



УДК 785.73

АНСАМБЛЕВОЕ КОНЦЕРТИРОВАНИЕ И.Ф. СТРАВИНСКОГО И Б. МАРТИНУ

М.Н. ОСТАНИНА

Новосибирская государственная консерватория имени М.И. Глинки, 630099, Новосибирск, Российская Федерация
Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Муро́ва, 630099, Новосибирск, Российская Федерация
Новосибирская специальная музыкальная школа, 630099, Новосибирск, Российская Федерация

АННОТАЦИЯ. Актуальность настоящей статьи связана со всё возрастающим интересом к концептуальному жанру барокко – *concerto grosso*, выявлением его уникальных черт, а также с индивидуальным их воплощением в творчестве крупных композиторов XX в. В центр внимания впервые ставятся вопросы ансамблевого концертирования в знаковых инструментальных сочинениях 1930-х гг.: Концерте *in Es* “*Dumbarton Oaks*” И. Стравинского и Концерте для чембало и малого оркестра Б. Мартину. Данный выбор обусловлен тем, что в них представлены черты концертирования неobarocko в характерном комплексе, который находит продолжение во второй половине столетия. В методологии автор опирается на принцип историзма, избирая аналитический и компаративный методы исследования. Цель работы – выявить общее и различное в неobarockой технике И. Стравинского и Б. Мартину. В задачи работы входят: 1) освещение вопросов специфики структурно-семантического комплекса барочного *concerto grosso*; 2) объяснение причин его возрождения в XX в.; 3) характеристика высоко художественных неobarockих произведений, созданных в первой половине столетия. В основной части статьи сравнение концертов И. Стравинского и Б. Мартину проводится по нескольким параметрам: вариативность инструментального состава *concertini* и *ripieni*, сочетание сольного и ансамблевого концертирования, дробность в сопоставлении концертирующих групп (по два и три инструмента с их тембровой дифференциацией), преобразование барочной концертной формы посредством внедрения лирических разделов, построенных на тематизме, имеющем национальную славянскую природу. В заключении автор проводит линии преемственности от концертов первой половины XX в. к российским неobarockим *Concerti grossi* 1960-х – 1990-х гг., акцентирует внимание на обновлении тембровой драматургии и ансамблевого концертирования, показывает новые композиционные модели *concerto grosso*, в которых происходит синтез старинного жанра и современного медитативно-конфликтного симфонизма.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *concerto grosso*, барокко, неobarocko, И. Стравинский, Б. Мартину, концертная форма, сольное и ансамблевое концертирование.

КОНФЛИКТ ИНТЕРЕСОВ. Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

ENSEMBLE CONCERTATION BY I.F. STRAVINSKY AND B. MARTINŮ

M.N. OSTANINA

Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, Russian Federation
Murov Novosibirsk Music College, Novosibirsk, Russian Federation
Novosibirsk Special Music School, Novosibirsk, Russian Federation

ABSTRACT. The relevance of this article stems from the growing interest in the concerto grosso – a quintessential Baroque genre – and the identification of its unique characteristics and their individual manifestations in the works of major 20th-century composers. The study focuses on the dynamics of ensemble concertation in two landmark instrumental works from the 1930s: Igor Stravinsky’s Concerto in E-flat “Dumbarton Oaks” and Bohuslav Martinů’s Concerto for Harpsichord and Small Orchestra. These works were selected because they exemplify a distinctive complex of Neo-Baroque concertation traits that would continue to evolve throughout the second half of the century. Methodologically, the author employs the principle of historicism, utilizing both analytical and comparative research methods. The aim of the study is to identify the commonalities and differences in the Neo-Baroque techniques employed by Stravinsky and Martinů. The specific objectives include: 1) examining the structural and semantic characteristics of the Baroque concerto grosso; 2) explaining the reasons for its 20th-century revival; and 3) characterizing significant Neo-Baroque works created during the first half of the century. The main body of the article compares the concertos by Stravinsky and Martinů across several parameters: the variability of the concertino and ripieno instrumentations; the interplay between solo and ensemble concertation; the nuanced juxtaposition of concertation groups (involving two or three instruments with distinct timbral qualities); and the transformation of the Baroque concerto form through the incorporation of lyrical sections based on Slavic-inspired thematic material. In the conclusion, the author traces lines of continuity from the concertos of the first half of the 20th century to the Russian Neo-Baroque Concerti grossi from the 1960s through the 1990s, highlights the renewal of timbral dramaturgy and ensemble-based concertante writing, and demonstrates new compositional models of the concerto grosso that synthesize the early genre with modern symphonism characterized by a blend of meditation and conflict.

KEYWORDS: concerto grosso, baroque, Neo-baroque, I. Stravinsky, B. Martinů, concert form, solo and ensemble concertation.

CONFLICT OF INTEREST. The author declares that he has no conflict of interest.



В музыке XX – начала XXI вв. получает новое развитие первый концептуальный инструментальный жанр в истории западноевропейской музыкальной культуры – *concerto grosso*. Радость ощущения красоты и величия мироздания, вера в его незыблемость, передаваемая в концертировании, идущем от древнего ритуального восхваления Творца – гимнов *Alleluia*, составляет семантический инвариант этого жанра. Впервые в имманентно инструментальной форме находят обобщение многовековые представления человечества о всеобщей Гармонии мира и о музыке как её неперменной составляющей. При этом отличительной особенностью в формообразовании данного жанра служит вариативность в ансамблево-оркестровых составах произведений и их композиционных особенностях¹. В настоящее время понятие *concerto grosso* относится к циклическим полиаффектным сочинениям, в которых общее число исполнителей делится на *concertino* – ансамбль солистов и ансамбль (или оркестр) сопровождающих инструментов – *ripieno* [4, с. 174–175].

Основополагающей для автора статьи является концепция А. Хатчингса, зафиксированная в энциклопедическом издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 2001 г. [19], где выделены две циклические модели барочного концерта. Одна модель – римская, включает многократные темповые контрасты, причём медленные части предшествуют быстрым и разомкнуты, образуя с ними ямбическую пару в контрастно-составной форме. Другая модель, североитальянская (Венеция, Болонья, Модена) – трёхчастный цикл, основана на однократном контрастном сопоставлении с темповой симметрией: **быстро / медленно / быстро** с концертной формой в крайних моторных частях, построенной на чередовании *tutti* и *solì* и более камерной медленной центральной частью. Наблюдения о внутренних закономерностях в предложенных А. Хатчингсом моделях *concerto grosso* [13] приводят к заключению о том, что римская модель, дробная в композиционном отношении, даёт константность в трактовке инструментов. Струнное трио – две скрипки и виолончель, составляют *concertino* (концерты А. Корелли и Г.Ф. Генделя). В *ripieno* всегда используется струнный

квартет и *basso continuo*. Стабилизация в структурном плане в североитальянской модели сопровождается усилением дробности в тембро-фактурной организации и вариативностью в сочетании солирующих инструментов *concertino*.

Двенадцать концертов «Гармоническое вдохновение» А. Вивальди, благодаря амстердамскому изданию 1711 г., получили международное признание. Североитальянская модель – в силу компактности и удобства исполнения – прочно вошла в композиторскую практику во многих странах Европы. Для И.С. Баха знакомство с вивальдиевским ор. 3 и внимательное изучение данной композиционной модели явилось импульсом к созданию в 1721 г. «Шести концертов для различных инструментов». В музыкальную культуру они постепенно входят к концу XIX столетия под наименованием «Бранденбургские», которое присвоено в монографии Ф. Шпитты (1880). Техника ансамблевого концертирования достигла в баховском шедевре совершенства.

Интерес к принципам барочного концертирования, возрастающий с начала XX в., был стимулирован рядом факторов. Среди них: 1) формирование неоклассических тенденций; 2) всё возрастающее распространение в исполнительской практике музыки И.С. Баха, в частности его Бранденбургских концертов²; 3) ощущение истощенности форм классико-романтической традиции; 4) нарастание экспериментов в использовании средств музыкальной выразительности, ритме, фактуре, в освобождении мелодии из-под власти гармонической вертикали, усилении линейности.

Последовательная работа с доклассическими жанрами и формами отличает немецкого композитора **Макса Регера** (1873–1916). Его привлекают малый и большой полифонические циклы (ор. 113, 119, 131), он даёт новую жизнь струнной сольной сонате и сюите (ор. 42, 91, 131c, 131d). Девиз композитора «Быть как Бах» [10, с. 124] сочетается с общей позднеромантической направленностью его творчества. В этом русле выполнен **Концерт в старинном стиле F-dur op. 123**

¹ В конце XVII – первой половине XVIII вв. наименование *Concerto grosso* часто использовалось в названиях изданий концертов как понятие собирательное [4, с. 174].

² Этому процессу способствовала также выполненная М. Регером четырёхручная фортепианная транскрипция всех Шести Бранденбургских концертов (1905). Важную роль сыграли новые издания о И.С. Бахе: после исследования Ф. Шпитты конца XIX в. появляются монографии А. Швейцера (1905), Ф. Вольфрума (1910), Ч.С. Терри (1928), Р. Штеглиха (1935), А. Мозера (1935), В. Гурлитта (1936).



(1912), который исследователи считают первым образцом необарочного *concerto grosso*. В духе симфонической поэмы трактована М. Рegerом композиционная модель трёхчастного цикла с концертной формой в крайних частях, утвердившаяся в творчестве А. Вивальди и И.С. Баха. О чертах позднего романтизма свидетельствуют возвышенно-приподнятая лирика в образном строе, особенности мелодики, гармонии, оркестровки (использован тройной состав оркестра). Стоит подчеркнуть, что М. Рeger вносит в барочную композиционную модель важное новшество, которое окажется перспективным: I и III части объединены проведением фанфарной темы эпизода, контрастирующей материалу *tutti*. В I части она появляется в имитации у солирующих труб и валторн в тт. 66–85, в III части звучит трижды: в интермедийных разделах, обрамляя фугато, и в зоне предыкта. Фанфарная тема выполняет, по нашему мнению, функцию циклического рефрена³, встроенного в барочные концертные формы крайних частей.

В первой половине XX в. трёхчастный цикл в необарочных концертах главенствует (опусы В. д'Энди, А. Казеллы, Э. Шульгофа, И. Маркевича, В. Джаннини и др. [9, с. 362–363]). Для последующего рассмотрения избраны сочинения композиторов славянского зарубежья – И.Ф. Стравинского и Б. Мартину. В 1930-е гг. необарочное концертное представление у каждого из них в полном расцвете. Кроме того, высокие по своей художественной значимости, эти концерты оказали влияние на дальнейшее развитие необарочного стиля, в том числе на российское необарокко 1960-х – 1990-х гг.

Структурно-семантический инвариант *concerto grosso* позднего барокко выступает во всей его полноте в Концерте *in Es* “*Dumbarton Oaks*” Игоря Фёдоровича Стравинского (1882–1971)⁴. Произведение создавалось в Париже и впервые было исполнено в США (в вашингтонском имении четы Р. и М. Блисс, в тридцатую годовщину их свадьбы) в 1938 г.⁵ Праздничная торжественность пронизывает весь цикл. Крайние быстрые части

написаны в типичной для барокко концертной форме. По мнению И. Стравинского, «барокко – живая сила, одушевляющая и просвещающая настоящее, а потому традиция походит на наследство, которое даётся при условии, что ты его обогатишь, прежде чем передашь потомству» [11, с. 37]. В диалогах с Р. Крафтом он говорил: «Концерт *in Es* выдержан в бранденбургском стиле» [18]. Ссылаясь на это высказывание композитора, С. Савенко пишет о концертном представлении в духе классицизма во второй, более камерной части и о современном концертном представлении в третьей [17]⁶.

В партитуре “*Dumbarton Oaks*” обозначены следующие группы инструментов: три деревянных (флейта, гобой, кларнет), две валторны, по три скрипки и альты, две виолончели и два контрабаса. Задействованы два ансамбля: *concertino* – 5 духовых и *ripieno* – 10 струнных. Отметим, что при сходстве состава с Бранденбургским концертом № 1 И.С. Баха число духовых инструментов у И. Стравинского меньше. Кроме того, гобоям он предпочитает кларнет, введенный в оркестр позднее. Панорама стилей различных эпох делает необязательным использование чембало и *basso continuo*. Главное отличие в трактовке ансамблей от барочных образцов – размытость функций *concertini* и *ripieni*: активизация музыкальной ткани присуща и духовым, и струнным. В Бранденбургских концертах (далее – БК) присутствуют либо дуэты (БК № 6), либо трио (БК № 3), или они соединяются в рамках одной партитуры (БК № 1). В процессе концертного представления в “*Dumbarton Oaks*” образуются ансамбли из двух или трёх инструментов – как однородных (отдельно струнные, дерево или медь), так и неоднородных (фагот и две валторны, флейта, кларнет и валторна, флейта, скрипки и альты и др.). У И. Стравинского, как и в БК № 1, каноническая имитация двух валторн переходит в движение параллельными терциями, образуя самостоятельный, ритмически характерный фактурный слой.

В I части (*Tempo giusto*) по-новому предстаёт сольное концертное представление. В характерный тембровый персонаж превращается фагот, тогда как в БК № 1 он, главным образом, дублировал низкие струнные. Сольным выступлениям фагота И. Стравинский отводит целые разделы. В тт. 41–50 яркая смена тональности с *Es-dur* на *D-dur*, а также синкопированный ритм отделяют партию фагота и двух валторн от низких струнных (Пример 1).

³ Использование рефрена на уровне циклообразования встречается в сюитных циклах («Картины с выставки» М. Мусоргского) и концертных (Пятый фортепианный концерт С. Прокофьева).

⁴ И. Стравинский обращался к принципам концертного представления уже в «русский» период творчества. Они описаны в ряде трудов [1; 2; 5–7; 11; 16, 17].

⁵ Роберт Блисс (1875–1962) – влиятельный американский дипломат. Вместе с супругой, меценаткой Милдред Блисс (1879–1969) коллекционировал византийское искусство.

⁶ Отметим также венгерского кларнетиста-виртуоза Б. Ковача, который обращался ко многим стилевым моделям, в особенности к барочной [3].



Пример 1. И. Стравинский. Концерт "Dumbarton Oaks", I часть.
Ансамблевое концертирование фагота и двух валторн

Тт. 55–62 – реприза этого эпизода: она обновлена благодаря новому сочетанию деревянных и струнных (скрипок и альтов), фагот выходит на первый план.

Струнные концертируют на протяжении всей I части. Дублировка двойных нот у скрипок и альтов создаёт большую плотность звучания в сравнении с барочным стилем (3 т. до ц. 11). В *divisi* фигурируют унисоны, двухголосие (3 т. до ц. 10) или трёхголосие (3 т. после ц. 17). Фугато струнных, занимающее центральный эпизод I части (цц. 13–15), – явление, идущее из барокко.

Новизну концертной формы И. Стравинского определяет в первую очередь специфика его тематизма – эмансипация кратких интонационных элементов «от власти» периода. Краткие формулы в ансамблевом концертировании играют ведущую роль. В I части чётко прорисовываются три мотива: мотив **a** – нисходящее движение по звукам развёрнутого трезвучия с обыгрыванием каждого его звука нисходящим вспомогательным (шестнадцатые длительности), мотив **b** – восходящий по V–VII–I ступеням восьмыми, мотив **c** – волнообразное движение по звукам ломаного тонического трезвучия. Известная особенность стиля И. Стравинского – развитая техника нерегулярного метроритмического варьирования попевок-мотивов варьируется в соответствии со сменой метра: через такт двухдольность переходит в трёхдольность, и наоборот. Мотивы преобразуются в чередовании простых размеров, сложных и смешанных: 5/16, 7/16, 9/16, 5/8, 2/8 и др. (см. цц. 4, 5, 12, 20, 23).

I часть "Dumbarton Oaks" представляет собой девятичастную концертную форму. Уже в первых тактах мы видим различные группы концертирующих

инструментов – *spezzati* струнных и духовых. До первой тональной репризы *tutti* (возвращения *Es-dur* в ц. 11) интермедии более продолжительны, чем *tutti*, и в них последовательно представлены ансамбли струнных, затем – фагота и двух валторн, а также квартет кларнета, фагота, валторн и квартет струнных. Перед тематической репризой в ц. 20 соотношение *tutti* и *sol* выравнивается. Как результат всевозможных сочетаний однородных и неоднородных инструментов в *sol* звучит последнее *tutti* (ц. 25). Многократный повтор мотивов на общих формах движения: ходов по звукам тонического трезвучия *Es-dur* у духовых четвертями, гаммообразных пассажей у скрипок и альтов шестнадцатыми, фигураций восьмыми по III, V, VII и I ступеням у виолончелей и контрабасов создают эффект оригинального предвосхищения минималистской техники паттернов.

Так же, как в барочных образцах, ни одно *tutti* у И. Стравинского точно не повторяется, возвращается лишь основная тональность. Изменяются фактура (увеличивается или уменьшается число голосов, слоёв), интонационное содержание (краткие мотивы комбинируются иначе по вертикали и горизонтали), динамика. Целостность создаётся благодаря общей тенденции – приведению разных слоёв фактуры к единству: это движение от дробной многомотивности к укрупнению мотивов и разделов на заключительном этапе.

В III части (*Con moto*) намечается тенденция к синтезу барочной концертной формы в деталях и – в крупном плане – пятичастной рондообразной формы, наследующей классико-романтическую традицию (Схема 1).



Раздел	A					B	
Тематизм	$a_r b a_r b_1 a_r$	a – фугато	a_r	c	a_1 – фугато	d e	f
Концертирование	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì e tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì</i>
Инструменты		Fl, Fag, Corno II; Cl (противосл-е)		Archi	Fag, Corni, V-c, C-b; V-ni и V-le	Fl, Cl, Fag, Corni	Fag, Corni, V-c, C-b
Цифра	[52]	[58]		[60]	[61]	[63]	[65]
Такты	7+3+7+6+14	9	3	6	8	11	10
Тональность	Es (g фриг), Ges (b фриг)	f, b	Ges	Des	Des, As	As –	– C

Схема 1. И. Стравинский. Концерт “Dumbarton Oaks”, III часть

	A ₁	C		A ₂				Кода
–	$a_r b$	g	g_1	$a_r b_r$	f_1	h	a	
<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>		<i>tutti</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>solì-tutti</i>	<i>tutti</i>
		V-ni, Fl и Cl; Fl, Cl и V-le	V-ni и V-c; Fag и Corno II; Fl, Cl			Cl, Archi (в т.ч. V-no solo); Fiati (тема – Corno I, затем – Fl)	Тема – Archi, затем – Fag и Corni	
[67]	[68]	[70]	[72]	[74]	[75]	[77]	[81]	[88]
3(+3)	7+4	11	13	6	10	18	34	19
C+as+es	Ges (b фриг)	c	b	g фриг –	d		g фриг	– Es

Схема 1. И. Стравинский. Концерт “Dumbarton Oaks”, III часть, продолжение

Принцип рефренности проявляется на нескольких уровнях. Экспозиция первого *tutti* занимает 37 т. В нём – пять разделов, которые образуют двойную трёхчастную форму **abab₁a** – это первый уровень проявления рефренности. В контексте переменного размера (2/4, 3/4, 2/2) для двухэлементного рондообразного рефрена характерна маршевая напористость. На фоне микроостинато виолончелей и контрабасов у фагота и валторн звучит мотив, задающий тематический и образный строй в духе русской песни.

Второй уровень рефренности формируется сопоставлением *tutti-solì* в одиннадцатичастной концертной форме. Она отличается огромными интермедиями **B** и **C**, включающими несколько *solì*, идущих подряд. Маршевость чередуется с напевностью. Образуется третий, самый крупный уровень проявления рефренности – пятичастное рондо **ABA₁CA₂**. В эпизоде **B** темп остаётся прежним, но включает новый тематизм героико-эпического характера. Эпизод **C** – лирический центр финала, в котором ансамблевое концертирование проявляется наиболее ярко.

Структура темы в лирическом центре III части – разделе **C**, укрупняется до периода (ц. 70–72). В ней синтезированы черты мелоса классико-романтической

традиции и русского фольклора. Дуэт скрипок параллельными секстами в гармоническом миноре плавно перетекает в подголосочную полифонию флейты и кларнета в натуральном миноре. Этому мелодичному слою фактуры контрапунктом выступает аккомпанирующий – от флейты и кларнета в ц. 70 он переходит к альтам в ц. 71. Во втором предложении примечательна ещё большая переменность функций указанных фактурных слоёв. В коде III части современный стиль концертирования выражен ритмическими оstinatными паттернами от 3-х до 15-ти тт., которые перемещаются от одной группы инструментов к другой. Вместе с преобразованной темой народной песни они формируют два пласта фактуры, сливающиеся в скандирование заключительной диссонирующей вертикали.

Подчеркнём важную роль ещё одного жанрово самостоятельного рефрена в Концерте “Dumbarton Oaks” – хорала. Монтажные хоральные вставки между частями цикла разделяют три акта театрального представления, словно падающий занавес («клоуны устали»). Этот хорал, краткое жанрообразование, выступает в роли добавочного рефрена в форме целого – **циклической темы**. Напомним, что аналогичную функцию – объединения всей целостности



Пример 2. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть. Полиритмия в партии чембало

произведения в трёхчастном цикле с концертными формами в крайних частях – выполняет фанфарная тема в Концерте в старинном стиле М. Рegera.

Новаторские балеты И. Стравинского – «Весна священная», «История солдата» и «Свадебка», разумеется, оказали огромное влияние на ансамблевую и оркестровую музыку младших его современников, в частности, **Богуслава Мартину** (1890–1959). Со стилем необарокко связан первый расцвет творчества композитора в 1930-е – 1940-е гг. В инструментальной музыке 1930-х гг. главным для него является жанр *concerto grosso*. В этом жанре Б. Мартину создаёт около десятка произведений, варьируя *concertino* и *ripieni*, а также названия сочинений⁷. «Эмоциональности и психологизму симфонии» автор предпочитает «ограничение и равновесие элементов, ... градаций звучания и динамики, совершенно иную и точную структуру организации тематизма, одним словом – совершенно иной мир» [12, с. 107], который он видит в барочном жанре. «Если сказать правду, я – тип композитора, склонного к форме *concerto grosso*», – пишет Б. Мартину [Там же, с. 106]. Концертная форма привлекала его на протяжении многих лет, и он «воссоздал её в совершенно современном варианте» [Там же, с. 107].

Концерт для чембало и камерного оркестра (1935) написан Б. Мартину в Париже, как и Концерт *in Es* И. Стравинского⁸. Цикл его имеет аналогичную трёхчастную структуру с концертной формой в крайних быстрых частях, построенных на чередовании

tutti-soli. Общее с И. Стравинским состоит и в конструктивной роли мотивных формул – микротематические элементы свободно комбинируются в процессе концертирования. В то же время воплощение необарочного ансамблевого концертирования в данном сочинении отличается оригинальностью. Возможное удвоение состава струнных автор указал в партитуре: «*Les cordes peuvent être doublées*», продолжив традицию, начатую А. Корелли, который в заглавии своих *Concerti grossi* ор. 6 предписал возможность подобного решения.

В этом Концерте Б. Мартину, пожалуй, впервые использует в *concertino* и *ripieno* старинный и современный клавишный инструменты – чембало и рояль, сочетая их с духовыми и струнными. Формируются дуэты и трио из однородных инструментов (чембало + фортепиано, флейта + фагот, струнные в различных комбинациях). Флейта, фагот и фортепиано играют двойную роль: выступают вместе с чембало в интермедиях и сопоставляются с ним в *tutti*.

Концертирование чембало берёт начало в БК № 5 И.С. Баха, в I части которого этот инструмент исполняет каденцию в 64 т. Б. Мартину трактует его по-новому. Развёрнутых соло чембало в крайних частях несколько (см. I часть, цц. 1, 5, 6; 10 т. после ц. 8; III часть, цц. 3, 4, 17). Показательно, что чембало практически не участвует в *tutti*, только иногда дублирует низкие струнные инструменты (в Схеме 2 дублировки обозначены литерой W). Обратим внимание на ансамбль чембало и фортепиано, так как именно в сочетании клавишно-щипкового и клавишно-ударного инструментов заключается новизна ансамблевого необарочного концертирования Б. Мартину. В I части (*Allegro non troppo*), в последней перед репризным проведением *tutti* интермедии раскрываются виртуозные возможности обоих инструментов. Основной приём концертирования – это контрапункт мелодических линий в виде триолей и шестнадцатых, триолей и квинтолей в контексте резких тональных сопоставлений (Пример 2). Подобная полиритмия образуется как между

⁷ Например, Концерт для струнного квартета с оркестром (1931), Концертная симфония для двух оркестров, Партита для струнного оркестра (1932), Концертино для фортепианного трио и струнного оркестра (1933), Концерт для флейты, скрипки и камерного оркестра (1936), Концертный дуэт для двух скрипок и оркестра (1937), Три ричеркара, Концерт для двух струнных оркестров, фортепиано и литавр, *Concerto grosso* для двух фортепиано с оркестром (1938) и др.

⁸ *Concerti grossi* Б. Мартину описаны Н. Гавриловой [8] и Я. Мигуле [12]. Концерт для чембало исследователями не анализируется.



Пример 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и малого оркестра, I часть. Лирическое соло чембало в средней части-трио

Раздел	I (экспозиция)					
Тематизм	a + b	c + b	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r
Концертирование	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>
Инструменты		Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, P-no
Цифра		[1]		[2]	[3]	
Такты	9	9	3	10	4	10
Тональность	G	h	G	Es	a	A

Схема 2. Б. Мартину. Концерт для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*)

II (средний раздел)								III (реприза)				
e	e ₁	-	f	-	g + f	e	g ₁	a + b	b ₁ + c ₁ + d	a ₁ + b	a _r + b _r	a + b
<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>	<i>solì</i>	<i>tutti</i>
	Cemb		Cemb		Cemb, P-no	W	Cemb		Cemb, Fl, P-no, V-no I	W	Cemb, Fl, P-no	
[4]	[5]		[6]		[7]	[8]		[9]	[10]	[11]		
28	18	4	13	4	14	10	13	11	10	4	28	4
F	F	-	As	-	F	F	Des	G	Es	a	A, E -	G

Схема 2. Б. Мартину. Концерт для чембало, фортепиано и камерного оркестра, I часть (*Allegro non troppo*), продолжение

двумя инструментами, так и внутри партии чембало.

Концертирование инструментов из *ripieno*, составляющих ансамбли с группой *concertino* – другой приём, идущий от БК. Переключки кратких двудольных мотивов в разных регистрах, переход виртуозных пассажей от одних инструментов к другим уже с первых тактов демонстрируют уверенное владение композитором полифонической техникой. Так же, как в БК, несколько слоёв фактуры впоследствии объединяются в один протяжённостью в 5–7 тт. Разумеется, в подобных ансамблях часто фигурируют неоднородные инструменты: чембало, флейта и фортепиано с присоединением первой скрипки. Все обозначенные приёмы ансамблевого концертирования используются в I части и в финале (Схемы 2 и 3).

Концертная форма заглавной части *Poco allegro* включает вторым планом сложную трёхчастную

форму с трио. Интересно, что сам средний раздел также представляет собой концертную форму, в которой виртуозные интермедии плавно перетекают в напевные *tutti* и наоборот. Песенная кантилена в трио контрастирует моторике крайних разделов (Пример 3).

Подобных контрастов, даже между частями цикла, эпоха барокко не знала. Концертная форма, как и в финале *“Dumbarton Oaks”* становится полиаффектной (Схема 2).

В III части (*Allegretto*) концертная форма, аналогично финалу у И. Стравинского, отличается большими масштабами. *Solì* расширяется до нескольких эпизодов подряд (это встречалось ещё у А. Вивальди). Однако граница *tutti* и *solì* становится теперь более резкой: почти все интермедии исполняются солирующим чембало. В финал проникают черты сонатной формы без разработки. Её отсутствие объясняется тем,



Раздел	I (экспозиция)												
Тематизм	a (г.п.)	a ₁	b	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	d (п.п.)	a ₁	d	a d c ₁	d	a c b/c	Каденция
Концертирование	<i>tutti</i>						<i>sol</i>	<i>tutti</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>	<i>sol</i>
Инструменты							Cemb		Cemb	в <i>tutti</i>	Cemb, V-ni, V-c, C-b	в <i>tutti</i>	Cemb
Цифра			[1]		[2]		[3]		[4]		[5]		
Такты	8	9	5	6	4	6	34	4	4	14	13	40	16
Тональность	D	h	–	c	–	F	F d –	c f	h	–	F d	–	–

Схема 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*)

II (реприза)														
a (г.п.)	b ₂	a ₂	c	b ₁ (св.п.)	a ₂	b ₂	a ₃	b ₂	d (п.п.)	d	a с c ₂	Каденция	Кода	
tutti				solι			tutti	solι	tutti	solι	solι в tutti	solι	tutti	
				Cemb, P-no	Cemb, P-no, V-nι	Cemb		Cemb		Cemb		Cemb		
[9]		[10]		[11]	[12]		[13]			[15]		[17]	[18]	
7	6	6	4	11	5	12	6	7	11	8	22	10	8	
E	h	c	–	E	c	–	f	d	F	d	–	–	– C	

Схема 3. Б. Мартину. Концерт для чембало и камерного оркестра, III часть (*Allegretto*), продолжение

что срединный тип изложения пронизывает главную и связующую партии. Сонатная форма представлена весьма необычно. Тема главной партии транспонирована: из *D-dur* в экспозиции в *E-dur* в репризе. Тем временем побочная партия остаётся и в реприжном разделе в *F-dur*, но она сокращена (Схема 3).

В результате анализа произведений становится ясно, что ансамблевое концертирование И. Стравинского и Б. Мартину, претворяемое каждым вполне индивидуально, обладает рядом общих черт. С одной стороны, это обусловлено продолжением авторами баховской традиции: 1) вариативность *concertino* и существенная роль в нём духовых инструментов; 2) дробность в сопоставлении концертирующих ансамблей, группировка по два и три инструмента с их тембровой дифференциацией; 3) использование полифонических приёмов в концертном диалоге; 4) сочетание ансамблевого концертирования и продолжительных виртуозных соло.

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

(нерегулярности) в метроритмической организации. Важная особенность необарокко И. Стравинского и Б. Мартину является следствием национальной природы мышления композиторов. Она сказывается во внедрении в концертную форму масштабных лирических эпизодов, построенных на тематизме, имеющем песенные славянские истоки. В результате происходит преобразование моноаффектной барочной концертной формы в **полиаффектную**.

Изучение концертов И. Стравинского и Б. Мартину позволяет наметить линии преемственности, которые ведут в будущее – в российское необарокко 1960-х – 1990-х гг.⁹ В этот период находят претворение обе композиционные модели *concerto grosso*: римская и североитальянская. В трёхчастных циклах В. Екимовского (Бранденбургский концерт), Р. Щедрина (Музыка для города Кётена), Г. Корчмара (Концерт-парафраз на темы Бранденбургского концерта № 6), А. Шнитке (*Concerto grosso* № 6) сохраняются индивидуализация в ансамблях *concertino* и стабильность струнного состава *ripieno*, концертные формы

⁹ Анализ основных тенденций в необарочных российских *Concerti grossi* содержится в статьях автора [14; 15].



Пример 4. М. Вайнберг. Седьмая симфония, V часть.
Токкатное соло чембало в среднем разделе полирефренной формы

в крайних частях и обобщённый тип барочного тематизма. Непреходящая художественная ценность барочного концертирования утверждается в большинстве случаев и в семантическом аспекте – гармоничном светлом мировосприятии. Только в *Concerto grosso* № 6 А. Шнитке жанр драматизируется благодаря привлечению элементов современной стилистики (серийности, джаза, минимализма).

В свободных по количеству частей произведениях (одночастных и многочастных) происходит индивидуализация состава не только *concertino*, но и *ripieno*. Он может расширяться посредством использования новейшего инструментария, встречается сопоставление двух оркестров – симфонического и эстрадного (например, в Концерте С. Губайдулиной, 1976). Сочетание сольного и ансамблевого концертирования в одном сочинении характерно для Седьмой и Десятой симфоний М. Вайнберга. Возможны также ансамблевые составы с использованием солирующих старинных клавишных инструментов, в том числе органа (орган, четыре трубы, литавры в *Concerto grosso* О. Янченко). В «Музыкальном приношении» Р. Щедрина с тембром органа сопоставляются концертирующие ансамбли духовых, контрастные по тембру: три флейты, три фагота и вступающие в зоне трагической кульминации три тромбона. Нельзя не отметить роль чембало в сочинениях современных российских композиторов. Так, В. Екимовский использует его в функции *continuo*. М. Вайнберг и А. Шнитке,

продолжая линию Б. Мартину, трактуют чембало как солирующий инструмент и в лирическом ключе, и в виртуозном, концертирующем (Пример 4).

Соло чембало, которое открывает Седьмую симфонию М. Вайнберга, приобретает функцию циклического рефрена.

Стоит привлечь особое внимание к этой последней тенденции, связанной с преобразованием циклической формы путём введения в неё тематически самостоятельного рефрена.

В первой половине XX в. такая форма появилась в Концертах М. Рegera и И. Стравинского. Во второй половине столетия в многочастных циклах М. Вайнберга и А. Шнитке она приобретает значение новой самостоятельной композиционной модели. В их сочинениях преобладает медитативный характер циклических рефренов, который преобразует семантический инвариант жанра. Воспроизведение барочной гармоничной картины мироздания в формах концертирования встраивается в медитативно-конфликтный симфонизм, символизируя интроспективный взгляд в прошлое из полной непримиримых трагических противоречий современности. И. Стравинский и Б. Мартину узаконили полиаффектность концертной формы, включив в неё лирические интермедии. М. Вайнберг и А. Шнитке поставили её на службу новой симфонической концепции, синтезирующей барочные и постшостаковичевские традиции.



ЛИТЕРАТУРА

- 1/ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Тритон, 1929. 399 с.
- 2/ Асафьев Б.В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
- 3/ Бакуто С.В. От барокко до XX века: интертекстуальные рецепции в «Посвящениях» Белы Ковача // ARTE: электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского. 2024. № 2. С. 50–69.
- 4/ Бочаров Ю.С. Жанры инструментальной музыки эпохи барокко. М.: МГК им. П.И. Чайковского, 2016. 230 с.
- 5/ Брагинская Н.А. Игорь Стравинский в диалоге с европейской музыкальной культурой: формы, фазы, генезис: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. СПб, 2023. 38 с.
- 6/ Брагинская Н.А. Концерт в творчестве И.Стравинского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб, 1991. 16 с.
- 7/ Брагинская Н.А. Неоклассические концерты Стравинского: Учебное пособие. СПб: СПбГК им. Н.А. Римского-Корсакова, 2008. 97 с.
- 8/ Гаврилова Н.А. Богуслав Мартину. М.: Музыка, 1974. 261 с.
- 9/ Гончаренко С.С. Доклассические композиционные модели в музыке XX – начала XXI в. Новосибирск: НГК им. М.И. Глинки, 2025. 480 с.
- 10/ Крейнина Ю.В. Макс Регер. Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1991. 207 с.
- 11/ Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.
- 12/ Мигуле Я. Богуслав Мартину / пер. с чешск. С.Д. Баранниковой и Ю.А. Шкариной. М.: Музыка, 1981. 232 с.
- 13/ Останина М.Н. Ансамблевое концертное исполнение в произведениях из собрания «Гармоническое вдохновение» ор. 3 А. Вивальди // Вестник музыкальной науки. 2025. Т. 13. № 4. С. 40–51.
- 14/ Останина М.Н. Принцип полиреференности в Concerti grossi А. Шнитке // Электронный научно-исследовательский журнал Сибирского государственного института искусств имени Дмитрия Хворостовского «ARTE». 2025. № 1. С. 5–16.
- 15/ Останина М.Н., Гончаренко С.С. Необарочное концертное исполнение в произведениях российских композиторов последней

четверти XX века // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2024. № 2. С. 25–38.

- 16/ Савенко С.И. К вопросу о единстве стиля Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. М., 1973. С. 276–301.
- 17/ Савенко С.И. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
- 18/ Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / пер. с англ. В.А. Лифшиц; ред. М. Друскин. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
- 19/ Hutchings A. Concerto / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed.S. Sadie. Macmillan Publishers Limited, 2001. 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)

REFERENCES

- 1/ Asafyev, B.V. (1929), *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky], Triton, Leningrad, 399 p. (In Russ.)
- 2/ Asafyev, B.V. (1977), *Kniga o Stravinskom* [A Book about Stravinsky], Muzyka, Leningrad, 279 p. (In Russ.)
- 3/ Bakuto, S.V. (2024), "From the baroque to the XX Century: intertextual receptions in the "Dedications" by Bela Kovach", ARTE, No. 2, pp. 50–69. (In Russ.)
- 4/ Bocharov, Yu.S. (2016), *Zhanry instrumental'noj muzyki epohi barokko* [Genres of Instrumental Music of the Baroque Era], Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, 230 p. (In Russ.)
- 5/ Braginskaya, N.A. (2023), *Igor' Stravinskij v dialoge s evropejskoj muzykal'noj kul'turoj: formy, fazy, genezis* [Igor Stravinsky in Dialogue with European Musical Culture: Forms, Phases, Genesis], Abstract of D. Sc. Thesis, St. Petersburg, 38 p. (In Russ.)
- 6/ Braginskaya, N.A. (1991), *Koncert v tvorchestve I.Stravinskogo* [The Concerto in the Works of I. Stravinsky], Abstract of Cand. Sc. Thesis, St. Petersburg, 16 p. (In Russ.)
- 7/ Braginskaya, N.A. (2008), *Neoklassicheskie koncerty Stravinskogo: Uchebnoe posobie* [Stravinsky's Neoclassical Concertos: Textbook], RimskyKorsakov St. Petersburg State Conservatoire, St. Petersburg, 97 p. (In Russ.)
- 8/ Gavrilova, N.A. (1974), *Boguslav Martinu* [Boguslav Martinu],



Muzyka, Moscow, 261 p. (In Russ.)

9/ Goncharenko, S.S. (2025), *Doklassicheskie kompozicionnye modeli v muzyke XX – nachala XXI v. [Pre-Classical Compositional Models in Music of the 20th – Early 21st Centuries]*, Glinka Novosibirsk State Conservatoire, Novosibirsk, 480 p. (In Russ.)

10/ Hutchings, A. (2001), “Concerto” / A. Hutchings, M. Talbot, C. Eisen, L. Botstein, P. Griffiths // *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* / Ed. S. Sadie, Macmillan Publishers Limited, 1 электрон. опт. диск (DVD-ROM)

11/ Kreynina, Yu.V. (1991), *Maks Reger. Zhizn' i tvorchestvo [Max Reger. Life and Work]*, Muzyka, Moscow, 207 p. (In Russ.)

12/ Lobanova, M.N. (1990), *Muzykal'nyj stil' i zhanr: istoriya i sovremennost' [Musical Style and Genre: History and Modernity]*, Sovetskij Kompozitor, Moscow, 312 p. (In Russ.)

13/ Migule, Ya. (1981), *Boguslav Martinu [Boguslav Martinů]* / trans. from Czech by S.D. Barannikova and Yu. A. Shkarina, Muzyka, Moscow, 232 p. (In Russ.)

14/ Ostanina, M.N. (2025), “Ensemble concertation in works from the collection “Harmonic Inspiration” op. 3 by A.Vivaldi” // *Bulletin of Musical Science*, Vol. 13, No. 4, pp. 40–51. (In Russ.)

15/ Ostanina, M.N. (2025), “The principle of polyrefrain in A.Schnittke's Concerti grossi” // *Electronic research journal of the Siberian State Institute of Arts named after Dmitri Hvorostovsky “ARTE”*, No. 1, pp. 5–16. (In Russ.)

16/ Ostanina, M.N., Goncharenko, S.S. (2024), “Neo-Baroque concertation in the works of Russian composers of the last quarter of the 20th century”, *Problems of musical science / Music Scholarship*, No. 2, pp. 25–38. (In Russ.)

17/ Savenko, S.I. (1973), “On the Question of the Unity of Stravinsky's Style” // *I.F. Stravinsky. Articles and Materials*, Moscow, pp. 276–301. (In Russ.)

18/ Savenko, S.I. (2001), *Mir Stravinskogo [The World of Stravinsky]*, Kompozitor, Moscow, 328 p. (In Russ.)

19/ Stravinsky, I. (1971), *Dialogi. Vospominaniya. Razmyshleniya. Kommentarii [Dialogues. Memories. Reflections. Comments]* / trans. from English by V.A. Lifshitz; ed. M.Druskin, Muzyka, Leningrad, 414 p. (In Russ.)

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Останина Мария Николаевна, Новосибирская государственная консерватория им. М.И. Глинки (научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор С.С. Гончаренко); преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, Новосибирский музыкальный колледж им. А.Ф. Мурова, Новосибирская специальная музыкальная школа

E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru

AUTHOR INFORMATION

Maria N.Ostanina, M.I. Glinka Novosibirsk State Conservatoire (scientific supervisor – D.Sc. (Art Criticism), Full Professor S.S. Goncharenko); teacher of music theoretical disciplines, Novosibirsk Music College named after A.F. Murov, Novosibirsk Special Music School
E-mail: mariya.ostanina2016@yandex.ru