Гюнтер	Concerto quarternio для флейты, гобоя, трубы, скрипки и пяти инструментов	1984
165	Шуллер Гюнтер	Концерт для струнного квартета и оркестра (по Concerto grosso Г.Ф. Генделя)	1988
166	Элвин Уильям	Concerto grosso № 1	1944
167	Элвин Уильям	Concerto grosso № 2	1948
168	Элвин Уильям	Concerto grosso № 3	1964
169	Яначек Леош	Концертино для фортепиано, кларнета, фагота, валторны, двух скрипок и альта	1925

Приложение V. Нотные примеры

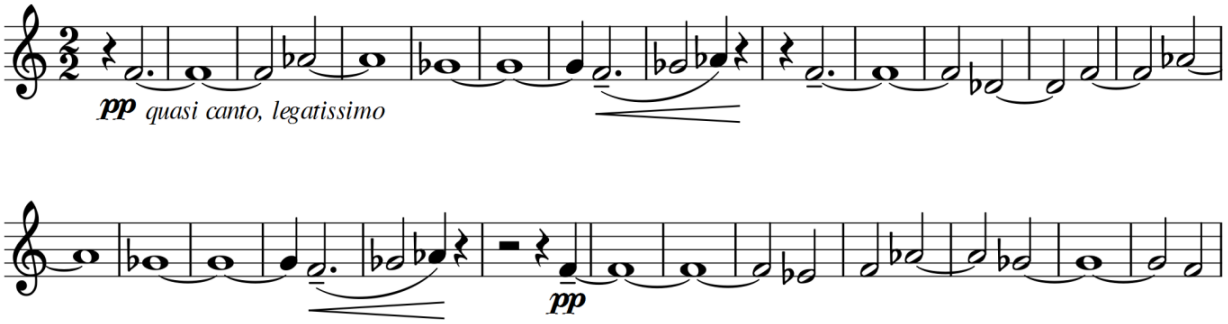
Пример 1. Р. Щедрин «Озорные частушки», Ц. 1
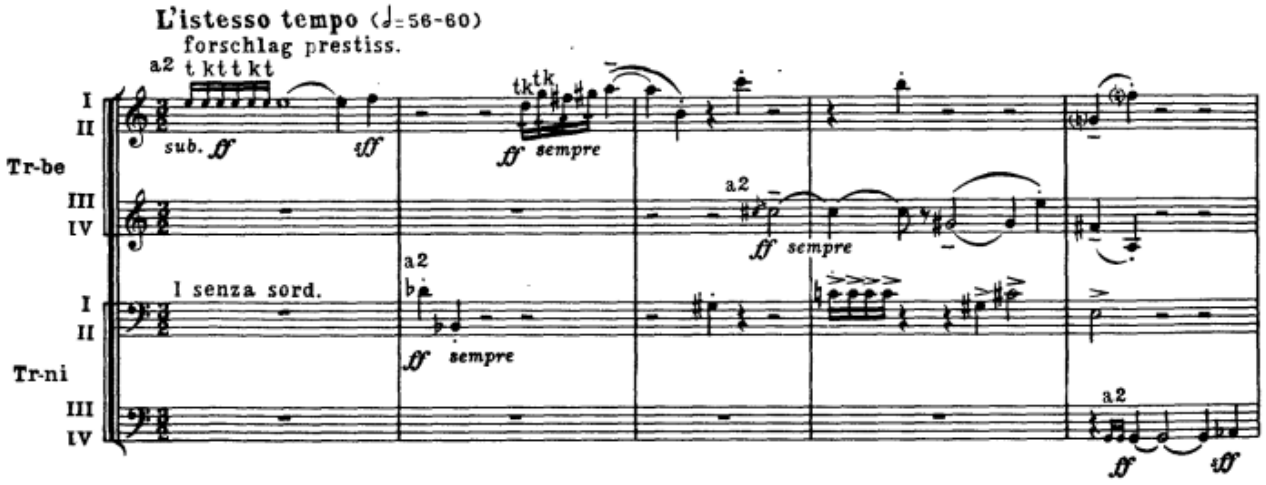


Пример 2. Р. Щедрин «Озорные частушки» / опера «Не только любовь»
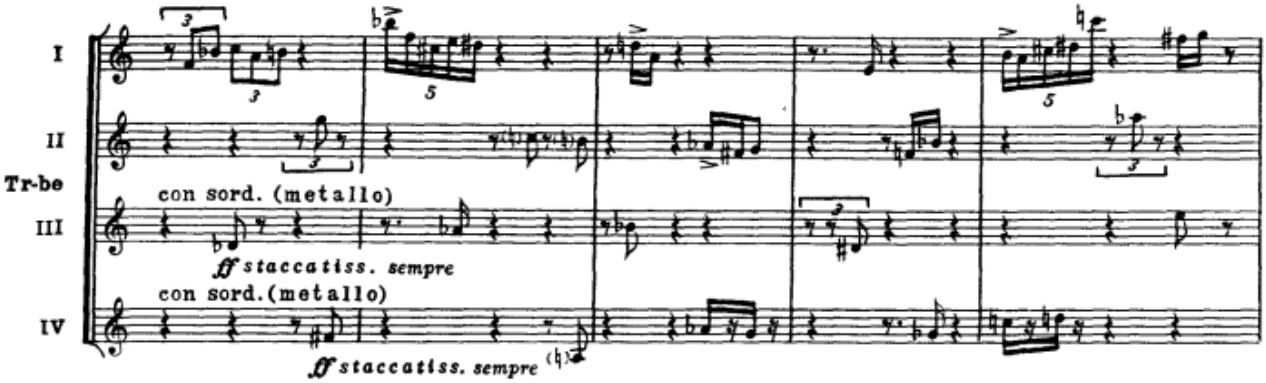


Пример 3. Р. Щедрин «Озорные частушки», «побочная» тема (Ц. 8–9)



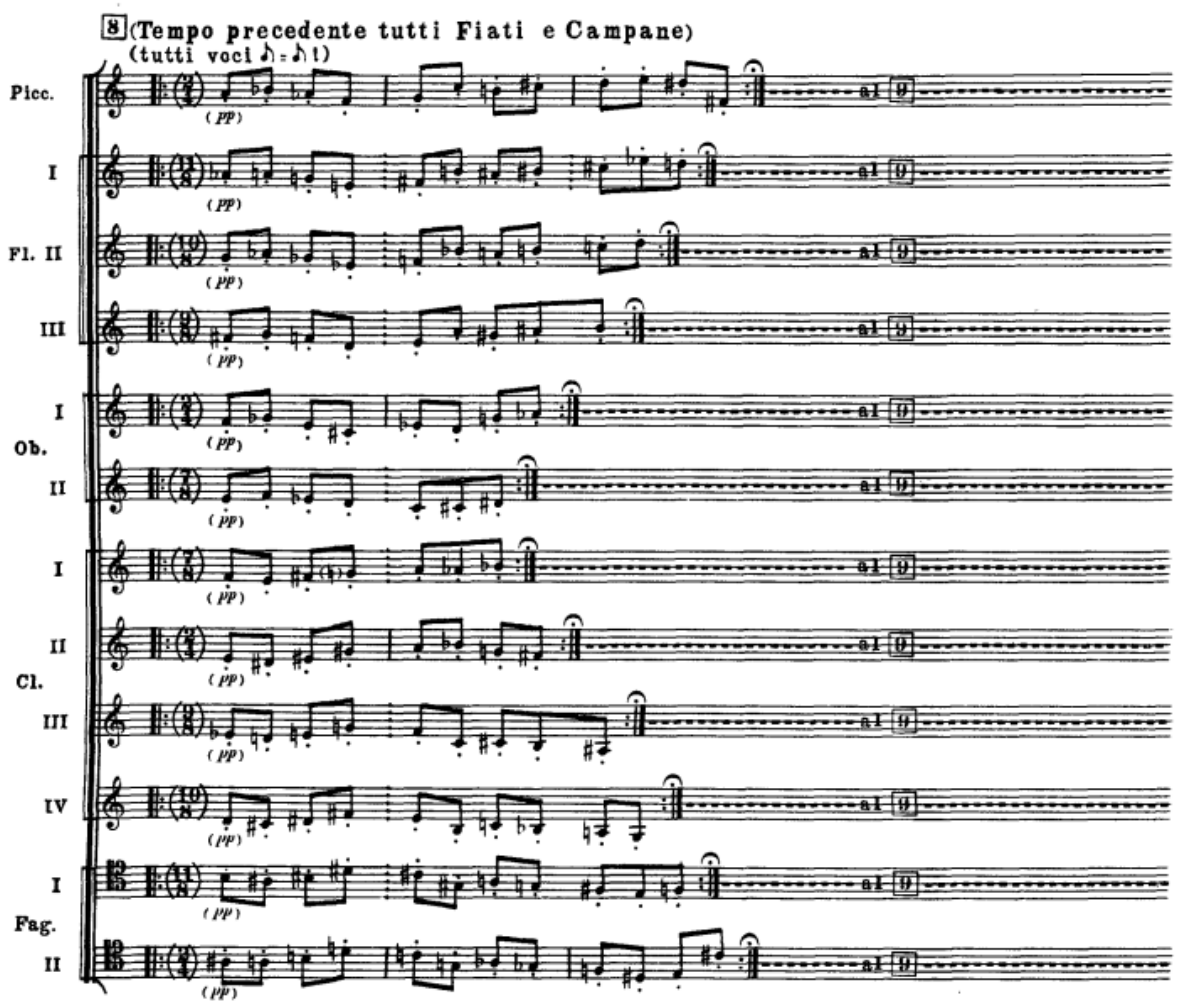
Пример 4а. Р. Щедрин «Звоны», Ц. 6
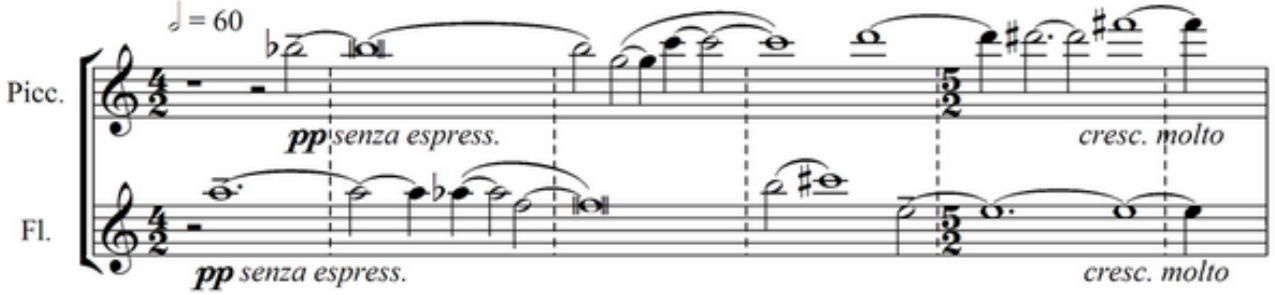


Пример 4б. Р. Щедрин «Звоны», Ц. 9
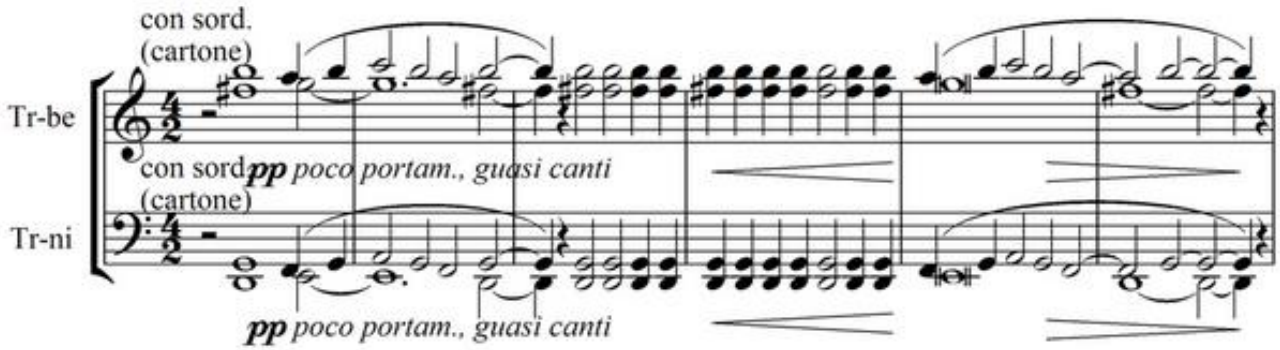


Пример 5. Р. Щедрин «Звоны», Ц. 8



Пример 6. Р. Щедрин «Звоны», главная тема
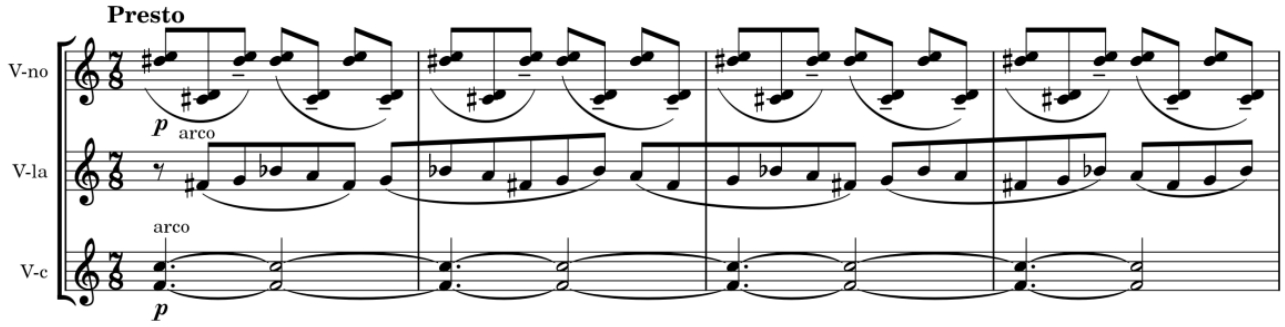


Пример 7. Р. Щедрин «Звоны», тема-итог, Ц. 23
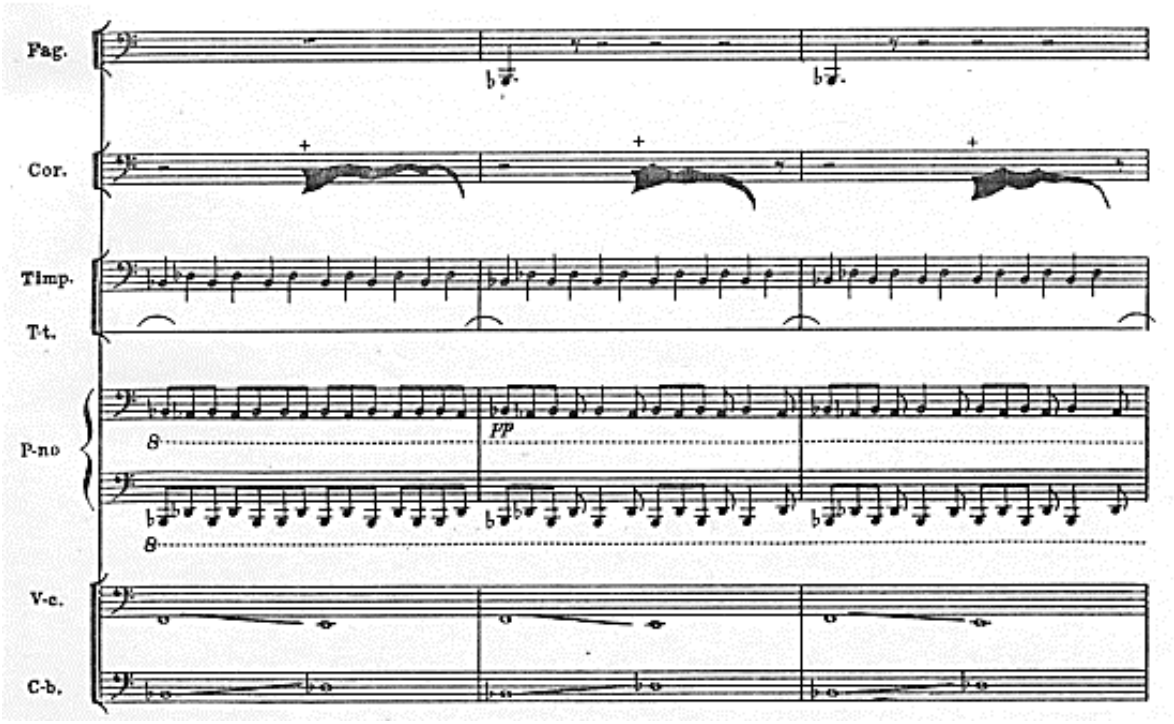


Пример 8. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Пенье комариное да страхи болотные»
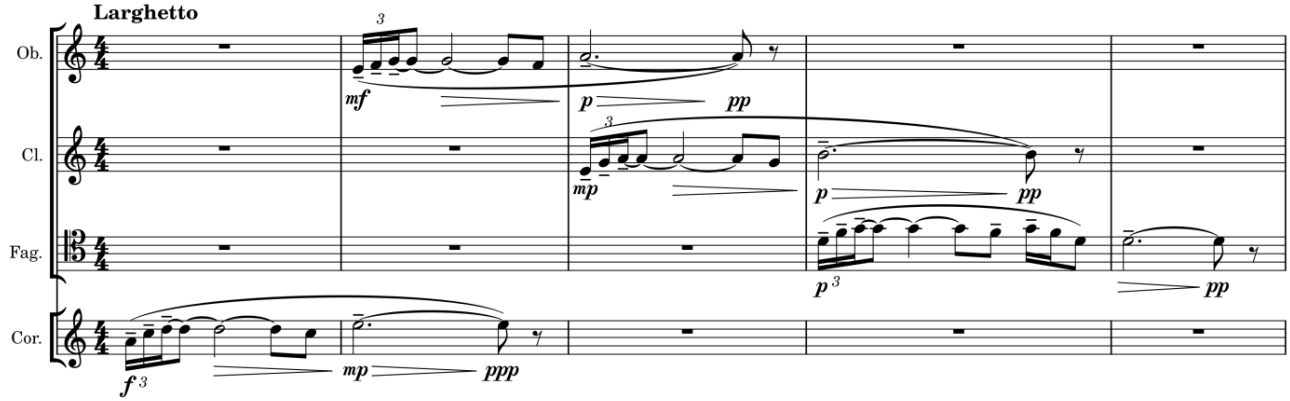


Пример 9. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Леший с русалками хороводы водит»
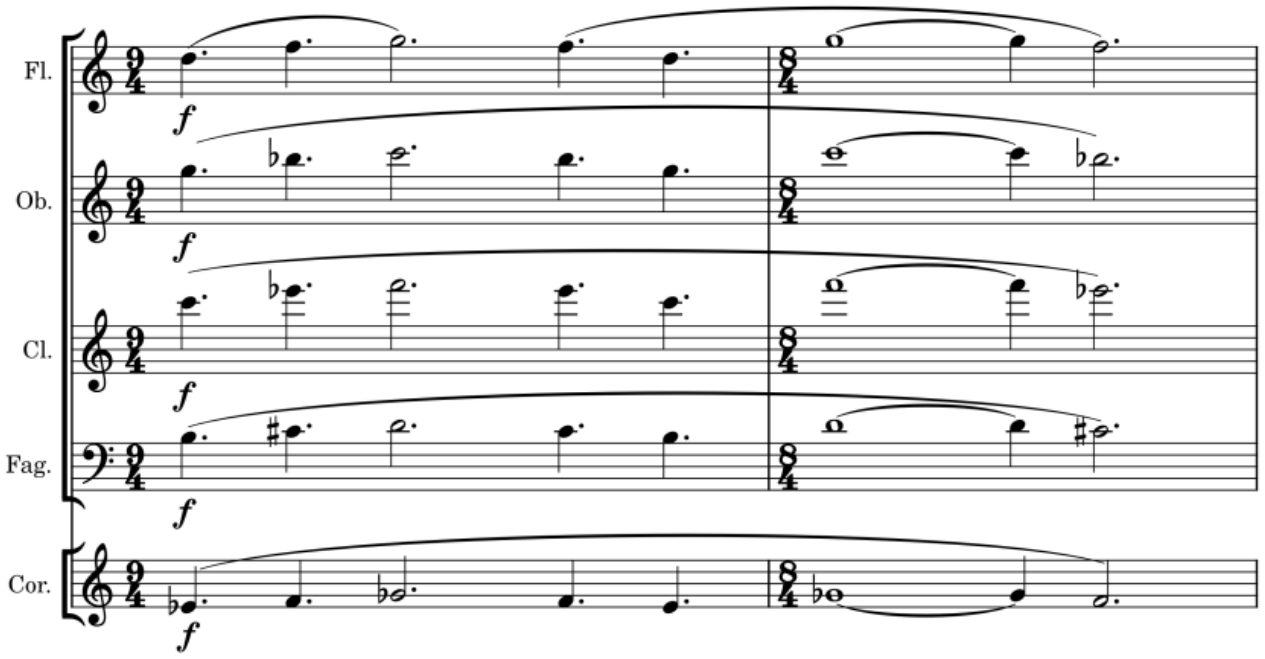


Пример 10. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Там за холмами земля русская»
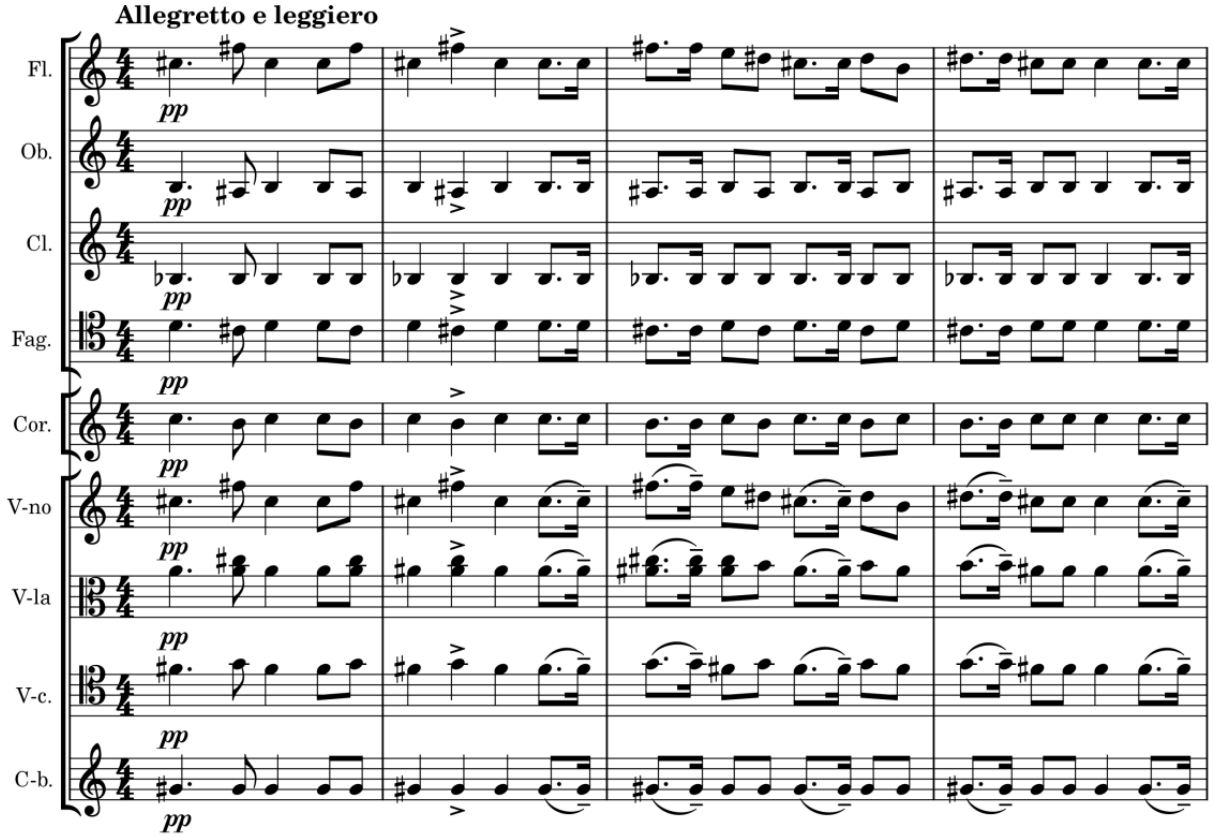


Пример 11. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Леший с русалками хороводы водит»



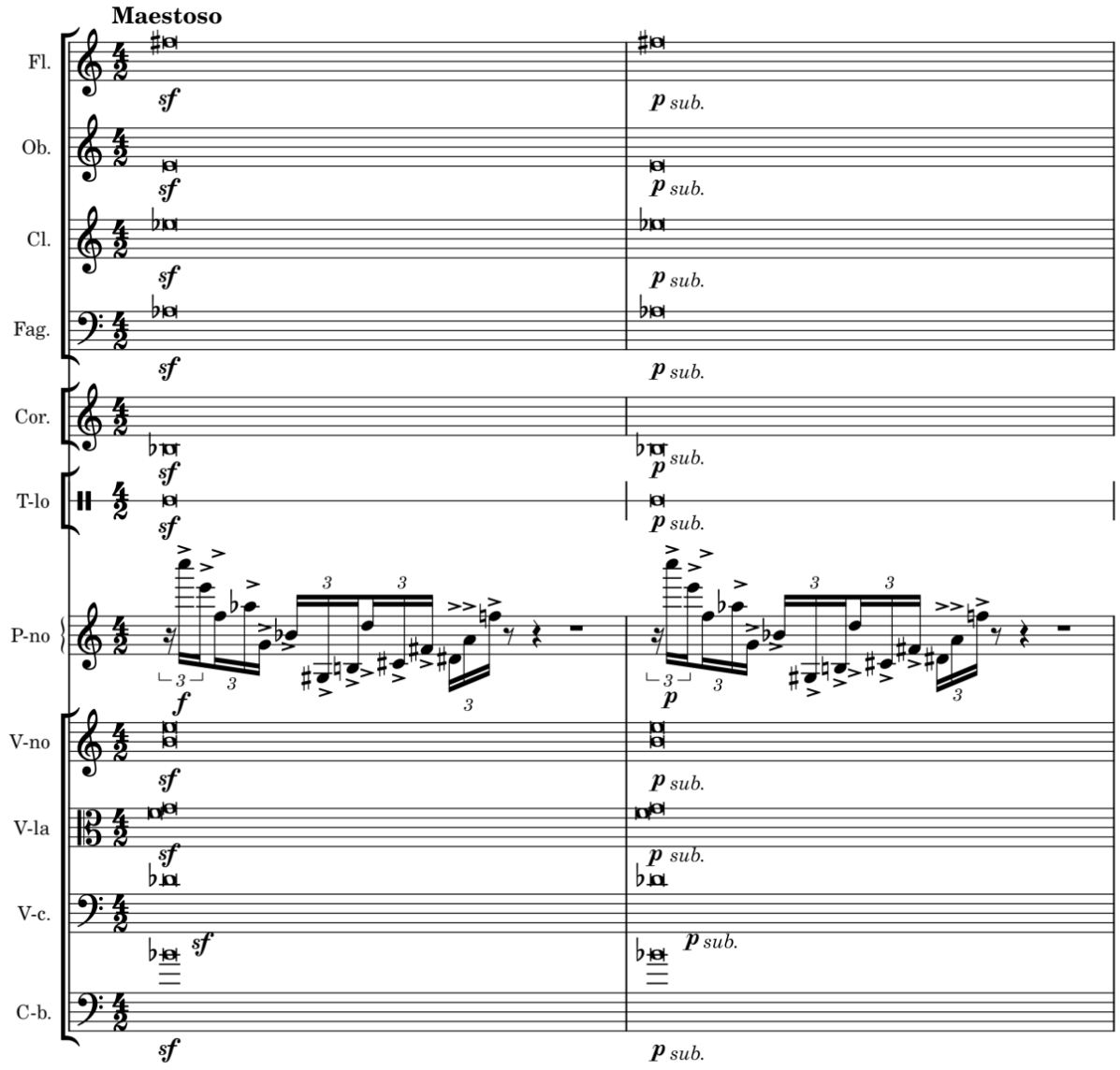
Пример 12. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Девки красные по ягоды ходят далёко…»
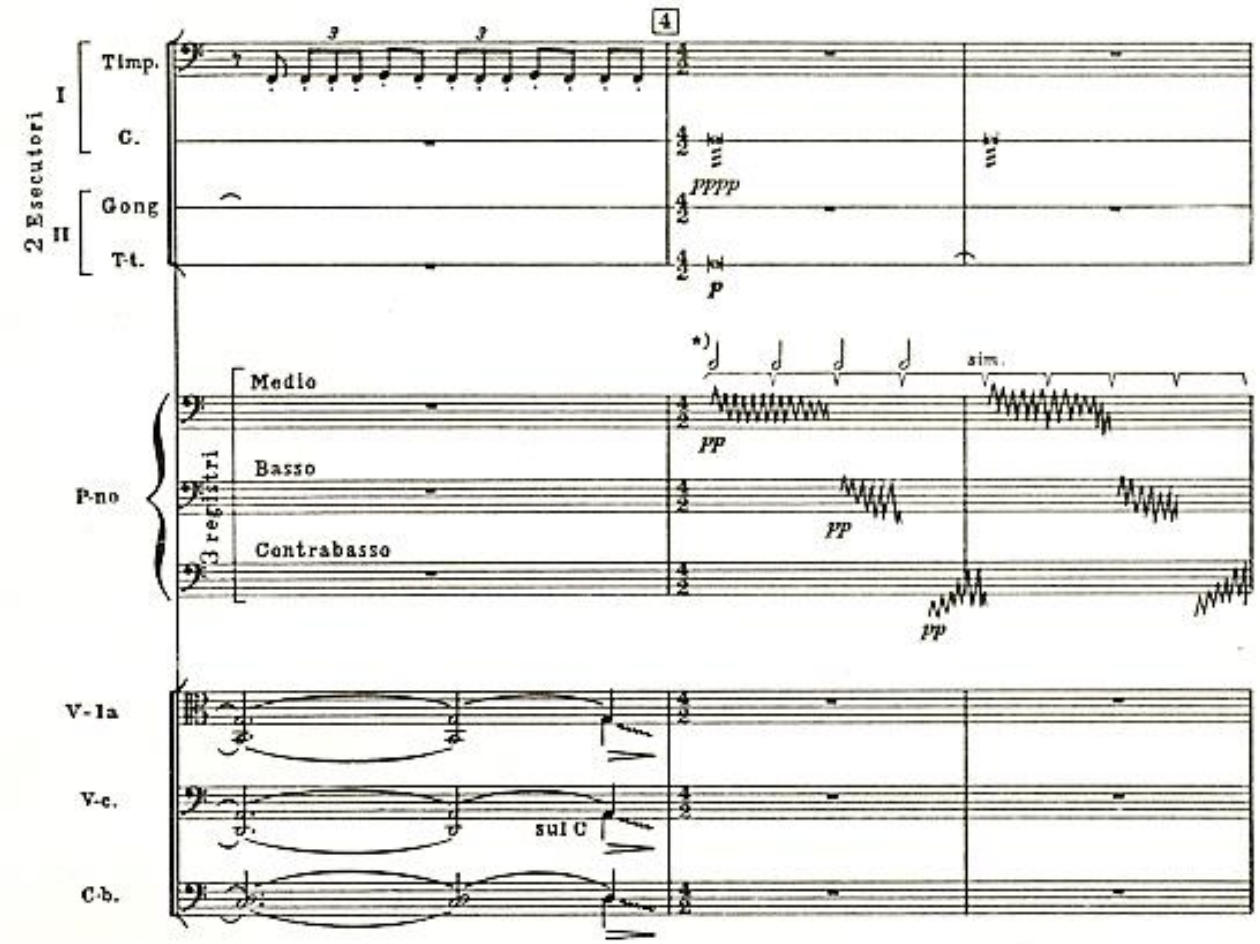


Пример 13. Н. Сидельников «Русские сказки»:

«Города волшебные в озёрах отражаются…»

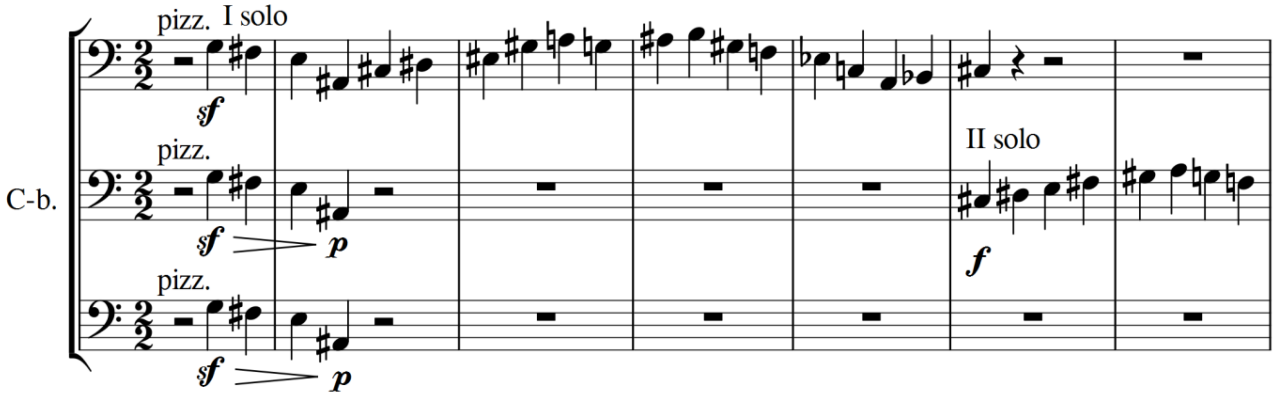


Пример 14. Н. Сидельников «Русские сказки»:
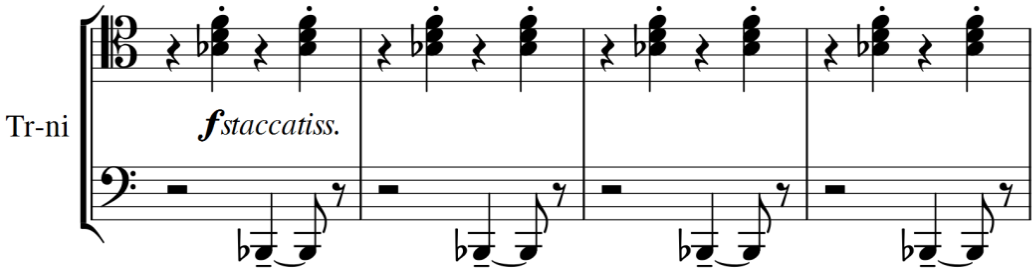
«Топи да туманы»
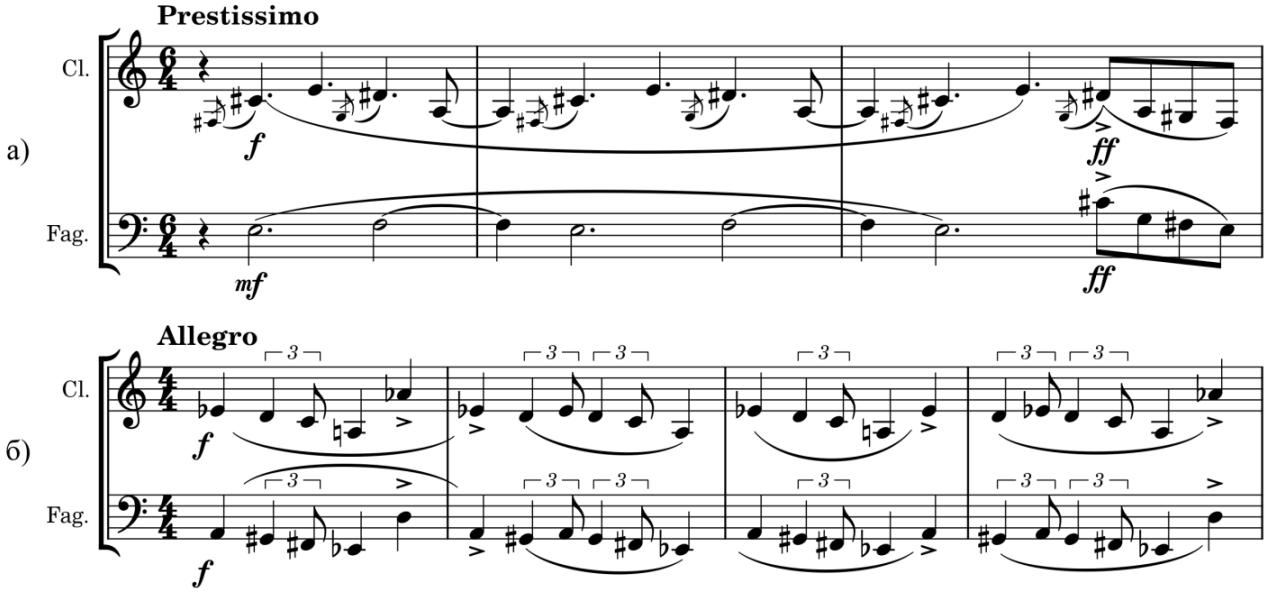


Пример 15. Р. Щедрин «Озорные частушки», «блуждающий бас»
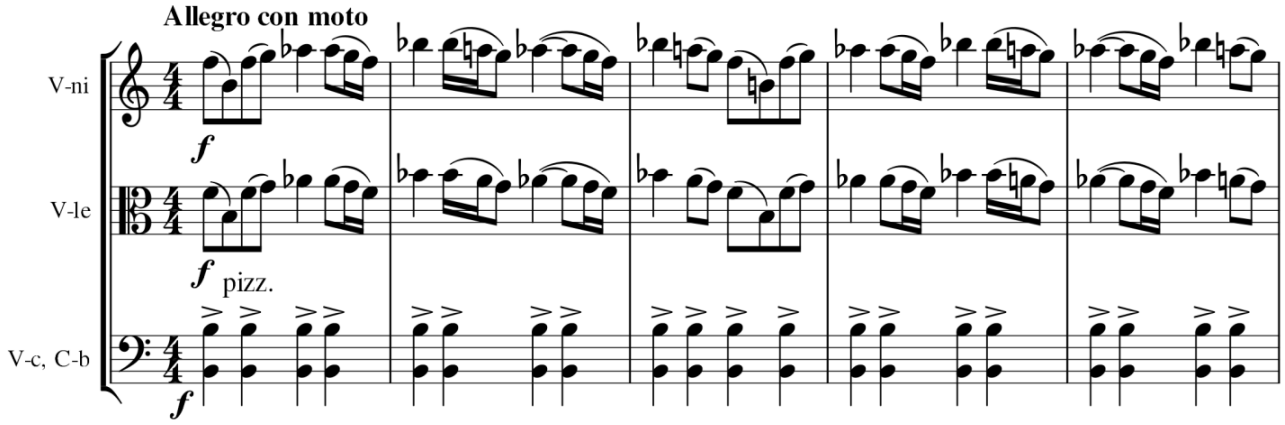


Пример 16. Р. Щедрин «Озорные частушки», Ц. 19
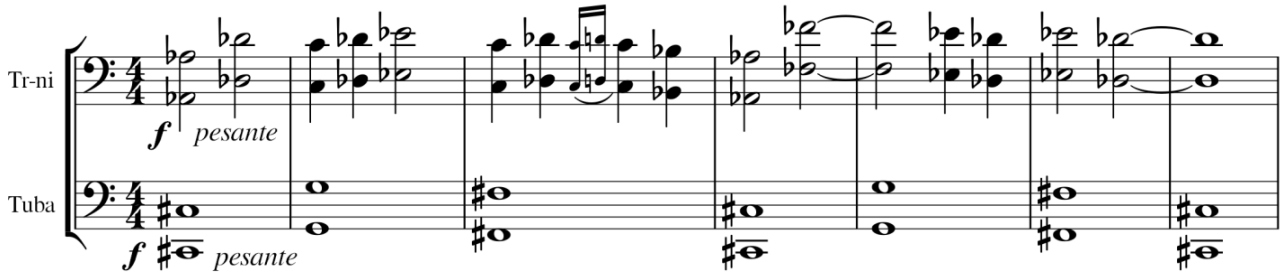


Пример № 17. Н. Сидельников «Русские сказки»:
«Леший с русалками хороводы водит»



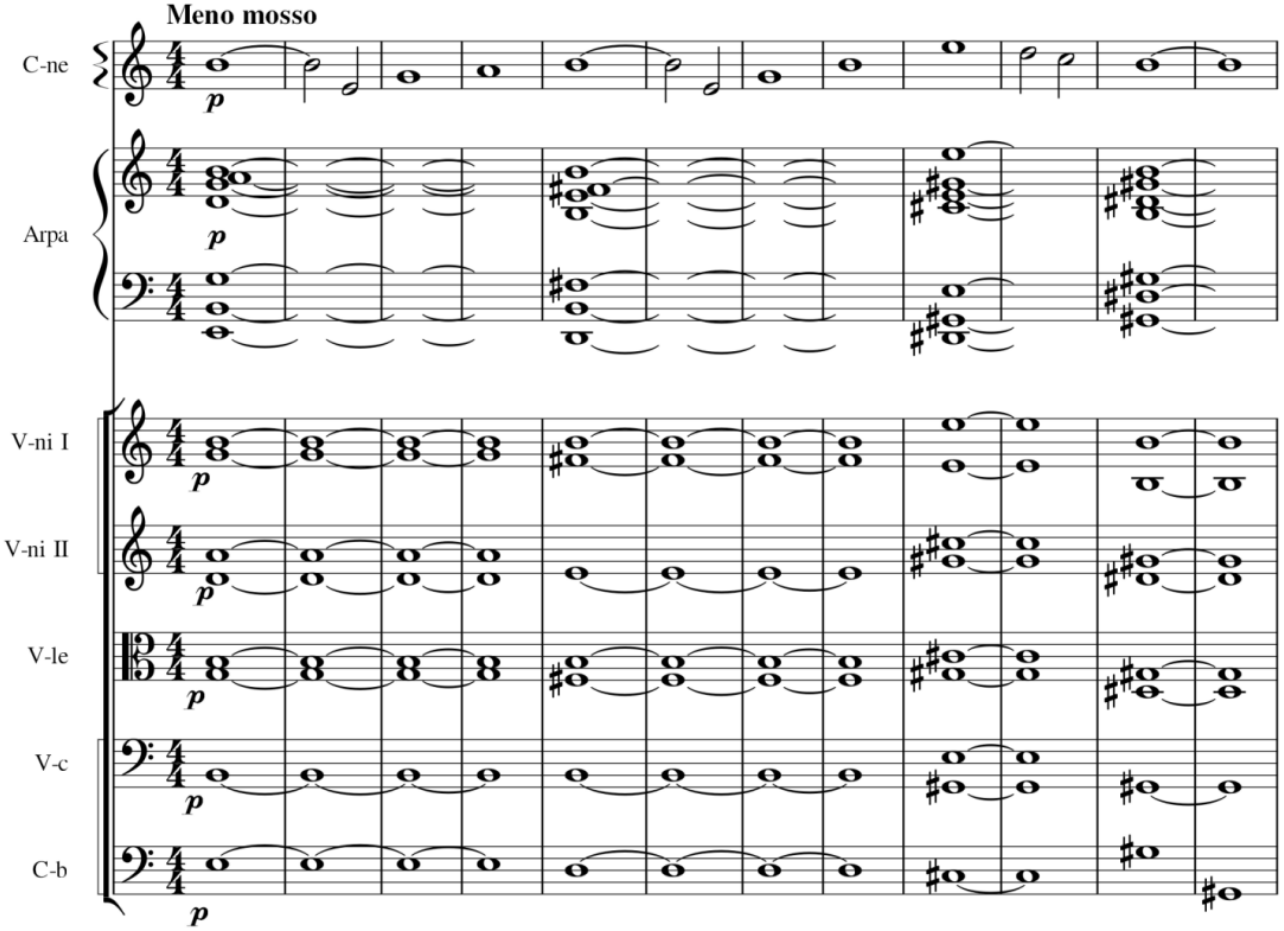
Пример 18. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки»,
1 часть, главная тема



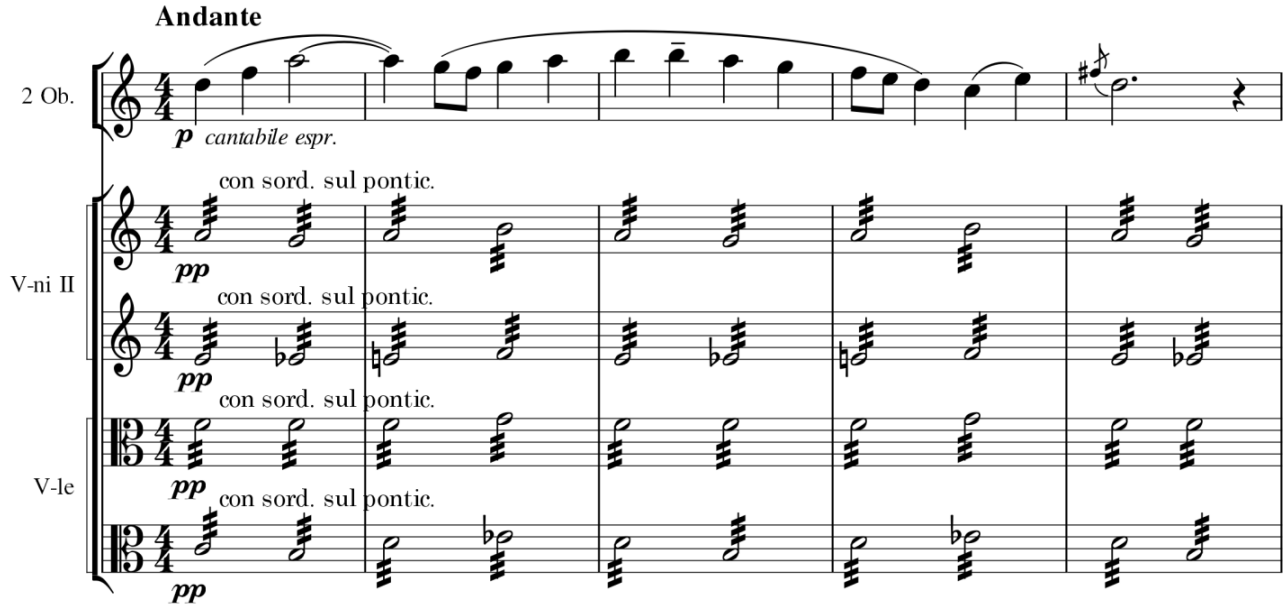
Пример 19. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 1 часть, 1 эпизод
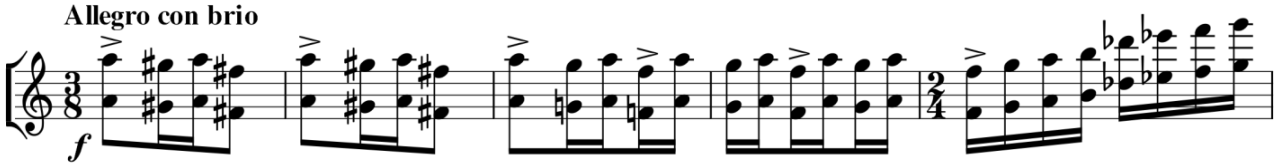


Пример 20. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 1 часть, 2 эпизод
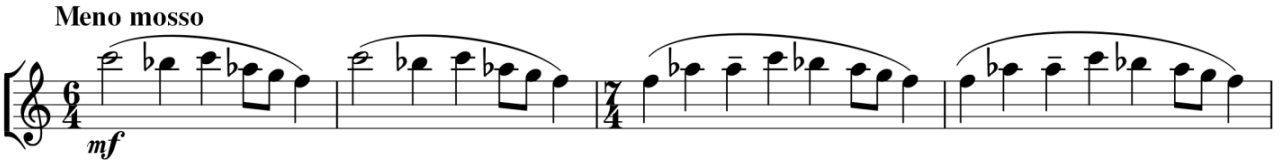


Пример 21. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 2 часть, тема вариаций
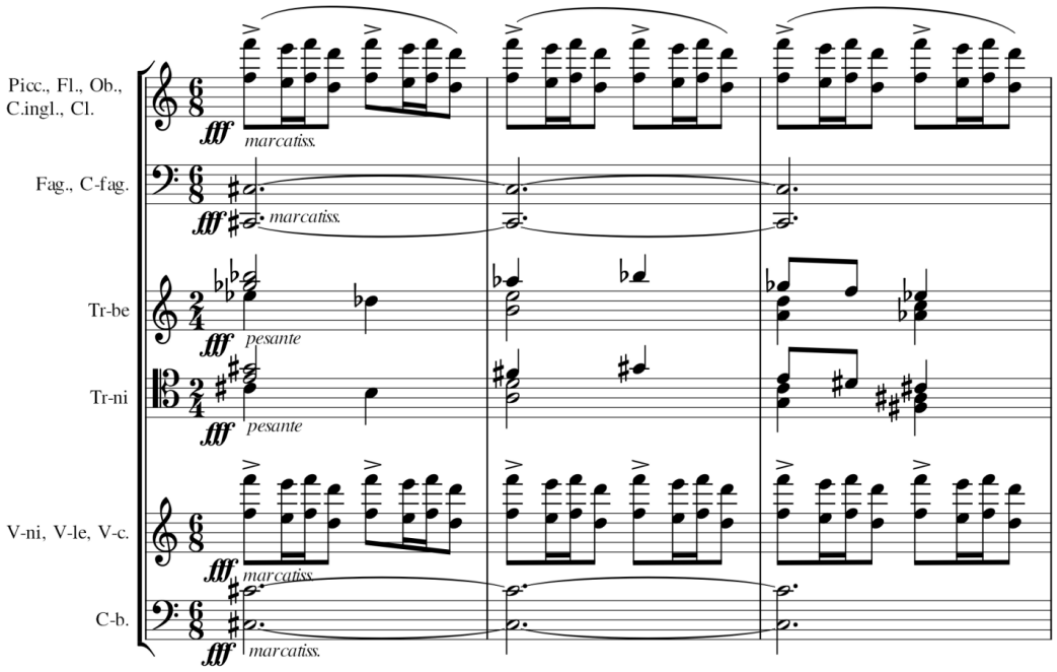


Пример 22. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 3 часть, главная тема
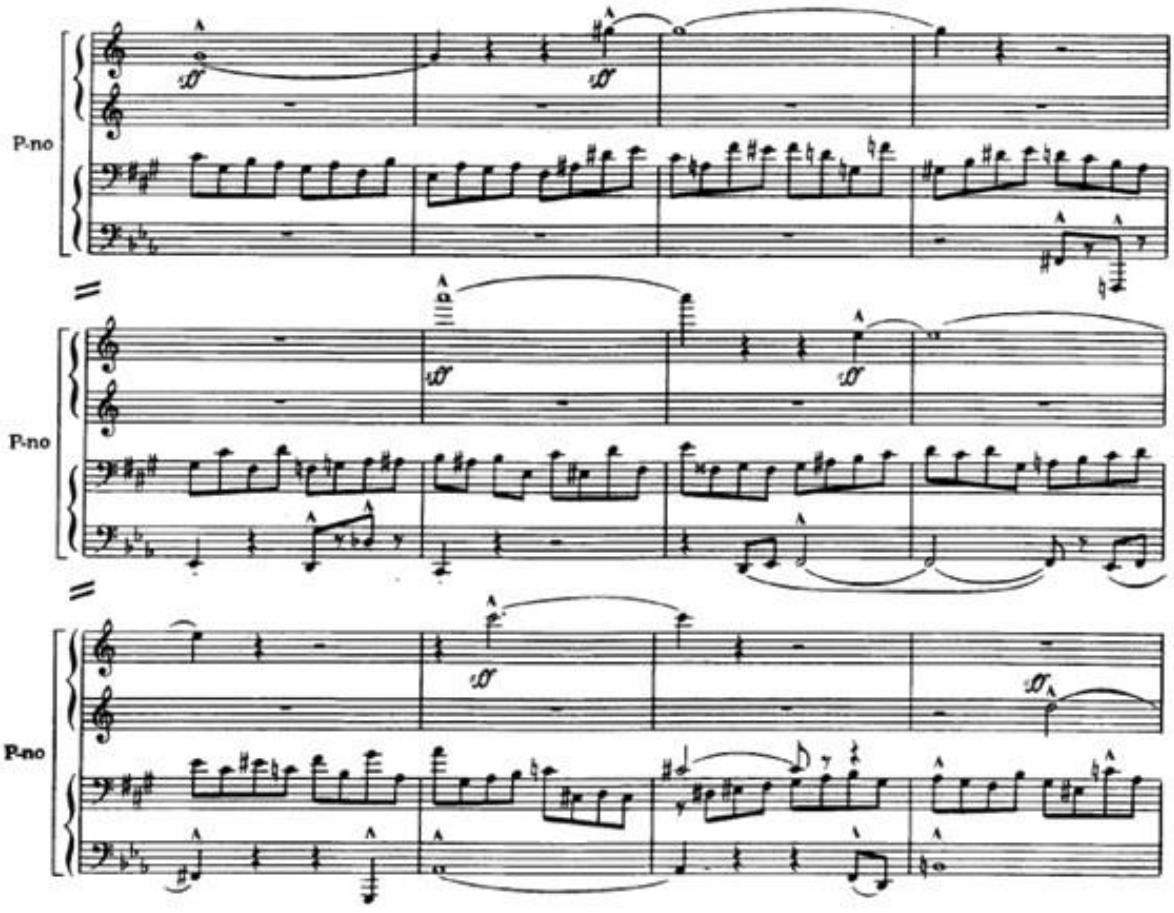


Пример 23. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 3 часть, тема средней части
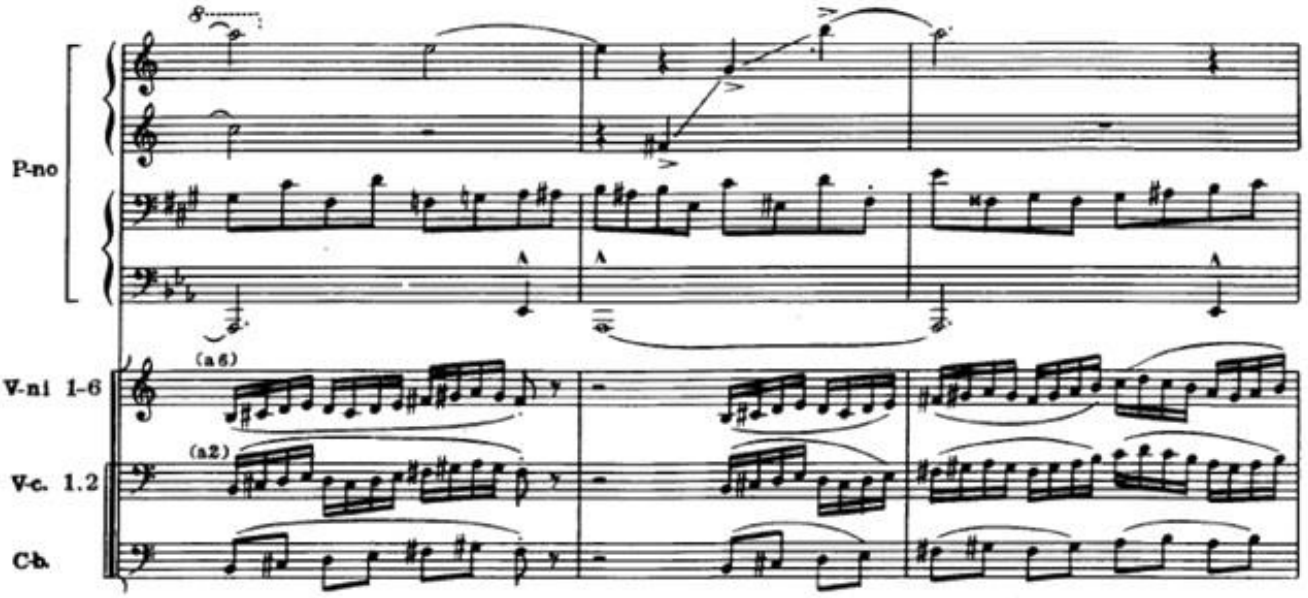


Пример 24. В. Кикта «Украинские колядки, щедривки и веснянки», 3 часть, совмещение тем в репризе
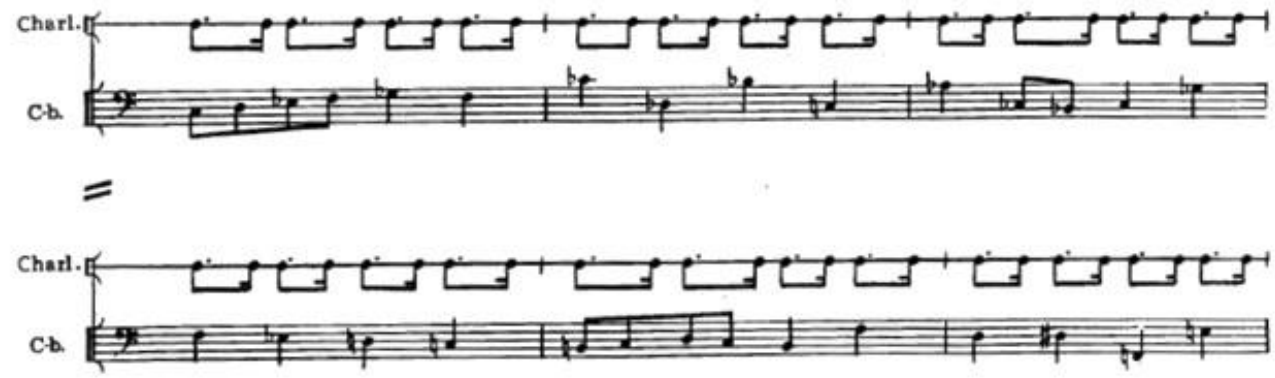


Пример 25. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций, ч. I «Непрерывное движение



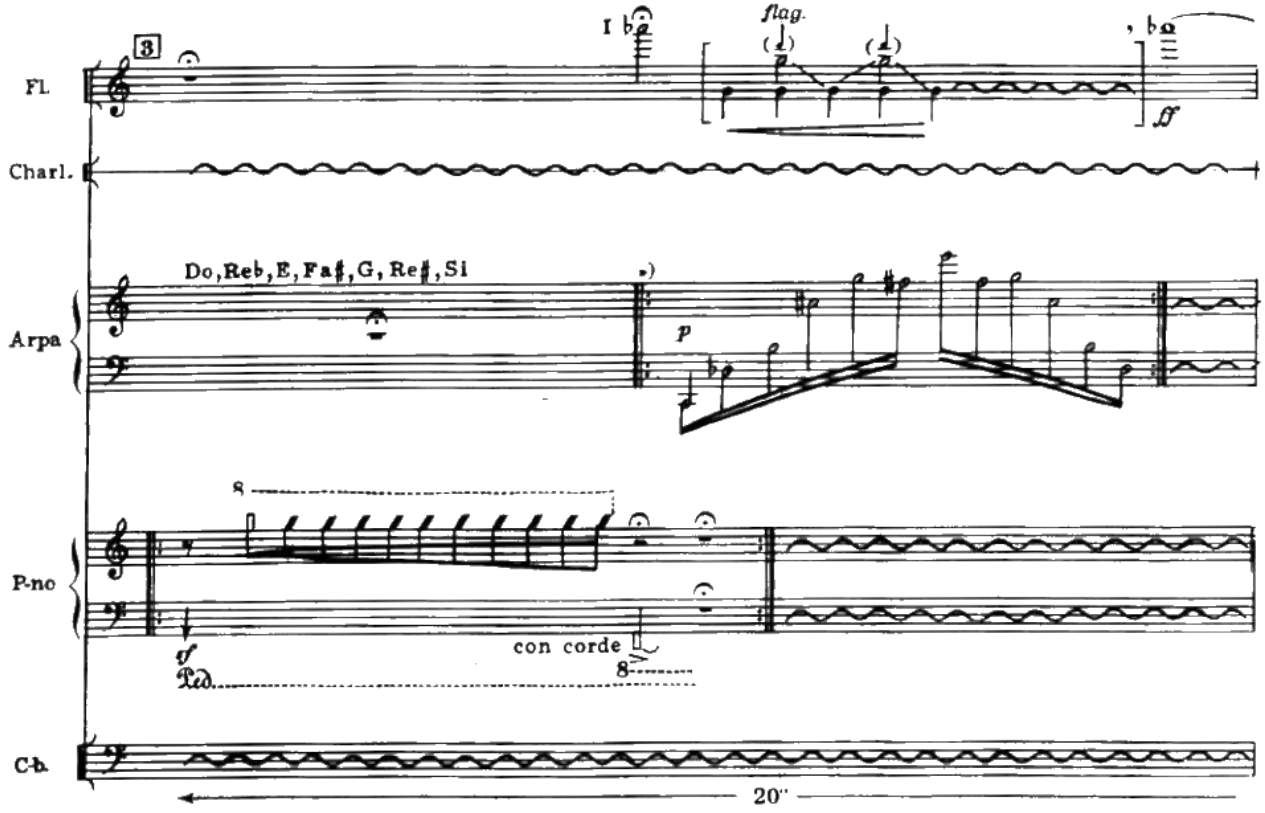
Пример № 26. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций,
ч. I «Непрерывное движение»
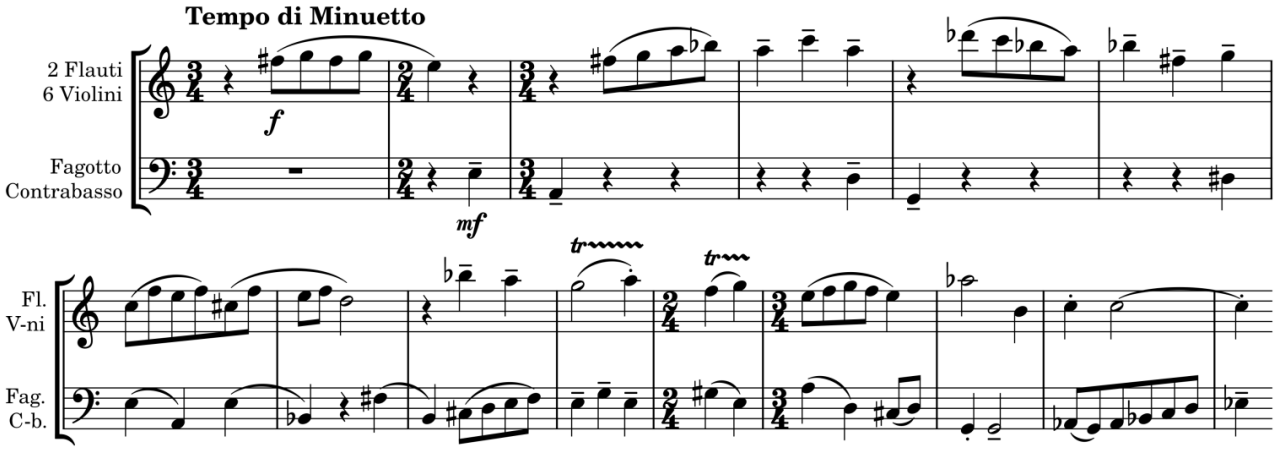


Пример 27. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций,
ч. II «Импровизация»
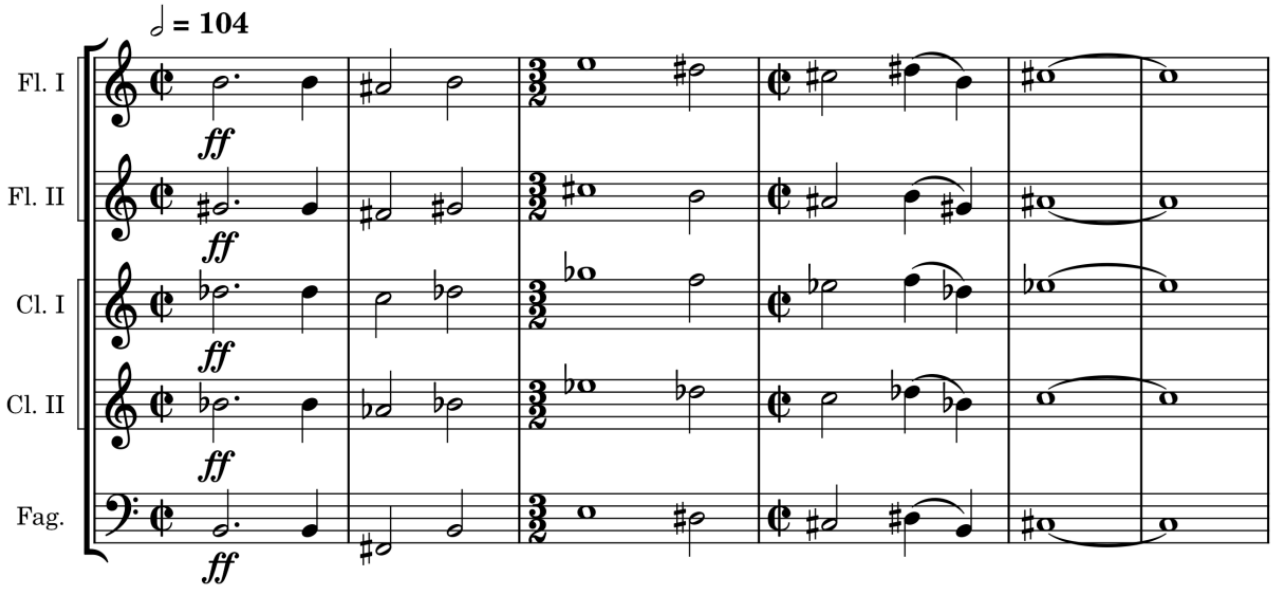


Пример 28. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций, ч. II «Импровизация»
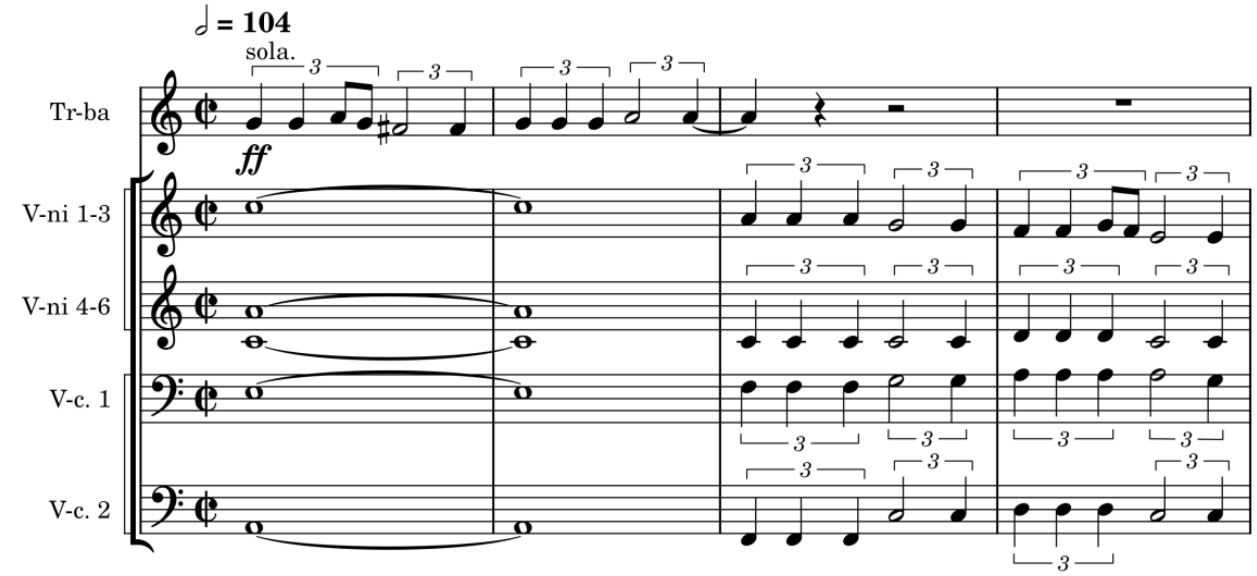


Пример 29. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций, ч. VI «Менуэт»
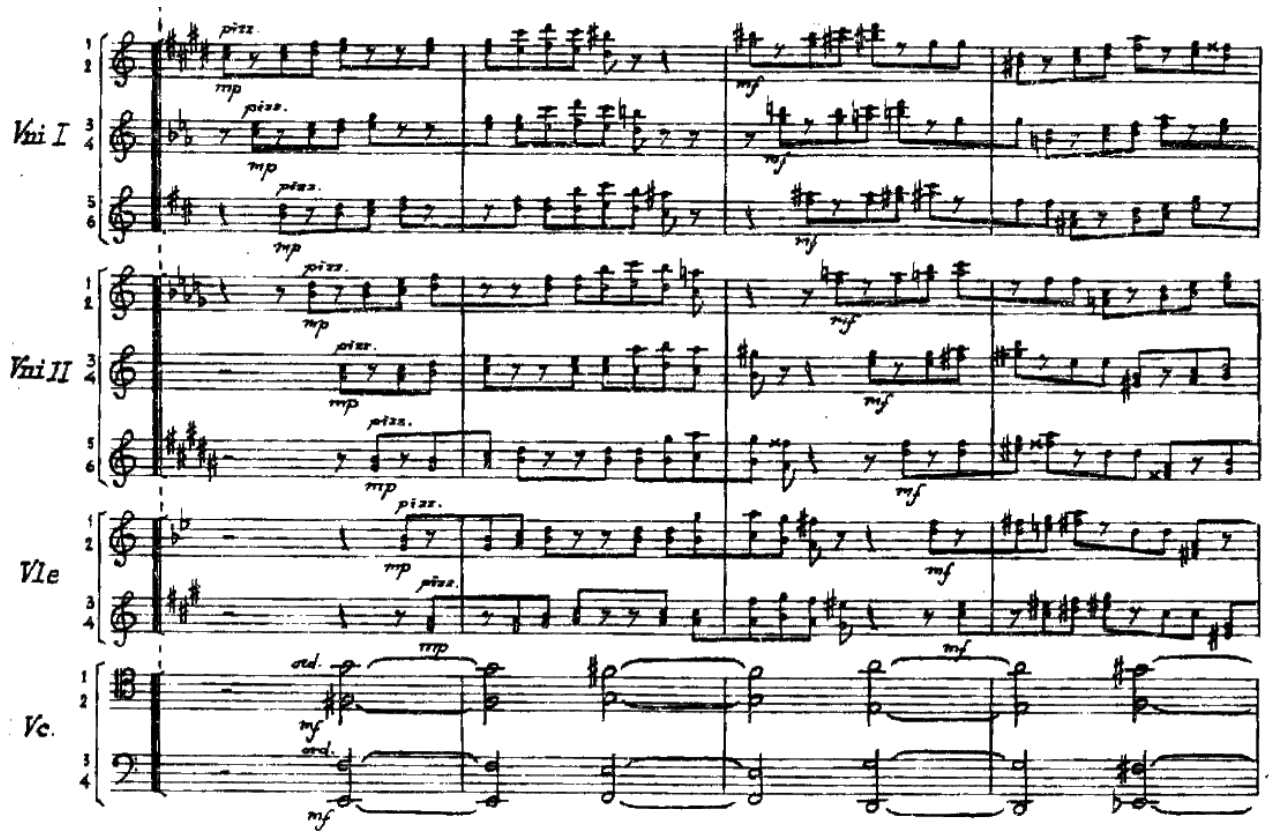


Пример 30а. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций,
ч. VIII «Из русских кантов»: «Толь награда за мою верность»
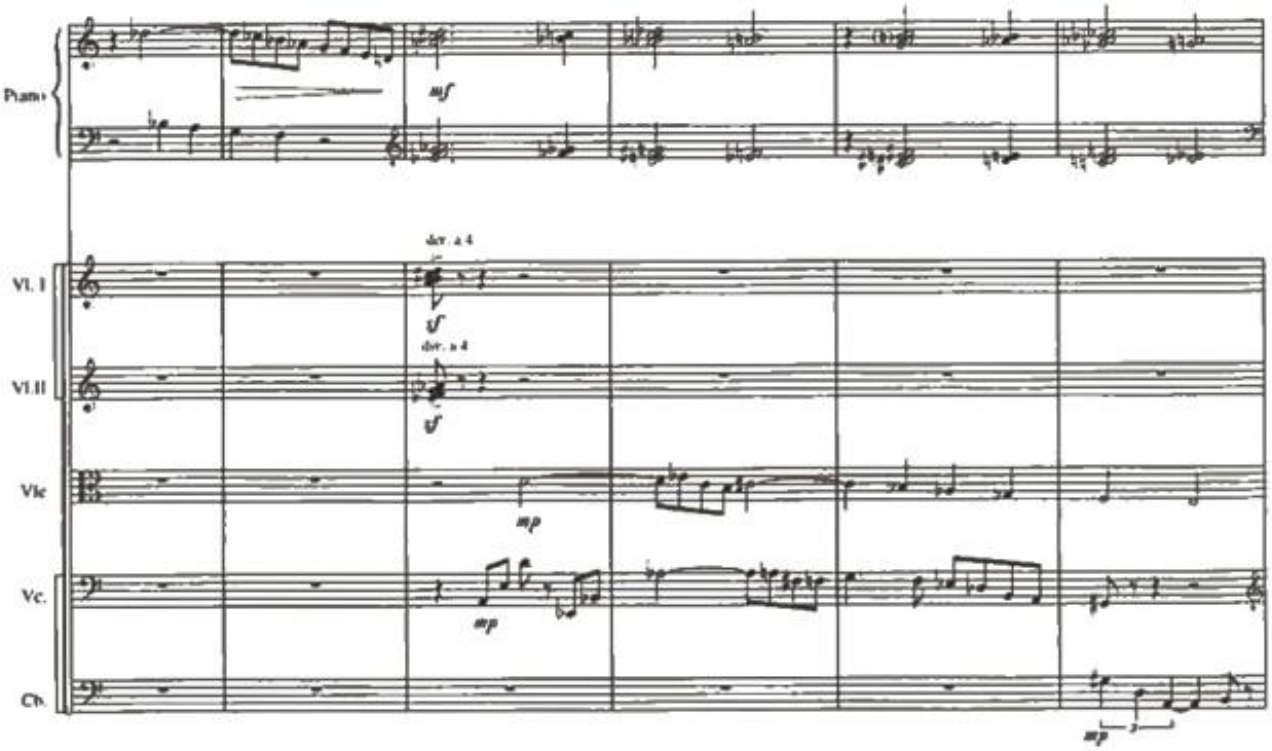


Пример 30б. А. Муров Концерт в форме восьми инвенций,
ч. VIII «Из русских кантов»: «Не плачь, Рахили»
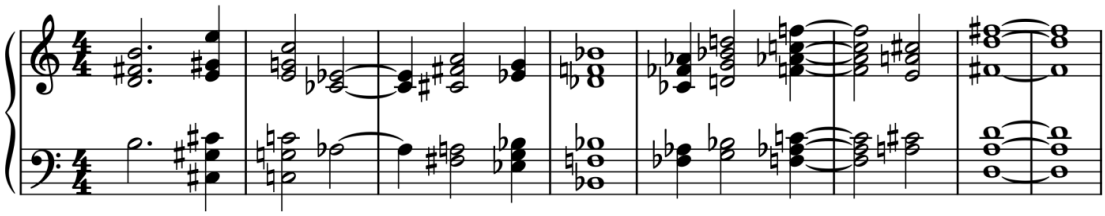


Пример 31. А. Шнитке Concerto grosso № 1, Рондо
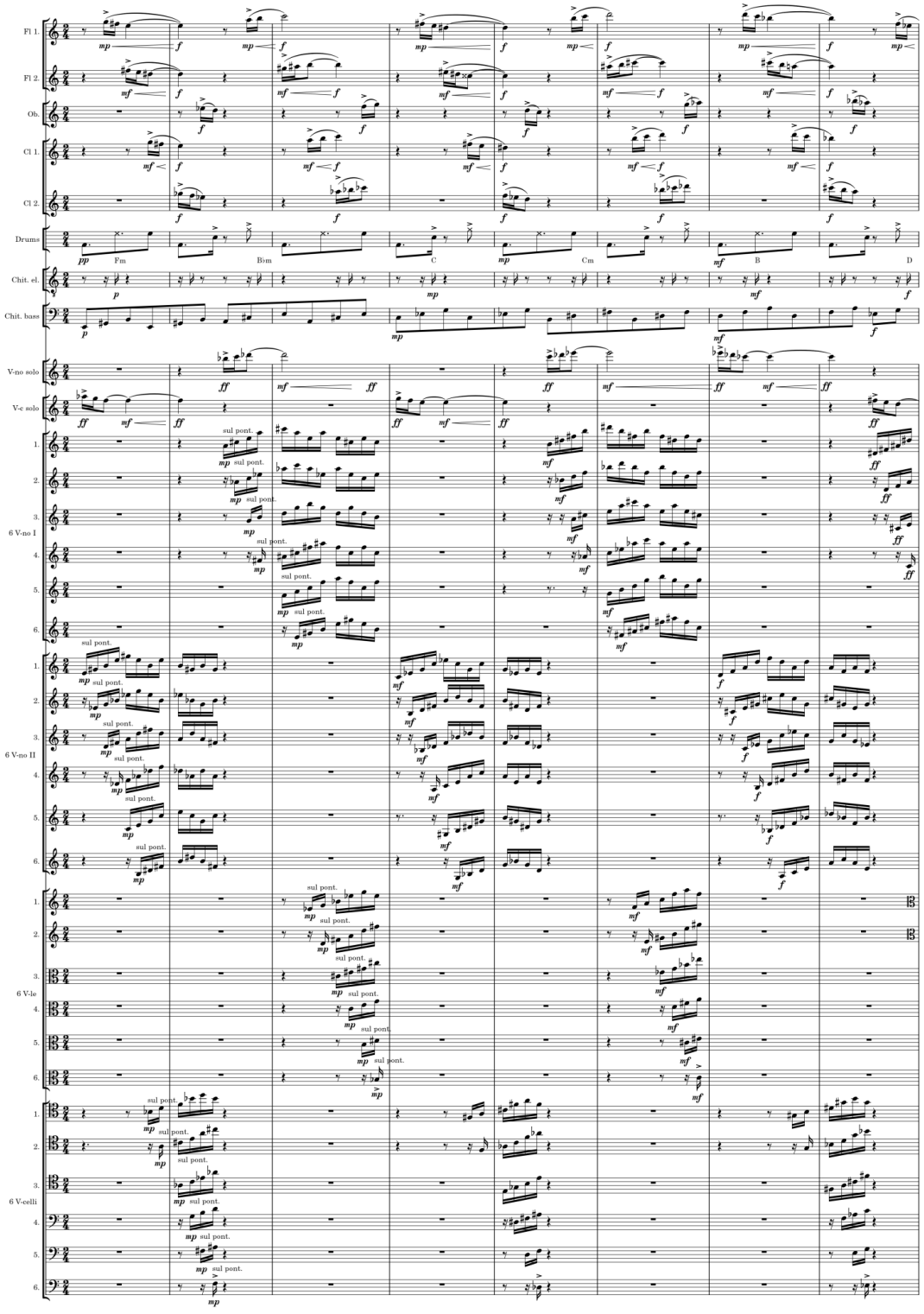


Пример 32. А. Шнитке Concerto grosso № 6
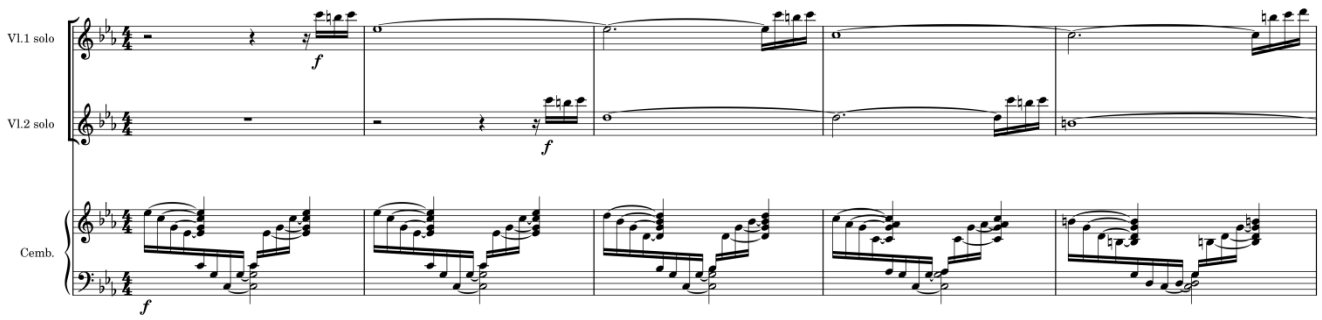


Пример 33. А. Шнитке Concerto grosso № 3, ч. III
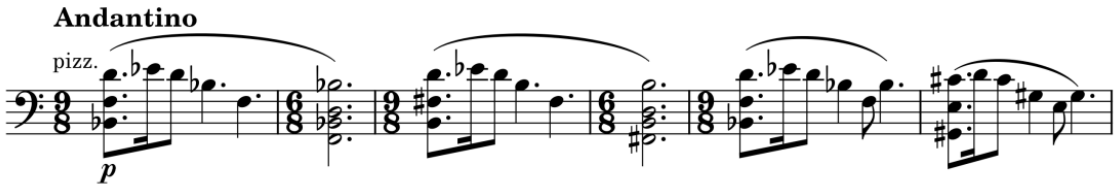


Пример 34. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. I
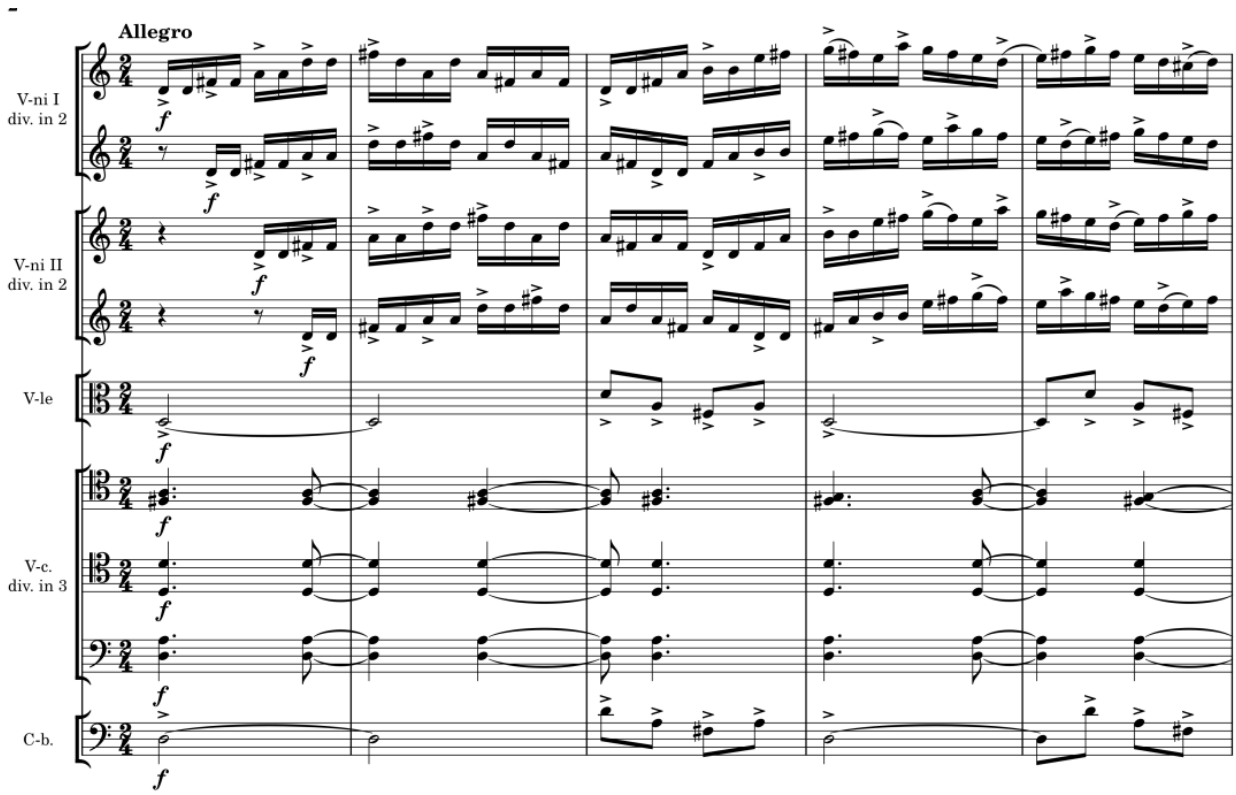


Пример 35. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. V Рондо
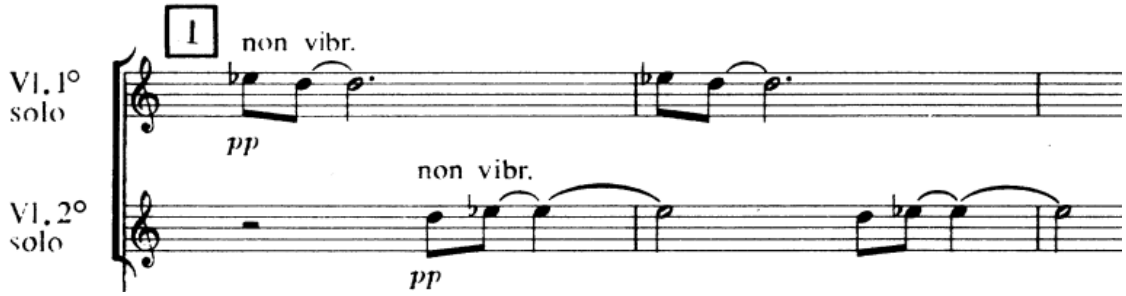


Пример 36. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. I
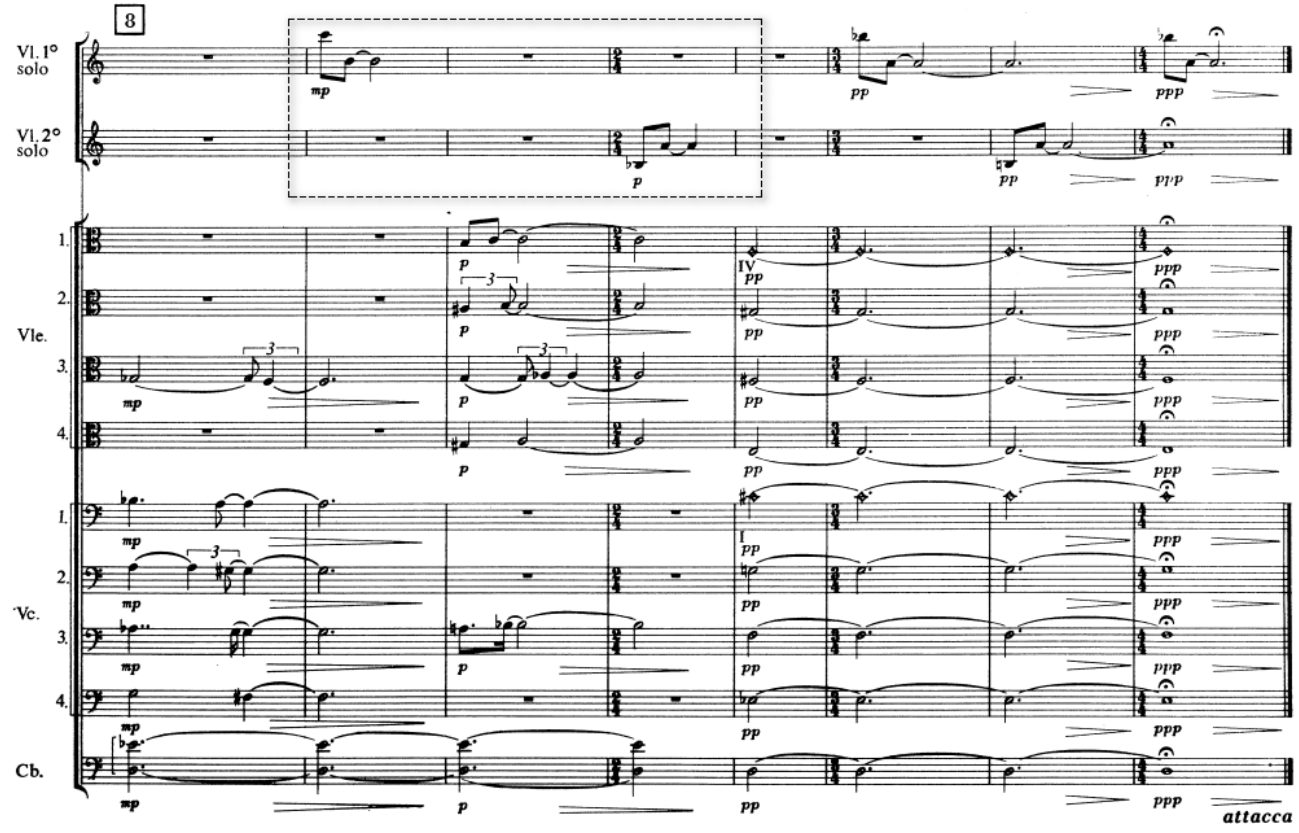


Пример 37. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. I



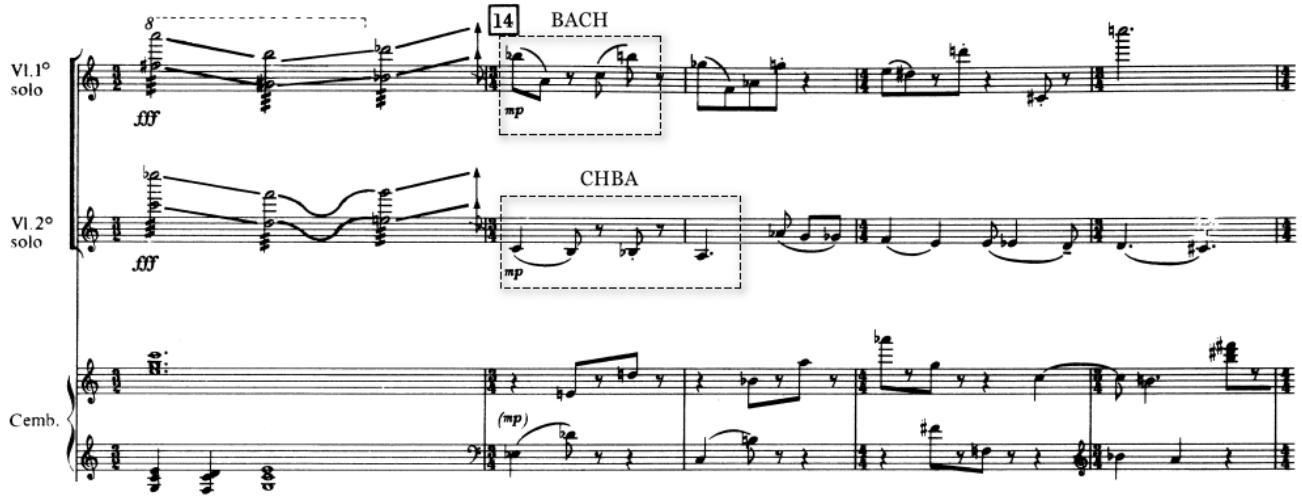
Пример 38. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. I
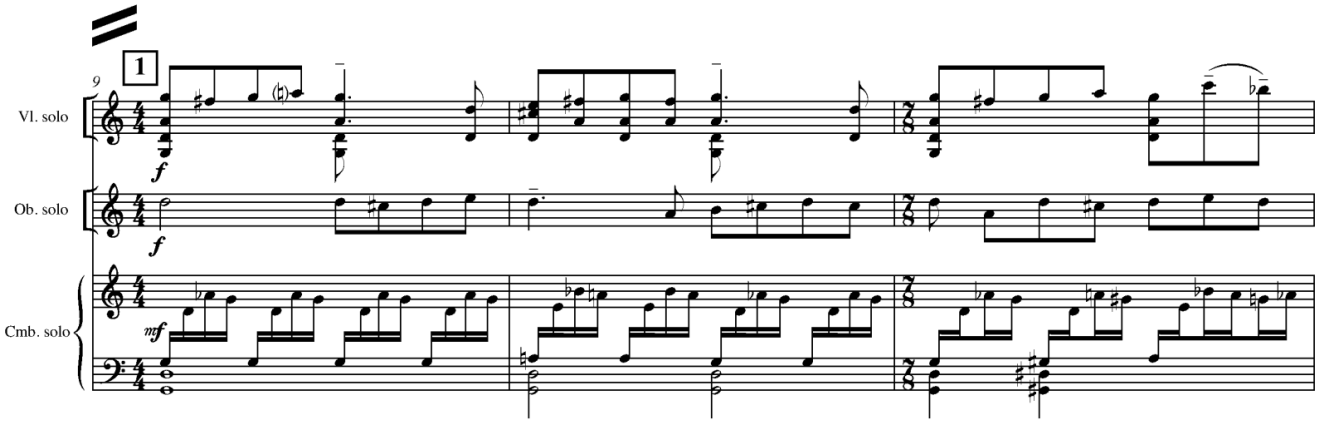


Пример 39. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. I
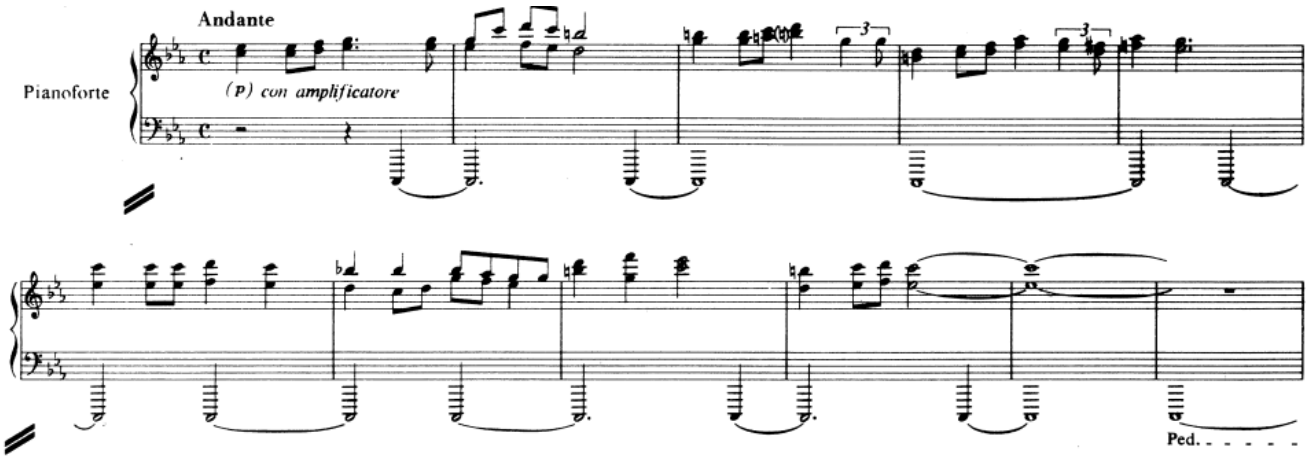


Пример 40. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. I
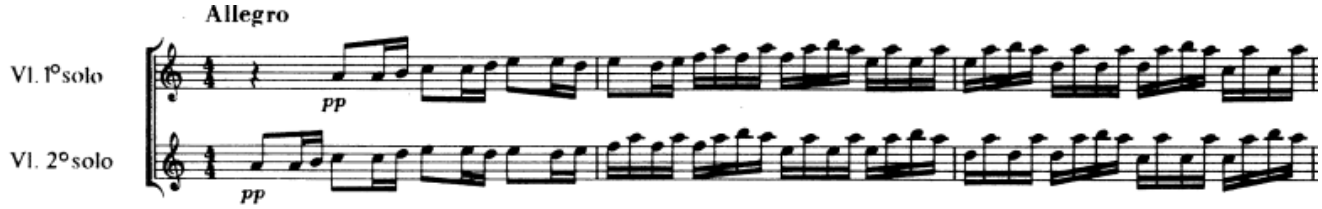


Пример 41. А. Шнитке Concerto grosso № 4, ч. I
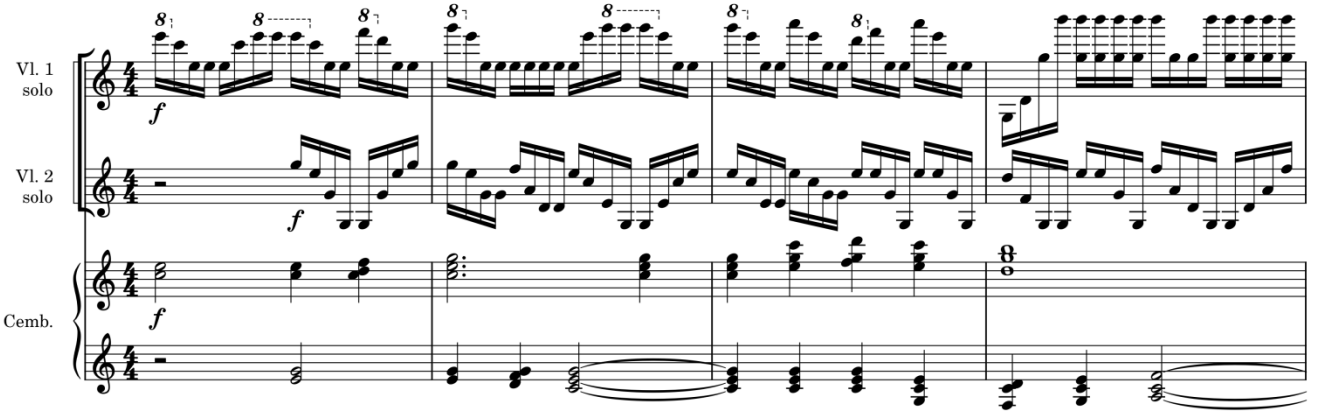


Пример 42. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. 1
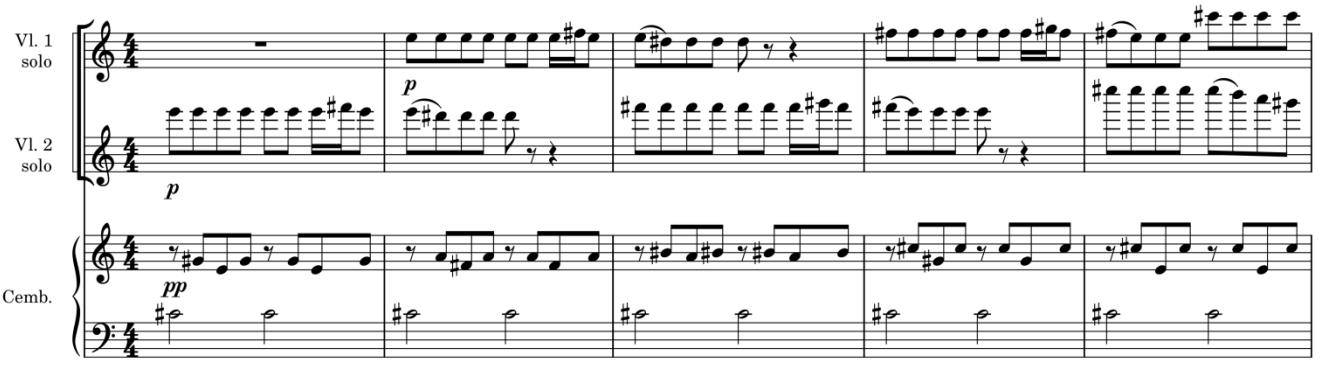


Пример 43. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. II Токката
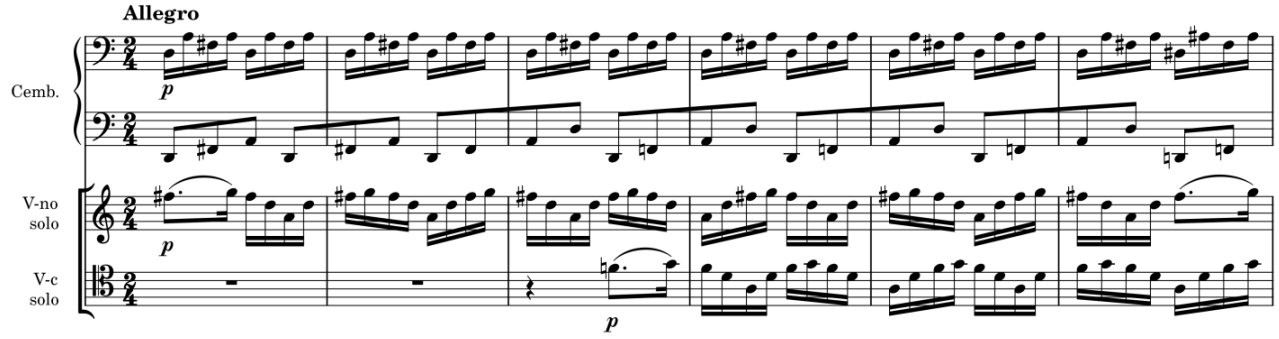


Пример 44. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. V Рондо



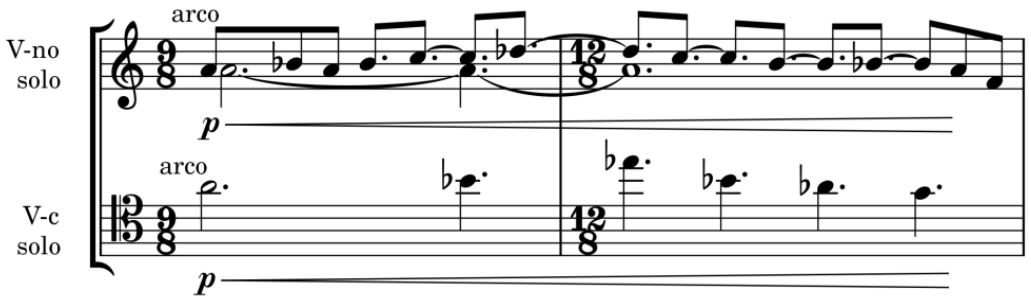
Пример 45. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. II Токката
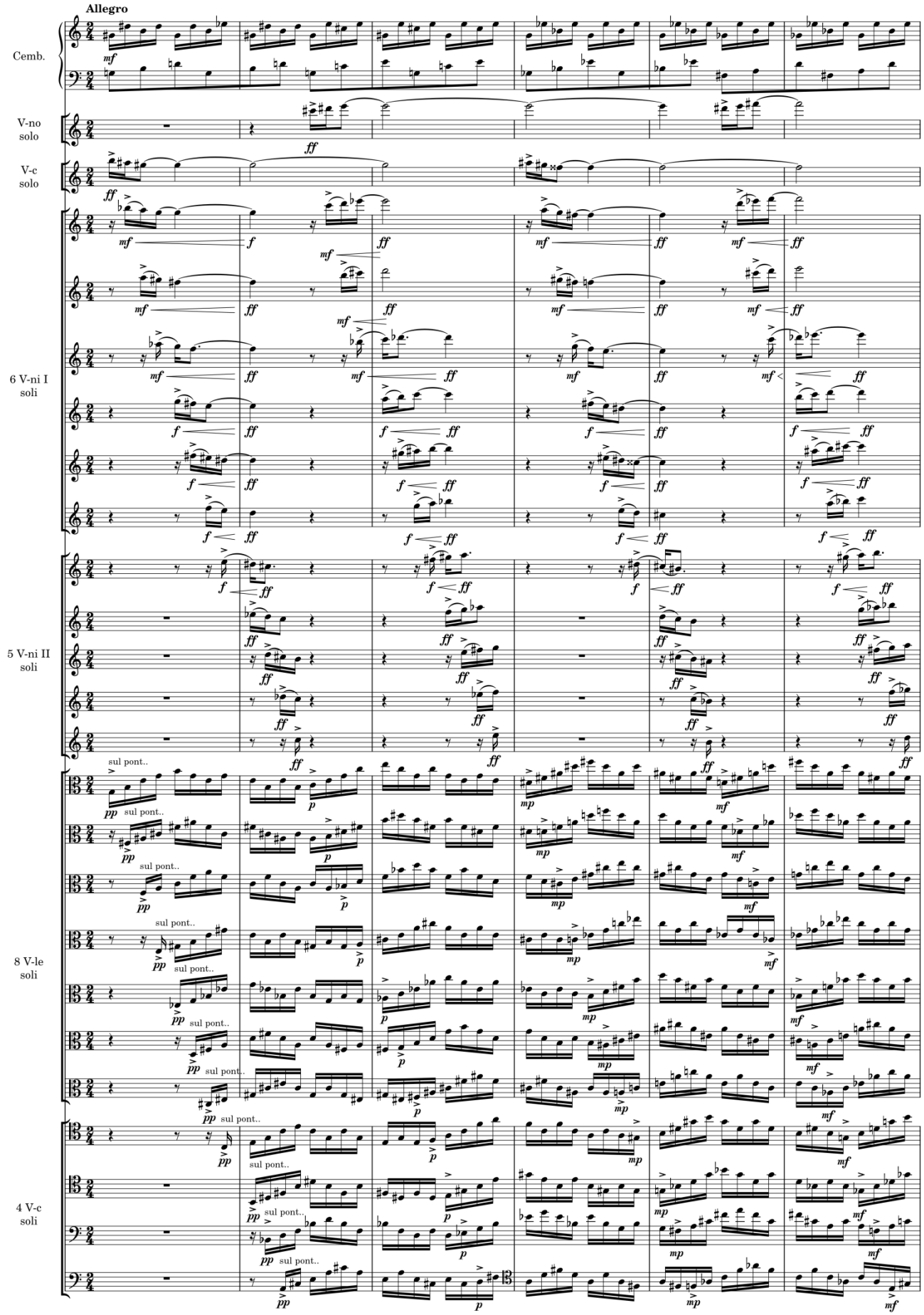


Пример 46. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. I
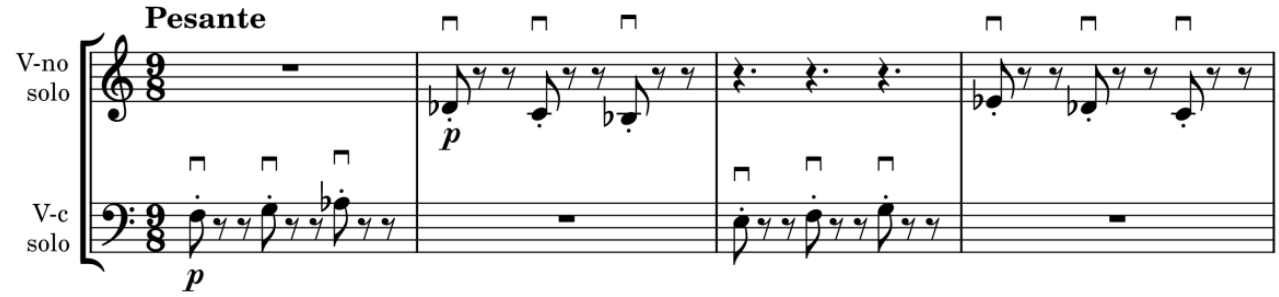


Пример 47. А. Шнитке Concerto grosso № 1, ч. I
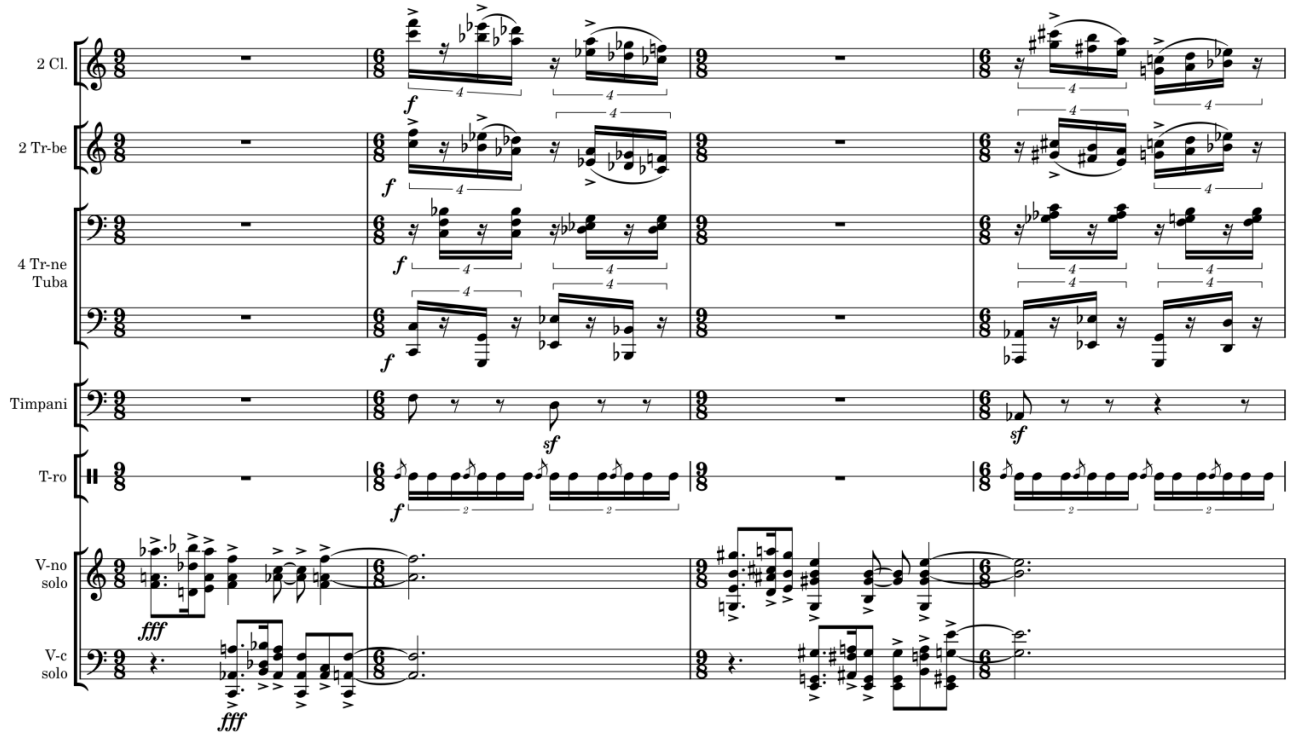


Пример 48. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. I
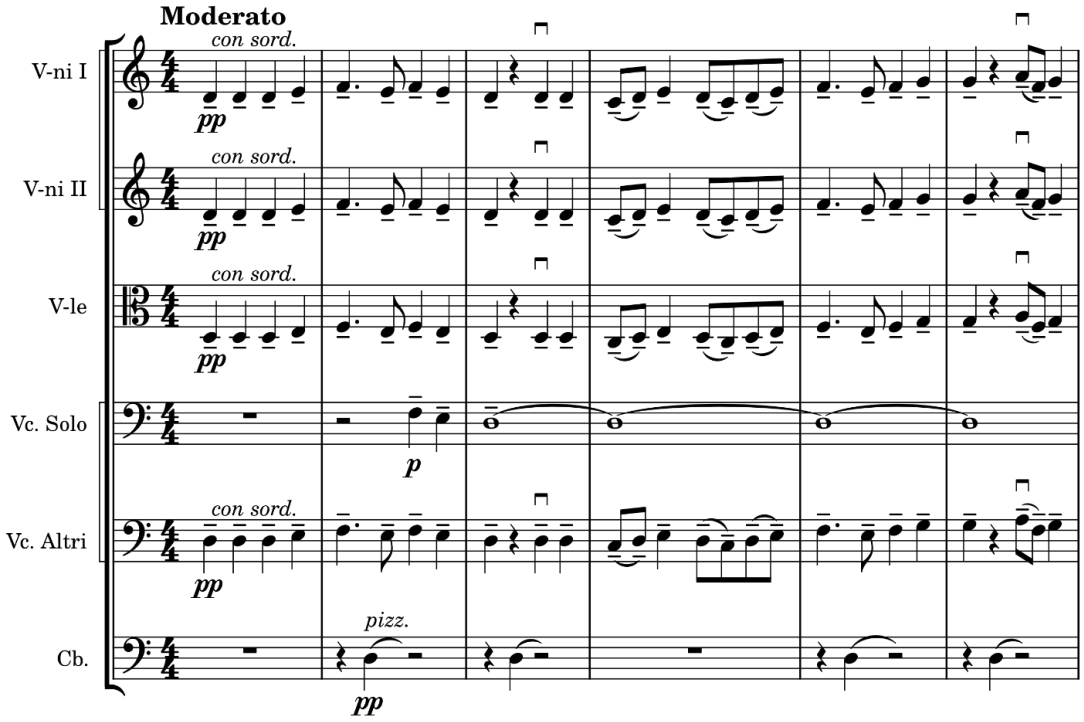


Пример 49. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. II
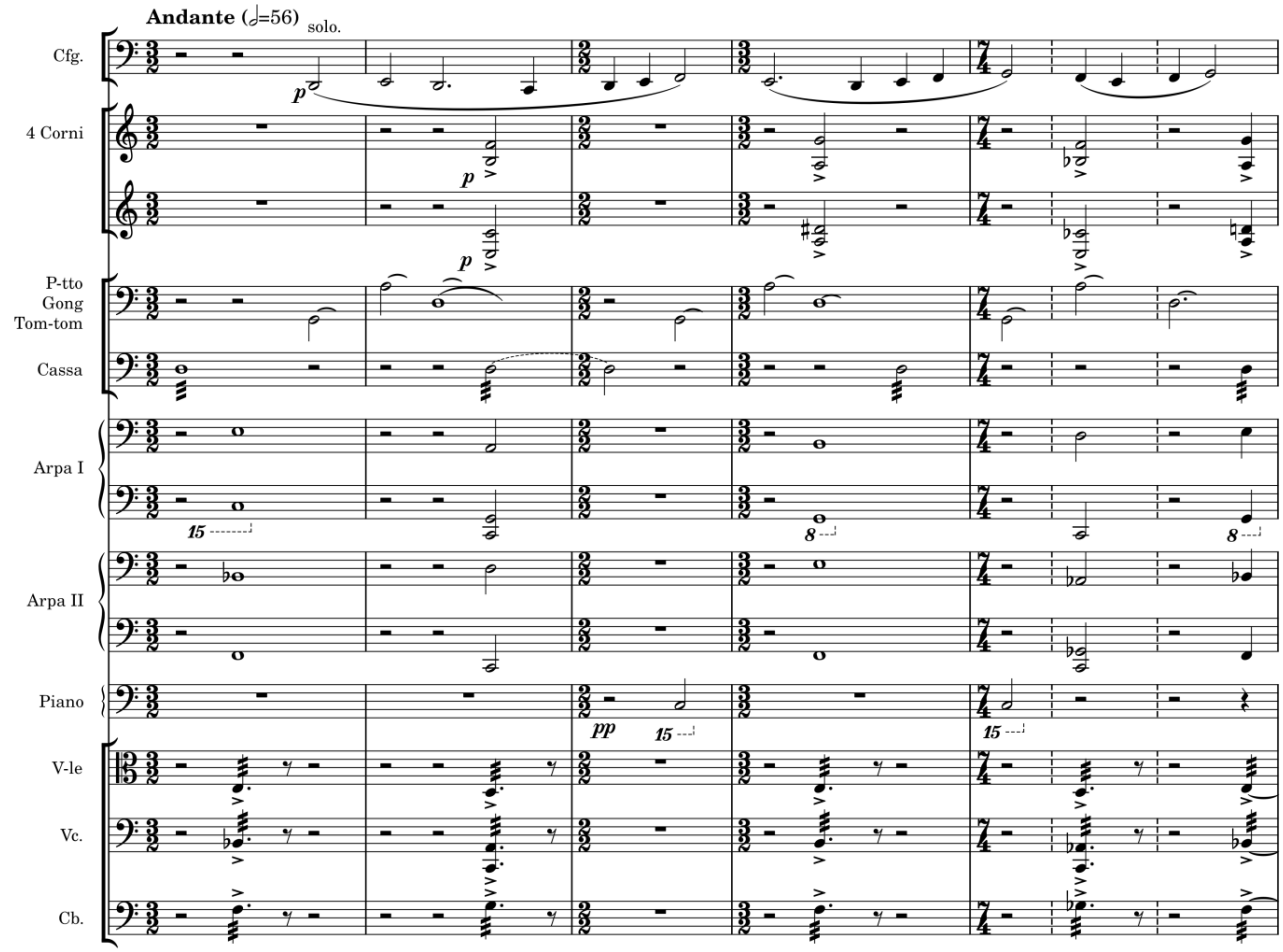


Пример 50. А. Шнитке Concerto grosso № 2, ч. II, Ц. 10
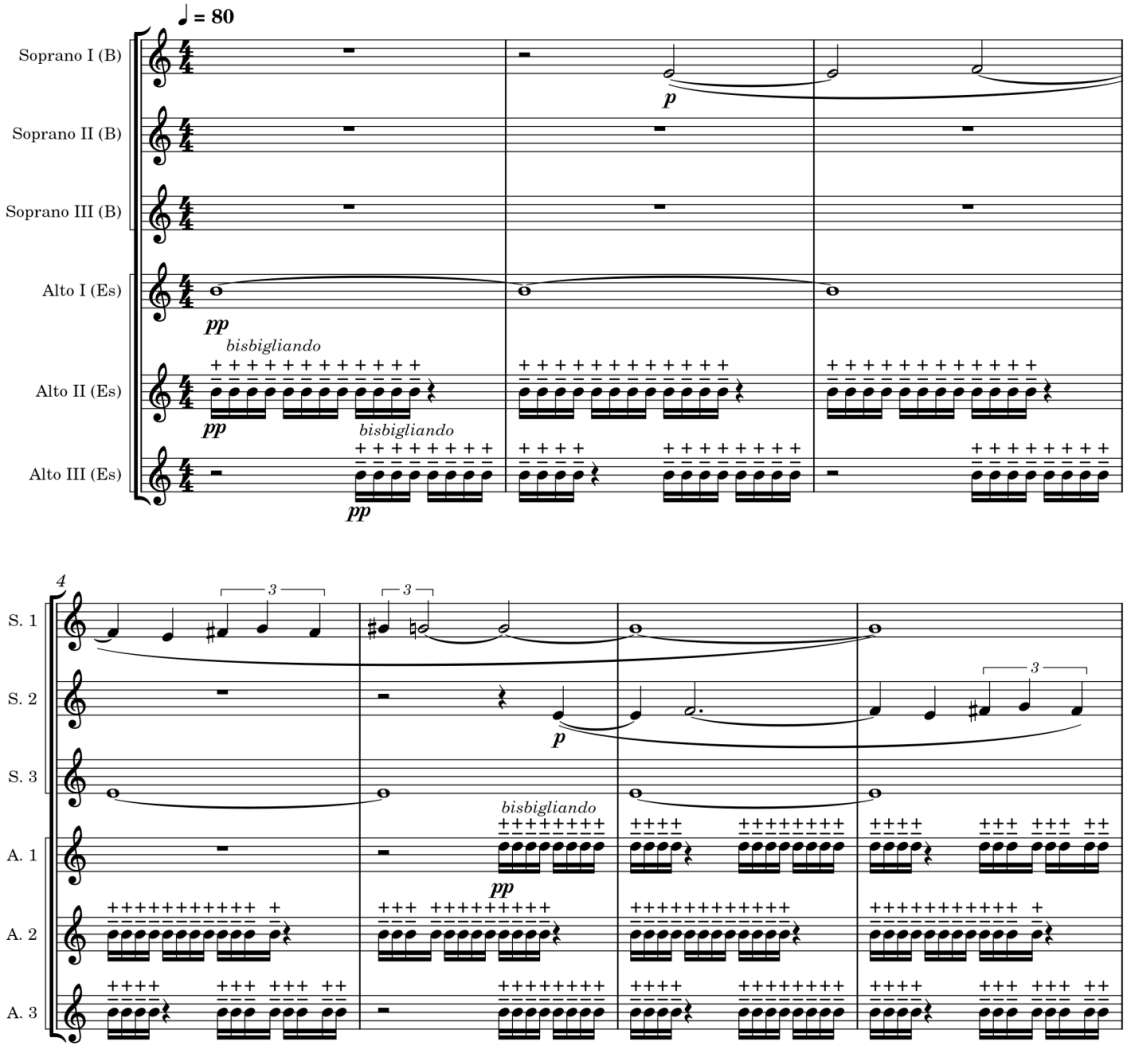


Пример 51. А. Нименский «Канты», ч. III «Покаянный кант»
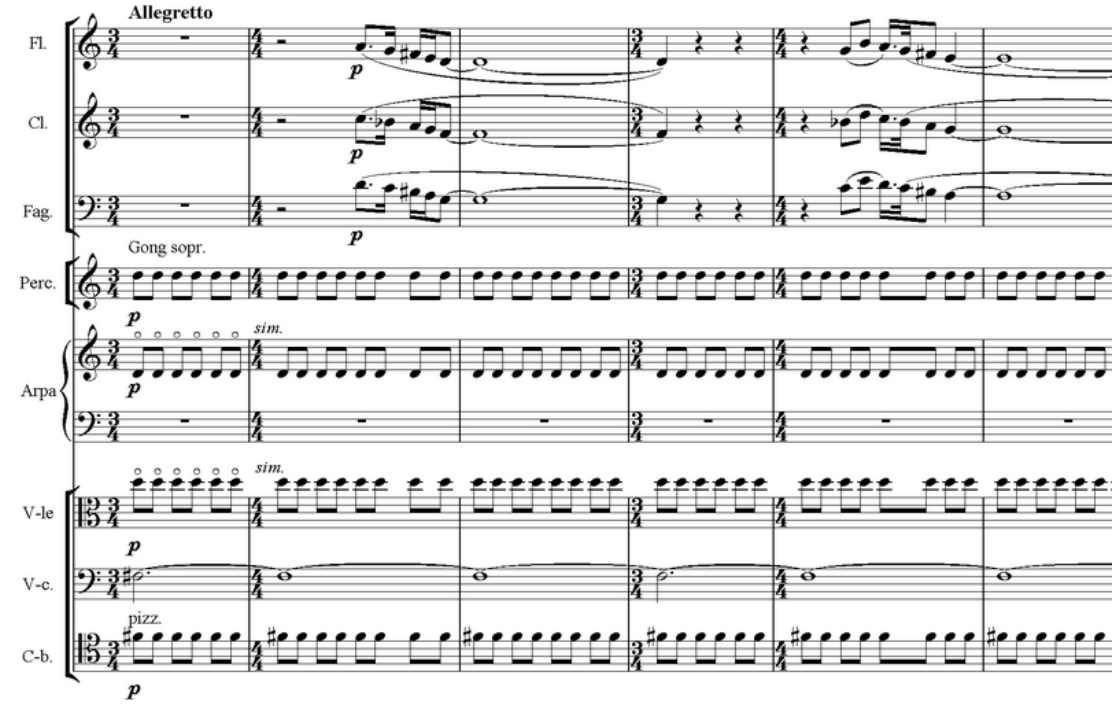


Пример 52. Г. Корчмар «Царские распевы», ч. I
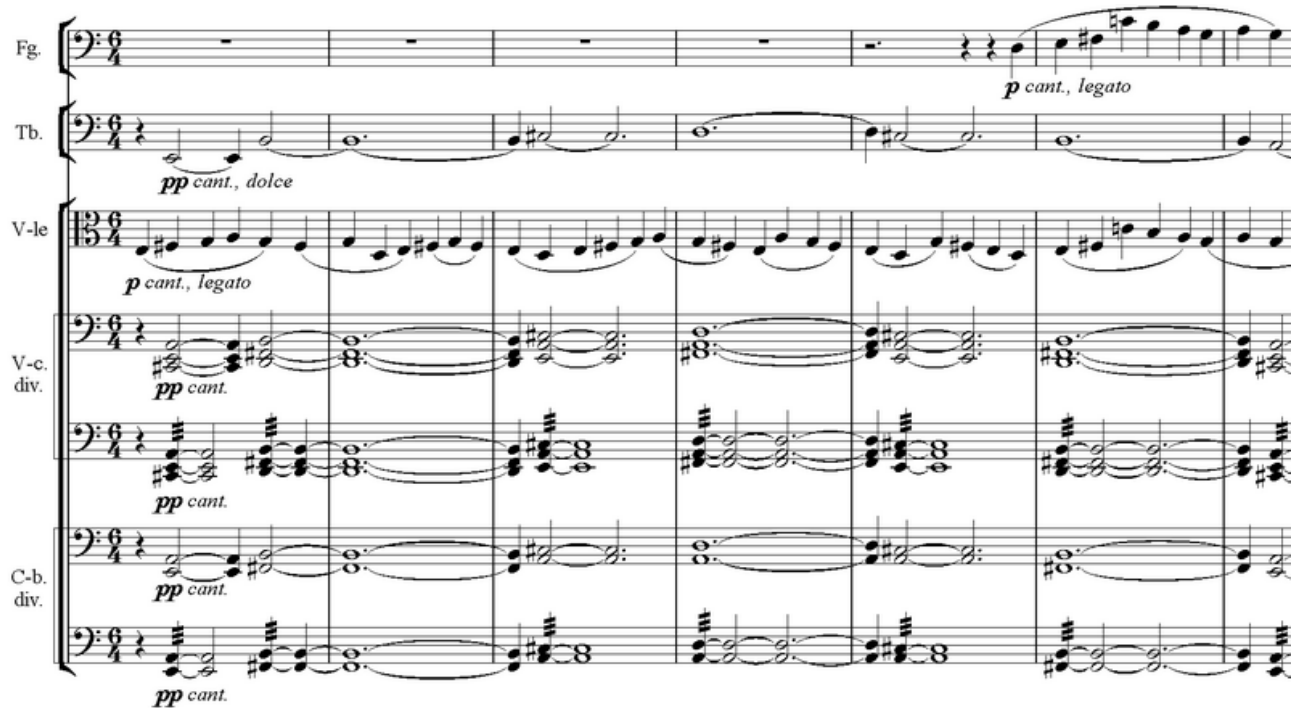


Пример 53. Е. Подгайц Псалмы царя Давида, ч. I «Когда я взываю к тебе»
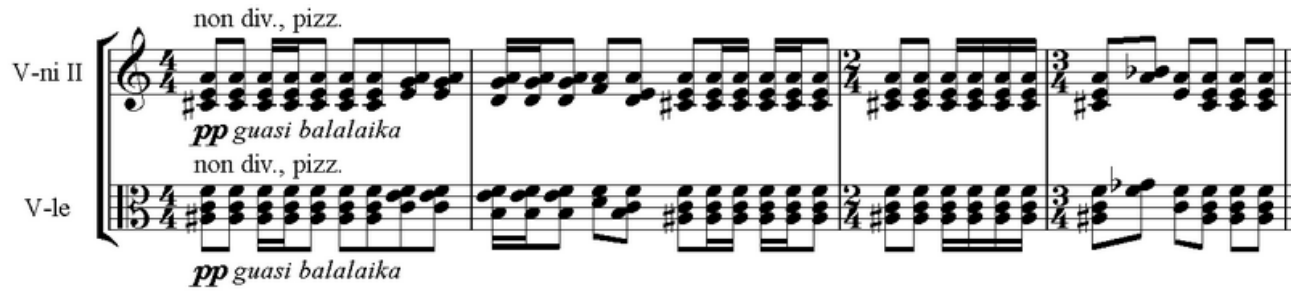


Пример 54. Р. Щедрин «Четыре русские песни», «тема дороги»
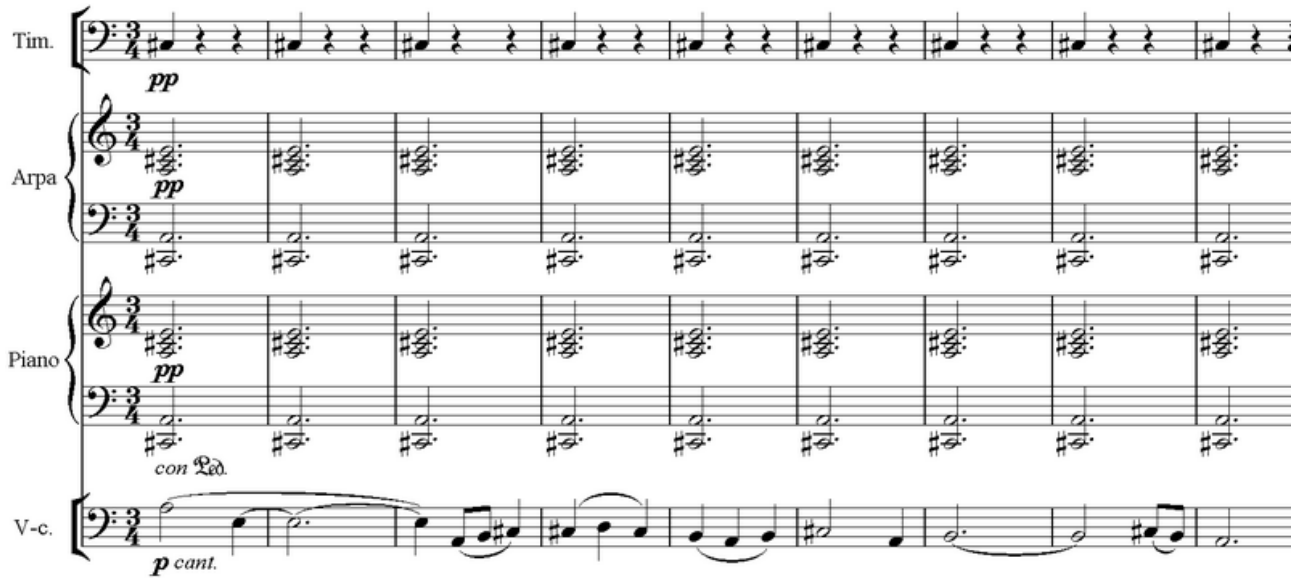


Пример 55. Р. Щедрин «Четыре русские песни», былина о Добрыне Никитиче



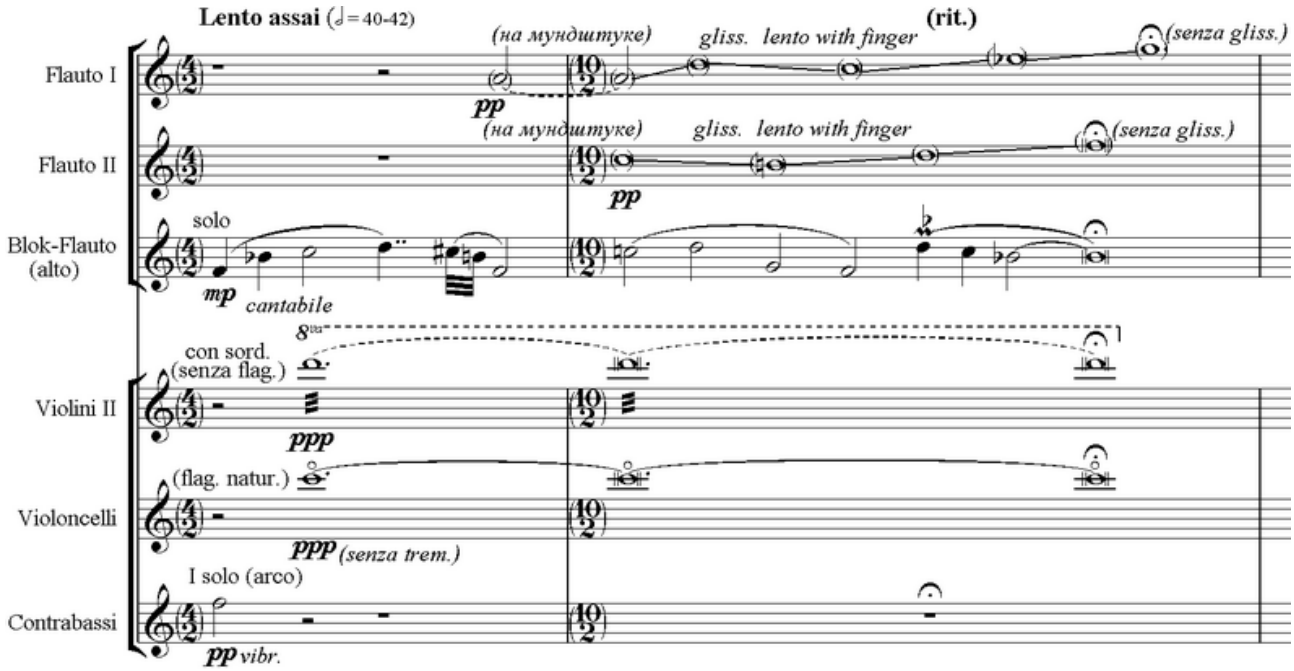
Пример 56. Р. Щедрин «Четыре русские песни», плясовая
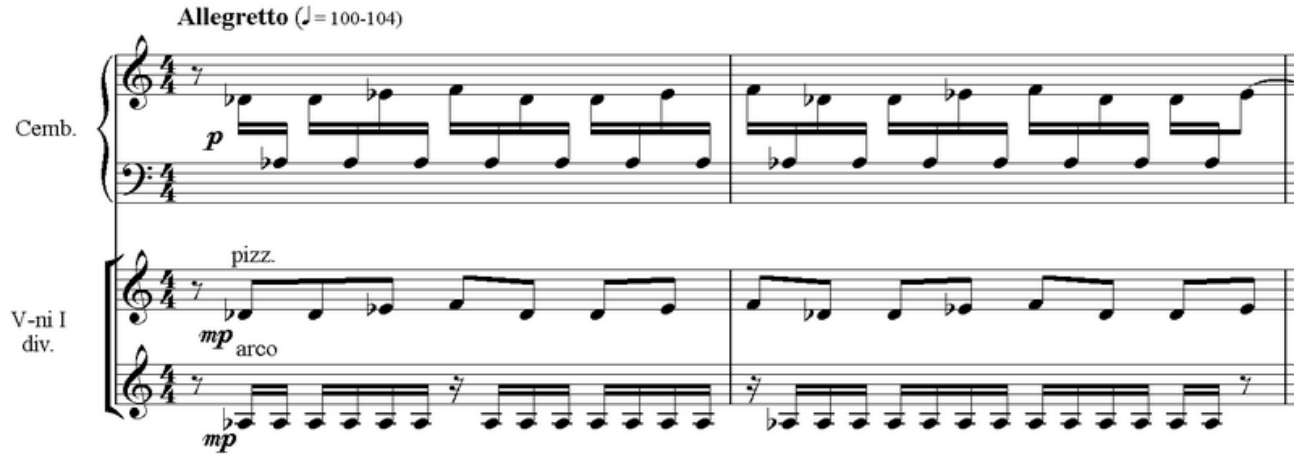


Пример 57. Р. Щедрин «Четыре русские песни», «Слава»
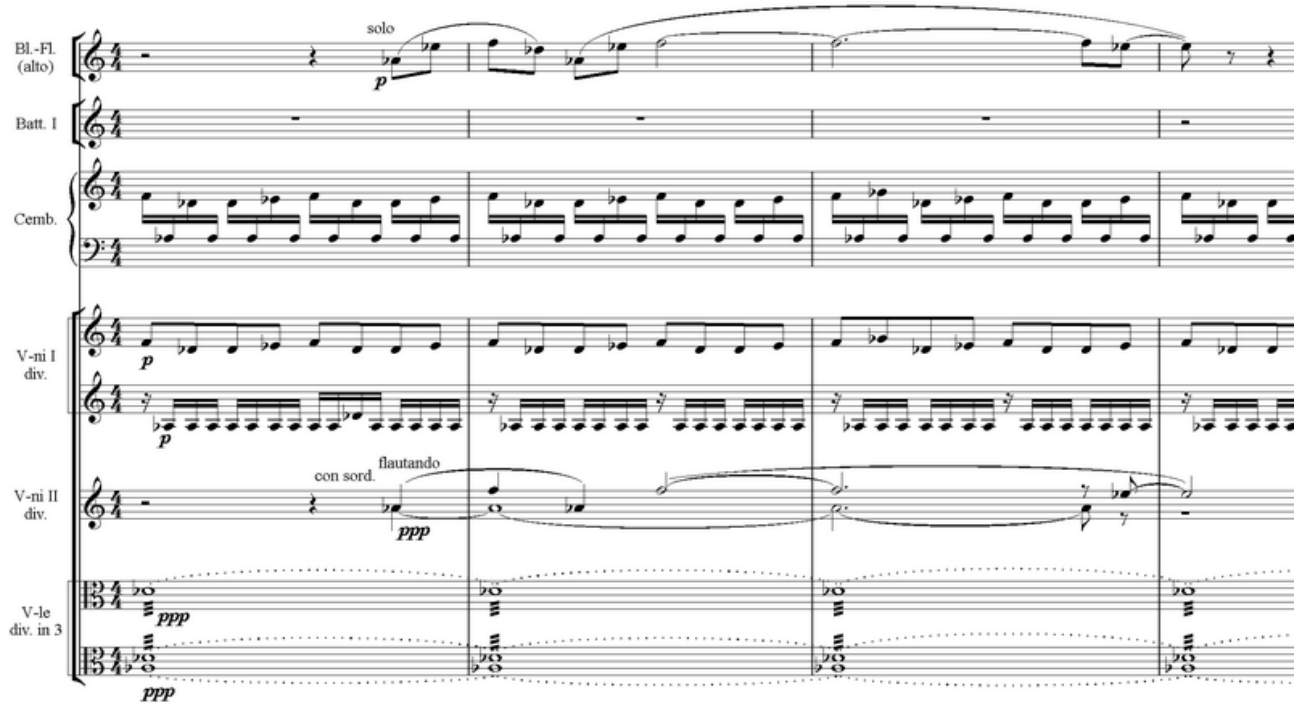


Пример 58. Р. Щедрин «Хороводы», вступление – «свирельная» тема
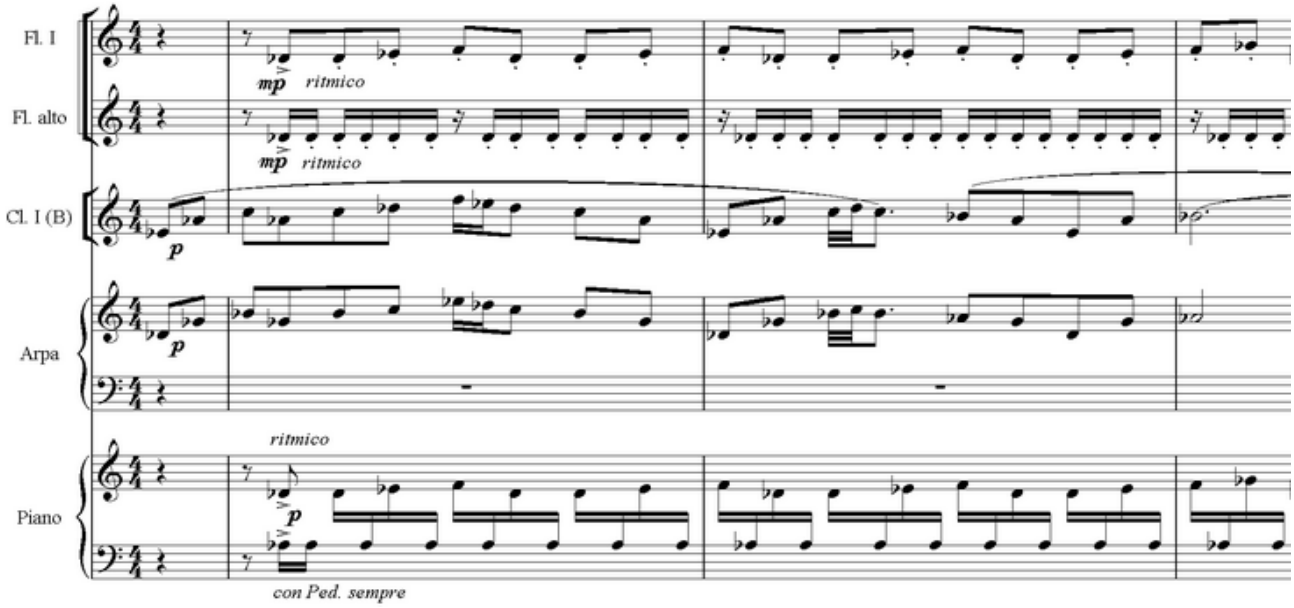


Пример 59. Р. Щедрин «Хороводы», вступление – «частушечная» тема



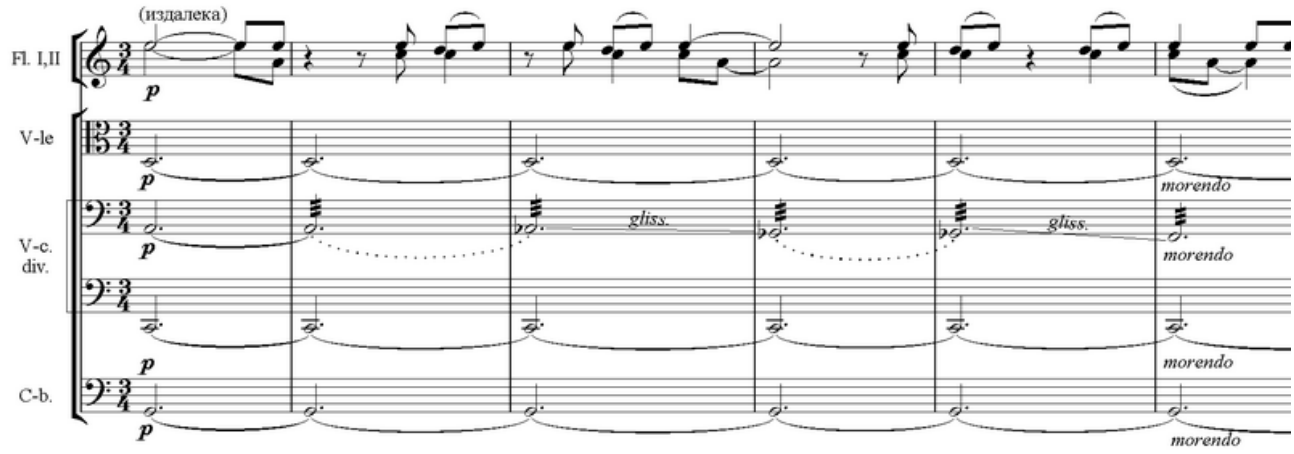
Пример 60. Р. Щедрин «Хороводы», «хороводная» (игровая) тема
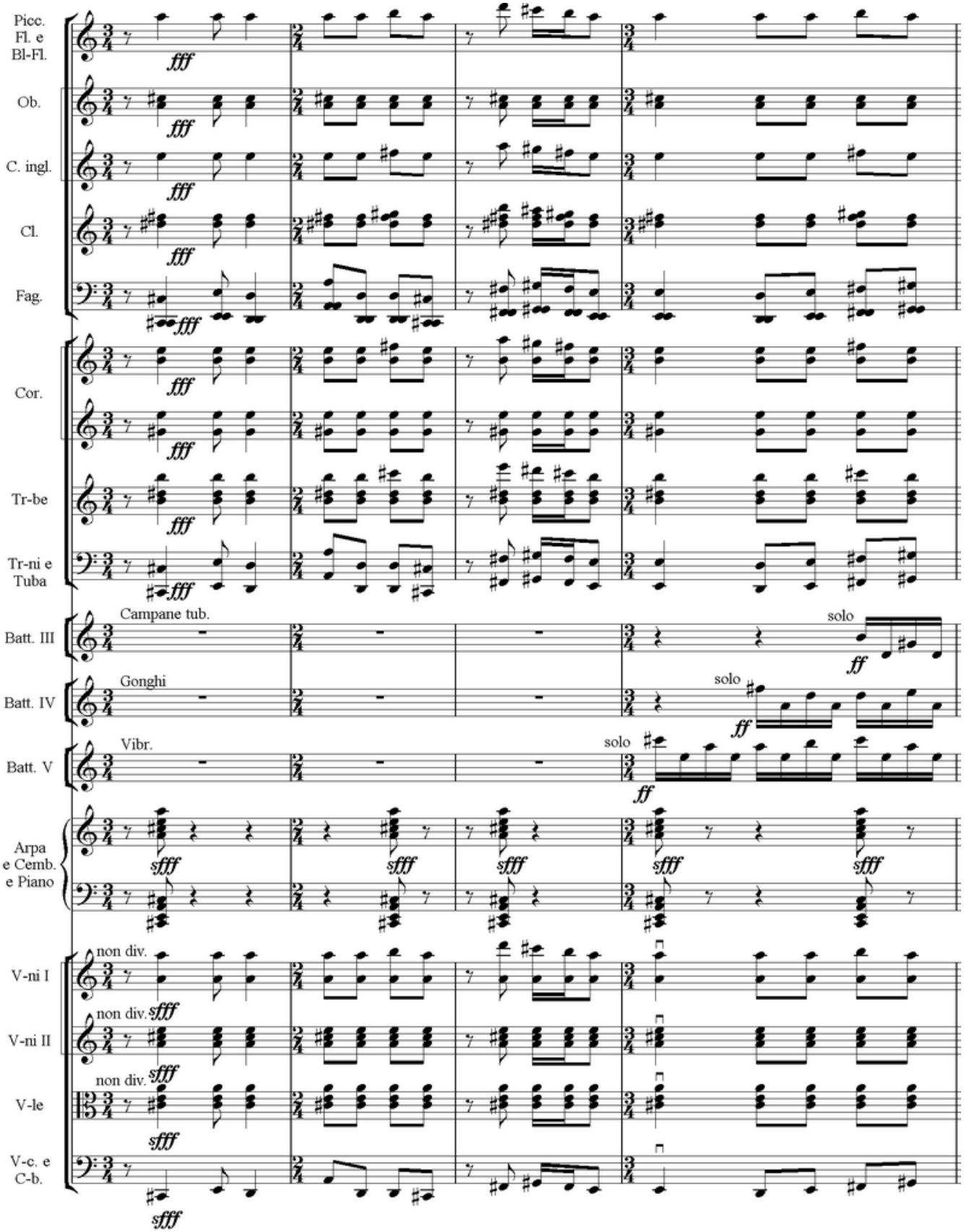


Пример 61. Р. Щедрин «Хороводы», Ц. 7



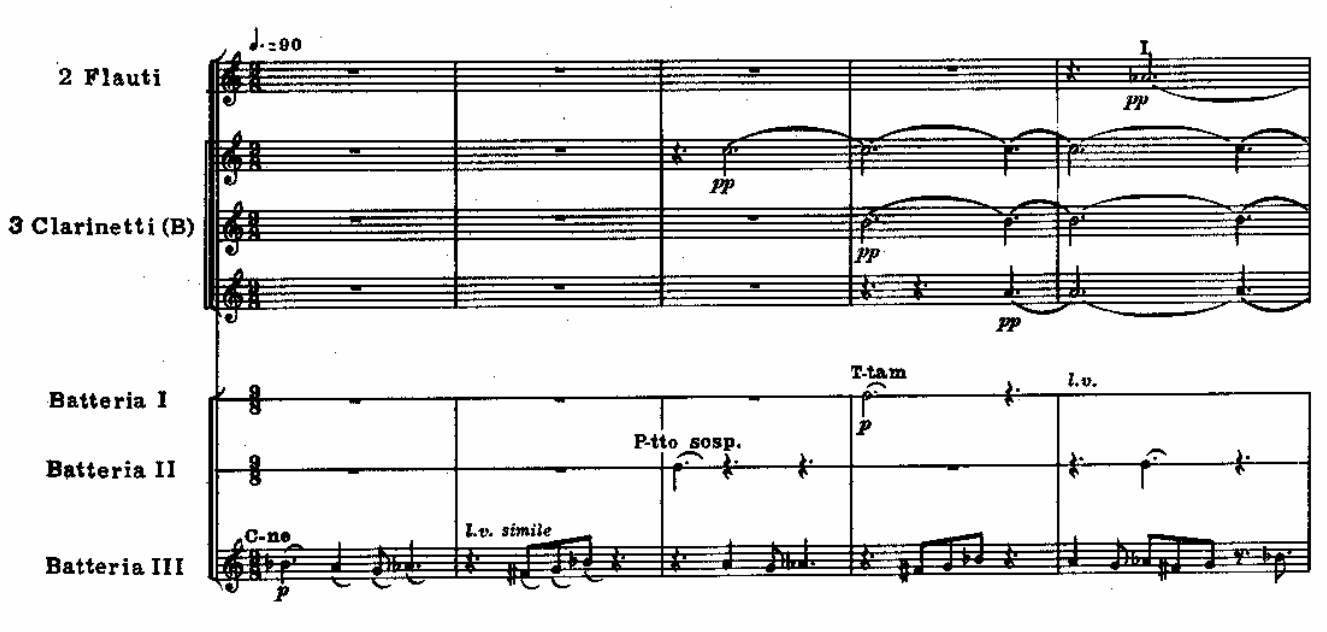
Пример 62. Р. Щедрин «Хороводы», тема «плача», Ц. 31
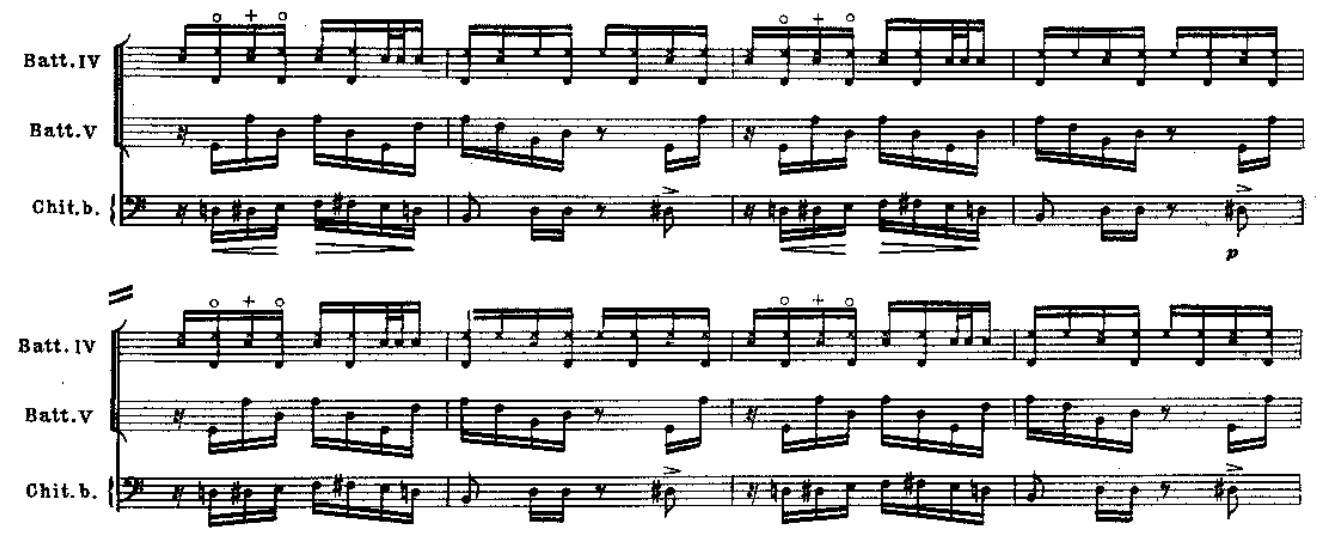


Пример 63. Р. Щедрин «Хороводы», кульминация – пляс
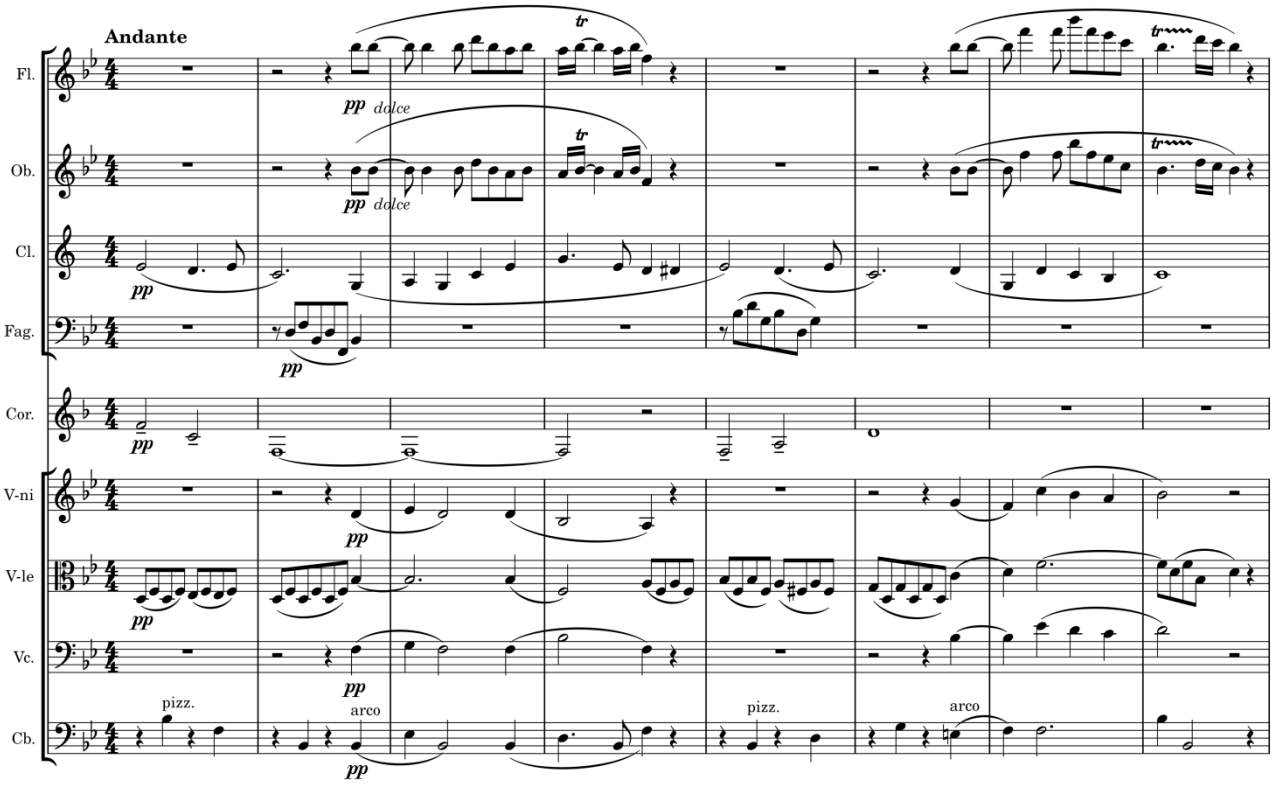


Пример 64. С. Губайдулина Концерт для двух оркестров, вступление
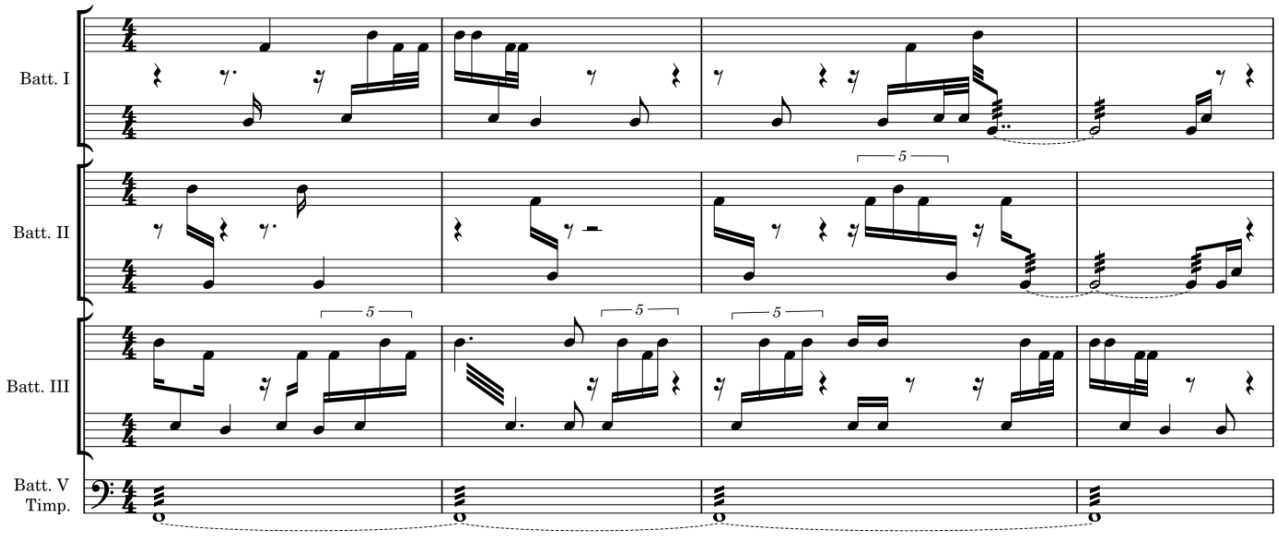


Пример 65. С. Губайдулина Концерт для двух оркестров, Ц. 1: basso ostinato
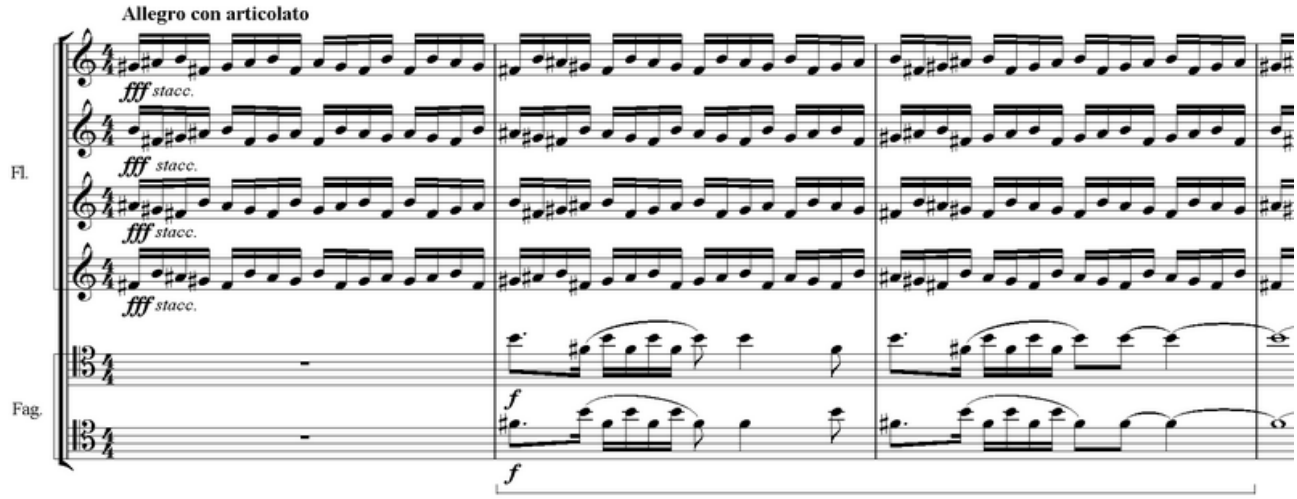


Пример 66. А. Вустин «Посвящение Бетховену», тема вариаций
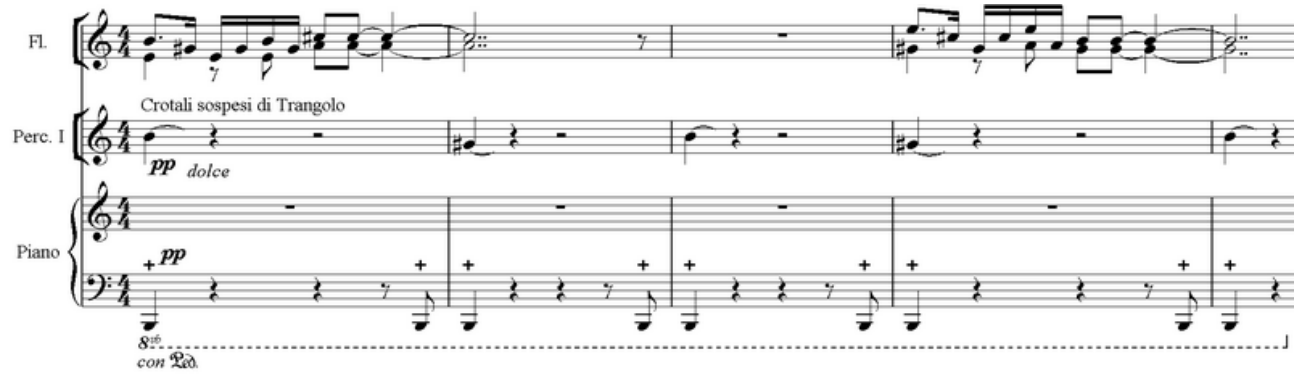


Пример 67. А. Вустин «Посвящение Бетховену», каденция ударных
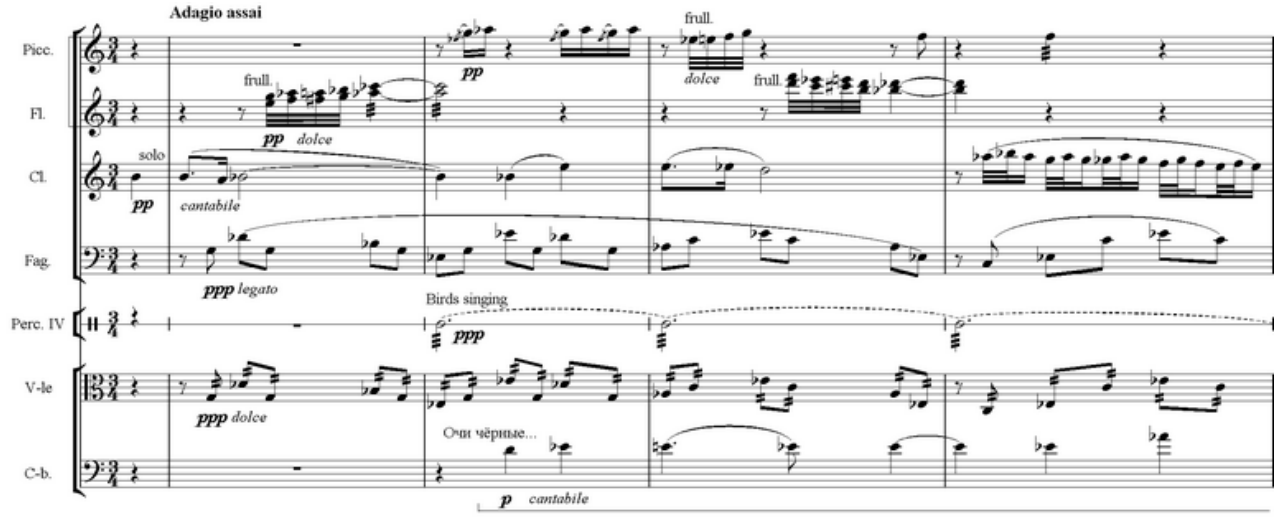


Пример 68. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, вступление
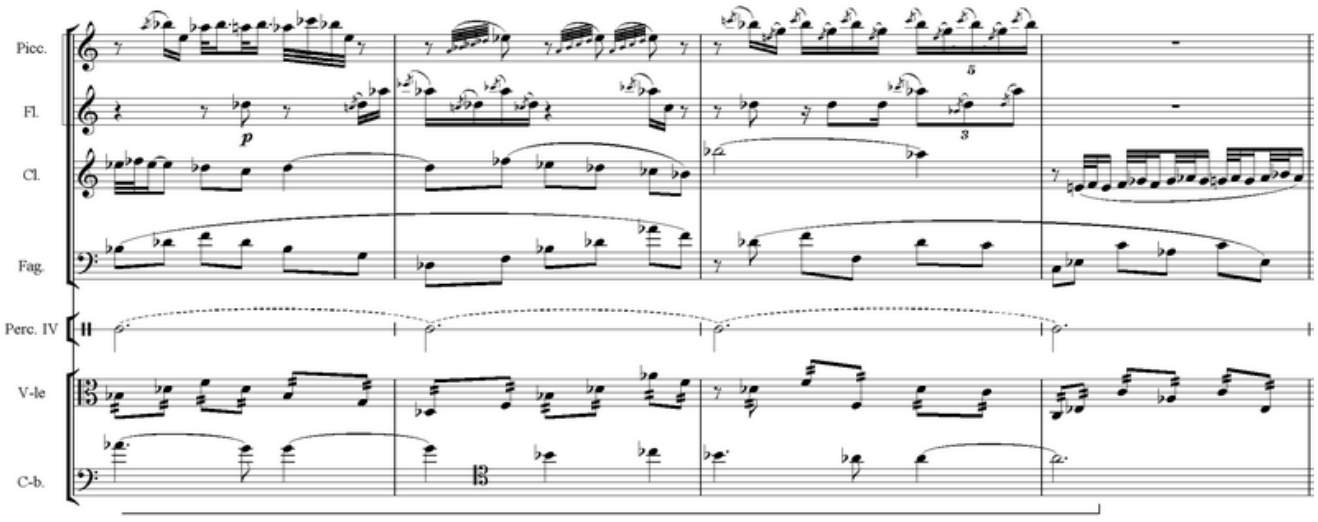


Пример 69. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, главная тема

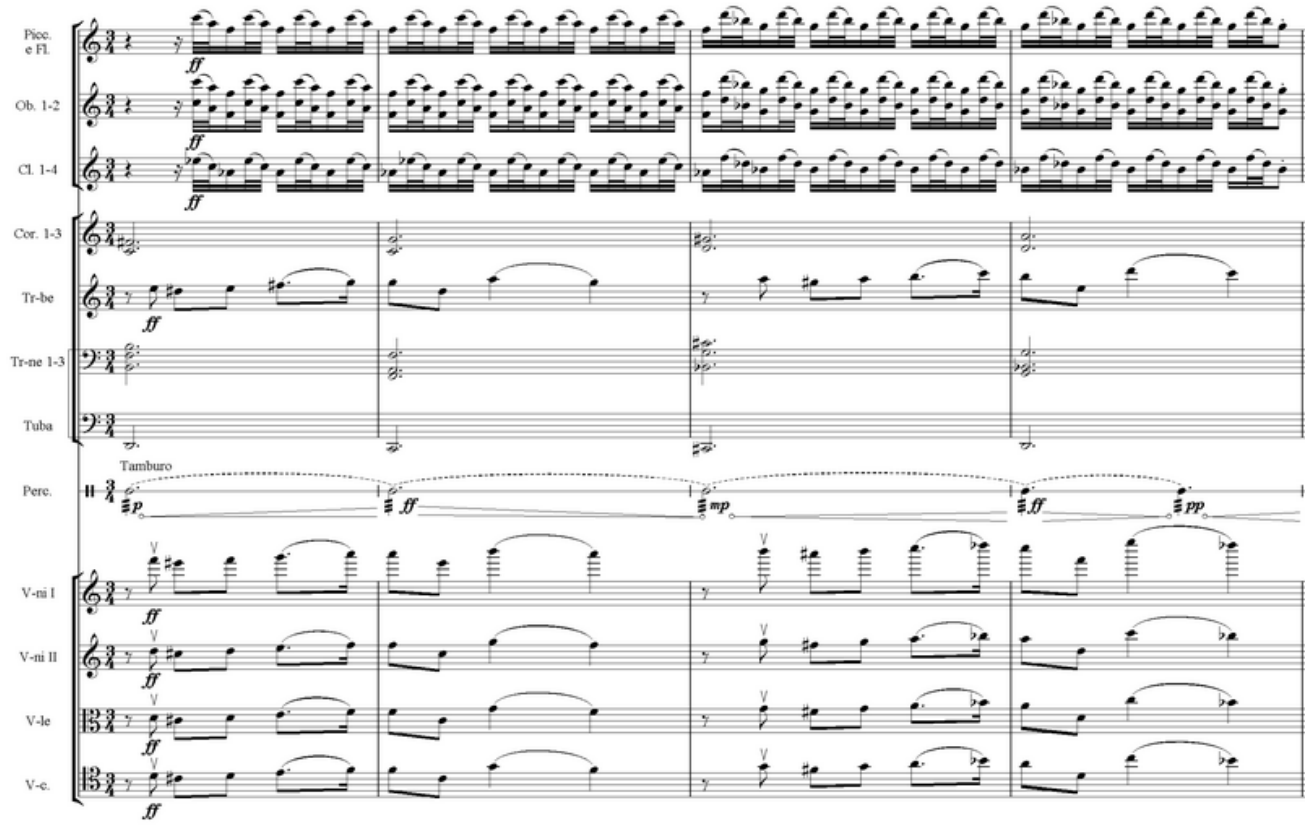


Пример 70. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, тема «Очи чёрные»
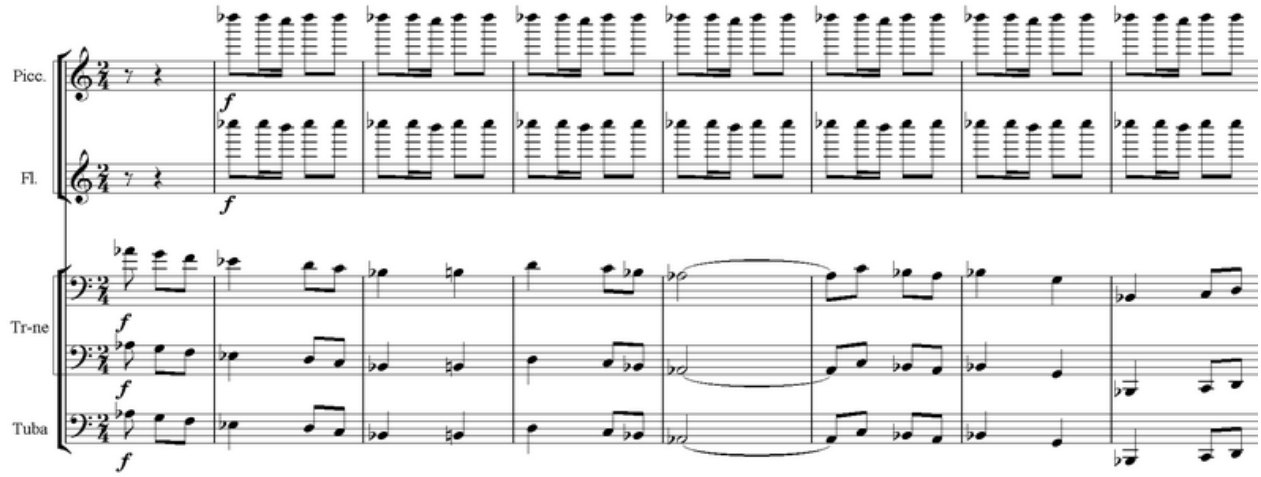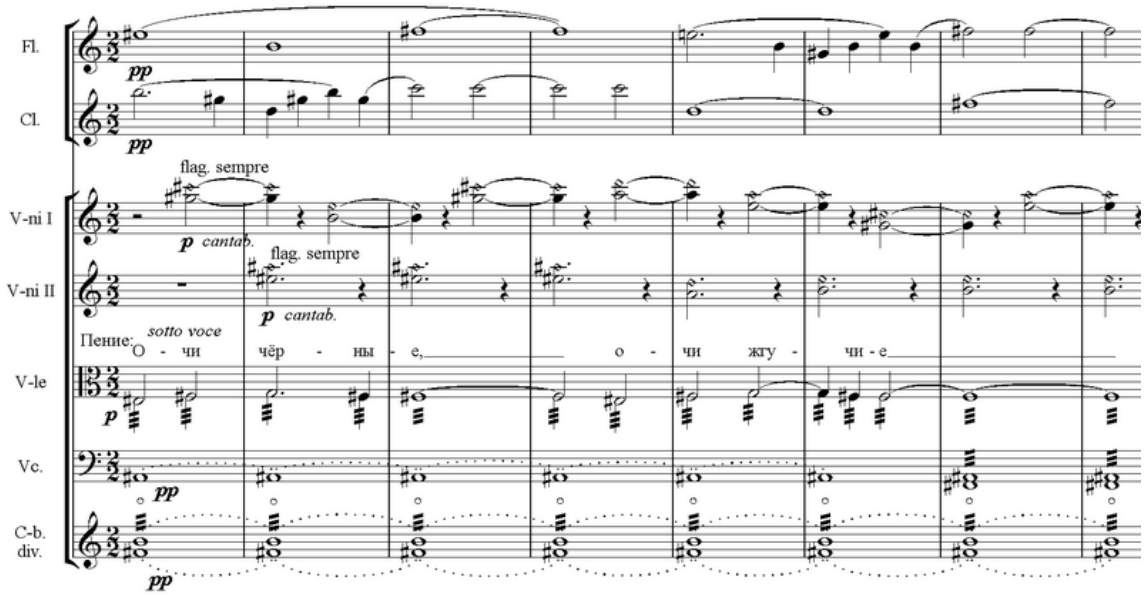




Пример 71. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, соло трубы
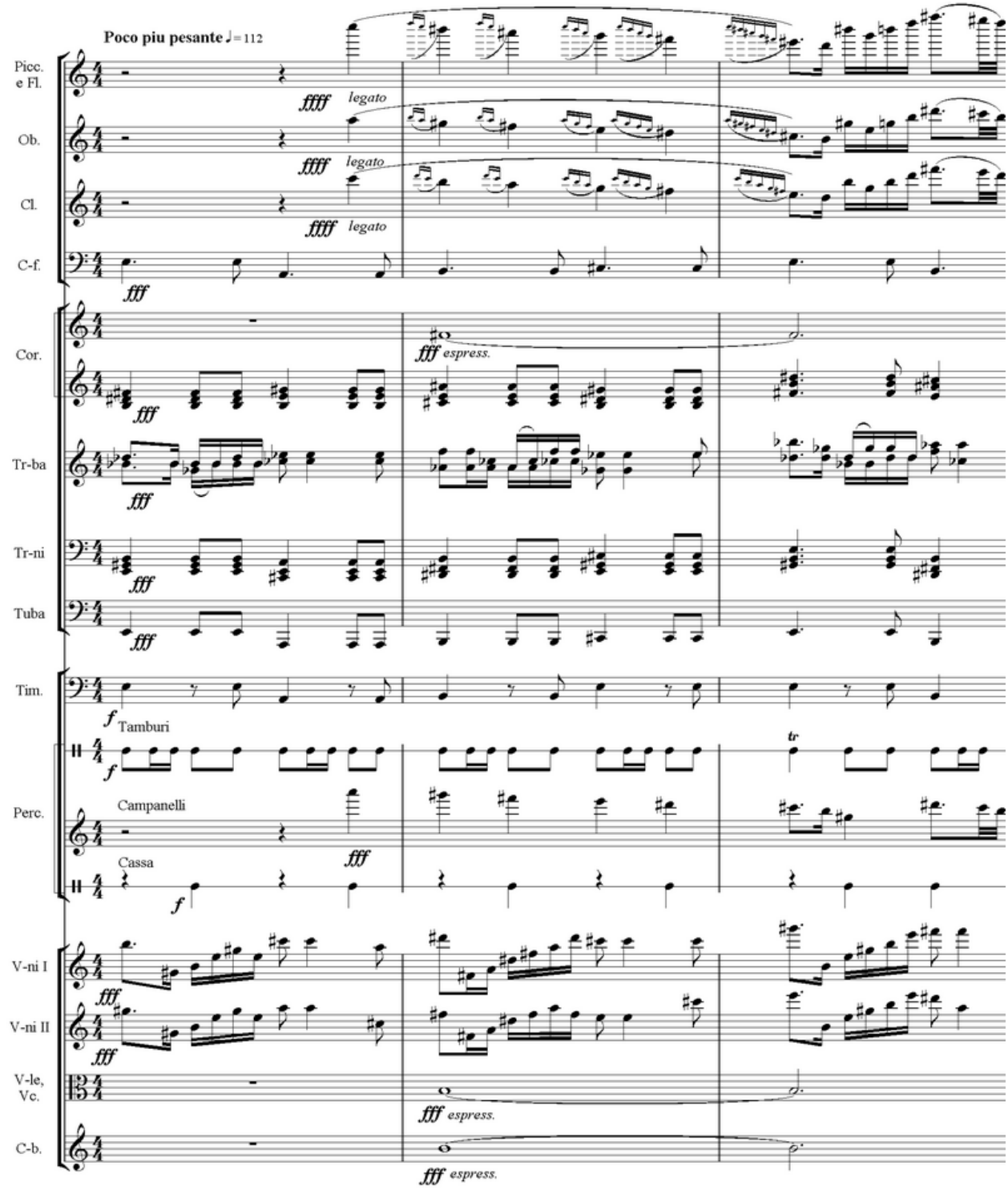


Пример 72. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, рефрен «цирковой сюиты»



Пример 73. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, реприза, 1 эпизод



Пример 74. Р. Щедрин Концерт для оркестра № 3, реприза – кульминация



Пример 75. Е. Подгайц «Формулы», тема-рефрен

