

61: 04- 17/33- 9

МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ ИМЕНИ ГНЕСИНЫХ

Т. 1.

На правах рукописи

САМОЙЛЕНКО
Елена Марковна

**ЖАНРОВАЯ ПРИРОДА
ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА И
КОНЦЕРТНОЕ ТВОРЧЕСТВО А.Я. ЭШПАЯ**

Специальность 17. 00. 02 – Музыкальное искусство

Диссертация
на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Научный руководитель –
кандидат искусствоведения,
профессор Масловская Т.Ю.

Москва - 2003

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение	4
Глава 1. Феномен игры	17
1.1. Определение понятия «игра»	17
1.2. Обзор научных представлений категории «игра»	19
1.3. Игра и эстетика	31
Глава 2. Игровая природа концерта	34
2.1. Логика и парадоксы жанра инструментального концерта	34
2.2. Основные принципы систематизации жанра инструментального концерта	43
2.3. Характеристика основных типов в отечественной музыке 60-80-х годов	50
М. Вайнберг. Концерт для трубы с оркестром	57
Б. Тищенко. Концерт для арфы с оркестром	62
Б. Чайковский. Концерт для кларнета с оркестром	67
С. Губайдулина. Концерт для фагота и низких струнных	70
Я. Рязанский. Концерт для камерного оркестра	79
Р. Калсон. Concerto Grosso	82
Глава 3. Концертное творчество А. Эшпая	87
3.1. Оркестровый концерт	95
Концерт для оркестра	95
3.2. Сольный концерт	99
3.2.1. Virtuозный тип сольного концерта	99
«Венгерские напевы»	99
Концерт для фортепиано с оркестром № 1	102

Концерт для скрипки с оркестром № 1	104
Концерт для фортепиано с оркестром № 2	107
Концерт для скрипки с оркестром № 4	111
3.2.2. Симфонизированный тип сольного концерта	115
Концерт для скрипки с оркестром № 2	115
Концерт для альты с оркестром	119
Концерт для виолончели с оркестром	123
Концерт для скрипки с оркестром № 3	127
Концерт для тубы в сопровождении струнного оркестра и медных духовых инструментов	131
3.2.3. Синтезированный тип сольного концерта	136
Концерт для гобоя с оркестром	136
Концерт для саксофона с оркестром	141
Концерт для флейты с оркестром	145
Концерт для кларнета и струнного оркестра с арфой и литаврами	148
Концерт для контрабаса и струнного оркестра	153
Концерт для трубы и тромбона с оркестром	156
Заключение	161
Список литературы	165

Введение

Инструментальный концерт – жанр-долгожитель, переживший за трёхвековую историю своего развития множество трансформаций, но удивительным образом сохранивший свое лицо и место в музыкальной культуре. Многоликий и изменчивый, концерт переживает в XX в. период бурного расцвета.

Значение инструментального концерта в иерархии жанров симфонической музыки во второй половине XX в. заметно повышается. Соотношение сил между концертом и симфонией существенно меняется, нередко склоняясь в пользу концерта (в творчестве А. Шнитке, Э. Денисова, А. Эшпая, Р. Леденёва, например, количество концертов значительно превышает количество симфоний). В ряде случаев (творчество Б. Бартока, Р. Щедрина, Ф. Караева) концерт вытесняет симфонию. Многоплановость и сложность процессов жанрообразования и трансформации жанрового канона стали предметом пристального внимания исследователей.

Учёные разных поколений обращались к феномену инструментального концерта. Среди монографических исследований труды В. Хохлова [148], Г. Орлова [105], Н. Соловцова [123], М. Друскина [50], Л. Раабена [111], М. Тараканова [125;130], И. Кузнецова [68;69].

Нередко предметом изучения оказываются родовые свойства жанра: проблемы концертности и концертирования затрагивали Б. Асафьев [8], В. Медушевский [89], М. Тараканов [125;130], И. Кузнецов [67], Е. Долинская [60], Н. Ахметходжаева [12]; диалогичность исследовали Б. Асафьев [8], М. Лобанова [79], Г. Демешко [45], игровую логику Е. Назайкинский [100], М. Тараканов [130], Н. Кравец [66]; соотношение исполнительских партий В. Хохлов [148] и И. Кузнецов [69]. Особенности историко-стилевых модификаций изучали Н. Зейфас [58], И. Гребнева [38], Е. Антонова [3], Е. Денисова [46]. К вопросам индивидуально-авторского прочтения жанра обращались М. Тараканов [125;128;130], Г. Григорьева [39],

С. Савенко [114], Н. Зейфас [59], Т. Лейе [78], М. Лобанова [81], Е. Бараш [15], Е. Денисова [46], Н. Кравец [66], Д. Смирнов [117], М. Городилова [37], А. Богданова [22;23;24:25], Л. Новосёлова [104], Е. Тараканова [131], Г. Демешко [45], С. Айзенштадт [2], Н. Брагинская [26], И. Гребнева [38], Я. Торган [132].

Однако специальных работ, посвящённых поиску жанровой «сущности» и трактовке жанрового канона современного инструментального концерта нет.

До сих пор не сложилась классификация жанра, не выстроена иерархия родовых жанровых признаков. Эти проблемы в изучении жанра представляются важнейшими и первоочередными.

Обобщая наблюдения вышеназванных исследователей об основных тенденциях жанрообразования, можно сделать вывод о том, что концертный жанр в XX в. переживает те же процессы, что и другие. В эпоху крушения классицистских канонов, утраты целостности и устойчивости стиля и жанра в XX в. музыкальное искусство находит новые жанрообразующие пути. На первый план выходит *инновация* как одна из установок культуры. Одним из следствий этого процесса является, по мнению М. Лобановой [80], проникновение в музыку *жанрового эксперимента*, что проявляется в целом ряде тенденций: 1) традиции отказа от жанрово-конкретного обозначения цикла и замена его жанрово-нейтральным («музыки»); 2) жанр вплотную приближается к материалу, технике письма (конструктивизм); 3) жанр полемизирует со старыми жанровыми формами: «выворачивается наизнанку» или рождает «антижанр»; 4) «сочинение жанров» (мемориалы); 5) «пересочинение жанра», приводящее к «жанровому двуголосию» — намеренному столкновению двух лексик (пассакалия и джаз...). Кроме того, жанр-род теряет типологическую устойчивость и становится явлением множественным, разрастаясь до «сверхжанра» или давая возможности множественного прочтения цикла. Важнейшей тенденцией в музыке XX в. становится *жанровая диффузность* (отказ от строгой жанровой иерархии,

стирание грани между профессиональным и массовым искусством, «высокими» и «низкими» жанрами, объединение различных лексических систем. Информационный взрыв в XX в. актуализировал проблему хранения жанрового архетипа («мемориалы», анаграммирование, использование «культурной памяти»). Нередко композиторы во второй половине века отказываются от обозначения «концерт» и дают своим сочинениям программные названия, что заведомо предполагает более свободную трактовку жанра и подчинение жанровообразующих законов драматургическим: «Couleurs de la cite» О. Мессиана для фортепиано, духовых и ударных (1963), «Domaines» для кларнета и шести инструментальных групп П. Булеза (1968), «Pro et contra» и «Tabula rasa» А. Пярта (1976), «Inori» для солиста и оркестра К. Штокхаузена (1974), «Offertorium», «Introitus» С. Губайдулиной (1978, 1986).

Альтернативность подхода к жанровому канону породила важнейшую тенденцию развития жанра в XX в. – *индивидуализацию трактовок*. В этом отношении процессы жанрообразования развиваются сонаправленно с тенденциями в эволюции стиля, гармонии, формы. Ю. Холопов отмечал, что «От лада как всеобщей прекомпозиционной категории музыка переходит к индивидуально сочиняемому «модусу» [141.С.468]. Доминирование принципа индивидуализации над принципом типизации в области музыкальных форм обосновывает В. Холопова [17]. Г. Григорьева, анализируя закономерности развития музыкального стиля в первой половине века, отмечает, что это период «заметной стилевой множественности, отражённой в творчестве ярких, стилистически «автономных» фигур с их предельно индивидуализированными художественными системами» [41. С.7-9].

Одним из наиболее ярких примеров создания авторского концертного моностиля является творчество А.Я. Эшпая, которое отличают яркость, блеск, театральность, господство игрового начала. Обновляя жанр изнутри, композитор сохраняет природу концерта. Исследователи, исполнители,

коллеги-композиторы единодушно объясняют особую приспособленность творческого организма Эшпая к концертному жанру главным свойством его музыкального мышления – концертностью. Демократизм инструментального концерта удивительным образом совпадает с природными качествами музыки Эшпая – естественностью, эмоциональной открытостью и доступностью. Инструментальные концерты А. Эшпая могут служить ярким примером *индивидуализированной трактовки жанра*.

Актуальность данной работы состоит в попытке определить жанровую сущность концерта и основные принципы его классификации, выходящие за пределы авторского стиля Эшпая и применимые к анализу любого индивидуального концертного стиля в музыке второй половины XX в.

Научная новизна диссертации определяется объектом исследования, в качестве которого избраны малоизученные в отечественном музыковедении произведения одного из крупнейших русских симфонистов второй половины XX в. Новым представляется и ракурс исследования, направленный на обоснование игровой природы и логики инструментального концерта, а также принципов систематизации жанра.

Материалом исследования стали инструментальные концерты Эшпая; созданные на протяжении последних 60 лет. Несмотря на популярность и частую исполняемость многих (особенно ранних) концертных опусов, они изучены достаточно фрагментарно. Особенно концерты, написанные в 70 – 90-е гг., многие из которых не только не исследованы и малоизвестны, но даже не изданы. Это потребовало широкого обращения в диссертации к рукописям композитора – как нотным, так и литературным (переписка), а также к документальным материалам, рецензиям, интервью, воспоминаниям...

Цель исследования – определение особенностей прочтения жанрового канона в рамках индивидуального концертного стиля Эшпая.

Основными **задачами** диссертации являются:

- Исследование и определение жанровой сущности и жанрового канона инструментального концерта, логики и парадоксов жанра;
- Обоснование основных принципов систематизации концертов в XX в.;
- Обзор жанра концерта в музыке отечественных композиторов второй половины XX в.;
- Изучение концертного творчества А. Эшпая и обобщение особенностей индивидуального концертного стиля.

Диссертация состоит из Введения, трёх глав и заключения.

Первая и вторая главы посвящены проблемам жанра – поиску «жанровой сущности», определению имманентно концертных свойств. Многообразие, многоликость жанра, абсолютная содержательная и выразительная свобода в сочетании с устойчивостью имманентно концертных принципов, породили необходимость поиска причин лабильности и устойчивости жанра и, как следствие, определения родовых и видовых признаков жанра. Многие исследователи в качестве важнейших специфических свойств жанра концерта выделяют виртуозность, импровизационность, состязательность, концертничество [12;58;60;66;100;125;130;148]. Однако их соотношение индивидуально в каждом сочинении, каждая из фундаментальных черт может стать доминирующей, или отсутствовать совсем. Единственным устойчивым качеством, проявляющимся во всех сочинениях, представляется игра. Это позволяет предположить, что именно игра является жанрообразующим принципом концерта.

Исследователи жанра единогласно признают игровую природу концерта и соответствие игровой логики логике концертного жанра [8;27;50;58;67;74;79;100;111;123;125;130]. Это вызвало необходимость исследования игровых принципов как имманентно концертных. Для того

чтобы обосновать универсальные концертные признаки, потребовалось уделить значительное внимание анализу игры как феномена человеческого сознания и культуры. Этой проблеме отведена **первая глава** диссертации (1.). Первый раздел **второй главы** (2.1.) посвящён анализу соответствия универсальных игровых принципов признакам концертного жанра, результатом которого стало определение *жанровой логики и жанровых парадоксов*, обосновывающихся во втором разделе.

Во втором разделе (2.2.) определены основные *принципы систематизации* жанра, обобщающие и синтезирующие все известные автору классификационные подходы [69;148;130;111]. Это позволяет выработать наиболее общие (но единые) критерии анализа трактовки жанра в контексте многоликой музыкальной культуры XX в. Очевидно, что предложенная классификационная схема не может претендовать на абсолютные универсальность и полноту, однако, она значительно облегчает задачу наблюдения за жизнью жанра в избранный период и осмысления процессов трансформации жанрового канона в русле общих тенденций жанрообразования.

В третьем разделе (2.3.) представлен краткий обзор концерта в русской музыке второй половины XX в., намечающий основные *тенденции* в развитии жанра, соотношение основных типологических разновидностей и очерчивающий круг наиболее заметных художественных явлений. В завершении обзора представляется необходимым проиллюстрировать на конкретных примерах различные подходы к прочтению жанра. Предложенные аналитические очерки представляют разные трактовки – от неоклассического *concerto grosso* до «антижанра». В качестве аналитического материала отобраны произведения разных композиторов и разных школ. Критерием отбора стало стремление 1) показать разные типологические и индивидуально-стилистические решения; 2) отобрать наиболее показательные примеры; 3) представить характерные, художественно значимые, но малоизученные произведения.

При этом намеренно избегались сочинения широко известные, часто исполняемые и, как следствие, много и подробно анализируемые. Предложенный в четвёртом разделе обзор призван стать естественным контекстом для рассмотрения особенностей индивидуально – авторской трактовки жанра в творчестве Эшпая.

Третья глава посвящена анализу проявления и трактовки имманентно-концертных свойств в инструментальных концертах А. Эшпая. На примере 16 произведений разных лет прослеживается трансформация подхода к жанру и остающиеся устойчивыми признаки концертного стиля композитора. Принцип организации материала соответствует основным классификационным типам, предложенным в первой главе – первый раздел посвящён **оркестровому (3.1.)**, а второй **сольному (3.2.)** типам. Сольный концерт как самая многочисленная группа делится на три типа: первый раздел посвящён **виртуозному** концерту **(3.2.1.)** именно этот тип был представлен в ранних сочинениях, в его недрах сформировались многие особенности зрелого концертного письма Эшпая; второй – **симфонизированному (3.2.2.)** и третий **синтезированному (3.2.3.)** типам. Внутри разделов компоновка осуществляется по хронологическому принципу.

Поскольку большинство концертов Эшпая малоизучены (исключение составляют лишь некоторые из них, в первую очередь Концерт для оркестра [98,33,126,74], мы посчитали необходимым представить краткие аналитические очерки всех концертов, которые были исполнены. Направленность анализа определяется основной задачей исследования – выявить игровую сущность концертного жанра и проследить трансформацию жанрового канона в контексте творчества Эшпая. Поэтому аналитические очерки, не претендуя на целостность, фокусируют вопросы, актуальные по отношению к главной цели работы. Техничко-стилевой и структурно-композиционный аспекты подчинены, прежде всего, задаче раскрыть влияние игровых принципов на концертные. Поэтому акцентируется не

технологическая сторона, а общеэстетические, художественно-образные, концептуальные, драматургические, выразительные, смысловые особенности каждого сочинения; их индивидуальные черты, а также особенности концертного стиля Эшпая в целом.

Практическая значимость исследования заключается в возможности использования аналитического материала диссертации, её основных положений и выводов в учебных курсах истории русской и современной музыки, анализа музыкальных произведений, а также в исполнительской практике.

В диссертации прилагается список литературы и нотные примеры (приложение).

К определению понятия «концерт»

Этимология слова «концерт» противоречива.

В Итальянском этимологическом словаре К. Баттисти, Д. Алессио глагол «concertare» среди многих значений включает «принять соглашение, добиваться единого решения, достигнуть согласия», а также и «состязаться, сражаться, вести спор, спорить» [166.С.1044]. В латинско-русском словаре «concerto» ревностно состязаться, сражаться, вести спор, спорить [72.С.171], а в итальянско-русском словаре «concerto» – созвучие, гармония, согласие, соглашение, концерт [61.С.188]. Двойственную природу жанра отмечал Асафьев [8.С.122], а М. Тараканов утверждал, что «В концертной музыке возникает условная, идеализированная форма соревнования совместно играющих музыкантов, не только исключаящая, а наоборот, предполагающая взаимное согласование их усилий» [130.С.7].

В большинстве встречающихся в литературе определений концерта выделены признаки жанра, сформировавшиеся в европейской музыке к середине XVIII в. Во многих фундаментальных словарях и энциклопедиях, ряде теоретических работ концерт определяется как музыкальное

произведение виртуозного характера для солиста в сопровождении оркестра [49;161;167;170;168]. Наиболее полное и развёрнутое определение дано Л. Раабеном в «Музыкальной энциклопедии»: «Произведение для многих исполнителей, в котором меньшая часть участвующих инструментов или голосов противостоит большей их части или всему ансамблю, выделяясь за счёт тематической рельефности музыкального материала, красочности звучания, использования всех возможностей инструментов или голосов. С конца XVIII в. наиболее распространены концерты для одного солирующего инструмента с оркестром, реже встречаются концерты для нескольких инструментов с оркестром – «двойной», «тройной», «четверной» (нем. Doppelkonzert, Triepelkonzert, Quadrepelkonzert). Особые разновидности составляют концерты для одного инструмента (без оркестра), концерты для оркестра (без строго определённых сольных партий), концерты для голоса (голосов) с оркестром, концерты для хора a capella. В прошлом были широко представлены вокально-полифонические концерты и *concerto grosso*» [109.S.922].

Современное понимание термина «концерт» установилось не сразу. Х. Эггебрехт в фундаментальном труде «Музыка в Западной Европе» отмечает, что уже с XIV в. слова *concertare*, *concerto* употребляются в церковной музыке в значении совместного, коллективного взаимодействия» [169.S.323].

«С начала XVI в., – пишет он далее, – *concerto* – это совместное объединение музыкантов-исполнителей для публичного исполнения музыки; с середины XVI в. – возникающее при этом созвучие, согласование голосов; в конце XVI в. *concerto* употреблялось для ансамблей определённого рода музыки, которые содержали вокальные голоса и инструменты, как то *Concerti di Andrea et di Giovanni* как например восьмиголосный «*Ricercar per sonar*» [169.C.323].

«К концу XVI в. складываются важнейшие принципы концертного письма: сопоставление хоров, солистов и инструментов, а также, получившее

широкое применение у композиторов венецианской школы, выделение сольных партий и инструментов в вокально-инструментальных сочинениях. Это привело к появлению на рубеже XVI – XVII вв. самых ранних концертов в вокальной полифонической церковной музыке (Л. Виадана, А. Банкьери)» [15.С.18].

Представление о концерте своей эпохи даёт М. Преториус в «*Syntagma musicum*» (1619): «Концертом называется такое исполнение, когда два хора, более высокого и более низкого звучания, то сопоставляются, то объединяются в совместном звучании» [172.S.4].

Гроув отмечает, что в конце XVI-XVII вв. «концерт» – обычное название ансамблевого произведения для голосов и инструментов (см. также Кончертато). «Со второй половины XVII в. термин «концерт» применяется преимущественно к чисто инструментальным произведениям, в которых солирующий инструмент (или группа инструментов) противопоставляется полному исполнительскому составу» [99.С.431].

Таким образом, понятие «концерт» формировалось параллельно со становлением самого жанра. Производны от термина «концерт», но не тождественны ему понятия «концертность» и «концертирование». По сравнению с понятием концерт, концертирование и концертность являются более широкими, характеризующими драматургию музыкального произведения и такой тип развития материала, в котором на первый план выступают принципы сопоставления или состязания солистов и оркестра. Соотношение терминов концерт – концертность в музыкальной теории аналогично парным понятиям симфония – симфонизм, вариации – вариационность, камерные жанры – камерность.

Концертность (также как вариационность, камерность, симфонизм) выходит за пределы определённых жанров и форм. Концертное письмо и принципы драматургии проявляют себя в самых различных жанрах и стилях. Л. Раабен даёт следующее определение этих понятий: «Концертность – свойство жанра, порожаемое специфическим характером блестящего,

красочного, виртуозно-репрезентативного инструментализма; концертное же относится к области музыкальной драматургии жанра, процесс развития материала в нём осуществляется концертным инструментом, которым как бы подменяется принцип тематической разработки, присущий драматургии симфонической. Концертное теснейшим образом связано с виртуозностью» [111.С.5]. Особенно возрастает влияние концертности в музыке XX в. Б. Асафьев, характеризуя эту тенденцию, отмечает: «каждый инструмент и присущий ему звукоматериал становится носителем диалектического развития музыкальной идеи, переводя потенциальную энергию материала в музыкальное движение, в котором и развивается динамика звучания» [8.С.220]. Проблема влияния концертности на стиль к XX в. становится всё более актуальной. Уже в эпоху романтизма начинается процесс преодоления замкнутости и стабильности жанровых границ и начинается процесс ассимиляции жанров и видов искусств. В частности, в некоторых композиторских стилях концертность начинает доминировать и проявляется практически во всех жанрах. Особенно это заметно в творчестве Ф. Листа, Ф. Шопена, С. Рахманинова. В первой половине XX в. концертность как метод драматургии и тематического развития проявляется не только в различных жанрах и стилях, но и становится ведущей тенденцией эпохи, охватывая целые художественные направления (неоклассицизм), композиторские техники (алеаторика), процессы развития оркестра (кризис масштабного симфонизма и рождение камерного оркестрового письма. Именно концертные принципы доклассической эпохи легли в основу нового инструментального стиля XX в., т.к. обновили музыкальное развитие методом инструментального диалога. «Идея становится действующей силой, музыкальное движение – действием, в котором каждый конкретный голос («инструмент», а не отвлечённый голос старого стиля) является носителем, или точнее «делателем» (фактором) развития» [8.С.221]. В XX в. творчество практически всех крупных мастеров испытало влияние концертности (Стравинский, Хиндемит, Шёнберг, Веберн,

Берг, Барток, Шостакович, Прокофьев, Айвз, Штокхаузен, Ноно, Лютославский, Пендеревский, Шнитке, Денисов, Губайдулина). Именно эта тенденция стала, на наш взгляд, определяющей в расвете жанра инструментального концерта.

Облик жанра в XX в. значительно меняется. Virtuозность как имманентно концертное качество переосмысливается. Сугубо виртуозных концертов становится значительно меньше (С. Прокофьев, Б. Барток, 1-й скрипичный Шостаковича). Роль симфонизма неизмеримо возрастает. Тенденции развития концерта в XX в. акцентируют взаимозависимость жанров и стилей. Период чистого эксперимента, слома традиций, постоянного поиска новых смыслов и приёмов, отрицание привычного и устоявшегося не привело к снижению интереса к концертному жанру. Концерты по-прежнему писались – в 20-х гг. возникли произведения для трубы (Щёлоков), валторны (Шебалин), органа (Гедике), скрипки (Рославец), фортепиано (Рославец, Мосолов)... Безусловно, самым совершенным среди них был III концерт Прокофьева.

Расширение границ жанра концерта проявилось во всех аспектах концертного письма – от концепции до выбора солиста. Число солирующих инструментов заметно увеличилось за счёт использования различных инструментов симфонического оркестра. Б. Барток создаёт концерты не только для скрипки (1908, 1938) и фортепиано (1926, 1931, 1945), но и альты (1945). П. Хиндемит для органа (1927, 1962), кларнета (1947), валторны (1949); Р. Штраус – для валторны (1942), гобоя (1946); А. Жоливе – для флейты (1949), фортепиано (1950), арфы (1952), фагота (1954), виолончели (1962, 1966), электронного инструмента Волны Мартено (1947), А. Глазунов для саксофона (1931), Р. Глиэр для голоса (1943), арфы (1938), валторны (1951), Э. Вила Лобос – для гитары (1951), арфы (1953), губной гармоники (1955). Советские композиторы часто создают концерты для народных инструментов.

Очень повлияло на выбор исполнительских средств неоклассицистское течение в музыкальном искусстве, которое ознаменовало интерес к камерным, индивидуализированным оркестровым составам. Камерные концерты созданы И. Стравинским (для фортепиано и духовых, 1924), Б. Мартину (для чембало и камерного оркестра, 1935), П.Э. Кшенеком (Concerto grosso 1921, 1924), М. Рegerом (Концерт в старинном стиле). Неоклассицистские устремления – не единственная причина появления камерных сочинений, практически все стилистические течения представлены этой разновидностью концерта: Камерный концерт для фортепиано и 13 духовых А. Берга (1925); Концерт для 9 инструментов А. Веберна (1934); Ebony-concerto для кларнета и инструментального ансамбля (джаз - банды) И. Стравинского (1945); Камерный концерт для скрипки, струнного оркестра и литавр Б. Мартину (1941); Лирическое концертно для флейты, кларнета, валторны, фагота и струнных Н. Мясковского (1928)...

Сохранение интереса к жанру в XX в. объясняется не только стремлением к альтернативности прочтения жанрового канона, индивидуализации каждого конкретного сочинения, но и всеобъемлющей тенденцией к усилению влияния принципа концертности на все сферы музыкальной культуры.

В отличие от проявления концертности как драматургического или технического приёма, в творчестве Эшпая это имманентное свойство музыкального мышления, проявляющееся как в самых ранних произведениях («Венгерские напевы»), так и в сочинениях последних лет (4-й скрипичный концерт).

Глава 1. ФЕНОМЕН ИГРЫ

Не умирая, и не уступая своих позиций, инструментальный концерт оказывается удивительно гибким, лабильным, подвластным любым переменам. Ни один из существующих ныне симфонических жанров, кроме концерта, не был востребован во все исторические периоды развития музыкальной культуры. Анализируя причины подобной «живучести» жанра, исследователи справедливо отмечали и возможности самовыражения исполнителей, и относительную лёгкость жанра по сравнению с симфонией, и его особую общительность, репрезентативность, театральность, а, следовательно, доступность, и многое другое. Однако ни одна из этих, безусловно, важных черт не объясняет универсализма концерта, который проявляется в его абсолютной содержательной и выразительной (особенно в контексте современной музыкальной культуры) свободе. В процессе поиска принципа столь же универсального как концерт, исследователи единодушно отмечают игровую природу жанра.

М. Тараканов утверждал, что «концерт» возник, развивался и остался поныне высшим выражением принципа игры (выделено мною – Е.С.) в его особом выражении, возможном только в музыке...» [126]. Действительно, это не только культурный феномен, но универсальный принцип всех сфер человеческого существования и сознания. Для того чтобы осознать и сформулировать основные принципы и закономерности этого явления обратимся к анализу понятия «игра» в разных областях науки.

1.1. Определение понятия «игра»

В толковом словаре русского языка «игра» определяется как «Действие по глаголу «играть», либо «тот или иной вид или момент этого действия». В свою очередь «играть»: «Развлекаться, забавляться... проводить время в каком-либо занятии, служащем для развлечения, доставляющем удовле-

ние, удовольствие одним только участием в нём... исполнять какое-нибудь музыкальное произведение на музыкальном инструменте... Уметь играть... Активно выступать, действовать в каком-либо моменте спортивной игры... Обращаться с каким-нибудь предметом, как с игрушкой... Относиться к кому- чему-нибудь несерьезно, как к забаве, распоряжаться кем- чем-нибудь по своему произволу, поступать пренебрежительно... Представлять на сцене, в театре... Изображать на сцене, исполнять какую-нибудь театральную роль... Принимать на себя какую-нибудь личину, притворяться, изображая собой что-нибудь... Сверкать, сиять, переливаться различными оттенками, отражаться... С живостью обнаруживаться... »¹. Широта и неоднозначность понятия «игра» объясняет факт, что в английском языке к нему применимы два слова: *play* (to play) – 1) игра; 2) пьеса; 3) «играние»; и *game* – 1) игра; 2) состязание. Многозначность понимания слова «игра» необычна даже для русского языка, где перенос значений – обычное дело. «Конечно, никакие этимологические исследования не могут привести к пониманию признаков игры просто потому, что история изменения словообразования происходит по особым законам, среди которых большое место занимает перенос значений» [160.С] – отмечает Д.Эльконин.

«Действительно, перенос значений сильно влияет на словоупотребление, в частности на употребление слов в переносном смысле, которое может потом, в свою очередь, подвергаться переносу. В случае игры, однако, очень трудно провести грань между прямым и переносным употреблением слова. Может быть, это связано с тем, что само слово «играть» в качестве одного из своих значений имеет «делать что-нибудь в переносном смысле». Этим, кажется, можно отчасти объяснить столь широкий перенос значений слов, связанных с игрой, во многих языках. Хотя, исходя из этимологических исследований, и нельзя построить научное понятие игры, все же, видимо, в языках интуитивно, на уровне представлений, осознана специфика этого явления, причем в разных языках по-разному» [20.С.4-5]. Й. Хёйзинга, разрабатывав-

¹ Толковый словарь русского языка. Т.1. – М., 1935. – С. 1128 – 1129.

ший в 30-е гг. теорию игры, проводит подробное исследование обозначений игры и связанных с ней реалий в различных языках (греческом, санскрите, китайском, японском, романских языках) [140]. Обзор научных представлений об игре приводит Д.Б. Эльконин [160]. Очевидно, что словоупотребление в различных языках связано с интуитивным осознанием реальности и места, которое она занимает в этой культуре. То или иное значение слова, существующее в обыденном языке, берется в качестве отправной точки для выведения научного понятия, определения. Однако слова житейского языка не являются обобщающими понятиями, и слово «игра» не означает нечто общее, присущее различным видам игры. Одно явление называется игрой по одной причине, другое – по другой. «Здесь, скорее действуют законы образования ассоциативных комплексов, а не понятий. Тем не менее, эти виды игры называются игрой не случайно. Здесь нет понятия, скорее здесь присутствуют в нерасчлененном виде различные, возможные взгляды на игру. Поэтому исследователи, определяя свой подход к игре, отталкиваются от различных значений этого слова в житейских языках» [20.С.6].

1.2. Обзор научных представлений категории «игра»

Теория игры создавалась усилиями исследователей разных областей научного знания: биологов, этнографов, философов, культурологов, социологов, педагогов, психологов, методологов и т.д.

Попытаемся представить разнообразные подходы к анализу игры, сложившиеся в науке, охарактеризовать и сравнить наиболее важные и интересные концепции, а также выявить и сформулировать основные признаки игры как явления, лежащего на стыке многих научных дисциплин и обнаруживающих себя в различных областях жизни и сознания.

Одними из первых складывались биологические концепции, к которым можно отнести теории К. Грооса и Ф. Бойтендайка.

В теории Грооса анализ направлен на выявление биологического смысла игры. Исследователь отмечает трудность и почти невозможность сформулировать научное определение игры в силу многозначности понятия. Опираясь на различные биологические теории игры (отдыха, избытка сил), Гроос создает теорию упражнения. Основным смысл игры Гроос видит в том, чтобы вести человека от унаследованной природы к приобретенной. Характеризуя игру как явление, Гроос отмечает чувство свободы, которое отличает игру, но главное то, что составляет цель игры и источник удовольствия, связанного с игрой. В игре приятно само занятие, которое производится без всякой внешней цели.

В концепции Бойтендайка игра – проявление общих влечений: влечения к освобождению, слиянию, повторению. «Сфера игры – это сфера образов, и в связи с этим, сфера возможностей и фантазии. Поэтому, уточняя свое определение игрового предмета, Бойтедаик указывает, что играют только с образами, которые сами играют с играющим. Сфера игры – это сфера образов и возможностей, непосредственно аффективного (Pathishen) и «гностически нейтрального», частично незнакомого и жизненной фантазии. При переходе от игры к реальности предмет теряет свою образность и своё символическое значение» [160.С.79].

Гроос и Бойтендаик считали свои теории альтернативными и постоянно полемизировали. На самом деле они дополняют друг друга, так как теория Грооса отвечает на вопрос зачем мы играем?, а теория Бойтендайка на вопрос почему играем?

Вопрос что есть игра? ставится в центре философского анализа игры. В концепции И. Канта и производной от нее философской системы Ф. Шиллера представлен эстетический подход к игре.

Кант обосновывает проблему, важнейшую для понимания игры. Это проблема «видимости». «При виде произведений изящного искусства надо сознавать, что это искусство, а не природа, но, тем не менее, целесообразность в форме этого произведения должна казаться столь свободной от вся-

кой принудительности произвольных начал, как если бы оно было продуктом одной природы» [62.С.321]. Исходя из системы Канта, Шиллер выводит эстетическую деятельность из игры. Теория игры Шиллера обосновывает, что «человек... живет двумя абсолютно противоположными побуждениями – первое требует абсолютной реальности (человек должен полностью обнаружить все свои способности в деятельности, в явлении), второе – абсолютной формальности (всему внешнему придать форму). В опыте эти побуждения могут реально связываться, не сливаясь, в новом побуждении, которое противоположно каждому из двух, взятых в отдельности – побуждению к игре» [20.С.11]. Чувственное побуждение, согласно Шиллеру, побуждает нас физически, а формальное – морально, но первое не определяет нашего морального склада, а второе – материального; их совпадение случайно. «Побуждение к игре делает одновременно случайными обе стороны, и именно поэтому, уничтожает случайность в обоих. Игра – все то, что не есть ни объективно, ни субъективно случайно, но в то же время не заключает в себе ни внешнего, ни внутреннего принуждения» [20.С.11-12].

«Из всех состояний человека именно игра и только игра делает его совершенным и сразу раскрывает его двойственную природу» [158.С.301]. Поэтому «человек играет только тогда, когда он в полном значении слова человек, и он бывает вполне человеком лишь тогда, когда играет» [158.С.302].

Побуждение к игре по Шиллеру – эстетическое побуждение, только в состоянии эстетическом человек не испытывает ни физического, ни морального принуждения, только в этом состоянии он свободен. Предмет побуждения к игре – красота.

Таким образом, эстетика занимает особое место в понимании человека. Идея человека становится реальной тогда, когда личность и состояние существуют одновременно, но не сливаясь и не уничтожая друг друга. Это возможно в «побуждении» к игре, «эстетическом расположении духа». Первое проявление эстетического расположения духа состоит в наслаждении видимостью. Это – доказательство и внешней свободы. Видимость эстетична по-

стольку, поскольку она открыто отказывается от притязаний на реальность и самостоятельна – т.е. когда она сознательна. Подразумевается здесь сознание видимости, именно как видимости. Эстетическому (и игре как побуждению) Шиллер отводит главную роль в создании гармонии человека и общества. Только эстетическое общение соединяет людей; только красотой мы наслаждаемся одновременно и как индивид, и как род.

Таким образом, Кант и Шиллер обосновывают сознание видимости, как важнейшее свойство, связывающее игру и эстетику. «Игра определяется именно сознанием условности, двойственности, двойственного отношения (как если бы). Если нет видимости, нет игры; если видимость не осознается (претендует на реальность), игры тоже нет... Двойственное расколотое сознание играющего для Канта и Шиллера предпосылка, условие эстетической деятельности и игры. Оно не является для них предметом, но выступает в качестве условия. Свободу, гармонию и т.д. Шиллер выводит как феномен эстетики, игра выступает как побуждение к эстетической деятельности» [20.С.13].

В 30-е гг. ХХ в. была издана книга Й. Хёйзинги «Homo ludens», в которой автор обосновывает культурологическую концепцию игры. Хёйзинга понимает и рассматривает игру как важнейшую характеристику человека, пронизывающую всю культуру. Он утверждает, что игра даже в простейших формах выходит за рамки биологического, психологического и даже философского подходов. Культурологический подход тоже неуместен, так как по утверждению Хёйзинги «игра старше культуры». Основания игры и ее смысл невозможно понять вне самой игры. Можно лишь признать ее первичной сущностью, т.е. исходить из игры как самостоятельной ценности, «значащей формы», как ее рассматривает сам играющий (для которого игра важна как игра, а не как реализация чего-то вне лежащего). Тут автор переходит непосредственно к психологии игры.

Хёйзинга анализирует различные виды игры и ищет характеристики, присущие игре вообще, пытаясь «... найти нечто общее между самыми раз-

нообразными и разнокачественными деятельностью, обозначаемыми словом «игра» [160.С.14]. В результате этого анализа исследователь предлагает следующее определение: «игра – свободная активность, стоящая осознанно, вне «обычной» жизни и «несерьезная», но страстно и сильно занимающая игрока. Эта активность не связана с материальными интересами, бескорыстна. Она протекает внутри собственных пространственных и временных границ в соответствии с определенными правилами. Она вызывает образование социальных групп, которые стремятся окружить себя секретностью и подчеркивать свою особенность при помощи маскировки (disquise) или другими средствами» [20.С.15].

Из определения видно, что перечисление формальных характеристик непродуктивно, так как некоторые из характеристик относятся не ко всем видам игр, некоторые пересекаются со множеством «неигровых» явлений. Однако анализируя различные явления культуры (соревнования, ритуалы, театр, войну, суд, карнавал...), Хейзинга не выясняет формальные признаки, а анализирует связь, соотношение игры с противостоящими ей явлениями (обыденной жизнью, «серьезными явлениями»), а также с «пограничными явлениями (комическим, шуткой, пародией и т.д.)» [20.С.15]. Культурная функция игры выявляется именно через отношения игры к явлениям. Отличие игры от других (неигровых) явлений культуры (ритуалов) и заключается в осознании играющим субъектом игрового характера игры (в отличие от серьезной деятельности). Культурологический подход к рассмотрению игры, таким образом, предполагает понимание условности игры, сознательное «как если бы», но само это сознание не является здесь предметом.

Анализ игры, как социокультурного явления предлагает Ю.А. Левада в исследовании «Игровые структуры в системах социального действия». Игра, по мнению Левады, представляет собой социокультурный тип действия. Для характеристики игровой культуры исследователь выделяет «два взаимосвязанных момента: во-первых, наличие замкнутой структуры действия; во-вторых, его обособленность по отношению к социально-культурной среде.

Первый определяет игру в плане социального действия, второй в плане его культурного значения» [73.С.273]. Целевые ориентации и нормативы игры, в силу закрытости структуры игрового действия, ничем, кроме самой игры не определяются. Игровое действие самодостаточно (в отличие от ритуала, например, где действие символизирует некую связь). Согласно Леваде, игра «ничего не символизирует и не замещает, но конструирует свою, игровую реальность, обособленную от реальности неигровой» [20.С.16].

Левада близок Хёйзинге в определении социального смысла игры, но в понимании культурного смысла их позиции различаются. «Если рассматривать игровую структуру как своего рода текст, то следует отметить, что это текст сугубо для «внутреннего пользования»: все ролевые и смысловые трансформации происходят внутри игровой реальности, на рубежах, разделяющих ее структурные компоненты, а не на рубеже игра/не-игра [73.С.277]. Таким образом, для Левады определяющим является наличие культурно-значимого барьера, отделяющего игру от других явлений культуры. Для Хёйзинги же этот барьер входит в игру как ее существенный предмет. По его мнению, именно на рубеже отношения игры к не игре (серьезной деятельности) игра определяет себя. И. Берлянд отмечает, что такой подход ближе всего к психологическому, так как именно отношение игры к серьезности «является предметом игры, а не только ее условием (как это получается у Левады), именно на этой грани с не-игрой и существует игра. Важным моментом в теории Левады является разделение игр на два типа: целевые и ролевые. Целевые игры подобны целенаправленному действию, ролевые – исполнению социальных ролей. Но в обоих случаях игровые действия отличаются от соответствующих не игровых замкнутостью и наличием барьера. «...Каждому из этих двух типов соответствует определенный тип институционализации игрового поведения – спор для целевых игр и театр – для ролевых. Эти типы не равноправны... драматическое действие – наиболее развернутое типологически и исторически – оно первично по отношению к игре вообще... «Выход на сцену»... – неперемное условие реализации любого игрового текста, в

том числе и «целевого». В этом смысле ролевая игра оказывается не одним из типов, а универсальным условием, своего рода всеобщим знаменателем всякой игры» [73.С.283].

В работе Х.- Г. Гадамера «Истина и метод» представлен анализ игры с позиции «философской герменевтики». И. Берлянд определяет этот подход как принципиально философский, «антипсихологический». Задача Гадамера, по его утверждению, состоит в «освобождении этого понятия от субъективного значения, которое свойственно ему в трактовке Канта и Шиллера. По мнению исследователя под словом «игра» подразумевается «не поведение, и не душевное состояние творящего или наслаждающегося... , но способ бытия самого произведения искусства» (выделено мною – Е.С.) [33.С.147].

Согласно Гадамеру, субъект игры не игрок, а само произведение искусства. Игрок лишь «субъект художественного опыта». Играет не игрок, но сама игра. Очень важным для понимания игры – по мнению Гадамера – является ощущение играющего, что с ним играют, а важнейший компонент игры – граница собственной активности играющего и активности по отношению к нему. Это не внешняя граница, но внутренне определенное определение игры, входящее в саму игру и составляющее ее предмет. Граница эта проходит через сознание играющего (аналогично тому, как свобода понимается только на границе с не свободой). «Всякая игра есть становление состояния игры» [33.С.159].

Обосновывая игровой характер искусства, Гадамер вводит понятие изображения, которое, по его мнению, всегда изображение для кого-нибудь, т.е. для зрителя (слушателя). Зритель и осуществляет игру в ее смысловой целостности. В спектакле играющие «не просто исполняют свои роли как в любой игре, скорее они их представляют для зрителей. Их тип участия в игре определяется не тем, что они полностью в нее входят, но тем, что они играют свои роли в связи с целостностью зрелища и с оглядкой на нее; полностью же входить в зрелище должен зритель, а не они. Таково тотальное преобразование, происходящее с игрой, когда она становится спектаклем; зрителя она ставит на место играющего» [33.С.156]. Комментируя позицию Гадамера,

Берлянд отмечает: «Действительно, игра отличается от искусства отсутствием ориентации на целостность произведения; но «закрытость игры в себе», о которой говорит Гадамер, очень своеобразна – эта закрытость преодолевается в самой игре постоянным напряженным сознанием, жизнью на границе. Играющей «включен» в игру, но эта включенность не непосредственная слитность; изобразительный характер игры, сознание видимости и «условности», раздваивает его сознание, делая его открытым и замкнутым одновременно... , заставляет предположить наличие зрителя в самом играющем, а значит и наличие вневходимости его по отношению к изображенному» [33.С.152]. Таким образом, сугубо философский подход Гадамера (что есть игра?) в некоторых моментах смыкается с психологическим.

В процессе исследования игры и игровых структур постоянно возникают проблемы границы или барьера. Гадамер выделяет границу игры, обращая внимание не только на грань игра/не-игра, но и на «пограничность» этого явления, свойственного культуре вообще, так как постоянно переходит в другие формы, в явления иной общественной практики. «Игра является самостоятельной реальностью, – отмечает Берлянд – но эта реальность должна быть понята как существующая на границе, как относящая себя к тому, чем она не является» [20.С.19].

М. Бахтин в исследованиях по теории культуры определяет игру как явление культуры, в котором наиболее ярко проявляется особенность культуры вообще. Он утверждает, что область культуры «вся расположена на границах, границы проходят повсюду, через каждый момент ее, систематическое единство культуры уходит в атомы культурной жизни как солнце отражается в каждой капле ее. Каждый культурный акт существенно живет на границах; в этом его серьезность и значительность; отвлеченный от границ, он теряет почву, становится пустым, заносчивым, вырождается и умирает» [19.С.25]. Таким образом, каждый феномен культуры может быть понят на границе, при переходе его в другое, в контексте общего культурного диалога.

Возвращаясь к затронутым выше теориям игры, разработанным учеными в самых различных областях знания, нельзя обойти вниманием тот факт, что большинство из них в разной степени подробности касаются вопросов сознания и осознания: сознание играющего, сознание зрителя, грань между сознаваемым и неосознанным, раздвоенность сознания играющего и т.д. Как известно, явление сознания – это область, изучаемая психологией. Неудивительно, что проблема игры активно изучается психологической наукой с самых ранних ступеней ее становления. «Игра и психологически может быть понята как явление сознания, а значит, как существующее на границе, как активно относящееся к тому, что не-игра, как диалог. Здесь игра занимает такое место, как и среди явлений культуры – диалогичность, свойственная явлениям сознания вообще, в игре – и через игру – проявляется наиболее ярко и отчетливо, составляет самую суть этого феномена, необходимую для понимания природы игры; тем самым психологический анализ игры позволяет глубже понять психологический смысл сознания вообще... Игра живет на грани между собственно психологией (игра как явление сознания) и не психологией – материалом игры, культурой, биологическим и иным смыслом и т.п. Эта пограничность проявляется в различных подходах к игре – мы видели, как биологический и культурологический анализ игры приводили к выводу на психологические проблемы индивидуального сознания» [20.С.21].

Не претендуя на глубину психологического анализа, представляется необходимым все же очертить круг основных психологических подходов к понятию игры, для того, чтобы по возможности понять механизм игры, а также выяснить, какие моменты психологи определяют как признаки игры.

В концепции В. Штерна – крупнейшего исследователя детской психологии игра – это свободная, являющаяся самоцелью деятельность. Она не направлена на какие-либо цели, лежащие вне нее. «Цель Игры в сознании играющего достигнута и исчерпана, когда игра окончена» [«Цит. по: 20.С.22»].

Штерн не ограничивается анализом игры как явления сознания. Он отмечает, что игра имеет функции, выходящие за пределы сознания. Очевидно,

что Штерн принимает позицию Грооса (игра, как упражнение). Описывая игру как феномен сознания, Штерн разрабатывает теорию специфики процессов сознания в игре. Главное, что занимает исследователя, это проявление в игре фантазии. Отмечая, что всякой деятельности сознания присуща конкретность представления, Штерн признает, что корни, истоки фантазии всегда лежат в действительных переживаниях. Обосновывая специфику связи фантазии и действительных переживаний, Штерн утверждает, что «творчество заключается в применении этих элементов, в способности выделять их из первоначальных связей и создавать из них постоянно меняющиеся, всё более широкие новые синтезы, так что затем представления фантазии и их сочетание, рассматриваемое как целое, представляет нечто такое, чего никогда и нигде не было» [«Цит. по: 20.С.22»]. Таким образом, Штерн признает, что игра по сути своей – иллюзия, но степень сознания иллюзии может быть различна. Однако Штерн не осознавал, что полная иллюзия действительности разрушает игру, а чтобы игра оставалась игрой, необходимо осознание двойственной реальности.

В концепции Штерна сталкиваются биологический, педагогический и, собственно, психологический подходы. Но психологическая позиция достаточно четкая. Специфика игры по Штерну в отсутствии внешней цели и в особом отношении к действительности-фантазии, которая представляет собой в плане отношения к действительности промежуточные формы между полным смещением субъективной и объективной реальностей и полным сознанием видимости, иллюзии. В «гештальт-психологии» и в работах К. Коффки игра рассматривается как проявление особого, качественно своеобразного мира ребенка, а не с точки зрения подготовки ко взрослой жизни. Мир игры и мир реальной жизни существуют независимо друг от друга, пересекаясь, но не смешиваясь. Этот взгляд развивается в работах Ж. Пиаже.

Очень важными в понимании психологии феномена игры оказались воззрения школы психоанализа. Взгляды на игру основоположника школы З. Фрейда (специально игру не рассматривал) базируются на теории получе-

ния удовольствия. В исследованиях Фрейда прослеживаются два подхода к игре:

1. Игра – средство символического удовлетворения потребностей и влечений, не удовлетворяющихся в реальной жизни.

2. В игре реальные потребности и эмоции ребенка меняют свою природу (становясь предметом игры); ребенок становится активным по отношению к ним, овладевает ими, делает себя их автором.

Фрейд проводит аналогии между вторым типом и эстетической деятельностью взрослых, где эстетические эмоции не просто замещают, символизируют внеэстетические, но преобразовывают их. «Напомним еще, что артистическая игра и подражание взрослых, которые, в отличие от поведения ребенка, рассчитаны на зрителей, доставляет им, как, например, в трагедии, самые болезненные впечатления; и все же могут восприниматься ими как высшее наслаждение» [138.С.52].

В постфрейдистских концепциях, представленных, в частности, в работах А. Адлера развивается первый подход, где игра понимается как компенсаторное удовлетворение (т.е. реализация того, что не может быть реализовано или не дает удовлетворения вне игры). В этих концепциях остается за «рамками» основной смысл игры, который заключается в том, что ребенок или художник (актер, писатель) использует игру не только как средство разрешения собственных конфликтов и драм, не только экстериоризирует, но и коренным образом преображает «свою внутреннюю личность».

В советской психологии теория игры исследуется с 30-х годов. В отличие от западных концепций, они пытаются осознать игру через особенности взаимоотношения индивида со средой. М. Басов считает, что игра существует в условиях свободы от обязанностей, а свобода определяет главную её особенность. «...Есть ли какое-либо содержание и целенаправленность в игре или нет, все равно главным фактором в развитии данной деятельности является не содержание и не цель, а процессуальность; содержание и целенаправ-

ленность составляют лишь внешнюю форму игрового процесса, но не его внутреннее существо» [«Цит. по: 20.С.31»].

П. Блонский среди множества аспектов анализа детской игры указывает на механизм идентификации, который играет существенную роль в игре, и в драматическом искусстве. В то же время, исследователь отмечает, что момент идентификации обязательно связан с противоположным моментом – моментом отстранения, смотрения со стороны.

Л. Выготский впервые ставит проблему создания теории детской игры. Его работы определили целое направление в исследованиях игры. Взгляды Выготского на игру, как целевую деятельность, обоснование двойственности сознания играющего, создание в игре «мнимой ситуации», свобода игры от ситуационной связанности – те важнейшие моменты, которые полемизировались и развивались советскими психологами. Все эти взгляды относятся к изучению игры дошкольников и прямого отношения к нашей работе не имеют, однако, есть моменты, на которых хотелось бы остановиться. Продолжая теорию Штерна-Адлера, Выготский считает игру способом удовлетворения реальных желаний, но это воображаемая, иллюзорная реализация, существующая только в сознании играющего, кроме того, не конкретных желаний, а обобщенность аффектов.

В книге Д. Эльконина «Психология игры» приводится следующее определение: «...Человеческая игра – это такая деятельность, в которой воссоздаются социальные отношения между людьми вне условий непосредственной деятельности» [160.С.111]. Эльконин анализирует ролевую игру, выводя единицу игры – роль и органически связанные с ней действия; прослеживает исторические и онтогенетические корни игры, мнимую ситуацию, правила игры, развитие роли в игре и т.д.

Из предложенного выше обзора ясно, что, несмотря на различия, а подчас и полярность исследовательских концепций, все авторы так или иначе касаются основополагающих критериев игры (будь то в биологической, психологической или эстетической области). Этими принципиально важными

моментами, обобщающими все возможные точки зрения на игру, мы считаем:

1. Свободу (от реальности).
2. Нематериальность цели игры – принципиальная ненаправленность на результат.
3. Процессуальность – удовольствие получено не от достижения результата, а от самого процесса игры.
4. Осознание видимости, условности (как если бы).
5. Наличие и осознание существования барьера «игра/не-игра».
6. Наличие «зрительского присутствия», момента отстранения от игровой реальности, одномоментного взгляда со стороны, то есть ситуации «сам себе зритель».
7. Воплощение в игре обобщенных аффектов.
8. Разделение игр на два типа: а) целевые (состязательные) б) ролевые (театр).

Анализируя различные подходы к исследованию игры, мы пришли к выводу, что исследователи нередко выходят за пределы своей области знания, сферы своих научных интересов и соприкасаются с явлениями других областей знания. В таких случаях чаще всего происходят пересечения с искусством и эстетической деятельностью человека вообще. В связи с этим правомерным кажется вопрос: «Как игра проявляет себя в искусстве?» Проявляются ли выведенные нами признаки игры?

1.3.Игра и эстетика

Обратимся к определению роли игры в искусстве, предложенному словарем «Эстетика»: «Игра интересует эстетику с двух точек зрения. Во-первых, игровая структура свойственна всякой деятельности, если она приобретает эстетическую ценность; превращение труда в «игру физических и интеллектуальных сил» человека (Маркс) рождает бескорыстное удовольст-

вие от самого его процесса, т.е. эстетическое к нему отношение, а любование формой вещи, лишенное утилитарного или исследовательского интереса, становится игрой психических сил. Во-вторых, художественное творчество органически сливает целесообразную деятельность и игровую. Не случайно творчество актера и музыканта называют «игрой»; в поэзии ритмическая структура стиха, рифмы, аллитерации и т.д. являются формами игрового обращения со словом. Искусство в целом может быть рассмотрено с равным правом как познавательная модель реальной жизни и как «игра в жизнь», потому что оно диалектически связывает и то, и другое, допуская разные пропорции этой связи (например, в прозаической и стихотворной структурах текста, в драме и фарсе, в театре и цирке, в творчестве разных художников и даже в разных произведениях одного и того же мастера, скажем, П. Пикассо или Маяковского). Эстетизм как определенная позиция человека в жизни и художника в искусстве выражается в стремлении ... превращать жизнь в искусство, очищенное от серьезного, практически целенаправленного отношения к чему бы то ни было, а художественное творчество – в «игру форм», лишенную познавательного, нравственного, политического, утилитарного содержания и назначения. Противоположная крайность – стремление изгнать из искусства игровое начало, уподобляя его науке или идеологии, религии или нравственности, – лишает его необходимой эстетической условности, иллюзорного характера «жизни» человека в художественной реальности, в мире образов»[162.С.97].

Таким образом, можно утверждать, что игра и игровые начала составляют суть искусства и всякой эстетической деятельности вообще. Искусство, лишенное игрового начала, перестает быть искусством. Музыка не является исключением. Категория игры нередко используется исследователями при анализе эстетических, жанровых, тематических, ритмо-интонационных, тембровых, фактурных особенностей произведений различных эпох (особенно барокко, классицизма, многих художественных явлений XX в.). Однако целостная теория игры в музыкознании ещё не сложилась. Обращаются к этому

понятию в музыковедческой литературе достаточно часто, но в большинстве случаев игра рассматривается на уровне приёма, а не принципа (тем более, метода). Однако привлекает внимание тот факт, что чаще всего к понятию игры обращаются при исследовании жанра инструментального концерта.

В следующей главе попытаемся определить, какие сущностные признаки игры проявляются в инструментальном концерте.

Глава 2. ИГРОВАЯ ПРИРОДА КОНЦЕРТА

2.1. Логика и парадоксы жанра инструментального концерта

Гибкость и мобильность при устойчивости и ясности жанровой природы выделяют концерт в ряду других жанров. Парадоксальность сочетания содержательной свободы и устойчивости основополагающих жанровых признаков рождает потребность в осмыслении глубинной логики жанра.

Каждый жанр имеет типические и специфические черты, отличающие его от других. Каковы же общие и специфические свойства концерта как жанра? На каком основании можно определить соответствие или несоответствие отдельных произведений жанровому эталону? М. Бахтин призывает всегда искать «жанровую сущность», а не жанровый канон [18]. Сущность концерта, на наш взгляд, заключается в опоре на принцип игры.

Игра и игровая логика единогласно признается исследователями имманентным свойством концертного жанра и способом реализации в произведении основных его принципов: эстетического – концертности и основного драматургического принципа – концертирования (как жанрообразующего явления), а также необходимым условием возникновения «жанрово-концертной ситуации». Понятие «концертность» традиционно ассоциируется с виртуозностью, колоритностью, повышенной рельефностью тематизма преобладанием игровой логики материала.

«...Игра существовала до и прежде всякой культуры. В определенном смысле она парит поверх всякой культуры или, во всяком случае, не привязана к ней». Универсальность содержания игрового действия Хёйзинга обосновывает следующим образом: «Человек играет, подобно ребенку, для удовольствия и развлечения, ниже уровня серьезной жизни. Он может играть и выше этого уровня, с красотой и святыней» [140.С.31].

Несомненно, что всеобъемлющая связь игры и концертности прежде всего прослеживается в эстетической сфере. «Свойства быть прекрасным не имманентны игре как таковой, однако она обладает склонностью вступать в контакт со всевозможными элементами прекрасного. Более примитивным формам игры с самого начала присущи радость и изящество. Красота движений человеческого тела находит свое высшее выражение в игре. В более высокоразвитых формах игра пронизана ритмом и гармонией, этими благодатнейшими дарами, которыми удостоен человек» [140.С.16]. Хёйзинга, прослеживая взаимосвязь игры с различными видами искусства, отмечает, что «узлы, связывающие игру и красоту, тесны и многообразны ... Игровой элемент настолько имманентен (inherent) существу поэзии и любая форма поэтического настолько тесно связана со структурой игры, что их внутреннее сцепление можно было бы назвать почти неразрывным, а терминам «игра» и «поэзия» в такой взаимосвязи угрожала бы потеря независимости своего значения. То же самое еще в большей мере относится к взаимосвязи игры и музыки» [140.С.179]. Внешним показателем глубинной психологической и смысловой связи понятий «игра» и «музыка» подтверждает факт, что во многих языках исполнение на музыкальном инструменте называется игрой. «Служит ли музыка развлечению и радости, или стремится выражать высокую красоту, или имеет священное литургическое назначение – она всегда остается игрой», – утверждает Хёйзинга [140.С.184]. Более того, исследователь считает, что «... музыка есть чистейшая и высшая демонстрация самой человеческой *facultas ludendi* (игровой способности)» [140.С.211].

Попытаемся проследить взаимодействие игровой логики с важнейшими эстетическими, драматургическими, содержательными, композиционно-тематическими, выразительными особенностями жанра инструментального концерта.

Жанр инструментального концерта имеет неповторимый эстетический облик, сущность которого заключена в понятии «концертность». Не случайно

А. Хачатурян сравнивал концерт с «зажжённой люстрой». Концертность – это репрезентативность, атмосфера праздничной приподнятости, артистизм, блеск виртуозного владения инструментом, радость совместного музицирования. В. Медушевский определяет концертность как идею вдохновения, нечто возвышающее и устремленное к самым высотам духа. «Человеческая натура постоянно стремится ввысь, неважно будет ли эта высь земной славой и превосходством, или победой над всем земным. Игра и есть та самая врожденная функция благодаря которой человек осуществляет это свое стремление...», – утверждает Хёйзинга [140.С.92]. Однако и здесь заложен некий парадокс. Концерт – один из наиболее общительных, демократичных музыкальных жанров. Это качество, несомненно, обусловлено его игровой природой. «... Она (игра – Е.С.) становится сопровождением, приложением, частью жизни вообще. Она украшает жизнь, она дополняет ее, и, вследствие этого является необходимой... Игра удовлетворяет идеалы коммуникации (uitdrukking) и общежития» [140.С.92]. Напомним, что Гадамер, обосновывая игровой характер искусства, вводит понятие «изображения», которое по его мнению - всегда изображение для кого-нибудь, т.е. для зрителя (слушателя). Зритель и осуществляет игру в её смысловой целостности. Однако и солист(ы), и оркестр играют «каждый за себя» даже в случае если tutti и soli соотносятся на паритетных началах (барочные concerti grossi). В этом обязательном со - или противопоставлении проявлен основополагающий драматургический принцип концертного жанра – концертирование. Сущность концертирования заключается в чередовании исполнительских сил, их диалоге, способствующем особой коммуникативности этого вида музицирования. Концертирование – узкий, но наиболее яркий случай проявления диалогичности, которая в музыке представлена чрезвычайно широко. Б. Асафьев подчеркивал, что «значение соревнования заключается не в одном виртуозном превосходстве (владение инструментом и свобода в преодолении технических проблем), а в совершенстве диалога, его экспрессии – в том, что два (или несколько)

концертирующих инструментов, исходя из некоторых общих посылок, вскрывают в них два начала, два течения, и развивают свои точки зрения диалектически, в сознании постоянного сосуществования идеи господствующей и ею же порожденной идеи контрастирующей» [8.С.218].

Игровая логика в музыке – это логика столкновения различных компонентов музыкальной ткани, разных линий поведения, образующих «стереофоническую театральную картину развивающегося действия, однако более обобщенную и специфическую, чем даже в музыкальном театре», – отмечает Е. Назайкинский [100.С.227]. От сопоставления до открытого столкновения – вот амплитуда проявления антитетической логики в концерте. Этому жанру доступно воплощение любого проявления борьбы. Несомненно, это качество привлекательно для авторов. Э. Денисов отмечал: «Мне почти всегда нужен протоголист в моих сочинениях и, быть может, поэтому написал столько концертов» (из письма автору). Но как же тогда быть с репрезентативностью, общительностью, согласием? Это противоречие объясняется многообразием смыслов, заключенных в понятии «игра».

«Коллективная игра носит по преимуществу антитетический характер. Она чаще всего разыгрывается «между двумя сторонами». Однако это необязательно. Танец, шествие, представление могут быть начисто лишены антитетического. Антитетическое само по себе вовсе не должно означать состязательное, агональное или агонистическое. Антифонное пение, два полухория, менуэт, партия или голоса музыкального представления, столь интересные для этнологов игры, когда противоборствующие партии стараются отнять друг у друга трофей, суть образчики антитетической игры, которая вовсе не обязана быть полностью агональной, хотя соревновательный элемент в ней зачастую присутствует. Нередки случаи, когда вид деятельности, означающий уже сам по себе замкнутую игру, например, исполнение драматической или музыкальной пьесы, в свою очередь, снова может стать предметом состязания, если его подготовка и

исполнение оцениваются в рамках какого-нибудь конкурса, как это было с греческой драмой» [140.С.146]. Вообще, роль состязательного элемента в развитии человека и человечества трудно переоценить. Это относится в равной степени и к культуре, и к цивилизации. Однако каким бы ни был род состязания, какой бы ни была его цель, оно (состязание) всегда проистекает из игры. «В начале всякого состязания стоит игра, то есть договор в определенных рамках времени и места, в соответствии с определенными правилами в определенной форме совершить нечто такое, что принесет разрядку, спад какого-то напряжения, и что при этом находится вне обычного течения жизни» [140.С.63]. «Без определенного поддержания игровой позиции культура вообще невозможна. Состязательность ради первенства, несомненно, является для культуры, в ее начальной фазе формирующим и облагораживающим фактором» [140.С. 125].

Как и в любой сфере жизни в концерте необходимым условием развития являются диалог, противопоставление, соревнование, столкновение, борьба, или война. Столкновение в концерте неизбежно даже тогда, когда между партиями нет смыслового противопоставления, но в плане изложения и психологическом аспекте неизменно остается искра соревнования, элемент сопоставления, и доля самоутверждения солиста. Но столкновения эти не стихийны, а упорядочены, поэтому игра, по сути, является «логикой столкновений».

«С детских лет и до высших ступеней культурной деятельности одной из самых мощных пружин самосовершенствования и совершенствования группы выступает жажда похвалы и почести за превосходство. Люди хвалят друг друга, хвалят сами себя. Взыскуют чести за свою добродетель. Хотят удовлетвориться тем, что хорошо сделано. Сделать хорошо, значит сделать лучше другого. Чтобы стать первым, нужно оказаться первым, показать себя первым. Для доказательства такого превосходства и служит соперничество, состязательность», – утверждает Хейзинга [140.С.79]. Таким образом, жанр концерта содержит в себе, казалось бы, противоположные тенденции: с

одной стороны, он призван раскрыть возможности одного инструмента в сопоставлении с оркестром, с другой, требует полного и совершенного ансамбля. Ведь и само слово «Концерт» имеет, как известно, двойное происхождение (от латинского *concertare*, что означает состязаться, и от латинского *concerto*, то есть «состязание»).

По мере развития жанра трактовка антитетического в инструментальном концерте существенно менялась: от барочного со- и противопоставления через состязательность, борьбу, спор к открытому столкновению, схватке, войне на уничтожение. В музыке XX в. возможен любой из перечисленных вариантов. Даже диалогичность часто трансформируется в монологичность, либо диалог становится внутренним, переносится в психологический план. Нередко стремление сделать что-либо лучше другого подменяется попыткой выразить себя, излить душу, найти равновесие не во внешнем, а во внутреннем мире.

В музыке стремление «сделать что-то лучше другого» неизбежно связывается с явлением виртуозности.

Понятия «концерт» и «виртуозность» неразделимы.

Виртуозность, смысл которой заключен в идее преодоления, присуща не только концерту, но в контексте данного жанра она 1) обязательна и 2) непременно рассчитана на внешний эффект. А. Эшпай, рассуждая о природе жанра, отметил: «Концерт даёт возможность максимально показать себя и исполнителям-солистам и оркестру» (из письма автору).

Вообще любая игра (или борьба) – это действие ради победы, требующее сноровки, знания, ловкости, силы или смелости, то есть мастерства. Испокон веков люди соревнуются в мастерстве: воины и спортсмены, философы и поэты, трубадуры и музыканты. Первичным побуждением является желание превзойти других, быть первым, и на правах первого удостоиться почестей, получить приз (в данном случае похвалу, аплодисменты, восхищение, т.е. «лавровый венок»).

«Понятие игры, а точнее мастерской игры, предполагает не только свободное владение ресурсами инструмента, но и манифестацию этой способности в исполнительском акте», – утверждает М. Тараканов [126.С.6]. Такая манифестация не означает, однако, того, что виртуозность фетишизируется в ущерб выразительности и содержательности, но это, безусловно, одна из главных «примет» жанра. Виртуозность определяет значительную техническую сложность партии солиста (ов), степень трудности которой все время возрастает (в современном концерте виртуозность зачастую теряет эстетическую привлекательность, блеск и подменяется идеей преодоления или доминирования). По мере того, как игра становится труднее, напряжение зрителей возрастает. В момент наибольшего напряжения усилий солиста в концерте возникает особый раздел – каденция, являющийся квинтэссенцией виртуозности, сгустком эмоции. Каденция реализует накопленную в предыдущих разделах энергию и отличается особой свободой изложения, импровизационностью.

Импровизационность символизирует свободу самовыражения, радость творчества. Это высшее проявление игровой природы. «...Игра свободна, она есть свобода», – утверждает Хёйзинга [140.С.63]. Это свобода от реальности, от условностей, внешних ограничений. Стремится к свободе и жанр инструментального концерта. В XX в. (особенно во второй его половине) не только повышается роль импровизационности тематизма и развития, но и само прочтение жанра становится импровизационным, практически не регламентируется, более того, можно говорить об индивидуализации трактовок и крайних случаях трансформации жанровых признаков (вплоть до создания «антижанра»). В современной музыке жанр также мобилен и многолик как сама «игра». «Универсальных принципов сочинения в жанре концерта по-моему не существует. К счастью!», – утверждал Б. Чайковский (из письма автору).

Степень импровизационности в каденции может быть разной: от абсолютной свободы до детальной фиксации звуковысотности и метроритма.

Но какова бы ни была трактовка каденции, этот раздел всегда связан с идеей преодоления, значительной исполнительской сложностью, а значит с напряжением.

«Напряжение означает неустойчивость, шанс или возможность. Чтобы нечто «удалось» требуется усилие... Напряжение игры подвергает проверке играющего: его физическую силу, выдержку, упорство, находчивость, удаль и отвагу, выносливость, а вместе с тем и духовные силы играющего, коль скоро он, одержимый пламенным желанием выиграть, должен держаться в предписываемых игрой рамках дозволенного. Свойственные игре качества – порядок и напряжение – ведут к исследованию игровых правил» [140.С.19-20]. Итак, возникает ещё один парадокс, ещё одно противоречие между свободой и правилом.

Любая игра – это деятельность по правилам, требующая строгого их соблюдения. Нарушение правил разрушает игру, так как разрушает внутренний порядок. «Внутри игрового пространства, – утверждает Хёйзинга, – царит собственный безусловный порядок... В несовершенном мире и сумбурной жизни она создает временное ограниченное совершенство» [140.С.21]. Важной отличительной чертой любой игры является, по мнению Хёйзинги, повторяемость как самого игрового действия, так и его отдельных компонентов. «Повторяемость есть одно из существенных свойств игры. Она характеризует не только игру в целом, но и ее внутреннюю структуру. Элементы повтора, рефрена, чередования, встречаются на каждом шагу, почти во всех развитых игровых формах» [140.С. 20]. Это свойство временного ограничения проявлялось в барочном концерте на уровне формообразования, в частности в особом, сугубо концертном разделе – двойной экспозиции, которая по сути является проекцией диалогической (сопоставительной) природы жанра на драматургию. По мере развития жанра элементы повтора переходят на более глубокие уровни музыкального языка (в основном композиционно – тематические), а принцип повторяемости в крупном плане реализуется лишь в незыблемости

родовых свойств концерта. Как бы далеко современный концерт ни ушёл от своего барочного прототипа, жанровая сущность неизменно сохраняется, как сохраняется и ориентация на жанровый канон.

Итак: «концерт есть свобода»? или «концерт есть правило»?

Всё вышеизложенное позволяет утверждать, что несмотря на игровую природу искусства вообще, высшим проявлением игровых принципов в музыке является жанр инструментального концерта. Не случайно он сформировался и достиг классического совершенства в эпохи Барокко, Рококо, Классицизма, Романтизма, то есть в периоды, когда игровой элемент в культуре проявлен ярче всего. И логика, и парадоксы жанра, несомненно, обусловлены его игровой природой, следовательно, жанровая сущность инструментального концерта заключена в ИГРЕ!

2.2. Основные принципы систематизации жанра инструментального концерта

Если типологические черты жанра достаточно ясны, исследованы, то классификация жанровых разновидностей – дело более затруднительное. Попробуем найти несколько оснований, принципов систематизации. Первые два принципа можно считать глубинными, существующими на всех исторических стадиях бытования концерта.

I. Первичный признак – состав. По этому признаку концерты можно подразделить на два основных типа: **сольные** и **оркестровые**. Этот признак в комментариях не нуждается, так как он более других лежит «на поверхности».

II. Признак глубинного значения – концепция.

По этому параметру концерты подразделяются на виртуозный и симфонизированный типы.

В виртуозном определяющее значение имеют игра, контраст и сопоставление фактуры, тембра, динамики. Этот тип откристаллизовался в эпоху барокко, когда светские жанры выходят на первый план музыкальной культуры. Светская культура постепенно выявляла значение индивидуальности, личности, выразителем которой и стал солирующий инструмент. Так родился сольный концерт.

Образы виртуозных концертов были созданы в творчестве барочных мастеров (Корелли, Вивальди, А. Скарлатти), классиков (Гайдн, Моцарт). Особенно широкое распространение получил этот тип в романтической музыке. В XIX в. бурное развитие виртуозности было вызвано прогрессом исполнительского мастерства. Виртуозность значительно повлияла на изменение облика жанра – способствовала рождению *блестящего концерта* (das «brilliant Konzert» Вебера, Мошелеса, Крамера, Фильда и др.). Это крайнее проявление виртуозного начала.

Второй тип – симфонизированный, т.е. основанный преимущественно на принципах симфонической драматургии, тематической разработке. Этот тип, зародившись в творчестве Бетховена и позднего Моцарта, отразил совершенно иные эстетические устремления. Если эстетический идеал классицистов – мир в гармонии, единстве, то Бетховена (вслед за ним и романтиков) – в разладе духовного мира человека с окружающей средой. Такое мировоззрение могло быть воплощено в развернутой симфонической концепции, поэтому концерт вбирает в себя черты симфонии (этот тип развивался в творчестве Брамса, Метнера, Скрябина, Шостаковича). Деление на типы по этому признаку традиционно и в достаточной степени условно, поскольку виртуозный концерт – это симфоническое произведение, а симфонизированный – даже со сложнейшей драматургией – не может совершенно лишиться жанровых свойств, в противном случае, он перестанет быть концертом.

Свойство виртуозности имманентно концертное. И оно в разной степени, но обязательно присутствует в каждом из образцов этого жанра. А доля симфоничности может быть большей или меньшей. В зависимости от того, каково соотношение этих двух начал, концерт можно отнести в одном случае к виртуозному, а в другом к симфонизированному типу (основной критерий – доминирование признаков того или иного типа).

В том случае, когда черты разных типов жанра проявлены одинаково ярко (сосуществуют приблизительно на равных), образуется такой жанровый сплав, который можно назвать синтетическим (синтезированным) типом концерта. Образцы такого синтеза можно найти в творчестве Листа, Шопена, П. Чайковского, Рахманинова, Прокофьева. Виртуозность в этом случае проявляется в высочайшей технической сложности исполнительских партий, однако эстетический облик виртуозного концерта – блеск, радость, игра присутствуют далеко не всегда. Широта (глубина) симфонической концепции подчиняет драматургию сочинения законам симфонического развития. Внешне концерт может производить впечатление виртуозного, но при де-

тальном анализе обнаруживается подчинение принципов концертирования принципу симфонизма.

Следующие принципы классификации – видовые.

III. СТИЛИСТИКА.

Исторически сложились следующие разновидности:

1) барочный

2) классицистский

3) романтический

В XX в. с его стремлением к инновации во всех областях человеческого существования музыкальный стиль подчиняется общим тенденциям и характеризуется множественностью, которая позволила Г. Григорьевой назвать его «эпохой стилей». Исследователь отмечает ведущие тенденции стилеобразования, такие как предельное углубление образных контрастов, крайнее обострение интонационной выразительности, отстранение жанровых признаков (экспрессионизм, импрессионизм, фольклорное направление, советское реалистическое искусство). Наряду с предельностью, возникшей в результате стремления к адекватному выражению трагических коллизий века и попытки компенсации исчерпанности классических средств, Г. Григорьева отмечает стремление к синтезу элементов разных стилевых систем (разных эпох, жанров и в особенности техник). «Синтетичность художественного мышления – специфическое качество современного музыкального творчества; от стилевого плюрализма к стилевому синтезу – такова его эволюция в недрах «эпохи стилей» от начала века к настоящему времени» [41.С.8-9].

Многие исследователи делали попытки систематизации стилевых процессов в современной музыке. К ним относятся типологии В. Медушевского (моно- и полистилистика), М. Друскина (экстенсивный и интенсивный типы), И. Барсовой (классическое – аклассическое). Обобщая все эти подходы, Г. Григорьева предлагает оригинальный критерий классификации – **мировоззренческую позицию**, в соответствии с которой произведения делятся на **классические и склонные к радикальным новациям**. «Противоречивость

стилевого развития внутри них, отсутствие «прямой» в эволюции творческих принципов – характерное явление художественной практики второй половины столетия. Оно сказывается в заметной и неожиданной внутренней переориентации, в быстрой смене полюсов стилевого притяжения, в кажущейся, а порой и действительно противоречивой природе открыто ассоциативного стиля. Выявление ведущих стилевых направлений в этих условиях особенно актуально, так как данный уровень функционирования стиля позволяет наиболее точно конкретизировать эволюцию образно-содержательных тенденций в творчестве разных авторов. Силевые направления определяет сущность *общего* в стилевых тенденциях, а также проясняет черты индивидуального в стилистике *отдельных* композиторов» [41.С.16-17].

К Классическому типу относятся сочинения 1) продолжающие естественное развитие традиций, воссоздающие параметры музыкального мышления какой-либо сложившегося музыкально-стилевой системы.

К этому типу следует отнести и 2) неоклассический, 3) неоромантический, 4) фольклорный и «почвенный» (включает произведения, цитирующие или ассимилирующие пласты народно-национального тематизма и (или) воссоздающий стилистику старинной церковной музыки, то есть сочинения с явными признаками национального колорита, языка).

К Радикальному типу – стремящиеся к различным, порой крайним формам новаций произведения. В XX в. нередки ситуации, когда отдельный приём, идея или техника подчиняют себе все основные параметры музыкального мышления и языка, В таких случаях инновация преодолевает и подчиняет себе традицию (серийный, алеаторический, минималистический, полистилистический, инструментальный театр...).

IV. Следующий принцип классификации – **чистота** (или смешение) **жанровых признаков; преобладание имманентно концертных свойств или синтез их с чертами других жанров** (в результате такого синтеза возникают концерты-рапсодии, концерты-поэмы, концерты-вариации и множество других **полижанровых** сплавов).

И. Еще один принцип – масштаб.

Уже у венских классиков существовало разделение на *большой концерт и концертину (Konzertstück)*. Этот принцип ошибочно было бы свести только к масштабам частей, их количеству, времени звучания. Наиболее важным является критерий масштабности или камерности концепции.

VI. Существенным принципом классификации является **ФОРМА**. Характеризуя сочинение по этому принципу необходимо учитывать несколько параметров:

- 1) **Структура цикла** (количество частей, их соотношение);
- 2) **Структура отдельных частей;**
- 3) **Наличие** (или отсутствие) **сугубо концертных** разделов формы – двойной экспозиции и каденций;
- 4) **Стилистические принципы в формообразовании.**

Однако, для определения параметров формы в произведениях XX в. этих критериев явно недостаточно так как систематика должна преодолеть, не уничтожив, уникальность классифицируемых объектов.

Оригинальную систему принципов классификации музыкальных форм в XX в. предложила Т. Кюрегян. Определяя подходы к анализу современных формосхем, исследователь отмечает следующее: «Классификация музыкальных форм в условиях безграничной свободы композиторских решений может лишь наметить основные ориентиры в подходах к форме, но не охватить всё их реальное многообразие» [71.С.201]. В самом общем смысле выделяется лишь **три группы форм в музыке XX в.:**

- 1) **типовые формы классико-романтического типа** – унаследовавшие от классико-романтической эпохи не только типовые схемы, но и основные принципы их функционирования. Однако преемственность не означает тождества, так как сохраняя фундаментальные законы, формы в XX в. существенно обновляются. Эти модификации обусловлены, прежде всего, зависимостью формы от **техники композиции**. «В принципе действительное для всех эпох, понятие техники композиции получило особую актуальность в XX

в. – в силу несводимости творческой работы композитора к какому-либо одному виду техники (как это было раньше). Перечень главных видов композиторской техники есть одновременно и указание на основные способы реализации классико-романтических форм в новых условиях» [71.С.201]. Кюрегян выделяет формы на основе техники центра, модальные, серийные, сонорно-алеаторные, с применением коллажа и полистилистики.

2) типовые формы неклассической ориентации – которые тоже имеют некий прототип, но исторически не связаны с классико-романтической традицией. «Объекты подражания», воспроизведения или обработки могут быть самые разные, в частности: западный средневековый хорал, древнерусские церковные песнопения, фольклорные формы разных культур» [71.С.201].

3) нетиповые, свободно сочиняемые формы – это принципиально атипичные формы, «поскольку объединяет самые радикальные и показательные для XX в. (как нового этапа в развитии музыкального мышления) формы – индивидуально творимые согласно неповторимой идее сочинения (С. Губайдуллина: «Форма должна быть единичной, соответствующей принципу «Здесь и теперь» [71.С.201]).

VII. Принцип взаимодействия сольной и оркестровой партий положен в основу новой типологии концертов, разработанной И.К. Кузнецовым [68]. Автор делит жанр на три группы:

- 1) доминантно-сольный;
- 2) доминантно-оркестровый;
- 3) паритетный (бицентрический).

Мы попытались выделить основные типы и крупные разновидности жанра. Несомненно, что каждое конкретное сочинение необходимо анализировать, учитывая критерии различных принципов в классификации (см. схему на с. 49). А теперь рассмотрим развитие основных типов концерта в советской музыке 60 – 80-х гг.

ОСНОВНЫЕ ПРИНЦИПЫ КЛАССИФИКАЦИИ КОНЦЕРТОВ

СОСТАВ	
Сольный	Оркестровый

КОНЦЕПЦИЯ	
симфонизированный	виртуозный

ФОРМА	МАСШТАБ	СТИЛИСТИКА		ЧИСТОТА ЖАНРА
Типовые	Большой концерт	ИСТОРИЧЕСКИЕ	XX век	«Чистый»
		Барочный	Классический	
Нетиповые	Концертино (концертштюк)	Классицистский	Радикальный	Полижанровый
		Романтический		

СООТНОШЕНИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ПАРТИЙ
Доминантно - сольный
Доминантно - оркестровый
Паритетный

НАЛИЧИЕ АНСАМБЛЯ СОЛИСТОВ
ОРКЕСТРОВЫЙ
CONCERTO GROSSO

2.3. ХАРАКТЕРИСТИКА ОСНОВНЫХ ТИПОВ КОНЦЕРТА В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКЕ 60-80-х ГОДОВ

СОЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

Это самая многочисленная группа, отличающаяся наибольшим разнообразием. Со второй половины XVIII в. сольный концерт начинает поистине победное шествие. Что же происходит с сольным концертом в 60-70 гг. в советской музыке?

Прежде всего, необходимо отметить, что чрезвычайно расширяется группа солирующих инструментов. Конечно, фортепиано, скрипка и виолончель традиционно лидируют. Активнее стали использоваться и другие инструменты симфонического оркестра. Приведем несколько примеров.

<u>Альт:</u>	М. Вайнберг, Р. Бунин, Р. Леденев, А. Шнитке, А. Головин, А. Чайковский, М. Ермолаев, В. Калистратов
<u>Контрабас:</u>	С. Слонимский, И. Жванецкая, Т. Сергеева
<u>Арфа:</u>	Б. Тищенко, В. Кикта, Л. Вышкарев
<u>Труба:</u>	Е. Мединь, Э. Арутюнян, В. Корганов, Т. Смирнова, М. Вайнберг, О. Тактакишвили
<u>Валторна:</u>	Е. Мединь, А. Арутюнян
<u>Фагот:</u>	С. Губайдулина, А. Чайковский
<u>Саксофон:</u>	А. Эшпай, В. Григорян
<u>Тромбон:</u>	В. Успенский
<u>Туба:</u>	Т. Смирнова, В. Кикта

Кроме оркестровых, в концертах все чаще солируют и некоторые инструменты, вовсе не входящие в его состав, такие, как:

<u>Орган:</u>	Е. Мединь, Х. Леппурем, С. Вайнюнас
<u>Эмиртон:</u>	В. Золотарев
<u>Чембало:</u>	М. Заринь

Солируют в концертах и народные инструменты, такие, как:

<u>Домра:</u>	К. Будашкин, Д. Клебанов, П. Барчунов, Т. Смирнова, К. Волков, А. Рыбников, С. Губайдулина, В. Артемов
---------------	--

Выборный А. Рапников
и электронный
баяны:

<u>Кокле:</u>	Е. Мединь
<u>Бирбине:</u>	В. Горбульскис
<u>Хомус:</u>	П. Берестов
<u>Осетинская</u>	Д. Хаханов

гармония:

<u>Кобыз:</u>	В. Шаронов
<u>Тар:</u>	Г. Ханмамедов
<u>Чанг:</u>	Л. Атаджанов, С. Варелас
<u>Гиджак:</u>	Ф. Назаров
<u>Дутар:</u>	К. Кулиев
<u>Свирель:</u>	В. Куприянов

Каково же соотношение сил крупных типов концерта? Каков баланс виртуозности и симфонизма?

Виртуозных концертов по-прежнему пишется много. Ряд авторов сохраняет привязанность к этому типу концерта.

Значительная роль виртуозности в концертах Э. Денисова. В таких произведениях, как концерты для скрипки, виолончели, фортепиано с орке-

стром, для флейты и камерного оркестра, concerto piccolo для сопрано саксофона и шести групп ударных партии солирующих инструментов очень сложны. Композитор испытывает солиста «на прочность», экспериментируя с технологическими приемами, тембрами.

В произведениях Э. Денисова возникают самые неожиданные сочетания солирующего тембра с другими. «Следует отметить, что концерты Э. Денисова представляют примеры современной трактовки жанра, где осваиваются новые приемы инструментальной виртуозности, как и необычные сочетания солирующих голосов со звучанием остальной массы участников состязания. Роль принципов симфонизма в них не столь велика, зато процент концертирования в его новых, равно как и обновленных видах значительно «повышается» – отмечает М. Тараканов [130.С.15]. Любопытно, что сам композитор думает иначе: «Чисто концертное начало в них занимает малое место. Скорее, это монологи. По-настоящему «концертным» можно назвать лишь фортепьянный концерт. В других концертах – это на последнем плане» (из письма автору).

Еще более явно выражено виртуозное начало в многочисленных концертах Г. Банщикова. Они очень сложны технически, предельно насыщены виртуозными приемами. Но все это обилие сложностей подчиняется строгой логике, чеканности формы, самоограничению. В его опусах все выразительные средства концертов действуют однонаправленно – создают своеобразный «сгусток» эмоции, воли, усилия. Здесь нет и намека на блеск классической виртуозности.

Концерт для домры (мандолины) с оркестром И. Рогалева демонстрирует еще одну линию развития жанра, благодаря которой виртуозность сохраняет свои позиции в наши дни. Это произведение написано на темы клавирных сонат Д. Скарлатти, которые цитируются и свободно развиваются автором. Композитор, используя современные языковые средства, тем не менее сохраняет характер движения, присущий фрагменту, а также игровые элементы, свойственные фактуре сонат Скарлатти.

Велико значение виртуозности в творчестве Р. Щедрина. Театральность мышления композитора обусловила присутствие в его инструментальных сочинениях ярких образных противопоставлений. Поэтому, принципы единоборства, игры, состязания используются особенно широко. А там, где состязание – там всегда и виртуозность, но это не просто «технократия», а выражение индивидуальности «персонажа действия». Несомненно, что его первый концерт для фортепьяно с оркестром следует отнести к типу виртуозных, но уже в раннем сочинении Щедрин использует виртуозность как драматургическое средство, так как концертное противопоставление доводится до уровня глубокого контраста. Господство современного языка в I части контрастирует со стилизацией жанра пассакалии и в III части, фольклорными элементами во II и IV частях.

Особенно необходимо выделить включение в музыкальную ткань фольклорных элементов, Конечно, нельзя считать этот прием нововведением в советской музыке, ведь еще в 30-е гг. был создан фортепьянный концерт Н. Василенко, использующий фольклорный материал, Но творчество Щедрина – начало целой линии – «фольклорной» (согласно предложенной классификации) – в советской концертной литературе послевоенного периода. Ярче всего ее представляют оркестровые концерты, о которых будет сказано ниже, но зародилась линия, несомненно, в первом фортепьянном. II часть цикла основана на вариантно-вариационном преобразовании незатейливой мелодии, основанной на ритмоформулах типа «просо». IV часть строится на развитии контрастных тем. Рефреном служит мелодия частушки «Балалаечка гудит». 1 эпизодом – частушка «Семёновна», 2 эпизодом – плясовая тема. Молодой композитор не просто использовал материал, а развивал его соответственно фольклорной традиции. Эти поиски привели к созданию блестящих «Озорных частушек».

В целом необходимо отметить, что сам характер виртуозности значительно изменяется. Виртуозность как предельное использование технических возможностей инструмента, зачастую сливается с концепцией, выводящей на

первый план чистую выразительность. Такой синтез можно увидеть в концерте для кларнета с оркестром Б. Чайковского. Это сочинение виртуозно по характеру – ему присущи легкость, непринужденность, он симфоничен по методу. В произведениях А. Эшпая тоже осуществляется синтез, но уже на иной основе. Собственно симфонизированные концерты отличаются предельной насыщенностью солирующих партий.

Представляется, что разграничить виртуозный и симфонизированный типы концерта в наши дни можно лишь опираясь на эстетические категории и концепцию, и то, в достаточной степени, условно. Большинство сочинений представляют собой сложный сплав самых различных технологических и видовых признаков (в классификации это определяется как синтетический тип).

Симфонизация стала преобладающей тенденцией XX в. в развитии оперы, балета, оратории и даже камерных вокальных жанров. Концерт, как имманентно симфонический жанр, испытывает влияние симфонии в наибольшей степени. Углубление содержания, привнесение в концерты глобальных концепций послужило основой выдвижения на первый план симфонизированного типа. Высоким ориентиром для среднего и молодого поколения музыкантов послужили, несомненно, Второй виолончельный и Второй скрипичный концерты Д.Д. Шостаковича. И, хотя, каждый из молодых авторов шел своим путем, оценивая их поиски, каждый раз мысленно возвращаешься к концертам Шостаковича как к эталону, мере оценки достоинства и недостатков того или иного сочинения. Тем не менее, композиторы второго и третьего поколений внесли немало в развитие жанра, обогатили тематику концерта, выработали новые, индивидуальные типы драматургии.

Если в недавнем прошлом новые концепции и типы драматургии кристаллизовались в симфоническом жанре, а затем проецировались на концерт, то в последнее время концерт нередко берет на себя функции симфонии. В творчестве крупнейших советских композиторов каждый концерт является этапом творчества, демонстрирующим разные замыслы, трактовки, образы.

Авторы раскрывают в каждой концепции определенную грань своего творческого «я».

Концепции сольных концертов А. Шнитке, например, очень разные: I скрипичный опирается на академические традиции советской и русской школ; яркий, эффектный, полистилистический фортепьянный символизирует всеобщую связь времен, объединяя вальс, хорал, джаз, колокольный звон и «авторское слово»; неоромантический альтовый воплощает глубоко скорбный взгляд на «мир без прикрас», а виолончельный приоткрывает иную грань трагического – венчает сочинение светлый финал с гимническим завершением.

В произведениях С. Губайдулиной вообще нет места игре, состязанию, легкости. Ее концерты предельно симфонизированны и концепционны. Композитору нужен солист как носитель индивидуального, личного, а оркестровая масса – как его окружение. Инструмент – носитель определенного тембра – может быть использован на пределе своих технических возможностей, но о виртуозности в привычном понимании не может быть и речи. Технические сложности возникают лишь для воплощения психологических. Анализируемый в третьей главе концерт для фагота и низких струнных по сути является камерной симфонией с солирующим тембром, звучащим постоянно во всех пяти частях. Произведения Губайдулиной – итог процесса сближения и взаимовлияния симфонии и концерта. Доказательством тому могут служить названия концертов:

1. «Introitus» – концерт для фортепьяно и камерного оркестра;
2. «Offertorium» – концерт для скрипки с оркестром.
3. «Detto» – концерт для виолончели и инструментального ансамбля.

То есть, жанр подчинен драматургии, обобщенной программе.

Все чаще привлекает внимание композиторов такая разновидность, как полижанровый концерт. Идея смешения жанров тоже не нова – еще в творчестве С. Прокофьева появился блестящий Концерт-симфония для виолончели

с оркестром. Позже возникли такие сочинения, как концерты-симфонии А. Пейко, Т. Смирновой; концерт-вариации Б. Пирумова; концерты-рапсодии А. Хачатуряна, Г. Чебанова; концерты-поэмы А. Агаджикова, В. Василенко, С. Вайнюнаса, В. Губаренко, О. Евлахова, А. Штогаренко; концерт-баллада И. Шамо. В творчестве Романа Леденева эта разновидность жанра является ведущей. Композитором созданы пять концертов, три из которых – полижанровые, к тому же составляющие этого синтеза очень необычны: Концерт-ноктюрн для флейты с оркестром, Концерт-элегия для виолончели с оркестром и Концерт-романс для фортепьяно с оркестром и Концертная рецитация для виолончели с оркестром. Эти сочинения отличает тонкая лирика, искренность тона, «почвенность» интонационного строя. Концерты Р. Леденева органично вплетаются в контекст неоромантизма и, несмотря на некоторые драматургическую и композиционную рыхлость все же могут быть причислены к лучшим страницам советской концертной литературы, ведь свойственный им сугубо русский «разлив» лирики и мелоса, задушевная теплота – не такое уж частое явление в наши дни.

Аналитические очерки, завершающие обзор жизни сольного концерта во второй половине века призваны проиллюстрировать на конкретных примерах альтернативность подходов к прочтению жанрового канона: от виртуозного концертштюка до «антижанра». Попытаемся проследить проявление игрового начала и специфику трактовки жанра в произведениях разных авторов.

М. ВАЙНБЕРГ**КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБЫ С ОРКЕСТРОМ (1967)**

Концерт для трубы с оркестром Вайнберга можно с уверенностью назвать **концертштюком**. Он заражает оптимизмом, светлым, здоровым мироощущением, добрым юмором. Одной из наиболее привлекательных черт музыки концерта является ее доступность, демократизм, яркость, виртуозность и состязательный характер, т.е. качества, которые ассоциируются в нашем сознании с понятием «концерт».

Драматургия сочинения основана на идее показа множества жизненных явлений и испытывает в какой-то степени влияние принципа киномонтажа разноплановых эпизодов, которые, соседствуя, находятся в органичном единстве. Композитор использует и сложные, «академические» по стилю темы (II часть), и цитаты из известных сочинений, как «Свадебный марш» Мендельсона, и сочиняет темы в характере бытовых жанров (вальс и «пионерский марш» (I части)).

Цикл концерта далек от классического. Три части произведения – I – «Этюды», II – «Эпизоды», III – «Фанфары» – очень разные по характеру и тематизму, но тесно связаны тематическим и интонационными арками.

Концерт, несомненно, относится к типу *виртуозных*. Труба – безусловный лидер. Композитор любит тембр инструмента, высоко ценит ее технические возможности, старается показать самые различные типы выразительности: от стремительных пассажей до лиричнейшей кантилены. Автор, создавая универсальную в образном и техническом плане партию солиста, был абсолютно свободен в выборе средств, ведь концерт посвящен одному из самых блестящих трубачей мира Тимофею Докшицеру.

Но труба – не гегемон, ее лидерство не декларируется, а возникает совершенно естественно, как бы само по себе. Солист выделен, но не конфликтует с оркестром. Напротив, оркестр либо «вторит» интонациям сольной партии (скрипки обычно «допевают» II строфу мелодии солиста), либо отдель-

ные его представители (flauto, tamburo, legni, arpa, silofono) звучат в ансамбле с трубой.

I часть сразу же утверждает лидерство трубы. Все основные темы части (изложенной в сонатной форме) поручены солисту: таинственно-озорная тема вступления, основанная на скачках кратких «тиратных» мотивов (пр. № 1) главная партия – длинная мелодическая линия, складывающаяся из ламентозных интонаций и «тиратного» элемента вступления (пр. № 2), побочная партия – стремительно взлетающая по аккордовым тонам, «трубная», энергичная и беспечная тема (пр. № 2, № 4).

Функции оркестра гораздо скромнее. Он подхватывает линию солиста (вступление), либо аккомпанирует ему. Единственная тема экспозиции, где не участвует солист – это властные, напористые, но сдержанные реплики связующей части. Характер тематизма экспозиции полностью соответствует названию части. Первая тема части – чисто этюдного склада: гамма, частые секвенционные повторы, быстрый темп. Интересно, что оркестр тоже исполняет *guasi* этюды: октавные унисоны (или подобные фигуры), «механическая», отработка фигур, их повторы (*pizzicato* до ц. 2). Этюдный тип тематизма снимает всякую возможность конфликта, драматизма и задает основной тон концерта, акцентируя виртуозность, концертное исполнение, игру.

В начальном разделе разработки (ц. 8) оркестр, развивающий интонации вступления, на некоторое время перехватывает инициативу, но вскоре (уже в ц. 9) солист восстанавливает лидерство, вводя новую тему. С ц. 9 начинается новый эпизод разработки, написанный в жанре вальса. Призрачно-вьющаяся, стремительная, скользкая мелодия трубы сопровождается типично вальсовым аккомпанементом оркестра (пр. № 4). Струнные, подхватывая линию трубы (ц. 13) на новом динамическом уровне, приводят к кульминации, которая вдруг резко обрывается вступлением солиста. Труба исполняет трансформированную тему вальса, который стал медленным, изящно-пластичным и экспрессивным. И вновь струнные подхватывают тему, но ведут ее уже не к кульминации, а к покою, растворению лирических интона-

ций. Главная партия в репризе тоже «успокаивается». Для ее перевоплощения композитор использует полный набор «призрачных» средств: *ppp*, засурдиненные трубы и струнные, появление тембра арфы, имитирующей начальные интонации сольной партии, и звенящих «посвистов» флейты. Остальные темы экспозиции в репризе не изменяются, лишь побочная партия оплетается подголосками, а масштабная кода (ц. 28) объединяет тему вступления и стремительный вальс разработки.

II часть – «Эпизоды» – соответственно названию наиболее разнообразна по тематизму. Первый эпизод части знаменует поворот от легкости I части к серьезному тону, сдержанному пафосу. Основан эпизод на сочетании фанфарных возгласов и маршевой поступи (пр. № 5). В этом развернутом разделе труба не звучит, оба тематических элемента исполняют струнные. Постепенное наслаивание голосов оркестра образует сложные полифонические сочетания, имитационные отрезки.

Так же «серьезен» и следующий эпизод. Это сфера тонкой лирики: нежная, причудливая мелодия флейты в сопровождении мягко покачивающихся струнных напоминает о «восточных» темах Римского-Корсакова (пр. № 6). В среднем разделе появляются солист. Труба ведет новую тему – вокального склада с мягкими очертаниями и «баркарольным» сопровождением арфы и струнных. Второе проведение звучит у флейт и первых скрипок, а труба поручена репризе «восточной» темы.

Третий эпизод (ц. 6) подобен величественному шествию. Он возвращает тему первого в динамизированном варианте. Tutti провозглашает многократно дублируемый второй элемент темы (маршевый), а первый (фанфарный) мотив звучит теперь в партии солиста.

Четвертый эпизод представляет собой дуэт флейты и трубы. Первой вступает флейта с затейливой темой импровизированного склада (пр. № 8). Присоединяющаяся к ней труба проводит лирическую тему из второго эпизода, далее они звучат в контрапункте.

Заключительный, пятый эпизод синтезирует тематический материал части: маршевый мотив первого эпизода (с мгновенным спадом динамики – в пределах двутакта от *ff* до *pp*), маршевый мотив трубы из второго и ее сопровождение, затем «восточную» тему второго эпизода в имитационном изложении у фаготов и флейт пикколо и ее же проведение у струнных в контрапункте с фанфарами трубы, и импровизационную тему флейт из четвертого эпизода. Такое объединение разноликого материала подводит итог части и символизирует возможность сосуществования самых различных жизненных явлений.

Целостность и стройность этой части достигается в основном композиционными средствами. В основе ее построения – строгая логика – принцип рондальности, кроме того, между разделами существуют перекрестные тематические связи:

A	B	A1	C	A2
a	всв	a	dc	асва

III часть открывается фанфарной темой первого эпизода, которую проводит труба на низком гудящем фоне (колокол, литавры, низкие струнные). Но уже через несколько тактов торжественные интонации трансформируются в мотив свадебного марша, в следующей фразе в лейтмотив «Золотого петушка» (цитата из оперы Римского-Корсакова), а затем в минорную фанфарную фразу (пр. № 9). Этот пародийный прием нарушает «имидж» фанфарного мотива, ставит под сомнение его серьезность. Интересно, что объединяет все эти темы фанфарность – символ всей части.

Обширная каденция – дуэт с *legni*, а затем *tamburo*, синтезирует интонации вступления, главной партии и вальса I части: свадебного марша. Конечно, ведущая роль в дуэтах принадлежит солисту (пр. № 10).

Следующий за каденцией раздел (ц. 4) в последний раз напоминает тематизм концерта: вступления, вальса и *побочная партия* I части, минорной фанфары из III части (silofono). Звучность отдаляется, растворяется и гаснет.

Произведение М.Вайнберга – это виртуозный концерт в чистом своем выражении. Это – игра, шутка, ирония, виртуозность и красочность, яркость и образная многоликость, блеск оркестрового письма. Это чистая музыка, «легкая» музыка в высоком смысле этого слова. Во многом сочинение Вайнберга продолжает традиции I фортепианного концерта Д. Шостаковича, где труба «задирается», «спорит», «играет», «веселит».

Б.ТИЩЕНКО**КОНЦЕРТ ДЛЯ АРФЫ С ОРКЕСТРОМ (1977)**

Прежде всего, это сочинение интересно своим исполнительским составом: в нем солируют две арфы: *ordinario* (II, III, V части) и *piccolo* (I и IV части)². Арфа, несмотря на свои довольно высокие виртуозные возможности, редко используется как солирующий инструмент. Трактовка сольных партий концерта традиционна: партия арфы очень сложна технически, но акцентирует композитор ее колористические качества. Он экспериментирует с тембром, сочетая его с тембрами кларнета (I ч.), фортепиано (I и III ч.), голоса (IV ч.), колокольчиков (IV ч.), ксилофона (II ч.), которые прекрасно оттеняют своеобразную звуковую окраску солирующего инструмента. Кроме того, можно говорить и об ансамблевой трактовке *solo*, ведь кларнет (в I ч.); сопрано (в IV ч.), ксилофон (III ч.) берут на себя часть функций *solo* и тем самым расширяют образную палитру сочинения. Но все же каденции поручаются только солисту: их в концерте две – во II и III частях, обе очень масштабны и предельно сложны технически. Они вводятся аналогично: после мощнейшей кульминационной зоны, являясь результатом восприятия и осмысления солистом предшествующих событий и знаменуя переход к следующему разделу. Циклическое построение концерта необычно: он состоит из пяти частей, четыре из которых – медленные. Связь частей цикла простирается гораздо ярче, чем расчлененность, между ними нет конфликта, господствует созерцание.

Трактовка цикла близка романтической. Так, I часть подобна большому неторопливому вступлению, где господствует одна тема. Эта тема, состоящая из узкообъемных полевых, является интонационным источником для всего тематизма концерта. Интересно, что впервые её исполняет не солист, а кларнет (пр. № 1), который вступает вслед за микрорефреном цикла – таинственным мотивом фортепиано – (пр. № 1), а только после этого – арфа (ц. 1).

² Исполнитель один.

Основная тема, подобно навязчивой идее, повторяется вновь и вновь, меняя контуры, трансформируя мелодические ячейки (пр. № 1). Наряду с вариантно-стью, очень важным принципом развития является линейное на-слоение голосов, но есть и имитационные эпизоды (В)³, развивающие крат-кий, тревожный мотив шестнадцатых, выросший из основной темы и впер-вые появившийся в пределах А (пр. № 1). Необходимо отметить также и про-явление монотематического принципа: все новые контрапункты основной темы производны от какого-либо ее «отрезка». К тому же, все новые мотив-ные образования «прорастают» в последующих частях.

Ненадолго (пр. № 2) музыкальная мысль оформляется в устойчивую мелодико-гармоническую тему, а затем вновь распадается на отдельные по-певки. В процессе распада основной темы в музыкальную ткань вторгаются интонационные элементы, превосходящие тему IV части, коду финала. Интере-сно, что в самом конце коды основная тема вновь звучит целиком, но из-ложена кластерами. Исполняет ее арфа, как бы подводя итог.

II часть концерта подобна I части классического цикла. Это сонатное *allegro*, но слухом акцентируются не столько этапы становления сонаты, сколько вариантная текучесть, производность от тематизма I части. Но это уже новое эмоциональное состояние – драматические всплески нервного срыва, неуверенность, тревога. Здесь сохраняются особенности изложения I части: основная тема главной партии поручена не солисту; ее исполняет ан-самбль фаготов и валторн, а интонационной основой является мотив шестна-дцатых из раздела. В I части. Арфа вскоре подключается в главной партии, исполняя вкрадчивые, неуверенные мотивы (пр. № 3), которые впоследствии оформляются в тему побочной партии (пр. № 4). Разработка (на материале побочная партия) и реприза – два туттийных эпизода – две мощные волны нагнетания, агрессии. Первая волна выливается в мощную каденцию (пр. № 4), а вторая, дойдя до кульминации, отступает, – выключаются голоса, рас-падается тематизм, спадает динамика и в коде арфа и валторны тихо и вкрад-

³ Схему части в крупном плане можно представить следующим образом: А – В – В / А – А – А / В.

чиво напоминают нам тему побочной партии. III часть выполняет функцию Скерцо, но необычного – медленного. Четкость, моторная ритмическая основа компенсирует неторопливость темпа и, в то же время создает ощущение нереальности происходящего. Странная сосредоточенность слышится в дуэте *silofono* и *tamburi di legno*. Скованная, механистичная мелодия дуэта, несомненно, производна от основной темы концерта и уже в пределах экспозиции варьирована (пр. № 5).

Вторая тема⁴ представляет собой чередование двутактов, первый из которых – пентатонную фразу – исполняет арфа (интересно, что фраза объединяет контрапунктически вариант лейттемы и его инверсию). II двутакт – вариант первого в исполнении фагота и гобоя (пр. № 6). Темы варьируются попеременно. В процессе их развития происходит нагнетание тревоги, энергии, но музыка не теряет механистичности. Напротив, с усилением динамики, темпы приобретают бездушный, обезличенный характер. Первая кульминация заканчивается просветлением (В 5, 3), а затем звучит оригинальный дуэт арфы и фортепиано: это своеобразная *quasi* каденция, так как инструменты звучат как единое целое (пр. № 7) и как единое целое противостоят всему оркестру, начинающему новое наступление. Но и эта волна в конце концов отступает, заключительные вариации очень близки начальным⁵, но в них мелькают интонации микрорефрена из I части, а также интонации, готовящие тему IV части.

Лирическим центром цикла является IV часть. Интермеццо вводит идеальный образ и, несмотря на интонационное родство с другими частями цикла, воспринимается как вставной эпизод. Арфа уступает лидерство голосу. Романтическое *solo organo* возникает как «ангельское пение»: светлая, прозрачная мелодия на мягко покачивающемся колыбельном фоне дуэта флейты и арфы (интонации которого впервые «мелькнула» в коде I части – 3 такта до ц. 27 (пр. № 8). Мелодия *solo*, дойдя до кульминации удаляется, а завершает

⁴ Часть изложена в форме двойных вариаций с отдельным экспонированием

⁵ Черты репризности.

часть небольшое solo колокольчиков (I такт перед 4.98), подчеркивающее призрачный колорит. Часть едина и абсолютно устойчива по настроению и состоянию. Это вариации на сопрано *ostinato*, в которых остинатны не только мелодия, но и ее контрапункты: тема дуэта флейты и арфы, арпеджио арфы (ц. 96) и тема колокольчиков (ц. 98).

Финал (пр. № 9) – синтетическая реприза цикла, где, кроме интонаций Интермедии, звучат кластерный эпизод I части, ритмика II части. Кода финала – это повторение (на полтона выше) коды I части. Финал, объединяя тематический материал концерта, олицетворяет расслабление, обретение покоя после встречи с идеальным (так после резких кластеров звучат светлые трезвучия C-dur).

Таким образом, все части цикла представляют собой единую линию драматургического развития, чередующую многочисленные кульминации и спады. Сочинение продолжает традиции романтического симфонизированного концерта и отмечает такие его черты как стремление к серьёзности, продуманности целого, возрастание драматургической роли и активности оркестра. Действительно, черты симфонизации налицо: это и широта драматургической концепции и производность тематизма, сквозное его развитие, и глобальное перерождение начального образа, и тематические связи (повтор в финале коды I части, подготовка интонаций последующих частей в пределах предыдущей), и единый (вариантно-вариационный) принцип развития и изложения материала. Но если обратиться к солирующей партии, то она вполне отвечает духу виртуозного концерта. Автора прежде всего интересуют виртуозно-колористические возможности арфы (колористические даже в большей степени), они преобладают даже над смысловой нагрузкой.

Ведущая роль арфы несомненна, хотя она не является солистом-гегемоном в типично концертном понимании. Скорее это – ведущий тембр. В концерте нет игры и практически нет противопоставления. Но есть многочисленные ансамбли, декларирующие одну из древнейших идей жанра, кста-

ти – свойственную более оркестровому концерту – совместное музицирование.

Нет в сочинении и эстетически признаков концертности - блеска, артистизма, более того, нет даже намёка на общительный тон, стремление к контакту со слушателем.

Концерт объединяет предельную виртуозность сольной партии и симфонические методы подачи и развития материала. Поэтому, на наш взгляд, его следует отнести к **синтетическому** типу.

Б.А.ЧАЙКОВСКИЙ**КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА С ОРКЕСТРОМ (1957)**

Этот небольшой концерт, написанный для камерного состава, полон гармонии, поэтического обаяния, светлой лирики. Эмоциональный строй сочинения прекрасно соответствует теплему, матовому тембру солирующего инструмента.

Концерт, несомненно, относится к типу **синтезированных**: I часть – эпическая, III – сугубо виртуозная.

Кларнет несомненный лидер, но драматургия взаимоотношений солиста с оркестром довольно своеобразна. Она развивается по пути усиления концертности: в I части оркестр – фон, во II – оппонент, в III – равноправный участник диалога.

Образный строй и драматургия сочинения находятся в полном равновесии друг с другом. Образный строй развивается от задумчивой лирики I части через страстный драматический диалог II, к скерцозному, блестящему, «объективному» финалу.

Оригинален и цикл концерта. Начинается он нетипично – с медленной части (Moderato), возрождающий эстетический облик барочной арии, где господствует проникновенная лирика, лишенная каких бы то ни было аффектов.

I часть – это своеобразный «вокализ» кларнета, исполняющего песенную, широкого дыхания тему – мелодию. Струнные не нарушают гармонии, не препятствуют погружению в одно состояние. Они – благородное окружение солиста, их партия – мягко покачивающийся фон.

II часть – (Vivace) – разрушает покой I части. Это токката с взволнованно вьющейся стремительной мелодией кларнета. Здесь тоже не вызывает сомнений

II часть – (Vivace) – разрушает покой I части. Это токката с взволнованно вьющейся стремительной мелодией кларнета. Здесь тоже не вызывает

сомнений лидерство солиста, но струнные уже вступают в игру: их сердитые, «шуршащие» реплики, то и дело перебивают монолог солиста (хотя и имитируют его интонации) (пр. № 2).

III часть (*Allegro*) – наиболее масштабная – это типичный концертштук, стихия игры, света, оптимизма. Яркие, импульсивно-скерцозные темы – образы части близки прокофьевским. Оркестр готовит появление «героя» с рельефной, артистически – приподнятой темой. Гегемония солиста здесь нарушается – наряду с кларнетом солируют струнные, скрипка *solo*, труба *solo*. Стремительную, беззаботную тему главной партии исполняют струнные (пр. № 3). А изящно-галантная, грациозная побочная представляет собой диалог кларнета и солирующей скрипки, которая подхватывает фразы солиста (пр. № 4). Переключки инструментов прерываются в начале разработки (ц. 23), ненадолго восстанавливающей лидерство кларнета. Он развивает интонации главной партии, но очень скоро (ц. 24) вступает солирующая труба и начинается «дуэт разногласия» кларнета и трубы, основанный на материале главной партии. Этот диалог впервые вносит драматизм в драматургическую канву концерта. Дуэт трубы и первых скрипок (на том же материале, но в партии трубы главная партия в увеличении) завершает средний раздел разработки. Репризный ее (разработки) раздел (ц. 27) сменяется большим предиктом на органном пункте контрабасов и литавр (ц. 28).

Зеркальная реприза финала (ц. 30) усиливает собственно концертные признаки. Так, побочная партия изложена в вопросо-ответной фактуре: ее элементы распределяются между низкими струнными и кларнетом (пр. № 5). Такого сочетания тембров в произведении до сих пор не встречалось. Сверкающая, победная главная партия, звучащая на гребне генеральной кульминации части (и всего цикла) впервые объединяет весь исполнительский состав (пр. № 6) в заключительное *tutti*.

Все части концерта оставляют впечатление непринужденного музыкального движения, чему в немалой степени способствует излюбленный Б. Чайковским метод интонационного развертывания тематизма. Непринуж-

денность подачи материала сочетается с особой трактовкой сольной партии. Партия кларнета сложна, виртуозна, но композитора как бы специально не интересуют особенности устройства инструмента, перечень его возможностей. Он просто пишет музыку, но музыку в определенном жанровом амплуа с господством определенного тембра, который проявляет свою природу достаточно разнообразно и естественно.

Виртуозность финала имеет характер чисто эстетический – она служит выражению легкости, красоты. И это особенно подчеркнуто предыдущей драматической частью (спор-диалог). Финал же символизирует единение солиста и оркестра, а в более широком смысле – гармонию.

С.А. ГУБАЙДУЛИНА

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФАГОТА И НИЗКИХ СТРУННЫХ (1975)

Это сочинение невелико по масштабам и написано для скромного состава: солирующий фагот, четыре виолончели и три контрабаса⁶. Но этим, пожалуй, и ограничиваются признаки камерности. Драматургия цикла сложна и отличается симфоническим размахом. В ее основе лежит извечный конфликт личности с окружающим миром. Его характер в этом сочинении жесток и непримирим. Нет и намека на состязательность, игру, соревнование. Это схватка, поединок, участники которого – фагот и струнные – не просто соперники, но враги и их «голоса» полярно противоположны по целому ряду признаков. Помимо тембрового противопоставления, слушатель сразу же отличает различия в характере тематизма: в партии фагота основная нагрузка падает на выразительность интервалов – интонаций, а партии струнных на общие формы движения, инструментальные попевки либо «пятна» (кластеры, уплотненная вертикаль). Подчеркивается это различие и особенностями звуковысотной организации: если интонации фагота в основном тоникальны, устойчивы⁷, то партия струнных от начала и до конца атональна, большое значение имеют алеаторные и сонорные эффекты. Противопоставляются партии и по образному строю: фагот – солирующий голос, «герой», а струнные – «масса», плотная, монолитная, нерасчленимая (такой эффект создается при помощи фактуры, где совершенно нет линейности, деления на голоса, акцент делается только на вертикаль, сонорное «пятно»). По семантике тоже предельно «разведены»: фагот предстает через очеловеченные интонации, облик ему противостоящий – размытый, неясно-таинственный, символизирующий внеличное начало.

Открывается концерт тихим solo фагота (пр. № 1), которое складывается из кратких, разделенных паузами интонаций, напряженных и неуверен-

⁶ Низкие струнные использовались С. Стравинским в «Симфонии псалмов» и в концерте для альты с оркестром А. Шнитке (1985 г.)

⁷ Например: «рожковая» тема (см.: ц. 26)) повторяется всегда в одной тональности – G-dur.

ных⁸. Становление музыкальной мысли медленно и постепенно. Это не традиционная «презентация героя», а скорее, непосредственное подключение слушателя к процессу его мышления.

Присоединяющаяся к solo партия струнных, представляет собой либо неясный фон, либо разносящуюся, словно эхо цепочку имитаций, основанных на интонациях солиста. Пока еще нет и намека на конфликт, роль струнных скромна: не более чем призвуки, отголоски. Но вскоре, уже в ц. 14 archi, приоткрывая свое истинное лицо, переходят в наступление, реализуя энергию, накопленную в предыдущих тактах за счет постепенно уплотнения фактуры, внедрения пунктирных ритмов. Реакция фагота неоднозначна: это и растерянность (ц. 14), и гневные попытки возражать (ц. 21). II этап наступления (ц. 22) – это уже открытая агрессия струнных, злобные «палочные» удары. Фагот же совсем по-человечески «стонет» (пр. № 2(1)), одиноко «мечется» (пр. № 2 (2)), «причитает» (пр. № 3 (1)). Но на этот раз он находит в себе силы выстоять. Небольшое solo (пр. № 3 (2)), основанное на упрямых, «ворчливых», сопротивляющихся интонациях, открывает III раздел части.

В партии солиста вновь звучат интонации предыдущих разделов (пр. №№ 1-7). Особенно важное значение имеет секстовая интонация (пр. № 4 (7)), которая впервые прозвучала в (ц. 8). Она послужила основой светлой «рожковой» темы, состоящей из кратких инвариантных попевок, многократно повторяющихся на протяжении сорока восьми тактов (пр. № 5).

Солисту удалось вернуть покой и утраченное на время равновесие, но соперник «не сдался», а лишь на время отступил. Гулкий, гудящий фон струнных сохраняется. Очень краткая II часть уводит от действия в стихию эмоций. Она лишена реального текущего времени, это предощущение беды. Ведущую роль берут на себя струнные. С первых же звуков возникает гнетущее чувство опасности, незримого присутствия зловещей силы. Ползущие малосекундовые интонации струнных tutti, обилие репетиций, какое-то труд-

⁸ Хотя здесь не используется серийность в строгом смысле слова, можно говорить о серийном типе мышления, так как основой выразительности является интервал, он несет основную смысловую нагрузку.

ное, замедленное продвижение сообщает музыке оттенок мрачной сосредоточенности (пр. № 6). Фагот же лишь напоминает о себе тембром. Его партия – отдельные тянущиеся звуки. «Героя» нет, он не присутствует в данный момент времени. Ощущение призрачности, ирреальности создается октавными передуваниями фагота и подчеркивается динамикой: от начала и до конца части выдержано строгое *pianissimo*.

III часть возвращает к реальности и усугубляет конфронтацию противников. Линия драматургического действия продолжается с того же уровня на котором завершилась I часть. Вновь появляется «герой» и при том с самой светлой темой – «рожковой». Устойчивая, безмятежная атмосфера покоя очень быстро прерывается резким властным речитативом контрабасов. С этого момента инициатива переходит к *archi*, фагот больше не звучит. В противовес гармоничности партии солиста, партия оркестра отличается полным распадом, рассредоточением тематизма. Новая попытка сломить сопротивление «героя» представляет собой натиск алеаторной массы, мощное крещендирование, приводящее к кульминации (ц. 16) с резкими, злобными ударами *da punta d'arco*, судорожным ритмом, *glissandi*, динамическими порывами от *P* до *F* в пределах короткой фразы. Но все же какая-то сила удерживает еще злобную стихию, не дает ей утвердить свою победу. После нескольких рывков, так и не достигнув победного, она удаляется, не утратив, однако, энергии и силы.

IV и V части – финальный этап драмы. IV часть – монолог солиста, в одиноком голосе которого слышится и стремление обрести опору, устойчивость, и попытка пойти на компромисс, «надеть маску», и самоиздевка. В этом масштабном соло звучат устойчивые решительные интонации (пр. № 7 – (ц. 1)), нервный, порывистый речитатив (пр. № 7 – (ц. 3-4)), а также отголоски предшествующих частей: хроматический ход из соло I части (пр. № 7 – (ц. 5)): фанфарный ход I раздела I части (пр. № 7 – (ц. 7)), но уже не уверенные, а надломленные, потерянные; отчаянно сопротивляющиеся интонации из кульминации III части (пр. № 7 – (ц. 8)). Пик напряжения приходит-

ся на интонации «стона» и «крика» (пр. № 7 – (ц. 9)), а следующий за ними мучительный, болезненный смех – это нервный срыв, смех над собой.

После него происходит поворот к серьезному тону (пр. № 7 – (ц. 11)). Во втором разделе части партии соперников сосуществуют как бы в параллельных планах. Фагот обрел равновесие, его «голос» звучит хотя и скорбно, но устойчиво, сосредоточенно, утверждая спокойные поступенные попевки. Партия же струнных представляет собой сплошное наслоение резких малосекундовых звучностей, вязкую плотную звукомассу.

В V части – финале – лидерство фагота заявлено с самого начала. Его партия, основанная на начальных интонациях *solo* IV части (см. 7 (ц. 1)), абсолютно уравновешена, спокойна, кажется, что ничто уже не сможет поколебать этот покой. Но, внезапно возвращаются интонации «стона» и интонации *solo* I части, перемежаясь с повторяющимся как микрорефрен мотивом II раздела IV части. В последний раз вступают струнные. *Marcatissimo*, *fff* звучат их судорожные удары, в последний раз раздаются отчаянные «крики» фагота и вновь звучит «смех». Но это уже не самоиздевка, этим смехом «герой» как бы «отгораживается» от действительности, «отторгает» ее и вновь обретает душевное равновесие – возвращаются интонации начала части, размеренные и непоколебимые. В этом мерном спокойствии есть, однако, что-то неестественное, нарочитое. «Герой» перестал походить на себя, он уже не тот, который впервые предстал перед слушателем. Он «надел маску», отгородясь от борьбы, уходя от нее. Заключительная нота фагота – пустой тянувшийся звук, взятый передуванием – так же, как и во II части символизирует отсутствие «героя».

Особенности драматургии, сквозное интонационное развитие, тесная связь частей цикла позволяют с уверенностью отнести концерт к типу симфонизированных. Несмотря на то, что партия солиста очень сложна технически, говорить о ее виртуозности в привычном понимании слова нельзя. Скорее можно определить ее как психологическую, говорящую, реагирующую. Она целиком уходит в себя, здесь нет и намек на столь свойственные жанру

общительность, артистизм. Это монолог от начала и до конца. Нет игрового начала, но есть сосредоточенность на проведение некой идеи fix.

Природа концерта «повернута» в другую сторону. Нет участников состязания, но есть «враги». Нет общения, гармонии, радости общей звуковой игры, но есть непримиримая «борьба», схватка. Традиционное противопоставление солиста массе оркестра превращается в конфронтацию одного – непонятого, гордо-одинокого – и гнетущей, без просвета действительности. Нет в этом поединке ни победителя, ни заключительного перемирия. Каждая сторона осталась существовать изолированно. Диалогичность, как одна из основополагающих принципов жанра, тоже трактуется не совсем традиционно. Участники борьбы даже не пытаются договориться. Они перебивают, не слышат и не хотят слушать друг друга.

Композитор «перелицовывает» законы жанра, полностью подчиняя их драматургической идее. Сочинив антивиртуозное, антиигровое, антирепрезентативное произведение, Губайдулина – создала **«антиконцерт»**.

ОРКЕСТРОВЫЙ КОНЦЕРТ

Этот тип концерта включает *concerto grosso* и концерт для оркестра, которые в последние годы стали особенно часто привлекать внимание композиторов. Т. Левая справедливо отмечает, что эти разновидности концерта выросли из барочного *concerto grosso*, так как они объединяют современное музыкальное мышление с такими чертами старинной концертности, как «дух коллективного музицирования», полного виртуозного блеска и артистического энтузиазма; солирование инструментов на паритетных началах в условиях нестабилизированных оркестровых составов; правила игры, предусматривающие идею «ансамблевой спаянности» с выдающимися из нее солирующими голосами, состязание мерного строя с импровизационными «выходками» [74.С.156].

Когда же и в связи с чем жанр появился в советской музыке?

В нашем музыкознании распространено мнение, что *concerto grosso* – завоевание последних лет; словосочетание «*concerto grosso*» прочно связывается в нашем сознании с именем Альфреда Шнитке, композитора, творчество которого ассимилирует традиции барокко в связи с полистилистикой и неоклассицизмом. Но на самом деле, жанр в советской музыке возник гораздо раньше – уже в 1936 г. был написан *concerto grosso* Э. Тамберга. Позднее появились произведения А. Бычкова (1965), Ю. Юзельюнаса (1966), А. Эшпая (1967), М. Зариня (1968), а еще позднее А. Пярта («*tabula rasa* – 1976), Р. Калсонса (1977), А. Шнитке (1977).

Анализируя причины возникновения жанра в нашей музыкальной культуре, Т. Левая отмечает, в первую очередь, ставшее возможным в 60-е гг. осмысление советским искусством общих законов развития современной музыки, также ее неотъемлемые качества, как «объективный склад идей, полифонизм изложения, принцип тембровой персонификации» [74.С.158], которые полнее всего могут проявиться в коллективно-игровом концерте.

Не менее важная причина (отмеченная уже во Введении) – это влияние на музыкальное искусство внемузыкальных факторов. Еще во времена Вивальди концерт испытывал такие влияния («Времена года»). В наши дни это влияние многократно усиливается за счет кино, мультипликации, театра [74.С.159]. Т. Левая считает, что в русле «общекультурной ассимиляции», которая связана с привнесением особого рода импровизационности (источник – джаз, эстрада, рок)», концертный жанр выступает в таких контактах наиболее удобным и естественным посредником. Но самая главная, на наш взгляд, причина – это неканонизированность, мобильность жанра, антисхематизм, большая (по сравнению с сольным концертом) свобода высказывания. Все эти качества созвучны общему настрою, духу времени, они позволяют композитору довольно свободно трактовать жанр. В описываемый период практически не встречается сочинений, которые строго воспроизводят стилистику барокко и даже те из них, которые воспринимаются как стилизация, на самом деле, чаще всего, таковой не является, либо объединяют несколько творческих принципов. Наверное, не будет преувеличением сказать, что самым известным примером жанра является *concerto grosso* № 1 Шнитке, возникший «под знаком полистилистики». Это сочинение, написанное для двух скрипок, клавесина, фортепьяно и струнного оркестра, внешне следует неоклассическим традициям, так как воссоздает в усложненном виде барочный цикл – 6 частей явно ориентированы на структуру старинного концерта с соотношением частей типа быстро – медленно – быстро (токатта, речетатив, рондо), но имеют обрамление (прелюдия и постлюдия) и связующий раздел (*cadenza*). Сохраняется и принцип состязания между двумя солирующими скрипками и струнным оркестром, но игра подчинена драматургическому замыслу. Сохраняя незыблемые принципы *concerto grosso*, композитор заметно симфонизирует жанр (сквозное интонационное развитие в цикле). Неоклассическая трактовка жанра присутствует и в *concerto grosso* Р. Калсона, и в концерте для оркестра Я. Ряэкса, и в *concerto grosso* М. Зариня. Но в 70-е гг. все чаще признаки *grosso* претворяются более опосредованно. Так, в *concerto*

grosso № 3 Шнитке уже нет столь четкой жанровой опоры, как нет и полистилистики, хотя композитор использует цитаты от Баха до Берга. В концерте для оркестра А. Эшпая признаки concerto grosso ограничиваются противопоставлением группы солистов оркестру, к тому же жанр испытывает влияние джаза. Б. Тищенко в концерте для флейты и фортепьяно с камерным оркестром делает акцент на психологизации жанра.

Подчинение жанровых принципов драматургическому замыслу играет не меньшую роль, чем в сольном концерте. Так, в концерте для симфонического оркестра и джаз-банда С. Губайдулиной используется стихотворный текст А. Фета.

Часто оркестровые концерты имеют программные подзаголовки прямо выражающие дух оркестрового состязания (к примеру, «Хоккейный матч ЦСКА – Спартак» А. Чайковского). Эта тенденция сама по себе не нова, ведь уже Вивальди создал блестящие «Времена года», но в последние годы усилилась. И в наибольшей степени этот процесс стимулируется расцветом «почвенной» линии советского концерта. Кроме уже упоминавшихся «Озорных частушек» Р. Щедрина, можно назвать «Карпатский концерт» М. Скорика, «Украинские колядки, щедривки и веснянки» В. Кикты, то есть сочинения, само название которых указывает на источник тематизма. Возникают концерты, не связанные прямо с фольклорной традицией, но так или иначе апеллирующие к историческому прошлому, воссоздающие образы Древней Руси. К их числу относятся «Звоны» Р. Щедрина, «Русские сказки» Н. Сидельникова, «Древнерусская живопись» Ю. Буцко, «Андрей Рублев» К. Волкова, «Фрески Софии Киевской» В. Кикты. Не цитируя фольклорных интонаций, они, тем не менее, обращаются к пластам православной культовой традиции, либо обобщенно воплощают народно-национальный интонационный строй.

70-е гг. – период ассимиляции авангардных стилей в отечественной музыке. В это же время в Европе авангардизм уже в значительной степени был исчерпан, интерес к нему пошел на убыль. Западные немцы первыми заявили

о ценности традиции, а вслед за Германией, и вся Европа была захвачена новой волной классицистских тенденций. Композиторы Прибалтики раньше других отреагировали на новое европейское направление. В этот период появляется немало органных концертов, *concerto grosso*. И это естественно, ведь культурные, религиозные, музыкальные традиции прибалтов гораздо ближе традициям стран Западной Европы, нежели любой из Союзных республик. Так пришёл в советскую музыку жанр *concerto grosso*. Предлагаемые аналитические очерки представляют два разных подхода к прочтению жанра.

КОНЦЕРТ ДЛЯ КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА (1961)

Этот миниатюрный концерт возрождает традиции барочного инструментального музицирования. Ему присуща яркость, почти театральная контрастность образов: здесь и импульсивная, лучезарная тема главной партии I части, и энергично полетные образы крайних разделов III части, рефрена V части, и интеллектуальная лирика II части, а также «объективная» лирика побочной партии I части и субъективно-экспрессивное состояние IV части.

Главные мажорные темы произведения (I, III, V чч.) рождают ассоциации со стилем Вивальди и типичным для его творчества жанром *concerto grosso*: контраст *tutti – soli* (соотношение главной побочной партии I части), динамически автономное разграничение образных сфер, их сталкивание. Усиливает ощущение родства лаконизм и уравновешенность частей, а также стройность и единство цикла.

Концерт пятичастен. В организации частей проявляются черты рондальности⁹: I, III, V части – стремительные, объективные, а II и IV – медленные и более субъективные. Кроме того, драматургия построена по принципу усиления контраста субъективного и объективного планов. Кульминация этого противопоставления приходится на грань IV и V частей. Объединяется цикл при помощи тематических связей в эпизодах финала используется тематизм I части, а в крошечной коде – II части. Благодаря этому цикл строен, завершен. Созвучны барочным традициям и общительный тон концерта, и особенное состояние соразмерности, гармонии, единства многообразного: и жизнерадостная атмосфера игры, состязания, воплощенная в быстрых частях концерта.

Интересен состав участников состязания. Это не отдельные инструменты или группы, а «низ», «середина» и «верх» камерного оркестра, либо их

⁹ I, II части – сонатная форма, III ч. – трехчастная форма, IV ч. – двухчастная форма, V ч. – Рондо.

«представители» - скрипка, альт, виолончель. Оригинально решен рефрен финала, где мелодия солирующей скрипки сопровождается аккомпанементом типа бас-аккорд, характерным для фортепианной фактуры (пр. № 6).

Характер тематизма рождает ассоциации с темами Прокофьева: господство объективных, светлых образов, пластика, широта дыхания лирических мелодий. Основным принципом развития является вариантно-вариационное развертывание, однако Я. Рязтс оригинально сочетает тональность со свободной серийностью во II и III частях цикла. Например: тема первого раздела III части сочетает мажорное трезвучие с мелодической линией серийного типа из неповторяющихся звуков (пр. № 4).

В связи с такими особенностями тематизма, велика и роль полифонии. Композитор использует как имитационность (в разработках I и II частей), так и полифонические приемы работы с темой (реприза I части проводит тему п.п. в ракоходном движении).

Важнейшим средством, организующим музыкальную ткань, является ритм. Рязтс активно использует ритмическое *ostinato*, даже в таком его крайнем проявлении как репетиционность. В I части *ostinato* представляет собой фактурно-гармонический комплекс (пр. № 1), во II части мелодико-ритмическая формула (пр. № 3) в финале – мерная пульсация восьмыми в размере 4, пронизывающая рефрен (пр. № 6). Вся музыкальная ткань концерта, за исключением IV части, буквально насыщена пружинистыми, импульсивными ритмоформулами. Такое внимание к ритму сообщает музыке концерта импульсивность, динамику, энергию, бодрый эмоциональный тонус. Трактовка жанра определяется синтезом концертных и симфонических признаков. Композитор оригинально «разводит» их по частям цикла. Так быстрые части содержат и виртуозность, и состязание (но при этом ведущую роль берут на себя солирующие инструменты, ведущие мелодические линии). II часть противопоставляет скрипку оркестру, но это уже не игра, а противостояние, IV часть вообще лишена игровых моментов, это единая плотная звукомасса (пр. № 5). Но в целом концерт, несомненно, следует отнести к ти-

пу виртуозных. Не только потому, что он полон стремительных, технически непростых тем, но также и потому, что это сочинение демонстрирует вечную идею концертного жанра: радость совместного музицирования, диалога, игры.

Это сочинение возрождает традиции неоклассицизма начала века. Концерт оставляет ощущение соразмерности, гармонии, чистоты и благозвучия на неоклассические традиции, композитор трактует жанр с современных позиций. В стиле концерта просматриваются несколько характерных тенденций советской музыки начала 60-х гг.: уход от тематизма традиционного склада (преобладание инструментального над мелосным, тяготение мелодического рельефа к свободной серийности, присутствие чистой каденционной формулы с излучающим мажорную энергию трезвучием и тематизма атонального типа), а также возрождение интереса к барочным жанрам.

Р. КАЛСОН
CONCERTO GROSSO (1977)

Этот концерт сохраняет все основополагающие черты барочных образцов:

1. Пятичастный цикл;

2. Противопоставление группы солистов массе оркестра, при этом внутри солирующей группы царит полное согласие: труба и валторна либо дополняют друг друга (например: сквозные имитации II части), либо звучат в дуэте (в I части это контрапункт равных). Во взаимоотношениях солистов и оркестра тоже нет конфронтации. Хотя в I части сразу же происходит четкое разделение исполнительских сил на «всех» и солистов, уже во II части они сближаются за счет подачи в разных ракурсах одного материала. Выделяются из оркестровой ткани и другие «дуэты» (флейта-гобой, флейта- кларнет), но «дуэт» труба-валторна сохраняет лидерство даже в заключительном tutti.

3. Единая тональность частей: g – moll.

4. Небольшие масштабы частей цикла и строгая композиционная логика. I и V части связаны тематически: кода финала повторяет коду I части. Эта торжественная, величавая, чопорная кода является опорой, фундаментом, на котором покоится цикл. Остальные темы концерта очень многообразны: здесь и суровый пафос основной темы I части; светлая идеальная лирика среднего раздела III части и второго раздела IV части: танцевальность II части и фанфарная напористость вступления к IV части.

Цикл в целом имеет ярко выраженные признаки сюиты:

I часть – *Adante mesto* – выполняет роль медленного, величественного вступления к циклу и изложена в форме старинного рондо.

II часть – *Allegro non troppo* – 3-х голосная fuga с танцевальной, энергичной темой.

III часть – *Alla menueto* – изложена в сложной 3-х частной форме с серединой типа Trio.

IV часть – *Allegro moderato* – в 2-х частной форме, где I часть – стремительно вьющаяся мелодия, а II часть – лирический галантный танец.

V часть – *Allegro. Alla gigne* – 3-х частная репризная форма с развивающей серединой.

5. Несомненно, продолжением барочной традиции является и очевидное господство полифонии. К примеру, темы эпизодов I части (пр. № 1); основная тема III части (пр. № 3) изложены фугировано и их развитие строится на имитациях, а тема вступления к IV части и основная тема финала – представляют собой контрапункт темы и ее инверсии (пр. № 4, № 7). Кроме того, как уже отмечалось, II часть изложена в форме фуги, где свободный раздел развивает инверсию темы, а реприза объединяет оба варианта. Роднит с барочным концертом и гомофонное изложение туттийных фрагментов. Но, в отличие от старинных образцов, в сочинении Калсона гомофония соседствует с полифонией и в полифонических развивающих разделах. К примеру, в свободном разделе фуги флейта проводит тему в инверсии под аккомпанемент «альбертиевых» басов оркестра;

6. Необходимо отметить и опору на ритмоформулы. Так, например, II часть насыщена репетициями, фанфарными формулами, а рефрен I части скован остиной формулой баса. I, II, III часть имеют характерные жанровые и тематические особенности барочного стиля – тираты;

7. Наконец, самая важная черта, напоминающая о барочных *concerti grossi*: это эстетический облик сочинения. В концерте царит гармония, ощущение целостности мироздания. Эти свойства не только преподносятся как данность, но и декларируются, чему способствует и объективный склад образов, и преобладание экспозиционности над развивающим типом изложения. Существенны и такие черты, как танцевальность, радость и свобода движения, а также торжественность и пышность.

Концерт Калсона – стихия игры и диалога. Здесь нет спора, соревнования исполнителей, нет стремления к самоутверждению, поэтому виртуозности исполнительских партий уделяется гораздо меньше внимания, чем слу-

шатель привык встречать в концерте. Немаловажную роль в этом играет относительная виртуозность валторны. (Не случайно в концерте нет каденций).

Несмотря на многочисленные черты сходства с барочными образцами, сочинение не является стилизацией и содержит признаки современной трактовки жанра. Прежде всего необходимо обратить внимание на состав солистов – это валторна и труба. Духовые инструменты (труба, флейта, гобой, валторна) вошли в состав *concertino* на более поздних ступенях развития концерта и, конечно, не использовались вне сочетания с другими тембрами.

Музыкальный язык концерта не воссоздает стиля барокко, но далек от «ультрасовременных» поисков. Ведущим средством выразительности остается инструментальная мелодика. Особенности тембра солирующих инструментов определили ее склад: преобладают энергичные, волевые темы с квартовыми призывными интонациями, фанфарными ходами. К их числу относятся темы II (пр. № 2), III (пр. № 3), IV (пр. № 4), V частей (пр. № 7). Лирические же темы отличает широта дыхания, протяженность и пластичность. Таковы средний раздел менуэта (ПР. № 5) и второй раздел IV части (пр. № 6). Но гармонический язык концерта вполне современен, оркестровые эпизоды используют средства из арсенала XX в. такие как: квинтовые кластеры (рефрен I части), хроматическая тональность коды I части, полиаккорды вступления к IV части. Контрапунктическое сочетание полифонических и гомофонных фрагментов создает немыслимые для барочного концерта диссонансы. В целом можно говорить о неоклассической ориентации концерта, но без стилизаторских задач.

В завершение главы хотелось бы упомянуть о взаимоотношении концерта и симфонии.

Симфония в XX в. тяготеет к камерности, о монументальных циклах можно говорить, скорее, как об исключениях (в их числе произведения Шостаковича, Онеггера, позднего Прокофьева). Еще меньше монументальных циклов создано в 70-80 гг. (Третья симфония Б. Чайковского). Проявляется

эта тенденция и в концерте, где не только снижается интерес к большому концерту, но и уменьшаются оркестровые составы, где все более часто оркестр заменяется ансамблем солистов. Концерт, в свою очередь, тоже влияет на другие жанры. Влияние это проявляется прежде всего в том, что в симфонию, поэму, фантазию, балет, оперу и т.д. привносятся драматургические принципы концерта. Так, в музыке Д. Шостаковича, диалогичной по природе, широко используется принцип концертирования. К примеру, во всех частях симфонии № 15 в различных видах проявляется влияние этого принципа. Во второй части концертничество является последовательным принципом построения крайних разделов формы. Чередование строгого, объективного хора духовых и глубоко интимного монолога виолончели¹⁰ – не что иное, как воплощение концертного противопоставления «один – все». Немного гасит эффект медленный темп, но идея концертничества узнаваема.

Все более часто в симфонических произведениях разных жанров появляются солирующие тембры. Так, в симфонической поэме Б. Чайковского «Подросток» солируют *viola d'amour*, рояль, блок-флейта и щипковые гусли. Каждый из солирующих тембров является носителем определенной идеи, но все они символизируют грани одного образа, поэтому не выходят из субъективно-лирической сферы. Иногда солисты объединяются в ансамбли¹¹, но все они и каждый в отдельности противопоставлены оркестру.

Нередко каждая оркестровая группа выделяет солиста, либо весь оркестр трактуется как ансамбль солистов. Например: во II части Третьей симфонии К. Караева используются *solī* различных инструментов (струнных и деревянных духовых), которые имитируя фольклорно-импровизационную манеру исполнения, воспроизводят игру народного ансамбля сазандари.

¹⁰ Эффект подчеркивается гармоническим противопоставлением диатоники хора духовых и двенадцатитоновости *solo*.

¹¹ Например: основная тема – романтически взволнованная, лирическая – исполняется дуэтом *viola d'amour* – рояль.

Конечно, концерт (особенно полижанровый) может оказывать и воспринимать влияние разных жанров, но взаимовлияние концерта и симфонии, на наш взгляд, наиболее широки и результативны.

Представленные в первой главе аналитические очерки проиллюстрировали свободу прочтения жанрового канона в произведениях разных композиторов.

Попытаемся проследить особенности трактовки жанра в контексте творческого стиля А.Я. Эшпая.

Глава 3. КОНЦЕРТНОЕ ТВОРЧЕСТВО А.ЭШПАЯ

А. Эшпай – один из самых ярких композиторов второй половины века. Его творчество обширно и разнообразно, амплитуда творческих интересов чрезвычайно широка: Эшпай – автор балетов, музыки к более 60 кинофильмам, театральным спектаклям, оперетт, мюзиклов, кантаты, хоровых и камерно – инструментальных сочинений, инструментальных миниатюр, эстрадных пьес. Несмотря на широкую известность Эшпая как композитора – песенника, художник явное предпочтение отдаёт инструментальной музыке: «Тут ты не связан со словом и более свободен в своём поиске. Нет клетки размера и законченной формы» [164.С.37] – так определяет свои приоритеты автор 8 симфоний, множества инструментальных пьес и 22 (!) концертов. Несмотря на явное повышение интереса к жанру инструментального концерта во второй половине XX в., интерес к жанру А. Эшпая представляется заслуживающим особого внимания. Этот жанр сопровождает композитора всю его творческую жизнь – от первого крупного сочинения для оркестра (Венгерские напевы) до последнего из законченных опусов. Более всего художника привлекают сольные концерты. По признанию самого композитора, после создания первых четырёх произведений (для скрипки и фортепиано), у него родилась идея написать концерты для всех инструментов, создать своеобразную энциклопедию жанра.

Эшпаем созданы концерты почти для всех оркестровых инструментов:

1953 – Венгерские напевы для скрипки и фортепиано.

1954 – Первый концерт для фортепиано с оркестром

1956 – Первый концерт для скрипки с оркестром

1967 – Концерт для оркестра с солирующими трубой, фортепиано, вибратоном и контрабасом.

1972 – Второй концерт для фортепиано с оркестром

- 1977 – Второй концерт для скрипки с оркестром
1982 – Концерт для гобоя с оркестром
1986 – Концерт для саксофона - сопрано с оркестром
1987 – Концерт для альта с оркестром
1989 – Концерт для виолончели с оркестром
1992 – Третий концерт для скрипки с оркестром
1992 – Концерт для флейты с оркестром
1994 – Четвертый концерт для скрипки с оркестром
1994 – Концерт для кларнета и струнного оркестра с арфой и литаврами
1995 – Концерт для контрабаса и струнного оркестра
1995 – Концерт для валторны, струнного оркестра и четырёх валторн
1995 – Концерт для трубы и тромбона с оркестром
1997 – «Игры» для большого симфонического оркестра
2001 – Концерт для тубы с оркестром
2001-2002 – Концерт для фагота с оркестром

Причины интереса современных композиторов к жанру концерта много и подробно анализировались [60; 14; 48; 105; 109; 123; 130]. Интерес к жанру Эшпая обусловлен, по нашему мнению, более глубинными причинами. Многие исследователи, исполнители музыки композитора, коллеги – композиторы, учителя отмечали особую приспособленность творческого организма композитора к этому жанру.

Характеризуя особенности творчества композитора, все единодушно отмечают главное качество его дарования и музыкального мышления – концертность, которое проявляется на всех уровнях существования художественного текста и во всех без исключения жанрах. «Пристрастие Эшпая к форме концертного плана не случайно. Как правило, она всегда привлекала тех композиторов, для которых мелодическое начало было определяющим. Немалую роль играет, конечно, и специфика концертного жанра. Особый накал чувств и эмоций, свойственных этому жанру, вызван включением в музыкальное «действие» партии солиста. Сопоставляемая с

партией оркестра, она воспринимается как носительница индивидуального. И для более яркого выделения, подчёркивания этого индивидуального требуются особые «слова», особый «климат» чувств. Вот здесь-то и возникает необходимость в повышенной эмоциональной настроенности, что проявляется в особой приподнятости, красочности, праздничности, а порою в особой драматической или лирической напряжённости. К тому же это искусство крупных штрихов, броских мазков. Здесь не место камерной утончённости, нет здесь и той философской обобщённости и трагедийной конфликтности, которые присущи симфоническому жанру. Неукротимая стихия движения, праздничная феерия красок, блестящая виртуозность, выпуклость, рельефность образов, бьющая через край эмоциональность и импульсивность – эти типичные свойства концертности очень созвучны особенностям дарования композитора», – отмечает Л. Дьячкова [52.С.114]. Трудно не согласиться с мнением исследователя, однако хочется добавить, что демократизм жанра, проявляющийся в его открытой эмоциональности и репрезентативности, заключён в особом свойстве общительности, направленности к слушателю. Несомненно, что это качество жанра особенно дорого композитору, который считает, что «музыка направлена к человеку, она пишется для него, и настоящий художник стремится быть понятым» [165.С.46] А. Эшпай любит своего слушателя, всегда заботится о том, чтобы его музыка была доступна не столько рассудку, сколько сердцу, по его мнению, «высшее счастье композитора – зажечь сердца слушателей» [165.С.82]. Музыка Эшпая привлекает многими чертами, свойственными в полной мере личности автора, обаяние которой присутствует в каждом такте его музыки. Андрей Яковлевич любит повторять: «Стиль – это человек!». Коллеги – музыканты единодушны в том, что творчество Эшпая – «проекция его души на музыку».

Б. Чайковский: «Мы иногда говорим о том или ином художнике – искренний. Мне бы хотелось назвать Эшпая художником искренним и честным, потому что честность – это и мужество. Мужество оставаться

самим собой, не предлагая публике вместо музыки её суррогат, не заменяя естественных музыкальных «тканей» какой – либо «синтетикой». Андрей Яковлевич никогда не теряет из виду мысль о том, что искусство есть категория не умозрительного, но эстетического порядка» [163.С.230].

С. Слонимский считает, что «Обаятельная личность композитора столь же гармонична, естественна и разносторонняя как и его музыка. Первоклассный пианист, активный, энергичный музыкальный деятель, Эшпай очень определён в своих творческих и человеческих симпатиях и антипатиях» [163.С.231].

С. Цинцадзе: «Трудно устоять и пред обаянием самой личности Эшпая. Это исключительно добрый человек, общительный, заинтересованный всем, что его окружает, а главное, – судьбами музыкального искусства» [163.С.240].

Э.Грач (друг и бессменный исполнитель всех скрипичных опусов): «...Он для сегодняшнего дня человек уникальный, – такой огромной культуры, такого потрясающего такта, честности, принципиальности, доброты, как у него, я не встречал в других людях» [163.С.244].

О. Лундстрем: «Андрей Яковлевич – человек исключительного личного обаяния, и оно неразрывно связано с его внутренним миром. Он готов прийти своему товарищу на помощь, причём бескорыстно и от всей души... Музыка Эшпая правдива, естественна, опирается на испытанные народные интонации, и поэтому она понятна и любима всеми слоями слушателей» [163.С.271].

Е. Евтушенко: «Андрей Эшпай принадлежит к тому редкому типу людей, которые совершенно не старятся с годами. Во всём его облике есть нечто вечно юношеское, взволнованное, озабоченное завтрашним больше, чем сегодняшним, к нему не привилась тяжеловесная солидность многих его ровесников и даже людей помоложе его. Почему? Да потому, что, несмотря на нужную и ненужную общественную занятость, главным для него была и есть музыка – поэзия его жизни» [163.С.260].

А.Шнитке: «Опытный мастер, владеющий в полном объёме современным композиторским ремеслом, он прежде всего художник – его музыка продиктована потребностью высказаться искренне и взволнованно. При всей эмоциональной заразительности музыка Эшпая всегда изящна, даже элегантна по форме, в ней есть некая поэтическая недосказанность и никогда нет нажима и шаманства» [163.С.233].

А.Петров: «В жизни его отличают живость и острота мысли, поэтическое восприятие мира, сердечность, элегантность, артистизм. Всё это присуще и его музыке» [163.С.228].

Сам Андрей Яковлевич утверждает, что ценит в музыке искренность, ясность выражения художественной мысли... высокий коэффициент передачи жизни. «Душа существует только там, где есть жизнь. Любая теория, любая абстракция (если художник погружается лишь в атмосферу умозрительных абстракций) иссушает художника так же неотвратно, как виртуозное мастерство, не озарённое вдохновением. Опираясь на незыблемые методы, на которых искони зижделось искусство, я не доверяю парадоксам и игре ума, даже гениального. Всё это находится в стороне от самой музыки. Вот уж поистине: «искусству угрожают два чудовища: мастер, который не является художником, и художник, который не является мастером» [163.С.74]. Эшпай, безусловно, Художник и Мастер!

Каждый современный художник неизбежно стоит перед выбором темы, стиля, техники. Стремление сказать своё слово в искусстве – неперенная часть подлинно творческой индивидуальности. Эшпай не является в этом смысле исключением. Это глубоко современный художник, говорящий языком своего времени, блестяще владеющий палитрой современных музыкально – выразительных средств, однако, далёкий от шукарства и технократии. «Французский композитор Равель утверждал, что музыка, созданная только за счёт применения технических приёмов, не стоит бумаги, на которой написана. Мы знаем: прекрасный мир музыки не замкнут, не обособлен, а являет собой лишь часть вселенной, имя которой – жизнь. Мы

не должны быть «косым дождём» на отшибе у современности. Поиски формы, эксперимент важны, однако, не как демонстрация изобретательности как таковой, а как способ более точно выразить владеющие художником мысли и чувства. Плохо выраженная идея работает против самой идеи» [163.С.78].

Эшпай – композитор-мелодист. Не только потому, что Природа более чем щедро одарила его способностью рождать бесчисленные, подчас удивительно прекрасные мелодии, но и по принципиальным соображениям. Можно утверждать, что Эшпай – мелодист «по убеждению». Его позиция неизменна и подчас довольно резка: «Мелодия – одно из самых сильных выразительных средств, одно из главных свойств самой музыки. А отсутствие этого дара у композитора ставит для меня под сомнение талант сочинителя вообще» [164.С.3]. Стилистические истоки тематизма Эшпая многообразны и, подчас, неожиданны. «Интересно проследить музыкальную генеалогию Эшпая – это оригинальный стилистический сплав, в котором отразилась и марийская национальность автора, и его принадлежность к отечественной композиторской школе (видимо не в последнюю очередь благодаря его учителям – Н.Я. Мясковскому, Е.К. Голубеву, Н.П. Ракову, А.И. Хачатуряну), и его увлечение композиторами XX века, родственными по темпераменту (С. Прокофьев, М. Равель, Дж. Гершвин) и решавшими аналогичную задачу соединения национального и современного (Барток, Лютославский), и отличное знание джаза. Всё это соединилось в ней, не дав, однако, эклектической смеси – всюду, и в ранних, и в поздних сочинениях мы с первых нот узнаём обаятельную индивидуальность Эшпая» [163.С.233] Точнее не скажешь. Действительно, неповторимый облик музыке Эшпая придают именно эти (фольклорные и джазовые) пласты. Не только потому, что фольклор особенный – марийский, но и потому, что импровизационность обеих музыкальных систем абсолютно созвучна естественной, подчас непредсказуемой творческой манере композитора, считающего джаз «захватывающим видом искусства», а марийскую песню «родным языком».

(Интересно, что влияние джаза на свою музыку композитор считает косвенным, опосредованным). Яркая национальная основа действительно делает музыку Эшпая особенной, узнаваемой с первых нот. Это подтверждает мысль композитора о том, что «чем художник национальнее, тем он индивидуальнее» [163.С.49]. Интересно, что композитор не стремится к цитированию народных мелодий, а пытается «творить на родном языке своими словами» [163.С.78], трактуя фольклорный источник как творческий импульс к созданию собственных тем.

«Ни фольклор, ни джаз, не могут существовать без яркой мелодики. А для того, чтобы импровизировать, необходим полноценный тематический материал. Иначе всё рассыплется» [163.С.47] – утверждает композитор. Исследуя тематизм Эшпая, А. Богданова видит особенности мелодико-интонационного развёртывания в эмоциональной стабильности тем и преобладающей роли вариационности. Она выделяет несколько типов интонаций, справедливо связывая их с фольклорными истоками: лаконичные кварто - квинтовые «зовы», характерные для пастушеских песен, энергичные, обычно пентатонные попевки, а также интонации народной колыбельной или печальных эпических песен. Если добавить к этому списку динамичные джазовые ритмоформулы, элементы эстрадных и массовых песен, признанным мастером которых является Эшпай, можно составить представление о наиболее значимых и устойчивых элементах, из которых складываются мелодии Эшпая. Органичность проникновения в разные музыкальные системы настолько высока, что нередко сложно отличить авторскую тему и цитатный материал. В одном из интервью с Л. Новосёловой композитор по этому поводу сказал: «Вы сделали мне высочайший комплимент, приняв народный материал за мой собственный» [164.С.67]. Композитор сохраняет приверженность к тематизму классического типа. «Предельная его концентрация в форме отличает композиции художника. Такая повышенная концентрированность ощущается буквально во всём, даже в самом характере тематизма. Темы, внутренне

цельные и лаконичные, – это буквально сгустки эмоций. Бесспорна их принадлежность к современности: это живая кровь, биение пульса самой действительности. В них также господствует короткий мелодический импульс, но он выливается в сочные яркие образы. Это с одной стороны. А с другой – композитор заботится о сжатости, лаконичности музыкальной формы в целом, ориентируя её на предельную концентрацию слушательского внимания. «Боюсь многословия», – признаётся автор. Точная «направленность формы на восприятие» (Б. Асафьев) в сочетании с высокой техничностью и тщательностью художественной «выработки» – вот что делает его формы отточенными» [52.С.114], – отмечает Л. Дьячкова.

Эшпай – прирождённый симфонист, мастер оркестра. Блестящее оркестровое чутьё, стремление «дать прозвучать» каждому из участников музыкального действия, обогащение оркестровой ткани новыми оркестровыми красками, сочетание театральной рельефности и удивительной тонкости оркестрового письма наполняет смыслом и красотой каждый такт его партитур. Композитор трепетно и восхищённо относится к своему любимому «инструменту» – оркестру. «Начиная ещё со студенческих лет я просто боготворю это волшебное соединение, волшебный организм... Это какое-то абсолютное, совершенное достижение человеческого гения – или нескольких гениев, так соединивших группы и инструменты, чтобы получилось в результате это всякий раз удивляющее меня волшебство. Именно эта сумма инструментов позволяет художнику, композитору выразить и себя, и самые сокровенные, глубокие мысли, сформулированные человечеством» [164.С.11].

Эмоциональность Эшпая – человека в полной мере проявляется в его творчестве. Это касается не только подхода к теме, гармонической естественности и красочности, богатейшей палитре драматургических и выразительных средств, но и работы с оркестром: «Есть масса заключённых внутри оркестра особенностей, которые подсказывает слуховой опыт и долгая практика взаимодействия с этим неисчерпаемым звучащим

организмом. Хотя опытом не всё можно сделать. Вернее служит композитору интуиция, следующая за опытом ступень сознания» [164.С.12]. Несомненно, яркость и индивидуальность концертного стиля Эшпая в немалой степени определяется его оркестровым чутьём и мастерством.

3.1.ОРКЕСТРОВЫЙ КОНЦЕРТ

Эту типологическую разновидность инструментального концерта в творчестве Эшпая представляет лишь одно произведение:

3.1.1. КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА (1976).

Это сочинение с необычным составом солистов – труба, вибрафон, контрабас и фортепиано – демонстрирует слушателю «полный комплект» имманентно концертных черт: яркость, многоликость образов, состязательность, игровое начало, виртуозность сольных и оркестровой партий.

Концерт одночастен. Драматургия произведения основана на глубоком контрасте напористого, импульсивного движения и медлительного созерцания. Этот контраст воплощен, соответственно, в главной и побочной партиях концерта (функционально форма приближается к сонатной). Он усилен также их стилевым противопоставлением. Так, сфера главной партии – это стихия джаза, действия, энергии, а зона побочной партии – отрешенная, лирическая музыка, выполненная вполне академическими средствами. Стилиевой контраст в процессе дальнейшего драматургического развертывания ослабляется, так как в репризе побочная партия под влиянием главной утрачивает свою лирическую природу и звучит в апофеозно - гимническом варианте, ассимилируя стилические её (главной) черты. «Стилистические переключения плавны и естественны, – отмечает Г.Григорьева, – они спроецированы на единые интонационные истоки и принципы развития, близкие серийному методу: в ткани концерта они

заметны в организации вертикали и горизонтали, в возникновении хроматических рядов, интонационно связанных с обеими темами. Функциональное разделение тонального – внетонального подчинено линейной комплиментарности композиционного – развивающего начал. Связки, каденции, подголоски – сфера внетональности, обыгрывающей интонационные ячейки основных тем. Кульминации, экспозиционные, репризные опорные точки тональны, обладают специфическим ладовым колоритом – суровым, мужественным, от начала к концу всё более величественным и мощным» [41.С.105-106].

Партии экспозиции многосоставны: в зону главной партии включается длительное последовательное вариантное развертывание основной темы (пр. 1), а в зону побочной два тематических элемента: хорал струнных (пр. 2), медитирующая мелодия трубы (пр. 2) и продолжающее ее solo контрабаса. Частая смена тематических элементов – характерная черта стиля Эшпая. Это представляет реальную угрозу композиционной целостности, но композитор мастерски скрепляет форму интонационно: при помощи короткой малотерцовой интонации – лейтмотива, которая проявляется во всех ключевых моментах сочинения, она звучит в начале и конце концерта, между главной и побочной партиями, между экспозицией и разработкой. Лейтинтонация выполняет одновременно две функции: расчленяющую (очерчивает грани разделов) и объединяющую (служит основой симфонизации цикла). Наряду с малотерцовой, необходимо отметить важную роль большесекундовой интонации, которая является основным структурным элементом главной партии и по горизонтали, и по вертикали. В репризе побочной эти интонации синтезируются в одновременном звучании обновляют ее.

Сам А. Эшпай назвал сочинение *concerto grosso*, но ни трактовка цикла, ни выразительные средства не воссоздают стилистики барокко. Единственный признак *concerto grosso* – наличие группы солистов, но их состав более соответствует джазовому ансамблю, нежели барочному

концерту. Концертное соревнование в отличие от барокко – не только между солистами и оркестром, но и между участниками ансамбля. В связи с этим и появляется такой оригинальный раздел разработки, как *каденция – fuga* (пр. № 3), совмещающий функции развивающего раздела и собственно каденции. II раздел разработки – фугато ударных – тоже немыслим в барочном концерте.

Несвойственно *concerto grosso* и соревнование внутри солирующей группы, а также неравноправие солистов: ведущие роли отданы трубе и контрабасу, вследствие чего их партии более многоплановы. Например: если в основе *solo* трубы из главной партии лежит пружинистая, резкая мелодика, то в побочной – широкая кантилена. Контрабас (этот в принципе не сольный инструмент) в главной партии используется в традиционной для него джазовой роли (пиццикатный бас), а в побочной подхватывает кантилену трубы, (после виртуозной джазовой *quasi* – каденции).

Вибрафон и фортепиано играют менее значимую роль, так как автора интересует лишь их тембровое своеобразие (в фугато разработки, например). В соответствии с джазовой стилистикой, усиливается роль ударных (тенденция, в целом свойственная музыке XX в.), и фортепиано трактуется, скорее, как ударный инструмент.

Оркестр по отношению к концертино выступает то в качестве оппонента, то продолжает их линию (например: «допевает» кантилену контрабаса в экспозиции побочной партии.). Подобная трактовка оркестра возможна как в джазе, так и в барочном концерте, но перерождение тематизма, использование сквозного интонационного развития позволяет говорить о *симфонизации* концерта. К тому же форма сочинения имеет черты сонатно-симфонического цикла, где главная партия – I часть, побочная – II часть, разработка и реприза главной партии – III часть (скерцо), а реприза побочной – финал-апофеоз. Совмещение признаков сонатной формы и цикла в рамках одночастной композиции позволяет сделать вывод о родстве концерта с жанром симфонической поэмы. Черты романтического

симфонизированного концерта можно усмотреть и в стремлении к продуманности целого, возрастании драматургической роли оркестра, повышении его активности.

Несмотря на явные признаки симфонизации, концерт на наш взгляд, следует отнести к типу **синтезированных**, так как в нем велик удельный вес виртуозности, состязательности. Игра преобладает над психологизмом, образные противопоставления почти театральны, тематизм демократичен, а тон общителен. Концерт рождает ощущение уверенности, радости, светлой энергии. Ведущая роль арфы несомненна, хотя она не является солистом-гегемоном в типично концертном понимании. Скорее это – ведущий тембр. В концерте нет игры и практически нет противопоставления. Но есть многочисленные ансамбли, декларирующие одну из древнейших идей жанр – совместное музицирование¹².

«Концертность, броскость обнаруживается во всём, в том числе в контрасте различных стилевых пластов (темы фольклорного типа, приближающиеся к марийским, джазовые импровизации, хорал, романтические, «ковбойские» темы), в ритмической контрастности. Киномонтажный принцип построения сонатной формы также отражает один из элементов концертного стиля – игру, непредсказуемость» [102.С.177].

Концерт объединяет предельную виртуозность сольной партии и симфонические методы изложения и развития материала. Поэтому, на наш взгляд, его следует отнести к *синтетическому* типу.

Концерт для оркестра – одно из наиболее популярных и репертуарных произведений Эшпая. Исследователи неоднократно отмечали яркость и художественные достоинства сочинения. Однако этот опыт оказался единичным. На протяжении тридцати лет композитор не обращался ни к оркестровым концертам, ни к *concerto grosso*. Лишь в 1997 г. был создан концерт для оркестра «Игры». Несмотря на то, что сочинение ещё не исполнялось и о его особенностях можно лишь догадываться, название

¹² Ансамблевая трактовка *solo*, как нам представляется, тоже черта *concerto grosso*.

произведения говорит само за себя. Вероятно, роль игровых принципов по сравнению с первым оркестровым будет ещё более значительна.

3.2. СОЛЬНЫЙ КОНЦЕРТ

3.2.1. Virtuозный тип сольного концерта

Эта типологическая разновидность жанра является ведущей. К ней композитор обращается на протяжении всей творческой жизни. Наверное, яркость и артистизм дарования Эшпая, природная виртуозность тематизма его сочинений объясняет потребность в самовыражении солиста (Андрей Яковлевич блестяще исполняет свои сочинения).

Соотношение типологических разновидностей концерта паритетно. Ранние концертные сочинения почти все виртуозны. Первым важнейшим для формирования будущего стиля Эшпая сочинением стали

«ВЕНГЕРСКИЕ НАПЕВЫ» (1952)

Это юношеское произведение открывает блестящую серию инструментальных концертов А. Эшпая. Ему в полной мере присущи многие черты, которые в будущем станут определяющими в музыке композитора. Прежде всего – особая радость, искренность, естественность развития музыкальной ткани. А самое главное, на наш взгляд, качество (неоднократно отмечаемое исследователями) – *свет!*

Эшпай не называет сочинение концертом (первоначально задумывалось как вокальный цикл), однако на вопрос «Можно ли считать, что «Венгерские напевы» – концерт?» автор ответил: «Несомненно, ещё какой!». Действительно, «Венгерские напевы» имеют сугубо концертный эстетический облик – это стихия блеска, свободы, молодости, радости совместной звуковой игры, общительный тон. Тематический строй – яркие

рельефные мелодии, доступные благодаря фольклорной основе, однозначные по эмоциональному состоянию, семантике (танцевальность и лирическая экспрессия). Тематическая щедрость и многообразие присущи всем произведениям композитора.

Тема первого раздела – медленное вступление – характерная для венгерской музыки инструментальная импровизация скрипки solo с увеличенными секундами, синкопами, разнообразной мелизматикой, внутренней экспрессией (напряжённая интервалика), свободой развёртывания, пластикой, широтой дыхания. Тема второго эпизода – изящная танцевальная, с причудливым колоритом Мелодия напоминает свирельный наигрыш – незатейливый, игровой. Однако, тембровое решение («свистящий» квартовый флажолет) придаёт призрачный ирреальный оттенок. В пределах крошечного раздела композитор успевает «поиграть» с темой: в ц.5 она звучит в замедленном движении у солирующей скрипки в первой октаве – томно, как будто человек пропевает наигрыш. Третье (репризное) проведение квартовый флажолет заменяет тембром флейты. Эта замена готовится ажурными, изысканно-хрупкими пассажами трио арфы, челесты и фортепиано (ц.7). Тема третьего раздела – распевная лирическая тема широкого дыхания, наполненная чувством (ув.2, аккордовое изложение, волнообразный рельеф, тембровое варьирование). Четырёхкратное повторение темы в различных тембровых «одеяниях», каждое на более высоком динамическом уровне (лишь второе проведение в новой, прозрачной фактуре). IV часть открывается инструментальным речитативом скрипки solo (в масштабах цикла можно рассматривать как quasi-каденцию), который «вливается в стремительную, темпераментную основную тему, насыщенную разработочностью. Эмоциональный накал темы очень высок. Она стремительно достигает кульминации, в высшей точке которой вступает тема из третьего раздела в том же эмоциональном и динамическом варианте, что и в кульминации третьего раздела. IV и V части – наиболее контрастны, поэтому, наверное, разделены паузой(все остальные части идут без

перерыва). V часть – балетное интермеццо. Игривая, изящная тема (D-dur) скрипки *pizzicato* (затем флейты) в сопровождении духовых. (В репризе исполняется скрипкой с флажолетом (подобно теме II части), а затем *pizzicato*, имитирующем арфу). Тема среднего раздела (fis-moll), которая затем появится в финале – хрупкая, волшебная, причудливая – дополняет и оттеняет изящество первой темы. Финал возвращает к фольклорным истокам. Живая, размашистая танцевальная мелодия простого рисунка проводится сначала в миксолидийском, затем в ярком E-dur, варьируясь, но почти не изменяясь по тесситуре, что быстро приводит к кульминации, в которой появляется минорная тема предидущей части (ц.34). Тема «вырастает» за счёт увеличения, аккордового изложения и приобретает страстно-патетический характер. Её естественным продолжением воспринимается лирическая тема второй части (перед ц.37). Реприза возвращает к яркой красочности основной темы финала. Кроме игрового характера тематизма нужно отметить ещё и игру с темами. Венгерский народный тематизм – природно-игровой, яркий, рельефный, с большой долей импровизационности. Методы развития темы сугубо вариационные: темброво-регистравая игра и «расцвечивание». Лишь в четвёртом эпизоде появляется разработочность, но и она «концертного» типа – подобна каденции. Virtuозность, присущая многим темам рапсодии, тоже уходит корнями в венгерские народные традиции. Соотношение *свободы и правила* в этом сочинении очень интересно. Концертная свобода проявляется в естественности чередования тем, импровизационности, а также в свободе формы – концерт представляет собой композицию рапсодийного плана из семи частей. Однако, строгая *симфоническая логика* объединяет части сочинения в стройную, целостную композицию. Ряд принципов можно считать едиными для данного произведения: 1) темброво-вариационное развитие тематизма; 2) все разделы строятся по единому динамическому принципу – прямая волна; 3) все разделы (кроме IV и V) звучат без перерыва; 4) единство цикла достигается комплексом средств симфонического развития: тональные (II, III, IV – части-

g-moll) связи; тематические связи (в кульминации IV ч. – тема III, в финале – тема IV и II чч. как симметричное обрамление в кодах сонатно-симфонических циклов); 5) подобие построения многотемных разделов – II, V, VI чч. изложены в трёхчастной репризной форме.

Тип соотношения исполнительских сил – *доминантно-сольный*. Скрипка – безусловный лидер, здесь не только нет борьбы, но и состязательность сведена к минимуму. Роль оркестра колористическая, борьба заменяется тембровой игрой.

Таким образом, в этом раннем сочинении уже вполне определённо проявилась **концертность** мышления композитора.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №1 (1954) - первый опыт обращения Эшпая к концертному жанру. В этом раннем концерте намечаются некоторые черты зрелого стиля Эшпая: многообразие тематических и интонационных истоков, обращение к фольклору, цитирование, мастерская интонационная работа, опора на традиционные формы со свободной их трактовкой, контрастность и яркость эпизодов, ритмическое мастерство (ритмическая изысканность (вступление Анданте), полиритмии главной партии 1 части), симфоническое развитие. Цикл концерта трехчастен (с быстрыми крайними и лирической средней частью). Опирается он на традиционные структуры – I ч. – сонатная форма, II ч. – трёхчастная, III ч. – рондо-соната с чертами вариационности. Однако индивидуальность Эшпая «перелицовывает» их. Ярче всего, на наш взгляд, проявилось в этом сочинение такое качество дарования композитора как мелодическая и тематическая щедрость, умение объединять несовместимые на первый взгляд тематические источники в стройную интонационную и композиционную схему. Так I часть концерта объединяет авторский тематизм (две темы вступления (пр.1), танцевальную подвижную главную партию (пр.2), скерцозную и певучую темы связующей части (пр.3)) и цитату

из оперы Равеля «Дитя и волшебство»¹³ (пр.4). Интересно, что темы главной партии, вторая тема связующей части, по стилистике близки марийской песне. Разработка, воспринимаемая как новый, контрастный раздел, представляет собой цепь контрастных эпизодов, объединяет которые всепоглощающая токкатность (очевидны влияния концертного стиля С.Прокофьева), основанная на интонации главной партии. После «срыва» кульминации разработки возвращается равелевская тема почти в неизменном виде. Лирический эпизод перед каденцией (ц.32) контрапунктически объединяет обращенные интонации темы главной партии и трехголосный хорал флейт (затем скрипок). Каденция, основанная на интонации главной партии, полна патетики, силы. Интересно, что она перемещается из традиционных разделов (перед репризой или кодой) внутрь разработки. Ее накал реализуется в кульминационном разделе разработки (диалоге-споре), где мощно и импозантно звучат равелевская тема и голос солиста, развивающий интонации главной партии. Интенсивность тематического развития в разработке и доминирование в ней темы п.п. объясняет сжатость репризы (только главная партия и связующая часть).

Контрастность и многотемность характеризуют вторую часть концерта. Тонкая, почти импрессионистская тема вступления с изысканными ритмом и гармонией сопоставлены с диатонической простой основной темой *Andante* (пр.5) (чуть измененный мотив марийской песни «Без отца»). I и II разделы части соединяет постлюдия-связка. В среднем разделе сопоставляется широкая певучая мелодия марийской песни «Полюбила я перчатки» (пр.6) и равелевская тема, появляющаяся в кульминационной зоне в виде бурной импровизации фортепиано. Финал выполняет функцию обобщения, итога всего сочинения. В блестящей рондообразной токкате, насыщенной острой динамикой, сочетаются тарантелла, (рефрен), четкий марш (реприза), равелевская тема (второй эпизод), интонации главной партии и вступления I

¹³ Серединный четырёхтакт арии Часов.

части (тема близка народной эпической песне «Река глубока, а берега круты»).

Это сочинение еще недостаточно зрелое: заметно влияние учителей и русских композиторов-классиков, а также стиля М. Равеля, которому посвящен концерт. Недостаточно индивидуальны гармонический язык и оркестровка, произведение отличает некоторая тематическая пестрота и перегруженность. Однако, несмотря на очевидный юношеский максимализм и эмоциональную гипертрофированность, это сочинение предвосхищает многие важнейшие черты зрелого стиля композитора, такие как яркость, радость, игровая природа, виртуозность, колористичность, индивидуальность прочтения жанрового канона при опоре на традицию.

Следующим этапом в формировании виртуозного стиля Эшпая стал

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ №1 (1956), который знаменовал наступление творческой зрелости Эшпая. Сочинение демонстрирует слушателю образец виртуозного концерта в «чистом виде». Блеск, свет, яркость тематизма., общительность и эмоциональная открытость создают особое качество репрезентативности, усиливает которую повышенная рельефность тематизма.

Концерт относится к типу *доминантно-сольных*, Скрипка лидирует на протяжении всех частей. Функции оркестра – сопровождение и расцвечивание. Драматургия произведения основана на *контрасте* игрового тематизма и лирики, который проявляется как на уровне всего цикла, так и внутри частей. Сочинение опирается на традицию не только в отношении трактовки жанра в целом. Подобно первому фортепианному, цикл концерта трёхчастен с традиционными функциями и расположением частей типа быстро – медленно – быстро.

I часть традиционно задаёт тон, определяя образный строй сочинения - сопоставление стремительной энергии и экспрессивной лирики, которые представлены в партиях экспозиции.

Небольшое вступление, открывающее концерт, сразу включает слушателя в праздничную, светлую, радостную атмосферу (пр.1). Интонационные элементы марийских тем придают ему одновременно народный и сказочный колорит и предвосхищают интонационные особенности будущих тем цикла. Главная партия части сохраняет свет вступления, но переводит его в другую плоскость, Это стихия движения, энергии, ритма, сжатая пружина электризующей жизненной энергии (пр.2). Побочная партия (пр.3) - сфера лирики, поэтичная и прекрасная кантилена, с несколько экзотическим сопровождением, напоминающим сказочные темы Римского-Корсакова (причудливые ритмоформулы, (танго), красочные тянущиеся аккорды струнных и парящие голоса флейт в высоком регистре, мелодические подголоски скрипок и труб). Мощные возгласы меди, знаменующие начало разработки, вновь переводят в контрастный эмоциональный план – начинается развитие главной партии, которая постепенно вытесняется побочной, приходящей в процессе развития к эксталично ликующему tutti, воспевающему упоение жизнью.

Каденция, вступающая перед репризой в кульминации разработки, более психологическая, чем виртуозная. Она соткана из интонационных элементов вступления, главной и побочной партий, которые «осмысливаются», медленно и неторопливо «выстраиваются», а затем «собираются» всё в той же побочной (в увеличении). Под воздействием каденции реприза вступает затаённо, как будто «вспоминая» интонации главной партии.¹⁴ Активная роль побочной партии в разработке и каденции объясняет её отсутствие в репризе, однако заключительные такты напоминают о вступлении неторопливой мощью и весомостью интонаций.

¹⁴ Интересно, что напоминают о теме дер. духовые, а скрипка подхватывает тему лишь со второй фразы.

Несмотря на определяющую роль принципа контраста в построении этой сонатной формы, необходимо выделить и стремление к единству, связи тем. Это проявляется не только на уровне интонационной работы (во вступлении представлены ключевые интонации главной и побочной партий в контрапункте, которые затем пронизывают всю часть), но и на уровне композиционном. Так, вступление не только является интонационным зерном, но и обрамляет композицию. Принцип построения главной и побочной партий аналогичен: обе содержат момент резкого торможения, замедления движения с последующим возвращением к основному темпу. Такие ритмические броски восходят к народным источникам и постоянно используются в произведениях Эшпая.

Лирическая II часть также открывается вступлением, переводящим в мир интимных внутренних переживаний. Связь частей подчеркивается начальной интонацией – это восходящая кварта, с которой начиналась главная партия I части. Основная тема *Andante* звучит светло, проникновенно «чисто» (пр.4). Эта незатейливая «колыбельная» становится основой вариационных преобразований, приводящих к мощной эмоциональной волне (*tutti*), которая внезапно тормозится и в партии солиста вновь камерно и тонко звучат интонации основной темы, а затем часть обрамляется материалом вступления.

Светлая энергия и стремительный темп финала возвращают к динамике I части. Игровая, причудливая народного склада тема рефрена открывает вереницу жанровых миниатюр (пр.5). Сочетание скерцозной лёгкости и танцевальности придает этой теме блеск и праздничность, которые вовлекают в свою орбиту все темы финала. Так, темой первого эпизода становится побочная партия I части (пр.6). Кода финала объединяет основной тематический материал части, который проносится в вихревом потоке ярко и радостно завершая концерт. Стремление к интонационно-тематическому единству, композиционной целостности и логичности свидетельствуют о симфоничности мышления Эшпая, которой проявляется во всех его

оркестровых опусах и становится неотъемлемой частью концертного стиля композитора. Оркестровое письмо красочное, яркое, разнообразное, с тонким чувством колорита, стремлением к чистым тембрам. напоминает об оркестре Н.А. Римского-Корсакова и А.И. Хачатуряна.

Соотношение между *свободой и правилом* в этом сочинении достаточно традиционно: внешне следуя концертной схеме, композитор насыщает её игровым тематизмом. Естественность и свобода высказывания создаётся тематической множественностью, использованием вариационных или свободных принципов развития, изобретательностью оркестрового письма.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФОРТЕПИАНО С ОРКЕСТРОМ №2 (1972) в полной мере воплощает «душевную бодрость», «светоносность», живую непосредственную общительность, эмоциональную открытость, доступность естественному слуховому восприятию. Концерт, несомненно, относится к типу **виртуозных**. Партия солиста предельно сложна технически: стремительные темпы, разнообразная фортепианная техника.

Соотношение солиста и оркестра формально можно считать *паритетным*, так как Эшпай не стремится утвердить гегемонию солиста или противопоставить, «столкнуть» солиста и оркестр. Композитор достигает определённой «спаянности» их звучания, фонического взаимообогащения. Фортепианная партия и оркестр трактуются *колористически*, как краска, тембр. Сугубо концертный, игровой принцип противопоставления переносится в драматургическую плоскость и подменяется господством принципа контраста – драматургического, тематического, тембрового, структурного.

«На контрастах основаны как оркестровый стиль, так и фактура фортепианной партии. Насыщенная, виртуозная токатность не успевает исчерпать себя, как её сменяют «островки тишины»... Линеарная двухголосность рояля приходит на смену жёстким оркестровым вертикалям.

Импрессионистическая тонкость, изящество и графическая чеканность, рельефность линий составляют основной эмоциональный облик концерта. Контраст более рельефен на гранях формы (технически оснащённая разработка – токката и элегическое *Meno mosso*), но ощутим и внутри разделов» [104.С. 61].

Центральным образом концерта является императивная тема главной партии – сгусток энергии, силы, света (ц.1) (пр.1). Дерзость, уверенность, юмор темы сохраняется во всех разделах цикла, приводя в Репризе к её гимническому варианту. Главная партия доминирует в экспозиции, её бег не останавливается даже в момент вступления контрастирующей побочной. Контрапунктическое объединение тем лишь подчёркивает их противопоставление. Тема побочной партии – мощная, эпическая, с марийскими интонационными истоками (пр.2) – получает сквозное развитие (цитата уже использовалась в симфонии № 1). Наложение главной и побочной партий «уплотняет время». В самый напряжённый момент вступает тема заключительной части (пр.3), роль которой выполняет раздел *quasi cadenza* (ц.5), добавляя ещё немного динамики в и без того импульсивную экспозицию.

Реализует энергию, накопленную в экспозиции, сильно разросшаяся Разработка – токката, основанная на развитии интонаций главной партии и насыщенная самыми разнообразными приёмами: тембровыми, ритмическими (полиритмия), полифоническими (имитация, канонический эпизод (ц.30))¹⁵.

Проведение более «мягкого» варианта побочной партии не вносит кардинальных тематических и драматургических перемен. Гораздо более силён контраст токкатных разделов и двух крупных эпизодов – лирического и скерцозного – возникающих внутри разработки.

Прекрасная, чистая, отстранённая лирика эпизода *Meno mosso*(ц.38), звучащего у деревянных духовых, *archi* и арфы, создаёт эффект

¹⁵ Некоторую разрядку вносит проведение побочной партии, которая звучит более мягко (струнные, деревянно-духовые), чем в экспозиции без контрапункта с главной, но в сопровождении воздушных пассажей рояля.

ирреальности, призрачности. Некоторая причудливость колорита, оттенок ориентализма кроется в сочетании песенной мелодии, кварто-квинтовых созвучиях гармонических голосов, свободе дыхания и ладовых особенностях темы, сочетающей пентатонные попевки с изящными хроматическими окончаниями.

Эпизод *Andante* (ц.43) – представляет совершенно иную грань лирики. После оркестрового эпизода *Meno mosso* господствующий здесь тембр рояля воспринимается особенно интимно. Усиливает эффект трактовка фортепианной партии – лёгкие фиоритуры звучат очень специфично – флейтово. Это скорее ещё одна краска, нежели принципиально новая трактовка сольной партии.

Эти лирические разделы, с одной стороны, компенсируют отсутствие лирической темы в экспозиции, с другой – выполняют функцию лирического центра в традиционном концертном цикле. «Островки покоя» сдерживают и оттеняют стремительный напор действенных тем концерта. Лишь один раз в Репризе возникает ещё один эпизод тишины – *L'istesso tempo* (ц.73). Он напоминает об идеальном мире лирических эпизодов и построен по принципу свободной имитации. Каденционный характер этого эпизода оправдан его местоположением (на грани разработки и репризы).

Скерцозный эпизод (ц.50) *Tempo I* претворяет джазовые элементы, заложенные в стилистике тем экспозиции (синкопы, удары литавр, импровизационность). Удары щёткой по тарелкам, *pizzicato* солирующего контрабаса, нарядные аккордовые гирлянды, россыпи блестящих пассажей – приёмы обычные для стиля Эшпая – придают этому эпизоду особую яркость, контрастность. Композитор «играет» образными трансформациями тем: в кульминации эпизода (ц. 64) сближаются в величавом варианте темы главной и побочной партий. А вслед за торжественным проведением побочной появляется её же лирический вариант (*subito PP*).

Реприза основной темы (*Fl. Picc. solo, Cl. solo* в октаву(ц.53)) окрашена в юмористические тона. Сжатая, динамизированная реприза выполняет

функцию финала, – апофеоза концерта, который оканчивается столь же решительно и внезапно, как и начался.

Таким образом, концерт сочетает черты одночастного цикла с сильно разросшейся разработкой и сонатно-симфонического цикла из 4-х частей, где медленный и скерцозный эпизоды разработки соответствуют II и III частям.

Интересно трактованы каденционные разделы, появляющиеся дважды: Первый раз – в момент наивысшего напряжения (кульминации) экспозиции. Второй (*L'istesso tempo*) – перед репризой (т.е. в традиционном разделе). Таким образом, первая появляется «в нужное время», а вторая в «нужном месте».

В стилистическом отношении концерт очень характерен для творческой манеры Эшпая, объединяющей различные стилевые истоки – марийский фольклор, джаз, разноплановую лирику, авторский язык.

Игровая свобода проявляется в этом сочинении в естественности и непредсказуемости тематического развёртывания (эта особенность свойственна марийским народным темам и ассимилируется мелодическим стилем композитора), а также в свободе трактовки концертной формы (привнесение в неё черт романтической симфонической поэмы и рапсодии). Игровые *правила* проявляются в осознании условности игрового пространства, противопоставления и борьбы образов нет. Игра проявляется на более глубоких уровнях: тематическом (образная и интонационная вариантность тем), тембровом (красочные и оригинальные тембровые «находки»), формообразующем (собственно каденция подменяется разделами каденционного типа). Все эти особенности также обусловлены близостью фольклорным истокам, так как марийские темы по природе рельефные, игровые, импровизационные. Блеск и контрастность произведения усиливаются постоянным взаимообогащением исполнительских партий.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ № 4 (1991) представляет идею концертности во всей её полноте и относится к лучшим образцам **виртуозного** концерта в творчестве Эшпая. Последний из скрипичных концертов, созданный зрелым мастером, четвёртый поражает искромётным блеском, витальностью, ощущением радости и полноты жизни, артистизмом – всеми качествами, которые отличали «Венгерские напевы» и первый скрипичный.

Подход к трактовке жанрового канона тоже принципиально не изменился, хотя композиторское мастерство стало более отточенным, что проявляется в богатстве оркестрового письма, лаконизме и простоте формы и, конечно, в мастерской интонационной работе.

Эмоциональный «тон» произведения задаёт начальный четырёхтакт вступления – сверкающие, энергичный аккорды tutti (с арфой, треугольником и колокольчиками). На первый взгляд их функция ограничивается созданием атмосферы радости и игры (синкопы, подчёркнутая красочность). Однако, мелодический контур этой аккордовой последовательности обрисовывает важнейшую сквозную интонацию сочинения – восходящую малую терцию¹⁶(пр.1). Энергия, уверенность вступительного раздела передаётся основной теме (ц.1), которая комбинируется из нескольких значимых тематических элементов (пр.2)¹⁷:

- 1) малотерцовые восходящие ходы;
- 2) выразительная нисходящая волнообразная фраза, очерчивающая контур тритона и нисходящие хроматические интонации;
- 3) восходящий тетракорд в пределах всё той же малой терции;
- 4) репетиция половинными длительностями;
- 5) поступенный трихорд в объёме малой терции;

¹⁶ Интересно, что уже в пределах короткого вступления (10 тактов) намечаются важнейшие для будущего развития детали: сквозная интонация дана в восходящем и нисходящем вариантах, а мощные удары литавр в прямом и обратном.

¹⁷ Мозаичное строение мелодических линий роднит темы Эшпая с марийскими фольклорными образцами.

б) моторные фигурации, насыщенные свободными, широкими ходами и хроматизмами.

Все эти элементы последовательно появляются в главной партии концерта (*Allegro*)¹⁸, а затем определяют весь интонационный строй сочинения. Эшпай «играет» с ними как с мозаикой, свободно конструируя и инкрустируя отрезки тем, сосуществующих по принципу производного контраста. Например, уже во втором проведении темы (ц.3) начинается её вариантное развитие: I и II элементы даны в нисходящем (подобно вступлению) варианте. Вся музыкальная ткань пронизана малотерцовыми и хроматическими интонациями. Тема уже в пределах экспозиции активно развивается, реализуя внутреннюю энергию, а раздел *Doppio meno mosso* (ц.6) привносит напряжение, так как насыщается моторными фигурациями. В кульминации развития темы I и II элементы звучат категорично, жёстко (скрипки октавами), с резким акцентированием каждого звука. Тормозит стремительное движение темы и готовит появление побочной партии III элемент в увеличении – тянущиеся звуки – «зависания» (ц.8).

Лирическая побочная (ц.9) представляет тему-размышление, отстранённую, матовую, в красочном обрамлении педалей струнных (пр.3). Однако интонационный рельеф насыщен знакомыми малосекундными и малотерцовыми интонациями. Вариантное развитие темы приводит к сольному высказыванию скрипки (ц.11) – монологу, где в двуголосной фактуре растворены всё те же интонации. Но здесь появляется ещё один важный для будущего развития элемент – восходящие ходы квинтами и пунктир, проникающий в *solo* в разделе *agitato*. Нежная, пластичная II тема побочной партии складывается из двух сквозных интонаций подряд (пр.4), сопровождают её осторожные мерные аккорды *Archi*. Интересно, что подголосок в партии альтов проводит тему в обращении¹⁹. Разработка (ц.15) вносит драматизм, напряжение. Это второй этап развития основной темы

¹⁸ Форма концерта - свободно трактованная одночастная соната с вступлением и кодой.

¹⁹ *Archi* постепенно выключаются и скрипка звучит в «дуэте» с альтами.

концерта. Подчёркнуто резкие штрихи и проникновение пунктирных фигур (из *agitato*) делают интонации главной партии колючими, настороженными. Оркестр впервые противостоит солисту (до этого момента оркестровая партия дополняла, украшала или сопровождала солиста). Однако это противостояние не доводится до уровня борьбы. Оно проходит стадии от смутного недовольства через ропот к возмущению. Фактурно-динамическое нагнетание (сплетаются почти все интонации главной партии, кроме фигураций) приводит к мощной кульминации, усиливают которую категоричные реплики тромбонов с тубой и реализуется в каденци, которая как и положено, вступает в момент наивысшего напряжения (ц.35). Однако это не виртуозная, а как это часто бывает в зрелых сочинениях Эшпая, рефлексивная каденция. Её небольшие масштабы тоже вполне объяснимы, ведь это уже третье сольное высказывание скрипки. Следующий за каденцией «заторможенный» эпизод, где квартовые флажолеты скрипки сопровождают мягкие покачивания *Archi*, а затем «хор» медных духовых, готовит появление идиллически прекрасной темы-мечты (ц.39, *Lento*). Бесконечно льющаяся мелодия сопровождается лишь бережными, прозрачными подголосками струнных и олицетворяет покой и гармонию (пр.5). Причудливая, изысканная тема начинается волнообразными хроматическими ходами (однако, в пределах тритона и с «зависаниями» на опорных тонах). Хроматизмы не вносят напряжения в течение музыкальной мысли, скорее наоборот, они придаёт мелодии хрупкость и изысканность. Дальнейшее течение мелодии насыщается элементами основной темы (I, II, III элементы, квартовые флажолеты)... Тема «истаивает», растворяется в флажолетах²⁰. Следующий эпизод разработки резко, «щелчком» включает следующую волну развития. Это своеобразный предикт к репризе, которая вскоре «вливается» в общий развивающий, стремительный поток (ц.48) и смыкается с разработкой. После проведения темы главной партии, подобно экспозиции, вновь начинается волна развития (особенно развит VI элемент

²⁰ Фактура сопровождения «сужается» до одного голоса - альты, звучащего «дуэтом» с солистом.

темы (фигурации), наименее задействованный в разработочном процессе). Однако все важнейшие интонационные элементы (как экспозиционные, так и привнесённые в процессе развития) прямо или опосредовано проявлены в насыщенном звуковом пространстве. Не останавливая стремительного бега фигураций, в репризе звучит трансформированная тема побочной партии в контрапункте со стремительным движением фоновых пластов, развивающих элементы главной. Динамика и напряжение нарастают, но Эшпай в очередной раз переключает действие в контрастный план. Гимническая, сияющая, кода-апофеоз (ц.69) внезапно обрывает развивающий поток яркими импульсивными аккордами *tutti*. Концерт завершается так же внезапно как и начался.

В целом, концерт можно отнести к типу *доминантно-сольных*. Партия солиста невероятно разнообразна и сложна. Однако скрипка не гегемон, а лидер. Даже в разработке оркестр со-поставлен, а не противопоставлен солисту, хотя, выразительная и колористичекая роль оркестра очень велика. Композитор не так уж часто использует в концертах зрелого периода большой оркестр, кроме того, сильно расширенная группа ударных (с трегольниками, тамбурином, *frusto*, тарелками, большим барабаном и колокольчиками, литаврами) и арфа придают звучанию *tutti* особые краски. Важную роль выполняют и медные духовые. Их роль скорее смысловая, чем колористическая – появление меди в кульминациях развивающих разделов, а также во вступлении и коде (т.е. в драматургически важных моментах) позволяет говорить о проявлении в этом произведении принципов тембровой драматургии.

Контрастность, столь свойственная природе жанра, в этом концерте присутствует в полной мере: многотемность, резкие переходы из одного драматургического плана в другой, срывы кульминаций, тембровые и динамические, регистровые находки – всё это делает контрасты рельефными, даже зримыми. Однако ни обилие тематических, интонационных и структурных элементов, ни свободная трактовка формы (сочетает черты

сонаты и цикла, несколько сольных фрагментов...) не могут разрушить стройность и поистине симфоническое единство этого сочинения. Ещё одним свидетельством «жизнеспособности» жанрового эталона являются каденционные разделы, появляющиеся дважды: первый раз – в момент наивысшего напряжения (кульминации) экспозиции. Второй (*L'istesso tempo*) – перед репризой (т.е. в традиционном разделе). Таким образом, первая появляется «в нужное время», а вторая в «нужном месте».

Нарядный, импульсивный, внутренне свободный концерт *по духу* – виртуозен, а по воплощению симфоничен.

3.2.2. Симфонизированный тип сольного концерта

Эта разновидность жанра появляется в творчестве Эшпая в зрелый период творчества. К моменту создания первого симфонизированного концерта Эшпай был автором трёх симфоний (1959, 1962, 1964), «Симфонических танцев» (1951), четырёх концертов (I фортепианный – 1954, I скрипичный – 1956, оркестровый - 1966, II фортепианный – 1972).

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ №2 (1977), в отличие от «Венгерских напевов» и I скрипичного концерта, лишено блеска и яркости, свойственных сочинениям виртуозного типа. По образному строю произведение можно отнести к лирико-психологическим. Здесь нет яркости, блеска, общительности, игры. Объясняет такую трактовку жанра посвящение – памяти Мясковского. Это и выражение чувств ученика к учителю, и претворение основных качеств, присущих творчеству великого русского композитора: глубочайшего психологизма, всепоглощающего лиризма, высокого драматического накала, тематической щедрости, большой роли полифонического начала. Сочинение с уверенностью можно отнести к типу **симфонизированных**, так как широта концепции, глубина

драматургических контрастов, мастерское симфоническое письмо указывают именно на этот жанровый тип.

Концерт представляет собой развёрнутую одночастную сонатную композицию со вступлением-эпиграфом и эпилогом-кодой. Эмоциональным, смысловым и интонационным зерном произведения является вступление *Andante con dolore*, сотканное из коротких, печальных попевок, одновременно задумчивых и эмоциональных, разделённых «остановками» на долгих звуках. Несколько ирреальный оттенок вступительному *solò* придают зыбкие, призрачно парящие звуки вибратона, которые образуют самостоятельную линию (пр.1). Л. Новосёлова назвала этот раздел «маленькая *lacrimeza*» [103]. Действительно, тоскующая тема вступления отстранена от образов экспозиции, в этом проявляется её эпическая сущность. Партии экспозиции реализуют основные принципы тематического письма Эшпая – многотемность и контрастность. Главная партия – *Allegro risoluto* – драматическая, действенная тема, насыщенная хроматикой, напряжённой интерваликой (пр.2). Ритмические нагнетания в сочетании с резкими замедлениями создают несколько «нервный» эмоциональный фон²¹. В момент остановок неожиданно появляются литавры: они берут на себя мелодическую функцию, цементируя трёхзвучной попевкой (си-ре-фа) материал вступления и главной партии. Развитие главной партии реализует заложенный уже во вступлении принцип контрастно-полифонической «вязи» (вновь аналогии со стилем Мясковского).

Мелодическая функция последовательно переходит к альтам и виолончелями в октаву, кларнетам, флейтам, а скрипка становится виртуозным фоном. В кульминации главной партии звучит четырёхголосный канон, где солист дублирует первые скрипки. Как это часто бывает у Эшпая, в момент наивысшего напряжения происходит преключение в зону контрастных образов – побочной партии, которая включает в себя три

²¹ Подобные «броски» мы уже отмечали в I скрипичном концерте, они характерны для марийской фольклорной традиции.

контрастные лирические темы. Первая тема – *Meno mosso moderato* (пр. 3), насыщенная хроматическими интонациями в сопровождении двух фоновых пластов – педального (*archi*) и мелодизированного (кларнет, затем арфа). Интонации мелодизированного фона представляют собой ракоходный вариант попевки из кульминации главной партии, реализуя принцип производного контраста, свойственный тематической работе в этом произведении. Вторая тема побочной партии – *Allegro vivace* – джазового характера. В мелодии (кларнет) подчеркивается несимметричность (5/4), ритмические «сбои» характеризуют *pizzicato* контрабасов, а партия скрипки представляет собой виртуозный фон «этюдного» типа (пр.4).

Тема побочной партии – *L'istesso tempo* – мрачный, торжественный апофеоз, основанный на интонационном материале вступления (производный контраст). Напряжённо и величественно звучит тема у скрипки в октаву на фоне *ostinato* струнных с запаздывающим басом и скорбной «падающей» терцией (*b-moll* с *1V+*) (пр.5). Просветление и покой воцаряются лишь в заключительной части (ц.19), сотканной из интонационных элементов экспозиции.

Динамичная, насыщенная драматизмом Разработка в свою очередь состоит из нескольких контрастных эпизодов: inferнальный первый эпизод (ц.25), где хоральные аккордовые последования скрипки накладываются на «вихревые», хроматизированные пассажи *pp*; ударный второй эпизод (ц.30), где литавры «делят» мелодическую функцию со скрипкой, а струнные лишь дублируют мелодические ходы «солистов». Роль сопровождения отводится в этом эпизоде разросшейся группе ударных (тарелки, барабаны, бубен, том-томы)²². Напряжение и энергия накопленные в этих эпизодах, реализуются в третьем – алеаторном – эпизоде (ц.34), где голоса наслаиваются друг на друга, «сбиваясь и захлёбываясь» в стремлении выразиться, проявить эмоции. Этот поток чувств «выплёскивается» в динамизированной репризе,

²² Большая роль ударных является важнейшей чертой оркестрового письма Эшпая. Нередко, это напрямую связано с джазовыми истоками, ассимилированными в авторский стиль, а также с повышенной ролью ритмического начала.

где главная партия насыщается кластерными аккордами оркестра, а побочная вообще меняет структуру – вместо второй темы звучит цитата русской народной песни «Зелёная сосёнушка зелена была» (a-moll), которая, начинаясь одногласно, постепенно «прирастает» голосами. В конце раздела их уже 16! Очевидно, что столь неожиданная цитата является данью творчеству Мясковского, бережно и любовно относившемуся к фольклору. Завершает Концерт масштабная Кода, построенная на истаивании первой темы побочной партии, а камерность звучания возвращает к тонкой атмосфере вступления. Таким способом Эшпай придаёт композиции произведения законченность и стройность. Подчёркивается эффект обрамления оркестровыми средствами: в коде вновь затаённо и призрачно звучит вибрафон, красочность звучания которого усиливается тембрами арфы и челесты. Заключительный шеститакт концерта повторяет четырёхтакт, завершающий вступление. Здесь вновь скрипка и вибрафон звучат «дуэтом».

Соотношение солирующей и оркестровой партий в этом сочинении абсолютно *паритетное* - они равноправны от начала до конца. Отсутствие виртуозности и игровых приёмов, а также неконцертный характер тематизма объясняют отсутствие каденции. Функцию воплощения игровой свободы и реализации напряжения разработки, традиционно выполняемую каденцией, в этом произведении берёт на себя алеаторный эпизод.

Игровые правила заменяются опорой на принцип симфонизма, виртуозность – значительной технической сложностью, импровизационность – многообразием и естественностью развития тем, преобладанием принципов производного контраста и сквозным интонационным развитием. Эстетический облик сочинения в значительной степени ближе симфонии (Мясковского), нежели концерту. Условность (как одна из важнейших черт концерта) тоже проявляется опосредованно. Граница игра/не-игра переносится в психологическую плоскость и пролегает между реальным (авторским) и вспоминаемым, воспеваемым – творчеством Мясковского.

Можно с уверенностью утверждать, что этот концерт в значительной степени испытывает влияние симфонии.

КОНЦЕРТ ДЛЯ АЛЬТА С ОРКЕСТРОМ (1978) - одно из самых совершенных произведений Эшпая. Серьёзность тона, погружение в лирико-психологический план, свобода течения музыкальной мысли выделяют этот масштабный **симфонизированный** концерт в ряду других. Во многом, особенности прочтения жанра продиктованы индивидуальностью солирующего тембра, матовый и напряжённый «голос» которого ассоциируется с лирическим героем (подобно романтической поэме). Игровые признаки проявляются опосредовано. Концертность, понимаемая как блеск, соревновательность, подменяется лирическим высказыванием, внутренним диалогом. Virtuозность также лишена блеска классического концерта. Техническая сложность предельная, но автор этим не ограничивается. Столь же высока выразительная сложность сочинения, свобода владения инструментом сочетается со свободой в использовании композиторских приёмов. Внешне концерт производит впечатление импровизационно развертывающегося лирического высказывания: форма напоминает о романтическом концерте поэзного типа, сочетающего одночастность с чертами сонатно-симфонического цикла и сюиты, однако следует отметить также и черты лирического монолога. По типу соотношения исполнительских сил концерт сложно однозначно отнести к какой-либо типологической разновидности, так как альт, несомненно, ведущий голос. Но это не традиционное концертное лидерство, а скорее противопоставление внутреннего мира героя и его окружения. Партии нерасчленимы ни по драматургии, ни по интонационному строю, ни даже фактурно; соотношение партий характеризуется симфоническим единством. Начальные такты сразу, без «подготовки»²³ вводят слушателя в напряжённый, сумрачный мир концерта. Основная тема сочинения строится

²³Эшпай отказался от традиционного для большинства его сольных концертов вступительного solo.

по принципу фактурного *crescendo*. На нижние пласты фактуры (контрабасы, виолончели, фагот и арфа) последовательно накладываются вступительная *тема-тезис* (сольная фраза альты – решительная, напряжённно-ищущая, очерчивающая секундо - септимовые интонации) (пр.1), основная тема (ц.1), где хроматические интонации виолончелей и фагота проникают в партию солиста. У альтов в это время появляется нервные хроматические секстоли, которые разрастаясь (последовательно включаются скрипки *divisi*), в свою очередь, включаются в сольную партию (пр.2). Оркестровая ткань основной темы пронизана контрапунктическими подголосками валторн, арф, деревянных духовых. Так рождающаяся (в ц.5, *L'istesso tempo*) выразительная, «очеловеченная» фраза-речитатив альты (пр.3) (в неё впервые проникает терцовость), сопровождается остинатными назойливыми фигурациями арфы и «подхватывается флейтой (затем кларнетом, ц.6). Однако обрамляется тема хроматической фигурой начального трёхтакта²⁴, придавая разделу завершённость и предвосхищая появление энергичного, напористого эпизода *Allegro vivace* (ц.7). Импульсивный, «этнодный» тематизм развивает интонации основной темы. В кульминации I фазы развития появляется фанфарная фраза *marcato* (пр.4) (ц.9), имитируемая валторнами и начинает II, фазу – разработочную (*tutti*), в кульминации которой она вновь проводится *tutti* только от него остаётся лишь I часть – репетиция. Мощно и уверенно она провозглашается медью. Интересно, что деревянные духовые и низкие струнные проводят её вариант с ритмической сдвижкой, образуя эффект синкопы. После резкой смены динамики (P) «репетиции» превращаются в приглушённый выразительный фон для певучей мелодии солиста (ц.12), сочетающей уже знакомые хроматические ходы с терцовыми (впервые проявившаяся терцовость станет интонационной основой всех лирических тем) (пр.5). Однако светлая атмосфера сохраняется недолго. Незаметно, исподволь эмоциональный тон меняется. Делается это мастерски, несколькими штрихами – в фоновых пластах (струнные)

²⁴ Скрипки, альты, валторны, деревянные духовые.

снимаются синкопы, «выпрямленный» ритм привносит оттенок статики и обречённости. Дополняют эффект мерные квартовые «шаги» контрабасов и виолончелей (ц.14). На этом «застывшем» фоне мелодия альты «выпрямляется», насыщается хроматизмами, составляющими восходящую гаммообразную линию, растворяющуюся во второй октаве. Ещё один глобальный контраст составляет следующий действенный эпизод (ц.15). Врываясь в прозрачное истаивание импульсивная, пружинистая тема солиста, воспринимается как новая тема. Однако уже в ц.16 виолончели и фагот возвращают блуждающие хроматические мотивы первого трёхтакта, а в партии солиста звучит резкая, энергичная мелодическая линия, синтезирующая интонации предыдущих разделов. Возвращающийся второй элемент основной темы и бурные фигурации (струнные и солист) подчеркивают развивающий характер этого эпизода.

Торможение бурного движения развивающего эпизода, момент разрядки, происходит в небольшой связке-переходе к лирическому эпизоду (ц.21).

Блуждающая, бесплотная мелодия альты (постепенно растворяющаяся в флажолетах) и вторящие ей струнные «вспоминают» интонации предыдущего раздела. Однако и этот, «призрачный» эпизод не лишён напряжения. Его создают гудящие педали контрабасов, которые «выключаются» только передав эстафету «хору» меди. Оттеняющий контраст возникает при появлении следующей лирической темы (ц.23) – хрупкой, гибкой, несколько экзотичной (при ближайшем рассмотрении вырастает из нервных «секстолей» основной темы) и сменяющей её прекрасной задумчивой кантиленой с «зависаниями» на долгих звуках. Однако и эта, идиллическая мелодия постепенно «вспоминает» хроматические интонации основной темы концерта (ц.25).

Резко и безапелляционно, «встык» начинается мощный, напористый эпизод *Allegro vivace* (ц.26), импульсивная и категоричная тема которого быстро достигает мощнейшей кульминации, на гребне которой (в момент

срыва) вступает Каденция (ц.31) – одна из интеллектуальных, рефлектирующих каденций в творчестве Эшпая. Напряжение, энергия, накопленные в предыдущем разделе, реализуется не в виртуозном блеске, а в глубине размышления, самопогружения (пр.6). От концертной каденции в этом неспешном solo осталась только импровизационная свобода и непредсказуемость течения музыкальной мысли. Очень необычно и психологически тонко происходит переход к репризе – эпизоду Andante (ц.32). Тематическая реприза, которая соответственно логике концертной формы должна появиться после каденции, заменяется репризой темповой. А вместо основной темы звучит *пассакалия* – как итог размышлений солиста. Эти разделы «перетекают» друг в друга без перерыва. Пассакалия представляет собой удивительный, бесконечно длящийся «дуэт» солиста и альтов (пр.7), подчёркнуто эмоциональный, лирический, окрашенный, однако, грустью и оттенком безнадёжности. Фактурное *se hendo* пассакалии, эмоциональность и драматизм которой усиливается по мере «включения» всё новых контрапунктов, приводит к мощнейшей трагической кульминации. Катастрофический характер этой кульминации акцентируется громогласными, инфернальными «возгласами» туб в сопровождении безапелляционных ударов большого барабана.

После срыва кульминации звучит кода-послесловие. Тихая, задумчивая мелодия-воспоминание альты и выразительные мелодизированные подголоски скрипки, придающие этому фрагменту особый, «щемящий» оттенок, «прикованы» к мерному *ostinato* струнных.

Концерт в целом отличает удивительное единство, свобода высказывания, естественность чередования контрастных фрагментов, что является проявлением на композиционном уровне идеи *импровизационности*, а на стилистическом – *неоромантических тенденций*.

Романтическая свобода формы и монтажная контрастность эпизодов преодолевается *симфоническими* методами, такими, как интонационное единство (мотивы и темы партии солиста готовятся в оркестре (1 эпизод);

дополняются выразительными подголосками и контрапунктами; связь эпизодов через фоновые пласты фактуры, ставшие смысловым компонентом; применение приёмов *интонационной драматургии* (драматическая сфера – хроматика, лирико - психологическая – терцовость).

Монологичность сольного высказывания ставит концерт в один ряд с многими неоромантическими концертами второй половины века. Именно альт стал носителем романтической идеи в таких известных сочинениях, как альтовые концерты А. Шнитке, Э. Денисова, Р. Леденёва.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ (1989) - посвящён Мстиславу Ростроповичу. Особенности трактовки цикла во многом обусловлены этим посвящением. Концерт, безусловно, **виртуозный**, сольная партия очень сложна технически. Однако о блеске классической виртуозности не может быть и речи. Произведение отличает лирика, психологизм, погружение во внутреннее пространство. Блеск заменяется экспрессией, глубиной эмоций, а колористичность, яркость – разнообразием исполнительских и тембровых приёмов, контрастностью и избытком тематизма.

Концерт написан для виолончели и струнного оркестра, в который включены арфа и фортепиано (они носители идеального, кристальной чистоты, то есть трактованы колористически). Условность, столь свойственная игре, подменяется живым чувством, чистой эмоцией. А граница игра/не-игра переносится в драматургическую плоскость и проявляется в противопоставлении реальных образов (проникновенно – лирических, действенных, ищущих и призрачно-отстранённых тем).

Соотношение солиста и оркестра можно охарактеризовать как *паритетное*. Виолончель – лидер, герой. *Archi* противостоят солисту, иногда выступают как фон, изредка поддерживают. Но даже в момент противостояния нет вражды, соревнования, как нет и диалога. Это изначальное, вездесущее, диалектическое сосуществование разных начал:

внутреннего – внешнего, покоя – движения, поиска – равновесия, размышления – действия...

Даже каденция объединяет интеллектуальное и эмоциональное начала, свободу и правило.

Одночастный цикл концерта – лаконичная и стройная трёхчастная композиция со вступлением и кодой.

Тематической основой цикла являются две темы – посвящения: Slava Rostropovitch, g-a-la и автограф Andrej Eschpai (пр.1). Это не традиционные монограммы, такие как BACH или DESCH. Автор не зашифровывает, а скорее, «пропевает» имена так, как услышал, сохранив естественные интонации речи (песенная природа тематизма Эшпая).

Три темы определяют интонационные и фактурные особенности вступления:

I элемент «нанизывает» вертикальный звуковой комплекс, основанный на I теме – посвящении (Slava Rostropovitch)

II элемент – сольный, как голос «от автора», поэтому, наверное, в нём растворены интонации III темы – монограммы (Andrej Eschpai).

III элемент – I тема впервые проводится в партии солиста в основном (собранном) виде, её продолжают интонации III темы (пр.2).

Экспрессивный речитатив солиста проникает во II раздел вступления (ц.4) – призрачный эпизод с томительными «зависаниями» виолончели в высоком регистре, а затем и с пронзительными «отзвуками» скрипок на фоне колыбельно-мерного покачивания арфы и фортепиано. Основная тема I части (ц.10) – Allegro con moto – императивная, волевая ассимилирует и развивает интонации вступления, соединяя ямбические квинтовые ходы и резкие пунктиры I раздела с лирическими «зависаниями» второго (пр3).

Тема объединяет функции экспозиции и развития. Волна нагнетания приводит к мощной кульминации, на гребне которой (ц.22) вновь возникает речитатив солиста – экспрессивная, выразительная эмоционально наполненная мелодия, которого спускается с вершины-источника и

постепенно успокаиваясь, растворяется в тянущемся звуке (е). Это начало среднего раздела (ц.22), сочетающего размышление речитатива и неясный гул струнных. Скрипки, подхватывающие речитатив, снимают его экспрессию. Вступление арфы и фортепиано напоминают о II эпизоде вступления, однако, тянущиеся гулкие педали струнных и мелькание отдельных интонационных элементов тем несколько «гасят» идиллическое настроение.

Середина II раздела (ц.30) – нежная и прозрачная *cantilena*, момент чистой лирики, упоения чувством (пр.4). Господствует II тема (*gala*). Хотя и здесь темы «Rostropovitch» и «*gala*» неразрывно связаны, они звучат подряд в обратном порядке. Скрипка, словно эхо, отражает интонации основной темы. Тонкие арпеджио арфы усиливают эффект чистоты и красоты. Коротенькая реприза среднего раздела «сметается» общей репризой цикла (ц.35).

II волна развития темы I части ещё более мощная, чем в экспозиции. Струнным дана полная свобода – ритмическая и интонационная (алеаторика, свободная метрика). Солист противостоит оркестру. Здесь он один против всех, но этот один – сильный, уверенный, стойкий. На мгновение (в момент кульминации) возникает «островок памяти» (ц.43), где возвращается больше-секундовые интонации темы «*gala*» и «зависания» из вступления. Но уже в ц.45 возвращаются пунктирные, волевые формулы основной темы, вновь создавая напряжение, усиливает которое появление очередного речитатива солиста. Этот речитатив приводит к каденции (ц.46), развивающей и осмысливающей интонации основной темы. Каденция необычна – в умеренном темпе. Это не традиционное движение, а, скорее, трудное размышление, поиск пути, создающий особое напряжение – напряжение мысли и глубокого чувства.

Реприза выводит на поверхность глубинные слои фактуры основной темы – джазовые *pizzicato*, которые в экспозиции исполняли контрабасы. Теперь они проникают в партию солиста. Разрежённость оркестровой ткани в сочетании с импровизационностью сольной партии создают иллюзию

продолжения каденции. Однако напряжение растёт и вновь возникает мощная волна кульминации, в высшей точке которой внезапно наступает торможение и появляется сквозная лейтинтонация восходящей большой секунды и «блуждают» отрывки знакомых интонаций в оркестре, а виолончель «зависает» на звуках «до» и «ля». Это первый раздел коды, второй раздел которой (ц.65) проводит тему «gala» в обращении (пр.5). Этот вариант темы-посвящения звучит более экспрессивно, как вопрос. О вступлении напоминают и арпеджио арфы, и возвращение основного варианта темы «gala». Однако последнее слово остаётся за основной темой (I раздел). Она звучит в партии солиста в самом решительном варианте – все пунктирные интонации сочетаются с широкими восходящими ходами. Это единая линия восхождения, финишная прямая. Уверенность и решительность солиста увлекают и оркестр. Впервые оркестровые партии дублируют сольную (сначала контрабасы, затем виолончели и скрипки), создавая фактурное и динамическое *crescendo*. Концерт оканчивается внезапно, в самой точке напряжения, впервые приводя протогонистов к единству.

Масштабы цикла и состав оркестра, несомненно, *камерные*. Однако, роль симфонического развития настолько велика, что этот концерт с уверенностью можно отнести к типу **симфонизированных**. Мастерская интонационная работа сочетается со стройностью композиции, достигаемой целым комплексом средств: кода «отражает» элементы вступления, разделы формы отграничены сольными речитативами; господство единого композиционного принципа – трёхчастности; единый принцип трактовки кульминационных зон – срыв кульминации за которым следует момент торможения или «зависания» (в последней кульминации – молчание); тематическое единство цикла, пронизанного интонацией трёх «именных» тем.

КОНЦЕРТ ДЛЯ СКРИПКИ С ОРКЕСТРОМ (1990)²⁵ - симфонизированное одночастное сочинение, с опорой на свободно трактованную сонатность. По сравнению с другими скрипичными концертами (I, II, IV), роль виртуозности совсем невелика. Это продиктовано особенностями драматургии и образного строя сочинения: отсутствием виртуозного и игрового тематизма, преобладанием лирической и эпической сфер, интеллектуального начала. Яркость и свет, присущие темам Эшпая, сохраняются, но интерпретируются очень своеобразно – они матовые, приглушённые, как будто проглядывающие сквозь дымку. Это внутренний свет, так как весь эмоциональный строй концерта погружён во внутренний план. Это созерцание, песня, размышление, сочетание личного и объективного. Действенные образы развивающих разделов драматургически отделены от лирико-эпических, господствующих в крайних частях, их стихия – разработка. Однако они неразрывно связаны интонационными и ритмическими формулами. Так Эшпай утверждает единство всего сущего, принимая мир в неразделимом единстве крайностей. Свобода течения музыкальной мысли, чередования разных эпизодов заменяют в этом сочинении столь свойственную концертному жанру импровизационность тематизма. Даже каденция, ассимилирующая интонационные модели предыдущих разделов, трактована как момент осмысления, интеллектуального самопогружения. Однако все эпизоды, несмотря на тематическое многообразие и контрастность, неразрывно и незаметно связаны при помощи симфонических принципов (сквозное интонационное развитие, производность тематизма, строгая логика появления сквозных интонационных элементов (главная партия), неразрывное единство солирующего тембра и оркестра придают сочинению цельность и законченность.

Центральным образом и интонационным источником концерта является тема начального solo – эпически уравновешенная, напевная и

²⁵ Посвящён Э. Грачу.

одновременно исполненная уверенности и силы. Интонации марийского фольклора придают теме неповторимый колорит и определяют её интонационную и ритмическую гибкость. Тему отличает свойственная марийским песням свобода ритмического развёртывания, а также ритмические «сбои» – моменты торможений и остановок (пр.1). Вторая строфа «напева» звучит в сопровождении ярких, сверкающих аккордов струнных, которые в момент остановки (своеобразного «зависания») насыщаются выразительными подголосками, проникающими вскоре в партию солиста. Непосредственное и естественное течение музыкальной мысли приводит к проведению второй темы (побочной партии), идеальная лирика которой оттеняет земную, уравновешенную первую (пр.2). Эта тема – яркая, светозарная, свободная – неуклонно стремится ввысь, приводя к экстатической (насколько это вообще возможно для идеального образа) Кульминации, усиленной ярким, гимническим подголоском валторны²⁶. Мелодическая линия развёртывается естественно и свободно: восходящее поступенное движение с долгими красочными трелями сменяют мягкие «опевающие» мотивы, которыми насыщены фоновые пласты фактуры, а затем их модифицированный вариант – с репетициями и в инверсии. Вообще, эту тему характеризует интонационное единство: все подголоски пронизаны мотивами, интонациями и микромотивами, которые затем реализуются в мелодии солиста. Партии солиста и оркестра неразделимы, это единый организм. Несколько гасит ликование и упоение проведение тубой начальной фразы solo. (Так композитор разграничивает разделы формы, ведь непосредственно перед появлением побочной партии эта фраза прозвучала у контрабаса). Следующий эпизод (ц.8) впервые вносит напряжение. Взволнованная, блуждающая тема с волнообразным рельефом, насыщенная хроматизмами, на первый взгляд, совершенно новая (пр.3). Однако при ближайшем рассмотрении обнаруживается её производность от темы побочной партии. Это сплав интонационных элементов, рассредоточенных в

²⁶ Основан на интонациях первой темы.

мелодии и подголосках побочной. Структура темы аналогична главной партии - вторая строфа динамизирована. В целом, в разделе царит напряжённое размышление, экспрессия, глубокое погружение в психологический план. *Archi* впервые противостоят солисту, пока не явно, затаённо. Несмотря на то, что тема воспринимается как продолжение экспозиции, глубинная интонационная связь её с побочной партией, а также намечающееся противопоставление исполнительских сил знаменует начало Разработки. Психологический дискомфорт, намеченный в этом разделе, усиливается, как и диссонантность партии струнных (ц.10), а в ц.11 устанавливается напряжённое, механистическое движение, пронизанное резкими пунктирами, волевыми квартовыми ходами меди и литавр. В кульминации раздела вновь вступает туба, прорезая всю мощь *tutti* зычной, inferнальной темой, составленной из резких, угловатых хроматических интонаций. Второй раздел разработки (ц.22) – фугато – реализует полифоничность, заложенную в экспозиции и первом разделе. Тема фугато, напряжённая и импульсивная, состоит из трёх элементов, которые в меньшем масштабе, но той же последовательности воспроизводят элементы предыдущего раздела: от пунктирного элемента через движение ровными восьмыми к «этюдному», механистическому элементу (пр.4). Имитационное нагнетание (в основном *archi*) приводит к Кульминации, усиливают которую кластеры меди. Но если голос тубы в первой кульминации разработки звучал inferнально, то во второй звучание меди воспринимается фатально. Однако и во второй раз кульминация срывается на гребне напряжения. Следующий (третий) эпизод разработки (ц.30) представляет собой второе фугато, впрочем совершенно иного склада. Лёгкая, изящная тема, сотканная из игровых интонаций, представляет собой монограмму «Эдуард Грач», оправдывая посвящение (пр.5). Прозрачность и изящество этой фуги подчёркивает оркестровка: скрипку имитируют голоса деревянных духовых, красочность придают аккорды арфы, а валторна «пропевает» мотивы из подголосков побочной партии экспозиции. Третья кульминация разработки (ц.42) – самая

яркая (*tutti, fortissimo* звучит апофеоз меди, толщу оркестра прорезает блестящий голос трубы, в верхних слоях фактуры «проглядывает» тема первого раздела разработки) – также срывается в высшей точке напряжения и в этот момент, в полном соответствии с концертными правилами, вступает Каденция (ц.45) – *agitato liberamente*. Однако трактовка этого раздела нетрадиционна. Каденция далека от виртуозности, она скорее, психологическая, рефлексивная. Импровизационность в привычном понимании сублимируется в этом разделе в свободу течения мысли и чувства. Суть этой кадencji в осмыслении интонационных элементов концерта (в основном, хроматических).

Переход к репризе (ц.46, *Andantino*) осуществляется при помощи уже знакомых по экспозиции «торможений» и «зависаний». Но здесь они звучат красочно и призрачно на остинатном фоне *archi*. Сопровождаемые мягкими «покачиваниями» арфы, в партии солиста «проплывают» различные интонации концерта: тема главной партии в высоком регистре обнаруживает близость теме побочной, звучащей в третьей октаве ещё более идеально (даже эфемерно). Обе темы истаивают как блик, светлое воспоминание.

Таким образом, концертные принципы в этом сочинении подчинены драматургии и значительно переосмыслены. Нет игры, соревновательности, диалога, но есть полемичность, которая проявляется в тематической многозначности (оркестровая ткань насыщена разнообразными и выразительными подголосками) и большой роли полифонии. Естественность и свобода развёртывания основных тем, их ритмическая гибкость заменяет импровизационность концерта, виртуозность проявляется не столько в технической сложности и блеске солирующей партии, сколько в мастерстве оркестрового письма, совершенстве формы, тембровой драматургии (смысловая роль меди в кульминационных зонах и на гранях разделов, фоновая и подголосочная роль *archi*, изящество деревянных духовых во второй фуге, колористическая роль арфы...). Осознание условности происходящего, свойственное любому игровому процессу, подменяется

ощущением нереальности, как будто это воспоминание или взгляд «со стороны» (исключение составляют фугированные разделы). Чёткость игровых правил и обусловленность концертной формы уступают место господству симфонических принципов. Очевидно, что многие индивидуальные черты этого концерта обусловлены национальной природой тематизма. Композитор выставил в партитуре подзаголовок: Барток-концерт, отдавая дань уважения великому венгерскому музыканту. «Барток мне близок», – утверждает А.Эшпай. Действительно, творчество двух симфонистов сближают не только очевидное стилистическое родство венгерских и марийских фольклорных образцов, но особое отношение к оркестру, концертность мышления, блестящее композиторское мастерство и, конечно, особая приверженность концертному жанру.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТУБЫ В СОПРОВОЖДЕНИИ СТРУННОГО ОРКЕСТРА И МЕДНЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ (2001)

Особенности данного концерта во многом определяются его названием. Камерность, столь свойственная музыке XX в., в творчестве Эшпая встречается не часто. Это сочинение с уверенностью можно отнести к числу **камерных** как по концепции, так и по трактовке исполнительских сил. Оркестр используется как ансамбль солистов, разделение на исполнительские пласты полностью соответствует драматургическим: Archi – действенное и эмоциональное начало, медные – внеличное, конструктивное, солист – рефлектирующее. Герой, несомненно, солист, но это не лидер в привычном понимании, а, скорее, наблюдатель, исследователь. Он не доминирует, **со-существует**, что не позволяет отнести этот концерт к доминантно-сольным. Скорее, это *паритетный* концерт, однако, трактовка этого «равноправия» нетрадиционна. Процесс развития партии солиста осуществляется от осмысления к чувству через контакты с другими исполнительскими партиями. Драматургия сочинения развивается от полного

самопогружения, отстранённости солиста, через проявление открытой эмоциональности к единению, растворению, гармонии.

Открывает концерт вступительная тема-тезис солиста (дублированная низкими струнными), контуры которой определяют квартовые и секундовые ходы. Каждый звук темы представляет собой самостоятельную линию *crecendo* от *pp* до *ff* (пр.1). Императивный, суровый характер темы подчёркивают секундовые «тремоло» (два последних такта) в том же динамическом оформлении. Небольшой взволнованный речитатив солиста открывает сольный раздел (*quasi-cadenza*), в свободном неторопливом развёртывании которого представлены прообразы будущих эпизодов (пр.2). Общий колорит этого *solo*-монолога сумрачный, ищущий, несколько отстранённый, погружённый во внутреннее интеллектуальное пространство героя(туба). Обилие разнохарактерных интонаций, частая смена темпов, масштаб этого *solo* определяют многоликость и контрастность эпизодов сочинения.

Основная тема концерта – *Andante*(ц.8) – проводится низкими струнными и основана на интонациях начального *solo* (см. тт.1- 6).Туба, имитируя мелодическую линию струнных, продолжает её свободное вариантно-вариационное развитие, интегрируя интонационные элементы *quasi*-каденции (пр.3). Партия струнных составляет параллельный партии солиста план. Постепенно насыщаясь хроматизмами, в кульминации она оформляется в экспрессивную аккордовую фразу с выразительной мелодической линией, в то время как туба уходит в глубокие басы. Напряжение, достигнутое в этой кульминации реализуется в моторном эпизоде *Allegro ma non troppo* (ц.12), основанном на имитациях. Тема, излагаемая струнными насыщена секундовыми и квартовыми интонациями (нач. *solo*), ходами по уменьшённому трезвучию. Туба в начале имитирует отрезки темы (как будто пробуя себя) и лишь затем проводит её целиком. В ц.15 впервые проявляются медные. Подключаясь к имитационному процессу как третий голос, они вносят напряжение, дискомфорт, агрессию (резкие,

судорожные неравномерные фразы 7/8, стаккато и фортиссимо). Эта враждебность вызывает ответную реакцию прежде отстранённого, самопогружённого солиста – мощная, прямолинейная восходящая фраза тубы, сотканная из цепи восходящих тритонов (ц.17) приводит к недвусмысленно «протестующей» фразе-«росчерку» (волнообразный рельеф, шестнадцатые, форте) и упрямой, настойчивой фразе, складывающейся из восходящих повторяющихся пентахордов. Точку в этом противостоянии ставит труба – громогласный мотив-«росчерк» (вариант «росчерка» тубы) останавливает сопротивление и приводит к моменту осмысления, где солист «успокаивается» (в его партию возвращаются интонации начального solo) и вновь погружается в «низкий» регистр. Струнные тянут педали (лишь в ц.19 как эхо «шелестит росчерк»), а в партии медных звучат мощные, резкие кластеры (уже знакомые по переходу к эпизоду Allegro – последний такт перед ц.18). Связка, готовящая появление лирического эпизода, – момент торможения, эмоциональной разрядки. Призрачный, красочный, «зависающий», он переводит восприятие в совершенно иной эмоциональный план. На фоне сверкающих, нежных «покачиваний» струнных звучит свободная, пластичная кантилена (тубы!) – Andante(ц.21)²⁷. Отсутствие напряжения проявляется в том, что музыкальная ткань насыщается напевностью, теплотой. Гибкие, тонкие мелодические фразы парящих в высоком регистре скрипок, сочетаются с обрисовывающими контуры начального solo редкими возгласами тубы. Однако, этот момент гармонии, покоя, согласия с жизнью нарушают алеаторные волны струнных двойными glissandi по натуральным флажолетам со свободным ритмическим рисунком (ц.27). Свистящие, «ирреальные» волны и присоединяющиеся к ним полиаккордовые последовательности меди (P) напоминают солисту о напряжении предидущих разделов, внося затаённую угрозу и заставляя его «вспомнить» интонации начальных разделов (пр.4). Самый крупный, многофазовый развивающий раздел концерта – Allegro vivace – открывают

²⁷ Формально - это начало развивающего раздела.

вьющиеся, стремительные, пронизывающие каждый оркестровый голос имитации струнных (струнный оркестр трактован в этом разделе как «верх», «середина» и «низ»). Интересно, что тянувшийся виолончелями звук «си» подхватывает солист а затем они «дуэтом» проводят фразу, инкрустированную интонациями solo (кварты, секунды, тремоло). В кульминации раздела (ц.30) струнные *divisi* (I, II скрипки *divisi in 4*), к которым присоединяются медные, «собирают» угрожающие кластеры, вызывающие «протест» тубы. Всё это приводит к возвращению активного, стремительного *Allegro vivace*. Эта фаза развития (всего их в развивающем разделе три: действие – торможение – действие) представляет собой сопоставление действенности, движения, воплощённого в партии *Archì* и мощи, статики «трубных» аккордовых последовательностей меди. Партия солиста составляет третий самостоятельный план, она противопоставлена как струнным, так и меди, однако в кульминационной зоне все три пласта фактуры объединяются в контрапункте: медь проводит восходящую хроматическую аккордовую последовательность; туба, дублируемая контрабасом, – восходящую хроматическую линию целыми нотами; *Archì* – мелодичные нисходящие синкопированные фразы. Интересно, что репризное проведение *Andante* (ц.43) начинается на фоне мерного, мягко покачивающегося «хорала» меди. В партии солиста происходит возвращение к интонационным истокам. Буквальной репризы, конечно, нет, но элементы начального solo и первой темы вполне узнаваемы. Кроме того, этот раздел синтезирует наиболее яркие и значимые интонации концерта: сияющий кластер меди (здесь *tutti*), который разделял экспозицию и развивающий раздел; хроматический «ищущий» мотив из раздела *Lento quasi*-каденции, интонации начального solo, мягкие «покачивания» из ц.20, певучую нисходящую мелодическую фразу скрипок из развивающего раздела (здесь (ц.23) в партии солиста). Умиротворение, красота, покой воцараются в коде. «Дуэт» скрипок и тубы, основанный на интонациях лирического раздела сочетает «истаивание» флажолетов скрипок в очень высоком регистре и

растворяющийся в глубоких басах голос солиста. Окончание концерта необычно. Он просто прекращает звучать, оставляя вопросы, ощущение недосказанности...

Этот концерт – образец свободного подхода к трактовке жанрового канона. Баланс между свободой и правилом явно склоняется в пользу *свободы*, которая проявляется в *импровизационности тематической работы* (производность, вариантность в развитии тем, свободная инкрустация и комбинирование элементов на всех уровнях (от интонационного до тематического); *свободном объединении разностилевых компонентов* (имитационность, кластеры, политональность, алеаторика, тональные фрагменты...); *гибкости и свободе формы* (сочетает романтическую поэмность, репризную трёхчастность, черты цикла (наличие лирического и моторного эпизодов в развивающем разделе), сюитность (форма внешне производит ощущение монтажа разноплановых эпизодов), отсутствие каденции в сугубо концертном понимании (раздел quasi-cadenza не только не виртуозен по природе, но и расположен в начале произведения, где невозможно ожидать напряжения и динамики предрепризных или предкодовых разделов. Единственное, что роднит его с традиционной каденцией – это свобода самовыражения солиста. Этот раздел скорее напоминает о многочисленных вступительных soli в концертах Эшпая и об особенных, «интеллектуальных, каденциях его сольных концертов.

Признаки **полижанровости** проявляются в монологичности (solo и quasi-cadenza) и диалогичности, влиянии киномонтажа (параллельные планы, контрастность эпизодов).

Игры и виртуозности в привычном понимании в концерте нет. Это произведение воспринимается «всерьёз». Условность игрового пространства, взгляд со стороны подменяются отстранённостью солиста. Виртуозность, технически невозможная для тубы, преобразуется в сложность и разнообразие исполнительских приёмов (кантилена, моторный эпизод, выразительные речитативы...). *Концертности* как блеска,

репрезентативности, «идеи вдохновения» тоже нет – это глубоко личное лирико-психологическое произведение, объединяющее признаки концерта и симфонии с солирующим тембром.

3.2.3. Синтезированный тип сольного концерта

КОНЦЕРТ ДЛЯ ГОБОЯ С ОРКЕСТРОМ (1983 год) - крупное одночастное сочинение в сонатной форме, которое отличает подлинно **симфонический** размах и широта концепции. Драматургия произведения основана на взаимодействии пяти эмоционально-смысловых пластов:

I – напряженно-взвинченный, (субъективный план);

II – энергично-напористый, земной, (объективный план);

III – сдержанно-мрачный, зловещий (субъективный);

IV – светлая, проникновенная лирика (субъективный план);

V – «идеальная» лирика (этот план эпизодичен и совершенно обособлен).

Основным принципом построения драматургии и формы является *контраст*: все разделы формы обособлены, разграничены и воплощают один или несколько драматургических пластов. Так, уже в пределах экспозиции представлены 4 из 5-ти²⁸. Небольшое вступление вводит I план и представляет слушателю главное «действующее лицо» – гобой.

Настойчиво, неумолимо разворачивается эмоциональная пружина начального solo (п. 1), но скрипки, подхватывающие реплики солиста, постепенно переводят в объективный, игровой план.

Партии экспозиции полярны по эмоциональному тону. Главная (ц. 1) – игровая, искрометная, сугубо концертная тема с размашистой, удалой мелодией и пульсирующим сопровождением, сообщающим ей особую энергию (пр.2). Побочная партия (ц. 10) – грозная, мрачная тема-символ.

²⁸ Насыщенность, многоплановость экспозиционных разделов типична для произведений А. Эшпая

Мощные трезвучные реплики тромбонов звучат на скорбном фоне тревожной триольной пульсации *tutti marcatisissimo* (пр.3). Позже этот фон сменяется призрачным звучанием чембало и арфы, придающим теме зловещий оттенок. Для обеих партий Эшпай избирает единый композиционный принцип – динамическую трехчастность. Средние разделы вносят оттеняющий контраст, но не могут изменить эмоционального тонуса партий. Так средний раздел главной партии (ц. 6) отличается нереальным, призрачным колоритом (мелодия – вариант основной темы в сопровождении шороха чембало и низких струнных (пр.4)). Средний раздел побочной (ц. 14) – это светлая, незатейливая пентатонная мелодия²⁹ (пр. 5). Но в обоих случаях вступление репризы, усиленной, динамизированной, сметает лирический настрой средних разделов. Тем не менее, эти «островки лирики» очень важны в драматургическом отношении. Они являются предвестниками коды-просветления. Если эмоционально, образно партии экспозиции четко «разведены», разграничены, то интонационно они связаны очень тесно. Все тематические элементы (кроме, конечно, цитаты) вырастают из интонаций вступления. Очевидно, что основная тема побочной партии основана на заключительной интонации вступления, хроматических, «изломанных» интонациях начального *solo*. Нужно отметить и производность второго уровня. Например: в репризе I раздела главной партии (ц. 5) звучит своеобразный дуэт солистов – гобоя и фагота. Мелодическая линия гобоя ассоциируется с народными инструментальными наигрышами, но интонационно они все же производны от основной темы. Не менее важна для драматургии концерта и более мелкая интонационная работа с нетематическими элементами. Эти элементы, появляясь в сопровождающих пластах фактуры, постепенно проникают в мелодическую линию основных тем и несут большую смысловую нагрузку. Так в начальных тактах главной партии в фоновых пластах звучат два важнейших элемента: интонация тритона и септимо-ноновая интонация, которые уже с ц.3 постепенно

²⁹ Цитата чувашской народной песни.

внедряются в партию солиста. Все сопровождающие голоса побочной партии буквально «пронизаны» тритоновой интонацией. Всё резче обрисовывается она и в самой теме. Кроме того, в фоновых пластах – партиях чембало, арфы и фортепиано – постоянно «просвечивает» тритоновая интонация. Даже светлая народная мелодия на таком фоне звучит не вполне однозначно. Смысл насыщения звуковой ткани диссонантными созвучиями состоит в постоянном поддержании напряжения. Даже лирические фрагменты в подобном контексте оставляют ощущение неустойчивости. Небольшую разрядку вносят заключительные такты экспозиции, разработка мгновенно нарушает покой и возвращает к тревожной атмосфере начального solo.

I эпизод (ц. 12) – объединяет все важнейшие элементы экспозиции: интонации главной партии (Ов.) насыщаются неустойчивостью, благодаря проникновению тритоновых, септимовых, ноновых интонаций. Сопровождающие голоса тоже наполняются резкими созвучиями.

II эпизод (ц. 22) продолжает динамическую линию I, но более агрессивен. Напористая, воинственная мелодия солиста сопровождается пульсирующем *ostinato* с ритмом «скачки».

III эпизод (ц. 25) настолько «выпадает» из звукового контекста концерта, что вначале производит ошеломляющее впечатление. Чарующе прекрасная музыка арии Ж.-Б.Люлли нарушает динамическую линию первых двух эпизодов, погружая в возвышенную атмосферу идеальной лирики (пр. № 7). На первый взгляд, ничто не предвещало появления этого эпизода. Однако, начиная с ц. 3 главной партии, в сопровождающих пластах фактуры постоянно «мелькала» *quasi* мордентная нисходящая секундовая интонация, которая в I и II эпизодах разработки пронизывает всю музыкальную ткань и предвосхищает появление барочной темы-цитаты.

Чистота и уравновешенность III эпизода сменяется растерянностью и смятением IV (ц. 28). Хроматические блуждания партии гобоя, в основе которых септимо-ноновые интонации, на фоне неясного гула струнных воспринимаются как реакция на гармонию лирической темы. Тот же

эмоциональный оттенок, но еще более неуравновешенный лежит в основе маленькой *cadenza*, объединяющей интонации экспозиции и IV эпизода разработки. Неясный гул V эпизода (алеаторика в сочетании со свободной ритмической импровизацией) рождает ощущение хаоса. Неожиданно толщу оркестра прорезает тема побочной партии в исполнении гобоя, но это еще не реприза, так как за ней следует еще один «всплеск» напряжения – VI эпизод (ц. 35), где растерянные интонации обретают уверенность и решимость.

Реприза концерта (ц. 37) значительно сокращена и динамизирована. Уже не появляются светлые темы срединных разделов, музыкальная мысль концентрируется настолько, что побочная партия вторгается в пределы главной. Если основная тема, ставшая более решительной, властной, в основном сохраняет свой эмоциональный строй, то тема побочной партии теряет сдержанность, становится открыто воинственной, агрессивной (*tuba*, затем *tromboni*). На гребне генеральной кульминации концерта, которая совпадает с кульминацией репризы, наступает развязка. Кода (ц. 48) обрывает мощный динамический поток. На хрустальном фоне арфы и струнных РР певуче и мягко звучит перерожденная тема побочной партии. Лишь во II раз она появляется в партии гобоя, но если в разработке происходила ломка интонаций, то в коде тема звучит спокойно, умиротворенно. Нежное покачивание деревянных духовых *quasi coro* (ц. 49) усиливает ощущение покоя, тишины и даже отголоски тем экспозиции не могут уже нарушить эту атмосферу (пр. № 8).

Концерт для гобоя – сочинение типичное для творческой манеры композитора. Образная многоликость, пестрота сочетаются с цельностью, логикой, композиционной стройностью. Выше анализировалась мастерская интонационная работа, которая позволила органично сочетать казалось бы несоединимые мелодико-стилевые модели (традиционно тональную и атональную музыку, чувашскую песню и барочную арию, авторский текст).

Хотелось бы остановиться подробнее и на некоторых композиционных особенностях, которые, на наш взгляд, не менее важны и интересны. Ключом

к пониманию формы Эшпая является динамика, устремленность. Все разделы сонатной формы изложены в одной из самых динамичных форм – 3-х частной репризной: это и партии экспозиции, и разработка, которая складывается из шести эпизодов, и по сути тоже воплощает идею репризности, где I и III части объединяются единой линией развития, интонационным материалом, а также единым принципом звуковысотной организации – они атональны. Важным композиционным приёмом является также минимальное содержание тормозящих моментов. В экспозиции их два: это средние разделы партий. Между партиями их нет, главная непосредственно продолжает линию вступления, побочная интонационно обособлена, но вступает «в лоб», без малейшей остановки. Подобным же образом вторгается разработка, где лишь III эпизод выполняет отстраняющую функцию. Но драматургически он – основа дальнейшего движения, так как это переломный момент драмы.

Реприза формы предельно динамизирована, практически отсутствуют какие-либо тормозящие элементы, кроме того, она сжата во времени за счет контрапунктического объединения пластов главной и побочной партий. Таким образом, форма постоянно устремлена вперед. Лишь кода своей неторопливой статикой тормозит это стремительное движение. Тем ярче, эффектнее это неожиданное успокоение.

Широта концепции, драматургическая сложность, сквозное интонационное развитие позволяют с уверенностью отнести концерт к типу симфонизированных, однако налицо и признаки виртуозного концерта. По характеру взаимодействия солиста и оркестра этот концерт относится к группе *доминантно-сольных*, лидерство солиста несомненно, партия его сложна и виртуозна. Таким образом, можно утверждать, что это сочинение является ярким примером **синтетической трактовки** жанра, объединяющей типологические черты симфонизированного и виртуозного концерта.

КОНЦЕРТ ДЛЯ САКСОФОНА С ОРКЕСТРОМ (1989)

Особенности этого блестящего одночастного концерта во многом обусловлены солирующим тембром: и яркая виртуозность сольной партии, и колористичность музыкальной ткани, и особая свобода, даже, порой, непредсказуемость развития тематизма, и джазовый эпизод в разработке...

Саксофон – безусловный лидер, но не гегемон. Он не состязается с оркестром, и не борется с ним, не ведёт диалогов. Они естественно сосуществуют, что даёт основания отнести концерт к числу *паритетных*, однако яркость солирующего тембра и его ведущая роль позволяют говорить о проявлении в произведении черт *доминантно-сольного* типа. Общеэстетический облик концерта (особенно трактовка сольной партии) даёт основание отнести его к *виртуозному* типу (несколько уводит от чистого типа большое количество лирических и отстранённых эпизодов). Однако и роль *симфонизма*, несомненно, очень велика. Ярким свидетельством тому может служить сквозное интонационное развитие тематизма, композиционная стройность, блестящее оркестровое письмо. В целом, концерт **синтезированный**.

Источником, зерном тематического материала служит традиционный для сольных концертов Эшпая раздел – вступительное **solo**. Здесь представлены не только интонационные истоки будущих тем, но и основные образные сферы (динамика, юмор, импровизационность, лирика), и особенности формы, и динамический рельеф сочинения (пр.1). Solo соткано из множества интонационно-ритмических элементов – концерт из множества эпизодов; внутри соло часто меняются темпы, типы интонирования – в концерте тоже. В solo несколько динамических волн с яркими прерванными кульминациями – в концерте почти все последующие эпизоды вступают в высшей кульминационной точке предыдущих. В целом, solo отличают черты, свойственные всему концерту: свобода, интонационная и смысловая

насыщенность, импровизационность, сопоставление напряжения и отстранения.

Тема вступления подхватывает завершающий элемент solo, продолжая процесс осмысления его интонаций (теперь при поддержке оркестра). Уже в этом коротеньком эпизоде присутствует динамическая волна с кульминацией. II элемент вступления – «дуэт» кларнета и саксофона, основанный на освоении интонационных элементов solo. Саксофон – ведущий голос, а кларнет – эхо, «зеркало» солиста. В III фазе вступления интонации «дуэта» проникают в партию оркестра, а очередная динамическая «волна» решительно прерывается резким «росчерком» солиста (пр.1). Динамичная, напористая главная партия (ц.9) – *Allegro assai* – сочетает напряжение, действенность и импровизационную свободу I элемента начального соло и «игрового» мотива, который и излагается по-игровому: в имитационных переключках с фаготом и виолончелью (пр.2). Побочная партия (ц.16) вырастает из II элемента вступительного соло. Хрупкая, изящная, пластичная тема, несколько отстранённая, сопровождается нежными, «излучающими свет» бережно взятыми созвучиями оркестра. Этот фон несколько сдерживает эмоциональность темы и ассоциируется с балетной музыкой (пр.3). В среднем разделе развивается I мотив II элемента вступления. Репризное проведение побочной партии динамизируется, экспрессия усиливается и в кульминационной точке вступает Разработка. Врываясь в призрачный мир побочной, она возвращает «героя» в реальность. Действенность и напор развивающего потока основаны на материале главной партии (её I элемента). Во II разделе (ц.23) к напряжённому бегу оркестра присоединяется новый контрапункт, основанный на интонациях II элемента вступления в исполнении солиста и фюгата. III раздел – поворотный пункт сочинения. Это островок джаза. Тема, несомненно, берёт начало в «игровых» мотивах главной партии, Однако очень быстро стихия джазовой импровизации захватывает не только солиста, но и оркестр. Радость, свобода, блеск, полное отсутствие напряжения, лёгкость резко контрастны всем

предыдущим разделам экспозиции, все темы которой были насыщены напряжением или отстранены (пр.4). «Наплыв» интонаций I раздела (ц.35) возвращает напряжение и продолжает процесс развития, начатый в начале разработки. И вновь напряжение сменяется отстранением. Таинственный эпизод *L'istesso tempo* (ц.38) с приглушённой динамикой и закруглёнными, размышляющими интонациями солиста в сопровождении выразительных арпеджио виолончели (затем арфы) не вносит, однако, существенной разрядки. Несмотря на лирическую природу тематизма напряжение создают колкие, диссонантные посвисты деревянных духовых и гулкие педали низких струнных в сочетании с выразительно-экспрессивными линиями скрипок и многократными повторами одного мотива в партии солиста (пр.5). Постепенное разрастание оркестровой фактуры (к арфе присоединяются валторны, затем *chitarra*, затем медные духовые, а затем вибрафон, литавры и тарелки) создаёт мощную фактурно-динамическую волну, на гребне которой гимнически упоённо и восторженно звучит цепь повторов того же мотива. Энергия, блеск, свет, присущие джазовому эпизоду проникают и в этот раздел. Однако, один лишь «росчерк» (аналогично вступлению) солиста (ц.50) останавливает эту «радость» и переводит во внутренний план. Вновь возникает дуэт кларнета и саксофона (ч.51), но более напряженный, чем в экспозиции. К тому же, кларнет очень быстро выключается. Дуэт превращается в *solo*. Возникает новый эпизод – щемящий и свободный одновременно – призрачный как отзвук, воспоминание. Однако напряжение присутствует и здесь, и создают его неясные шумы и диссонантные гудения в сопровождении. В ц.63 возникает последний всплеск эмоций (*agitato*), кульминация которого приводит к репризе побочной партии (ц.64) – *andante con moto*. Реприза необычная: сохраняются лишь бережные, хрупкие аккорды оркестра и еле заметная внутренняя вальсовость. Мелодическая линия представляет собой новый вариант II элемента вступления. Идиллически прекрасная лирическая тема более открыта, эмоциональна по сравнению с экспозицией (воспринимается как более «земная»). Динамическая волна

быстро приводит к гимнической кульминации, на гребне которой в последний раз появляется главная партия (реприза I элемента) в столь же ярком и блестящем варианте, как побочная (главная партия, особенно II её элемент, активно развивалась в разработке, поэтому в репризе представлен её кульминационный вариант без подхода).

В целом драматургия концерта развивается от напряжения и отстраненности к открытому предъявлению чувств, радости, блеску. Поворотным пунктом такой перемены служит джазовый эпизод в центре разработки. Он заряжает и заражает своей свободой, яркостью, светом и постепенно «высвобождает» весь тематический материал.

Цикл концерта сочетает черты свободно трактованной сонатности и четырехчастного цикла, где вступление – I часть, экспозиция – II часть, роль III и IV частей условно выполняют джазовый и лирический эпизоды разработки. Каденции в концерте нет. Роль *виртуозной импровизационности* в этом сочинении настолько велика, что не возникает необходимости в специальном разделе. Игра здесь преимущественно тематическая (многотемность, мелькание эпизодов, тематическая производность и вариантность, игровая природа второго элемента главной партии) и тембровая (мастерская оркестровка, красочность). *Диалогичность* переносится во внутренний психологический план (два диалога кларнета и саксофона в экспозиции разработки – это скорее диалог внешнего и внутреннего «я» героя). Зато *свобода*, изначально свойственная любой игре, царит здесь безраздельно от начала и до конца (ритмическая, темповая, интонационная, эмоциональная). Однако симфоническое развитие и композиционная симметрия (трехчастность в основе главной партии, I раздел разработки, зеркальная репризность) выступает в этом сочинении в роли *правил*.

Особо хочется отметить *стилевую игру*: помимо характерного для музыки Эшпая многообразия стиливых истоков (от классики до джаза) интересно тематическое решение концерта: лирика и действие, гимн и

тонкий диалог, выразительные речитативы и джазовые импровизации (строго говоря, стихией джаза является лишь II эпизод разработки) берут своё начало в *solo*, открывающем концерт, что свидетельствуют о подлинном симфонизме мышления Эшпая.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ФЛЕЙТЫ С ОРКЕСТРОМ (1992) – один из самых красивых и лаконичных. Одночастное сочинение можно определить как лирико-психологическое, что нехарактерно для концертного жанра. Однако жанровая сущность, на наш взгляд, сохраняется, хотя и подчиняется драматургии, переводится в психологическую плоскость.

Это *доминантно-сольный* концерт с предельно сложной партией солиста. Но говорить о виртуозности в привычном понимании нельзя. Конечно, разнообразие технических приёмов невероятно, но это средства для воплощения эмоциональных коллизий героя. Здесь нет блеска и радости совместной звуковой игры, соревновательности, диалога. Солист и оркестр (в большей степени *archi*) не противопоставлены, а помещены в параллельные пространства. Условность игры (как если бы) заменяется отстранённостью. Герой «не пускает» в свой внутренний мир, отгораживается от попытки нарушить границы своего «я». Ситуация меняется лишь однажды - в финальных тактах коды, где под влиянием лирической темы струнные обретают покой, просветление. Предельная сложность солирующей партии в немалой степени обусловлена стилистикой сочинения, сочетающей традиционный тематизм с алеаторикой и свободно трактованной серийностью.

Импровизационность тоже находится в прямой зависимости от концепции. Свобода высказывания солиста и оркестра (нередки свободные ритмические импровизации, свободный метроритм) тоже обусловлены погружением в психологический план, стремлением воплотить непредсказуемость мысли, чувства, реакции героя. Наверное, именно это стремление объясняет такое количество сольных фрагментов.

Открывает концерт **solo** флейты, совершенно лишённое каких-либо концертных признаков. Тема – самопогружение (inside), тихая, затаённая, ирреальная (пр.1). Хроматизация и «зависания» на долгих звуках создают чувство неуверенности, «собираения», рождения мысли (чувства). Дискомфорт усиливается присоединением тянущихся педалей струнных, которые постепенно насыщаются хроматическими интонациями начального соло и «блуждающими» *ostinato* арфы, мелодическая линия флейты на этом фоне динамизируется, поднимается в верхний регистр и насыщается напряжённо-широкими хроматическими ходами, реализующими энергию, скрытую в начальном соло (пр.2). II эпизод (ц.5) – рождает пластичную, гибкую вальсовую тему (Fl.) на фоне покачивания струнных. Но почти сразу становится очевидным, что это не вальс (вальсовость опосредованная) в привычном понимании, так как и мелодия, и сопровождение насыщены хроматизмами, инкрустированы интонациями *solo* (пр.3). Нереальность «призрачность», неестественность этого «вальса» обусловлены несколькими факторами: 1) слишком быстрый темп, 2) *ostinat'*ное сопровождение: мелодия, развиваясь и захватывая новый диапазон, остаётся «привязанной» к монотонно повторяющемуся мелодико-ритмо-гармоническому комплексу. Это не «согласие» и не «помощь» со стороны струнных. Эта механистичность, даже «зомбированность» сопровождения вносит эффект неестественности. Истинная сущность поведения «струнных» обнажается в ц. 9, где они впервые, хотя и затаённо, но противостоят флейте. В кульминационный момент (ц.9) фактура сопровождения сменяется агрессивными судорожными репетиционными ходами по звукам уменьшённого трезвучия. Эта агрессия вызывает возмущение солиста, который «срывается на крик» и разражается неустойчивым, импровизационным **solo** со свободной метрикой, лишь изредка прерываемым агрессивными тремоло струнных, труб и валторн или сопровождаемым тихими угрожающими педалями валторн. После раздела *frullato* и колокольного «удара» (с вибратоном) *solo* прерывается удивительным по

красоте оркестровым эпизодом (ц.18), наполненным колыбельными покачиваниями свободной ритмической импровизации струнных, ирреальной звукописью арфы, челесты, виброфона. Но напряжение вновь возвращается, и вновь звучит **solo**-размышление (ц.22), насыщенное вопросами, удивлёнными «зависаниями», «воспоминаниями» (в партию солиста проникает знакомая «ищущая» интонация начального solo на фоне волшебных призывов виброфона). В конце solo наступает тишина (однако, очень напряжённая). Оркестра почти не слышно, он существует «в параллельном мире». Центральный эпизод концерта представляет новую, идиллически-прекрасную лирическую тему, где нет и тени напряжения, хроматики начального solo. Это дивной красоты кантилена с мягкими, широкого дыхания фразами и свободным развёртыванием (пр.4). Каждое проведение темы дано на новом динамическом и регистровом уровне, её экспрессия и красота усиливаются, однако в момент кульминации (как это часто бывает в произведениях Эшпая) идиллическая атмосфера (ц.31) разрушается вступлением Репризы, кульминация которой тоже оказывается сорванной. Но это уже настоящий, грубый «срыв», приводящий к разработочному эпизоду и обнажающий агрессивные мотивы струнных (флейта не звучит). Палочные удары и ритм «скачки» постепенно набирают силу: впервые в партии *Archі* оформляется подобие темы, но очередной срыв кульминации вновь переводит развитие в контрастный план – возвращается идиллическая тема центрального раздела (в этот островок лирики проникает сквозная ищущая интонация, скрепляя форму). *Archі* побеждены без борьбы и открытых столкновений. Под влиянием идиллической темы устанавливается полная гармония и покой. Вновь «красота спасла мир».

Безусловно, этот концерт следует отнести к типу **синтезированных**, так как роль виртуозности и симфонизма (тематические арки, лейтинтонационная работа, производность тем на микромотивном уровне) одинаково значительна.

Соотношение исполнительских сил развивается от затаённой оппозиции через открытое противостояние к единению. Интересно, что в концерте, по сути, две каденции (кроме начального solo). Однако их роль не в демонстрации технических возможностей флейты, а в рефлексии, осмыслении. Это моменты эмоциональной реакции, свободного течения мысли и чувства.

Несмотря на заметное переосмысление жанрового канона, можно отметить и сугубо концертные черты – красочность, доступность, динамизм, театральность воплощения художественного замысла.

КОНЦЕРТ ДЛЯ КЛАРНЕТА И СТРУННОГО ОРКЕСТРА

С АРФОЙ И ЛИТАВРАМИ (1994) – сочинение, которое с уверенностью можно отнести к типу **синтезированных** концертов. Однако соотношение *симфонизма* и *виртуозности* в этом концерте нетрадиционно. Он буквально «соткан» из многочисленных контрастных эпизодов, единство и строгую композиционную логику которым придаёт мастерское использование симфонических методов работы с материалом (роль симфонизма в этом сочинении невероятно велика, что выделяет концерт даже в ряду оркестровых сочинений Эшпая, симфонизм мышления которого является отличительной чертой стиля). *Виртуозность*, которая вначале трактована как техническая и выразительная сложность, постепенно приобретает ведущие позиции (блестящие танцевальный эпизод и тарантелла) и переходит с уровня сугубо выразительного на эстетический (указанные эпизоды приносят блеск и репрезентативность, свойственные виртуозному типу концерта). Симфоничность при этом сохраняется, но меньше акцентируется. Драматургия сочинения проходит путь от таинственного сумрака solo и тем экспозиции через лирику, танцевальность, блеск, драматизм к финальному апофеозу. Соотношение исполнительских сил³⁰ тоже существенно меняется и развивается от монолога, через диалог, противопоставление к единению в

³⁰ Необычен состав оркестра - струнный с арфой и литаврами.

коде. В целом, концерт следует отнести к типу *паритетных*. Игровые моменты воплощаются опосредовано: вместо игровых тем игра с темами (мотивами, микромотивами), вместо концертирования-полифонические приёмы (имитационность и контрапунктическое объединение тем). Свобода проявляется не в импровизационности, а в нерегламентированности сочинения, отходе от канона на композиционном (свободная трактовка формы, отсутствие каденции) драматургическом и тематическом уровнях. Здесь более уместно, на наш взгляд, говорить не об импровизации в концерте, а об импровизации на саму *идею* концерта. Граница игрового пространства (игра/не-игра) в начальных разделах (экспозиции) не осознаётся, зато в моторных разделах присутствует как игра стилями (аллюзия на стиль Прокофьева), так и игра тембрами на грани гротеска.

Начальное solo, по традиции открывающее концерт, задаёт тон всему сочинению. Однако это solo звучит в сопровождении низких струнных, создающих фоновые пласты – остов, опору ищущей темы солиста, и, одновременно, эмоциональный компонент: они не противопоставлены, а неразделимы – это единое эмоциональное пространство. Как это принято у Эшпая, тема многоэлементна: интонации и мотивы «нанизываются» друг на друга, свободно чередуясь по принципу продолжающего развития. Естественность и свобода тематического движения рождает ассоциации с процессом осмысления, поиска, рождения. Сумрачная, неясная, зыбкая атмосфера этого вступления обусловлена характером интонационного материала: I элемент solo – малотерцовые «тремолированные» мотивы с «зависаниями» на долгих звуках³¹ (пр.1). Терцовость определяет интонационный строй сочинения. (Однако уже в недрах начального построения появляется нисходящая квартовая интонация – второй сквозной микромотив концерта). II элемент – *piu mosso* – (пр.1) – широкие, выразительные ходы, вокально-речитативного типа, насыщенные хроматикой (тем не менее в них растворены терцовая и квартовая

³¹ Подобные ритмические «сбои» и «остановки» являются характерной чертой марийского фольклора.

интонации³², связывающие II элемент с I и делающие естественным интонационное движение). Развёртывание партии кларнета в целом представляет собой единую динамическую волну. Интересно, что уже в 10 такте концерта достигается кульминация, на гребне которой вновь звучат начальные интонации (на две октавы выше, F). Завершают solo мотивы, синтезирующие хроматизмы II элемента и терцовость I (в увеличении), хотя квартовость завуалировано присутствует (II мотив звучит в первой октаве и обрисовывает контуры элемента (mP, narrante). Таким образом, в этом небольшом вступительном разделе заложен не только интонационный материал, но и динамический профиль будущего сочинения (динамическая волна), и композиционный прообраз (трёхчастной динамической репризности), и сквозная связь всех элементов концерта (на уровне тем и микромотивов), и даже такое свойство материала как контрастность, которое проявляется не только в разноплановости структурных элементов мелодии, но и на уровне динамики (I элемент сразу противопоставляет два динамических варианта начального мотива: P и PP). В первых тактах произведения такой приём сразу обращает на себя внимание (в контексте неигрового тематизма это сопоставление опосредовано воплощает игровые принципы). Традиционно, Эшпай заключает в начальном solo не только интонационные, ритмические, динамические элементы будущего сочинения, но и зачатки основных образных линий. В данном случае, общий сумрачный, таинственный оттенок содержит «намёки» на эмоциональные «взрывы», «взлёты» (II элемент); моменты «осмысления» (III элемент), которые проявятся в процессе развития. Следующая за начальным solo основная тема (А- В- С) – не только экспозиция, но и начало преобразований исходного интонационного материала. Сумрачный, напряжённый эпизод А – Moderato con moto – основан на резких (синкопы, marcato), узкообъёмных полутоновых опеваниях на фоне педали альты и ostinato виолончелей (раскачивающиеся интонации представляют собой обращение всё тех же

³² Впоследствии проявится на всех уровнях фактуры, особенно в партии литавр.

полутонов). На первый взгляд, это новый материал, но при ближайшем рассмотрении обнаруживается его родство со вторым элементом solo (пр.2). Смутное, скованное, ограниченное пространство этого фрагмента «размыкает» последний двутакт, где вновь появляется терцовая лейтинтонация концерта. Эта же интонация (в обращении) начинает и заканчивает следующий раздел (**В**), который в противовес предидущему отличает пластичность, мелодическая широта, свобода высказывания (основан на втором элементе вступления). Однако интонационно он связан и с эпизодом **А** (в разделе *ritu mosso* появляются полутоновые синкопированные мотивы). Эпизод **С** смыкается с **В** через ту же восходящую терцовую интонацию из которой с вершиноисточника «изливается» выразительная речетативная фраза-инверсия восходящего хода из раздела **В** (*stringendo*) (пр.2). Интонационное многообразие solo и I темы рождает удивительное образное богатство сочинения, выделяющее этот концерт даже в контексте творчества Эшпая, по природе многотемного.

Этот одночастный концерт сочетает в себе черты свободно трактованной сонатности, сонатно-симфонического цикла, сюитности³³. Очевидно, что многообразие жанровообразных истоков легко может обернуться пестротой, однако, мастерство Эшпая - симфониста преодолевает эту опасность. Все эпизоды сочинения теснейшим образом связаны. Так, вторая тема экспозиции (пр.3) – полифонический дуэт-диалог солиста и струнных – развивает интонационные элементы I темы. В процессе имитационно-полифонического развёртывания рождается выразительная аккордовая фраза струнных, основанная на преобразовании малотерцовой лейтинтонации (ц.2). Разработка «наплывает» на лирическую тему, которой оканчивается экспозиция (ц.3). Неясный «гул» оркестра, *ostinato*'ные фигурации арфы (сплав интонаций м.2 и м.3) сопровождают проведение I (тремолирующего) мотива solo, который перерастает в психологический

³³ Solo и I тема – вступление, II тема - I часть, медленный эпизод разработки- II часть, Тарантелла - III часть(скерцо), Реприза-кода - синтезированный финал.Наличие ещё одного танцевального эпизода и относительная замкнутость жанровых эпизодов придают черты сюитности.

монолог солиста³⁴, последовательно проходящий стадии осмысления, взволнованной речи, мучительных сомнений и, наконец, конфликтного диалога со струнными. II эпизод разработки (ц.10) привносит одновременно причудливую лёгкость и беспокойство в доселе неторопливое течение музыкальной мысли. Стремительно «вьющиеся» фигуры солиста (сопровождаются изящными *pizzicato* струнных и красочными всплесками» арфы) сотканы из хроматических мотивов (пр.4). Динамическое нагнетание приводит к появлению начального элемента *solo*, разграничивающего разделы разработки. III – эпизод (ц.16) – напряжённое лирическое раздумье, поиск (пр.5), приводящий к рождению прекрасной, лирически-экспрессивной мелодии (ц.19), (сотканной из интонаций полутонного мотива вступления (А) и терцовой лейтинтонации), эмоциональную наполненность и теплоту которой многократно усиливают подхватывающие её скрипки (затем *tutti*)(пр.6). Появляясь в кульминационной зоне эпизода, тема внезапно прерывается сумрачными мощными аккордами (*pezante, marcatissimo*) в сопровождении квартовых ударов литавр (ц.21). Мелодия кларнета, звучащая в контрапункте с этим помпезным маршем, пронзительная и свободная, синтезирует интонации первой темы (элементы А и С).

Искромётная, стремительная Тарантелла (пр.7)(ц.24), мелодия которой соткана из сплетения важнейших (II, III, IV) лейтинтонаций концерта³⁵ сопровождается пафосными квартовыми ходами литавр (несколько гротесковое сочетание). Простота, незатейливость игривой тарантеллы в среднем разделе сменяется искрящейся, энергичной стремительной темой (пр.8), рождающей прямые ассоциации с музыкой С.Прокофьева (Классическая симфония, балетные марши). «Жанрово-моторная сфера прокофьевской музыки с её характерным колоритом остроты, озорства, причудливости стала одним из наиболее притягательных объектов стилистических связей» – отмечает Г.Григорьева [41.С41]. Атмосфера

³⁴ Развивает интонации элемента В первой темы.

³⁵ Мелодическая линия тарантеллы представляет собой пример тематической игры, так как соткана из небольших мотивов и их обращённых вариантов.

молодости, упоения жизнью в кульминации раздела внезапно омрачается, в музыкальную ткань проникает маршевость, драматизм (ц.36), однако репризное проведение тарантеллы вновь возвращает свет и блеск, свойственные всему эпизоду, совмещая функцию общей репризы концерта. Синтезирующая реприза-кода, открывает которую тремолирующий мотив начального solo, объединяет интонации тарантеллы, танцевального эпизода, лирического монолога, аккордово-хоральные «росчерки» оркестра, красочные «всплески» арфы. Появление II волны развития внутри репризы-коды (5 т. до ц.40) позволяет ожидать второй разработки. Однако она очень быстро прерывается мощными аккордовыми возгласами, подводящими итог интенсивному развитию этого концерта. В партии солиста в этот момент ярко и экстатично звучат блестящие трели солиста в предельно высоком регистре.

Динамический рельеф концерта в целом представляет собой единую волну, где многочисленные, ярко контрастные фрагменты постепенно приводят к мощной кульминации (реприза), заканчивающейся на высшей точке. Очевидно, что в этом сочинении игровая концертная логика подменяется логикой симфонического развития и сочетается с блеском виртуозного концерта.

КОНЦЕРТ ДЛЯ КОНТРАБАСА И СТРУННОГО ОРКЕСТРА (1994-95) -

камерное лирико-психологическое сочинение, где сосуществуют чувство и действие, размышление и наблюдение. Игровых моментов в чистом виде нет совсем. Нет и условности. Это жизнь в разных ее проявлениях. Граница осознания пространства, игра/не-игра подменяется странным чувством отстраненности, как будто кто-то наблюдает со стороны. Граница переносится на рубеж между чувством и наблюдением (воспоминанием). Концерт отличает тематическая щедрость, что типично для творчества

Эшпая. Однако обращает на себя внимание преобладание лирических тем (вступление, побочная партия, эпизод, кода).

Соотношение партий контрабаса со струнными *паритетное*. Солист безусловный лидер, но он не соревнуется и не борется с оркестром, и даже не «играет». Они сосуществуют: где-то вместе, где-то врозь, как будто герой то один, то со всеми. Особенности солирующего тембра придают окраске концерта матовость, отстраненность и даже некоторую интимность. Переживание и впечатление глубоко личные, поэтому блеск, репрезентативность неуместны.

Партия солиста виртуозна. Контрабас – традиционно не сольный инструмент – поражает своими выразительными и техническими возможностями. Особенно впечатляют кантилены. Однако роль симфонизма настолько велика, что концерт можно отнести к типу **синтезированных**.

Цикл одночастный (свободно трактованная сонатность).

Открывает концерт **solo** контрабаса (пр.1), начальный раздел которого подобен тезису, эпиграфу сочинения и насыщен весомыми, рельефными ораторского типа интонациями. Следующие за ним разделы представляют две основные драматические сферы концерта: лирическую и действенную.

II раздел **solo** вводит прекрасную гибкую широкого дыхания кантилену, а III раздел – напряженно действенное, ищущее, динамичное начало.

Вокальная природа пластичных диатонических интонаций II элемента противостоит инструментальным, хроматически - напряженным, напористым интонациям III раздела, которые проникают в экспозицию и в сопровождении приглушенных и настороженных кластеров оркестра образуют главную партию концерта (пр.2), представляющую I этап развития интонаций, заложенных во вступительном **solo**.

Напряжение главной партии ненадолго разряжается в связующей части, где в сольную партию проникают широкие, мерные, раскачивающиеся интонации, становящиеся фоном для выразительных мелодических фраз

скрипок и альтов. Однако переход к побочной партии нельзя назвать безмятежным, так как «покачивания» сменяются восходящей хроматической линией контрабаса на фоне стучащих, настораживающих *pizzicato* и диссонантных педалей *archi*.

Экспрессивная, самопогруженная лирическая тема и побочная партия (ц. 5), окрашенная, однако, щемящим ностальгическим оттенком, сохраняет внутреннее напряжение, свойственное предыдущим разделам (пр.3). Лишь в среднем разделе возникает мимолетный призрачный эпизод с «отзвуками» вальса (воспоминания о прекрасном). Сжатая заключительная часть, насыщенная резкими ритмоинтонационными формулами возвращает в сферу действия, энергии и подводит к интенсивной разработке (ч. 13), I раздел которой представляет собой фугато с резкой, угловатой хроматизированной темой. Фугато быстро нагнетает напряжение и подводит ко II разделу (ц. 15) – *allegro assai*, основанному на материале главной партии. Мощное фактурно-динамическое *crescendo* (где солист и оркестр сосуществуют как внешнее и внутреннее «я») приводит к кульминации, на гребне которой возникает **каденция** (ц. 20), столь же необычная, как и в виолончельном концерте (пр.4). Это момент осмысления, рефлексии (метрическая и тематическая свобода, мелькание *pizzicato*, императивных формул, развивающих интонации *solo*), в процессе которой возникает момент отстранения – *adagio* – где ирреально, даже потусторонне звучат два восходящих пентахорда натуральными флажолетами в высоком регистре. Возвращение к основному темпу (*andante*) подобно возвращению в реальность, но в лирический план.

Накопленное напряжение должно, казалось бы, реализоваться в репризе. Однако после небольшого отрезка «торможения» (ц. 21) вступает лирическая тема – поэтичная и прекрасная тема II раздела начального *solo*³⁶. Это сфера чистой лирики, но не отстраненной, а земной, щемящей, по-

³⁶ В структурном отношении могут быть трактована двояко: 1) как эпизод в разработке; 2) эпизод, заменяющий побочную партию в зеркальной репризе (подмена побочной партии лирическим элементом *solo*).

человечески теплой. Кантилена широкого дыхания с гибкими, пластичными, округлыми интонациями, окрашенная одновременно матовым и напряженным тембром контрабаса воспринимается как «голос» лирического героя. Партия оркестра усиливает щемящий, неоднозначный эмоциональный оттенок (сердитые, напряженные, мерные ходы). Это один из самых прекрасных образцов лирики Эшпая. Однако оркестровая партия постепенно уплотняется, насыщается хроматикой, диссонантными созвучиями и в ц. 30 вступает собственно реприза (*allegro vivace*), представленная в виде второй разработки элементов главной партии и заключительной части – еще более напряженная и динамизированная. Фазы разработки разграничены категоричными резкими репликами солиста, которые звучат уверенно и авторитетно (как I элемент вступления), но не останавливают мощный напор развивающегося движения, кульминацией которого является кода. Этот раздел, одновременно, послесловие и реквием: весомость интонаций, хоральная фактура, устойчивый тональный центр (с-moll) перебрасывает смысловую арку к вступительному solo (прежде всего к «ораторскому» I разделу, а тональную – ко II разделу (и лирическим эпизодам)³⁷.

Торжественно, трагично и мощно звучит эта кода, впервые объединяя солиста и оркестр и венчая цикл в целом (пр.5).

КОНЦЕРТ ДЛЯ ТРУБЫ И ТРОМБОНА С ОРКЕСТРОМ (1993-1994) - единственный двойной концерт в творчестве Эшпая, но сочинение примечательно не только этим. Это один из самых ярких концертов. Не просто блестящий, а даже несколько экзотичный. Блеск и красочность создаются целым комплексом средств: 1) яркость солирующих тембров (особенно трубы); 2) богатство оркестровых красок: опора на двойной состав оркестра с сильно разросшейся группой ударных (*campanelli orientali*, *tamburo militare* (Sonagli) *Piatticines* (*Piatto sospeso*) *memple blocks*, *tam-tam* (*acuto*, *mezzo*, *basso*), использование виброфона, арфы, фортепиано, wood

³⁷ II раздел solo, эпизод и кода – немногочисленные тональные эпизоды концерта.

block, cassa rullante, chitarre); 3) выпуклость, рельефность, разнообразие тематизма, многообразие стиливых истоков и т.д.

Концерт, безусловно, **виртуозный** и по эстетическому облику, и по уровню сложности солирующих партий. Соотношению исполнительских сил – *доминантно-сольное*. Солисты лидируют во всех эпизодах. Два солирующих тембра трактованы как партнёры, «дуэт». Между ними нет борьбы, они не противопоставлены. В большинстве эпизодов они звучат совместно. Их равноправие (при видимом лидерстве трубы) подчеркивается наличием двух каденций и двух сольных эпизодов: труба солирует в лирическом эпизоде, тромбон – в джазовом.

Открывает концерт двойное solo – Allegro agitato – энергичный, импульсивный «дуэт», полный упругих жизнелюбивых интонаций (пр.1). Это игровой тематизм во всем его многообразии: обилие разнохарактерных интонаций, некоторая причудливость фразировки, штриховки, динамики, регистровых бросков, перехода от унисона к задорным перекличкам, комичные повторы восходящей хроматической гаммы. Зная, что начальное solo в концертах Эшпая всегда является зерном, «конспектом» будущего сочинения, можно ожидать яркого, причудливо-игрового концерта. Особенно следует обратить внимание на окончание вступления. Последнее проведение восходящей хроматической гаммы, звучащее в увеличении и поддержанное оркестром, венчает сияющий, яркий, солнечный аккорд tutti – мажорное трезвучие (E-dur), составляющее оттеняющий контраст основной теме концерта (ц.1) – изысканной, основанной на кантилене солистов (практически всегда унисон) на фоне аккуратных, нарочито приглушенных аккордов сопровождения (пр.2). Мерная ритмическая пульсация в сочетании с кварто-квинтовыми ходами низких струнных воспринимается как нечто нарочитое, даже несколько искусственное (элемент игры). Тема «растёт», завоевывая высокий регистр.

Осторожные шаги барабана, *piatti*, *cinesi* и *tam-tam* открывает следующий эпизод (ц. 6). На том же фоне звучит «переключка» солистов³⁸ (развитие имитационного мотива вступления). Вскоре труба занимает лидирующую позицию, а тромбон отступает на второй план, включаясь фрагментарно (ц.8). Экзотично, «пряно», как-то «по-африкански» звучит синкопированная яркая, причудливая тема в сопровождении гулких басов ударных (пр.4). Постепенно она разрастается, присоединяя группы струнных, деревянных духовых, ударных. Напряжение нарастает, мелодическую линию подхватывает оркестр. Мощное, но медленное нагнетание рождает ожидание мощной кульминации, которое, однако, не оправдывается, а тормозится ровными аккордами *FF* (*marcato*).

Моторный, стремительный эпизод, начинающийся с ц.16 привносит энергию движения. Импульсивная тема трубы, сотканная из элементов вступления, заряжает жизнью, динамикой. Тромбон – лишь второй голос. Он не противопоставлен, просто допевает *glissandi* скрипок и арфы. В момент кульминации фактура разрезается и авторитетно, мощно в унисон звучит отрезок хроматической гаммы в увеличении, заканчивающийся аккордом (подобно вступлению). Тянущийся призрачный расщепленный звук (*си/сиб/доб*) – момент перехода в другой эмоционально-психологический план (ц. 20). Эпизод *Lento* открывают призрачно-свистящие «зависания» и ирреальные «посвисты» скрипок в высоком регистре, вновь появляется «дуэт» – прекрасная, певучая, покачивающаяся тема проплывает как воспоминание, «в дымке» (пр.5). В репризном проведении тема динамизируется и становится более земной, реальной, доступной. «Дымка» рассеивается под влиянием ищущих, размышляющих аккордов среднего раздела (вибрафон, арфа, медные).

Эпизод *Allegro con brio* (ц.28) – яркий джазовый фрагмент с новой певучей темой у тромбона (труба присоединяется позже). Радость и сияющий блеск этого эпизода подчеркивается импровизационной свободой соло

³⁸ В начале возникают ассоциации со II частью I симфонии Г. Малера (гротесковый траурный марш).

тромбона (свободная ритмическая импровизация). Это самый репрезентативный, виртуозный, самый «концертный» эпизод сочинения, энергия которого реализуется в каденции трубы (ц.53), основанной на свободном развитии интонаций вступительного соло (пр.6). Это начало Репризного раздела, синтезирующего тематический материал концерта. В ц.54 возвращается основная тема I эпизода, но с сольным высказыванием тромбона и мягкими, певучими, витиеватыми линиями скрипок, придающими особую экспрессию, человечность прежде отстраненной теме. Возвращающийся хор меди подводит к напряженному дуэту с динамическим нагнетанием (расходящаяся линия солистов) и мощному фактурному *crescendo*.

Венчает концерт «резюме» солистов, основанное на решительных, энергичных мотивах вступления, которое придаёт законченность и стройность композиции этого блестящего, многоликого, тематически щедрого сочинения. Симметрия – не единственный структурный приём, придающий произведению единство, цельность. Однотипность сорванных кульминаций, повторение в конце нескольких разделов комплекса хроматическая гамма – трезвучие E-dur, синтетический характер репризы преодолевают монтажную пестроту сменяющих друг друга контрастных фрагментов.

Концерт отличает *доминирование свободы над правилом: импровизационность* проявляется не только в наличии двух каденций, но и в производности тематизма (темы концерта, по существу, представляют собой импровизацию на интонации начального solo), а также в необычных даже для творчества Эшпая многотемности, стилевой многозначности и контрастности эпизодов, создающих ощущение совершенно свободного, нерегламентированного течения музыкальной мысли.

А.Эшпай любит повторять, что «в музыке должна быть тайна». Пытаясь осмыслить тайну концертного письма композитора, мы прошли

вместе с его концертами почти полувековой путь, прослеживая проявление игровой природы и закономерности трактовки жанра.

Исследование концертного творчества Эшпая позволяет сделать следующие выводы:

- В контексте моностиля А.Эшпая создан оригинальный тип современного концерта, объединяющий жанровый эксперимент с опорой на традицию.
- Характерными чертами концертного стиля Эшпая являются:
 - 1) опора на романтический одночастный концерт поэмого типа с чертами цикличности или сюитности;
 - 2) основные принципы – контраст и множественность – проявляются на всех уровнях:
 - драматургическом – в противопоставлении действенности и лирики;
 - тематическом – многотемности;
 - стилистическом – многообразии стилевых истоков, свободном сочетании разных стилевых моделей (профессиональных, фольклорных, эстрадных);
 - композиционном – форма концертов «конструируется» из контрастных эпизодов, мастерски объединённых методами симфонического развития;
- Оригинальна трактовка имманентных жанровых признаков: Virtuозность, присущая всем без исключения концертам, является природным качеством музыки Эшпая. Импровизационность проявляется не только на тематическом уровне, но и на уровне жанра, формы, стиля, драматургии. Состязательность трактована необычно: вместо противопоставления или сопоставления – мирное сосуществование контрастных начал.
- Несмотря на единство концертного стиля, каждый концерт Эшпая имеет своё лицо, представляя важнейшие тенденции в развитии жанра в музыке второй половины XX в.

Заключение

Концертный жанр в XX в. переживает период бурного расцвета, сопоставимый только с эпохой барокко. Возрастает значение концерта в ряду других симфонических жанров. Инструментальные концерты отличаются небывалым разнообразием – используются разные исторические и стилевые модели. Значительно расширяется группа солирующих инструментов, трактовка жанра отличается альтернативностью. Концерт, как и другие жанры в XX в. подвержен эксперименту, сохраняя, однако, историческую память. Практически каждый композитор, неоднократно обращавшийся к жанру, создал индивидуально-стилевую модификацию концерта, кроме того, каждое конкретное произведение тоже имеет своё лицо. Жанр мобилен и многолик, непредсказуем и открыт эксперименту. Однако сущностные его свойства остаются неизменными. Жанровообразующим принципом концерта по-прежнему остаётся игра и логика концерта по-прежнему соответствует игровой логике. Имманентно концертные признаки – виртуозность, импровизационность, концертность и концертничество сохраняются, хотя трактуются подчас свободно. Каждое сочинение представляет индивидуальный подход к сочетанию и соотношению родовых признаков жанра: от доминирования до полного отсутствия (трансформации) любого из них. Несомненно, что даже самые «радикальные» модификации отталкиваются от «жанрового эталона», сохраняя тем самым не только логику, но и парадоксы жанра (мобильность и устойчивость, свобода и правило, противопоставление и согласие).

Соотношение основных типологических разновидностей концерта явно склоняется в пользу сольного типа, отражающего стремление к индивидуализации и самовыражению. Виртуозный тип уступает первенство симфонизированному, всё чаще признаки обоих типов объединяются (синтезированный). Композиционные особенности, соотношение

исполнительских партий трактуются свободно. Возрастает тенденция смешения и взаимовлияния жанров (полижанровые сплавы).

В целом, концерт во второй половине XX в. отличается **альтернативность и индивидуализация трактовок.**

Инструментальные концерты А. Эшпая могут служить ярким примером **индивидуализированной трактовки жанра.** Концертный стиль композитора своеобразен и отличается органичностью, единством. При всём видимом многообразии сочинений, он создал оригинальный тип современного концерта, который сочетает, казалось бы, несовместимые начала: концертный блеск, театральную рельефность тематизма, кинематографическую монтажность, неуёмную энергию и интимность, отстранённость лирики, погружение во внутренний мир, психологическую тонкость и глубину.

Универсальными принципами в произведениях Эшпая являются **контраст и множественность**, которые проявляются на всех уровнях:

- **драматургическом** – практически все сочинения основаны на противопоставлении действительности и лирики;
- **тематическом** – многотемность и разнообразие развивающих приёмов;
- **стилистическом** – **многообразие стилевых истоков и жанровая диффузность** (свободное, естественное сочетание разных «лексик» **профессиональной, фольклорной, эстрадной**);
- **композиционном** – композитор «конструирует» свои сочинения из множества контрастных, подчас «полярных» по природе эпизодов, тем, мотивов, интонаций, но придаёт концертам удивительную естественность и единство при помощи симфонических принципов развития (нередко, два лирических эпизода сменяют друг друга, не нанося ни малейшего ущерба композиционной целостности).

В структурном отношении концерты Эшпая опираются на романтический одночастный тип концерта поэмого типа с чертами

цикличности и сюитности (исключение составляют ранние сочинения – I скрипичный и I фортепианный концерты, в их основе классический трёхчастный сонатно-симфонический цикл). Однако все основные тенденции жанрообразования XX в. проявлены в зрелых сочинениях в полной мере. Кроме уже упомянутых **множественности и концертности** необходимо отметить **смещение жанров** (черты цикла, симфонической поэмы, рапсодии), **стремление к камерности** (альтовый, концерт для тубы), тенденцию «хранения» жанра» (монограммы в виолончельном и IV скрипичном концертах)...

Концерты Эшпая по природе виртуозны, однако лидерство солиста редко становится доминированием. Композитор не стремится к глобальным конфликтам, борьбе, даже серьезные противопоставления в его концертах редки. Образы, даже предельно контрастные, сопоставляются, при этом обнаруживая не различия, а внутреннее родство. Поэтому, солист и оркестр взаимодополняют друг друга, обогащая и наполняя смысловыми элементами музыкальную ткань. Так воплощается одно из важнейших свойств жанра – **состязательность**. В органичном и естественном соединении, сосуществовании разных начал проявляется светлое мировосприятие композитора, его гармоничная натура.

Игровая природа жанра очевидна, однако **концертирование** отходит на второй план и заменяется игрой темами (и с темами), образами, тембрами, стилями, техниками.

Импровизационная свобода перерастает рамки собственно тематического развития, она проявляется как в трактовке формы, так и в подходе к прочтению жанра в целом. Композитор «отпускает жанр на свободу», полностью подчиняя его каноны идее, драматургической логике. Возможно поэтому каждый концерт Эшпая, при несомненном единстве концертного стиля, имеет своё лицо.

Концертный жанр в творчестве Эшпая, определяют контрастность, множественность, диффузность, эксперимент. Это не строгое следование жанровому канону, и не отрицание его законов. Это – **импровизация на канон.**

Инструментальные концерты Эшпая – яркая страница в симфонической музыке России, представляющая характерные тенденции развития жанра в русской музыке второй половины XX в.

Список литературы

1. Адлер А. Понять природу человека. – СПб., 2000. – 256 с.
2. Айзенштадт С. Фортепианные концерты А.Черепнина (Черты стиля): Дисс. ...канд. искусствоведения. СПб., 1994. – 165 с.
3. Антонова Е. Жанровые признаки инструментального концерта и их претворение в предклассический период: Дисс. ...канд.искусствоведения: Киев.1989. – 227 с.
4. Андриасова М. Концерты Е.Голубева / Из истории русской и советской музыки. – М.: Музыка, 1971. – С.148-188.
5. Арановский М. Мышление, язык, семантика / Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1974. – С. 90 – 128.
6. Арановский М. Симфонические искания. – Л.: Сов. композитор, 1970.– 286 с.
7. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке / Муз. современник. – М., 1987. – Вып. 6. – С. 5-44.
8. Асафьев Б. Книга о Стравинском. – Л.: Музыка, 1977. – 277с.
9. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс. – Л.: Музыка, 1971. – 379с.
10. Асафьев Б. Русская музыка. – Л.: Музыка, 1979. – 344 с.
11. Асафьев Б. Симфонические этюды. – Л.: Музыка, 1970. – 264 с.
12. Ахметходжаева Н. Теоретические проблемы концертности и концертирования в музыкальном искусстве: Дисс....канд. искусствоведения. Ташкент. 1985. – 199 с.
13. Балтин М. «Река течёт, берега остаются» / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 238-239.
14. Бараш Е. Концерты Э.Денисова / Свет. Добро. Вечность. Памяти Эдисона Денисова. К 70-летию со дня рождения (1929-1996): Материалы научной

- конференции: Сб. науч. тр. / Московская гос. Консерватория. – М., 1999. – Вып.23. – С. 88-95.
15. Бараш Е. Концерты Э.Денисова. Проблемы жанра и оркестрового стиля: Дисс. ...канд. искусствоведения. М., 2000 – 220 с.
16. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. Композитор, 1975. – 495с.
17. Бахтин М. К методологии гуманитарных наук / Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – С.116-148.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Сов. Россия, 1979. – 320 с.
19. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М., 1979. – М.: Искусство, 1979. – 424 с.
20. Берлянд И. Игра как феномен сознания. – Кемерово: Алеф, 1992. – 93 с.
21. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М.: 1978. – 330с.
22. Богданова А. Андрей Эшпай. – М.: Сов. композитор, 1975. – 154 с.
23. Богданова А. Андрей Эшпай. – М.: Сов. композитор, 1986. – 143 с.
24. Богданова А. Глубина замысла / Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1982. – Вып. 4. – С. 149-158.
25. Богданова А. Народное и бытовое в творчестве Андрея Эшпая/ Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С.127-132.
26. Брагинская Н. Концерт в творчестве И.Стравинского: Дисс. ...канд. искусствоведения. СПб., 1999. – 80с.
27. Бутир Л. О роли концертов в творческом наследии И.С.Баха / Вопросы теории и эстетики музыки. – Л.: Музыка, 1974. – Вып. 13. – С. 187-214.
28. Бычков Ю. Проблема смысла в музыке: Сб. трудов / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1999. – Вып. 151. – С.8-21.

29. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» / Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып.3. – С.168-190.
30. Валькова В. Тематическая организация в симфонических произведениях советских композиторов / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. Композитор, 1983. – Вып.5. – С.45-64.
31. Вартанов С. А. Шнитке. Концерт для фортепиано и струнного оркестра (опыт интерпретации) / Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры: Сб. науч. тр. / РАМ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып.129. – С. 155-182.
32. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Лабиринт, 1997. – 407с.
33. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. – М.: 1988. – 147с.
34. Гаккель Л. Девяностые: Конец века глазами петербургского музыканта. – СПб.: Культ Информ Пресс, 1999. – 283 с.
35. Гецелев Е. Драматургия крупных инструментальных форм во второй половине XX века / Проблемы музыкальной драматургии XX века: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ, 1983. – Вып. 69. – С. 5-48.
36. Городилова М. Метасистемный характер гармонии в современной музыке 70 – 80-х годов: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып. 148. – С. 109-122.
37. Городилова М. Смысловые структуры в звуковысотной организации в альтовом концерте Э.Денисова: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1998. – Вып.150. – С.116-127.
38. Гребнева И. Жанр скрипичного концерта в зарубежной музыке 1920 – 1930-х гг.: Дисс. ... доктора искусствоведения. М., 1990. – 222с.
39. Григорьева Г. Инструментальные концерты Б.Чайковского / Музыка и Современность. – М.: Музыка, 1976. – Вып. 10. – С. 17- 32.
40. Григорьева Г. Современная музыка в аспекте «нового эклектизма» / Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных

- научных конференций: Сб. науч. тр. / Московская гос. Консерватория. – М., 1999. – вып.25. – С.52-58.
41. Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. – М.: Сов. Композитор, 1989. – 208 с.
42. Грач Э. Мой любимый композитор / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 243-246.
43. Данилевич Л. О некоторых тенденциях тембровой драматургии в современной музыке/ Музыкальный современник. – М.: Сов. Композитор, 1983. – Вып. 4. – С. 84-116.
44. Дворецкий И. Латинско - русский словарь. Издание 3-е. – М., 1986. – 843с.
45. Демешко Г. Об одной тенденции в развитии концертного жанра во второй половине XX века (на примере концертного творчества Б.Тищенко, А.Шнитке, С.Губайдулиной) / Советская музыка 70-80-х годов.- Эстетика, теория, практика. – Л., 1989. – С.32-51.
46. Денисова Е. Неоромантические аспекты в отечественном инструментальном концерте последней трети XX века: Дисс. ...канд. искусствоведения. М., 2001. – 260 с.
47. Для слушателей симфонических концертов. Краткий путеводитель / Ред.-сост. И. Голубовский. – М.: Музыка, 1965. – 279 с.
48. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. – М.: Сов. композитор, 1981. – 174 с.
49. Должанский А. Краткий музыкальный словарь. Издание 3-е. – Л.: Музыка, 1959. – 517с.
50. Друскин М. Фортепианные концерты Моцарта. – М., 1959. – 44 с.
51. Дуков Е.В. Концерт в истории западноевропейской культуры. – М.: Классика XXI, 2003. – 256 с.

52. Дьячкова Л. Андрей Эшпай и его вторая скрипичная соната / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 112-123.
53. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века. – М.: Музыка, 1994. – 144 с.
54. Дьячкова Л. О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) / Сов. музыкальная культура. История, традиции, современность. – М.: Музыка, 1980. – С. 61-62.
55. Евтушенко Е. Музыка – поэзия его жизни // Андрей Эшпай: Беседы. Статьи, Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 260.
56. Ершова Е. Черты формообразования в современной музыке: Учебное пособие / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1987. – 72 с.
57. Житомирский Д., Леонтьева О. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
58. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. Композитор, 1975. – Вып. 3. – С. 379-406.
59. Зейфас Н. Concerto grosso op. 6 в творчестве Генделя / Вопросы теории и эстетики музыки. – М., 1973. – Вып. 3. – С. – 116-159.
60. История современной отечественной музыки. (1960-1990): Учебное пособие. Вып. 3 / Ред.-сост. Е. Долинская. – М.: Музыка, 2001. – 656 с.
61. Итальянско - русский словарь. Сост. Н. Скворцова, Б. Майзель. – М., 1963. – 954 с.
62. Кант И. Сочинения в 6 томах. – М.: Мысль, 1966. – Т. 5. – 321 с.
63. Келле В. Размышления о художественном методе (симфонические поэмы Б. Чайковского «Подросток» и «Ветер Сибири») / Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1988. – Вып. 7. – 255-270 с.
64. Кирнарская Д. Музыкальное восприятие. – М.: Кимос – Ард, 1997. – 160 с.

65. Косачёва Р. Многоликость мира художника (заметки о драматургии и образном строе III концерта Р.Щедрина) / Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1976. – Вып. 1. – С.172-182.
66. Кравец Н. Инструментальные концерты Прокофьева.: Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1999. – 24 с.
67. Кузнецов И. Концертирование как метод тематического развития / Проблемы музыкознания : Сб. тр. МГОЛК. – М.,1976. – Вып. 32. – С.25-67.
68. Кузнецов И. Ранний фортепианный концерт / Вопросы музыкальной формы. – М.: Музыка. – 1977. – Вып.3. – С. 156-172.
69. Кузнецов И. Фортепианный концерт (к истории и теории жанра): Автореф. ... канд. искусствоведения. М., 1980. – 20 с.
70. Кюрегян Т. К систематизации форм в музыке XX века / Музыка XX века. Московский форум; Материалы международных научных конференций/ Науч. тр. Московской гос. Конс. – Сб.25. – М., 1999. – С.67-74.
71. Кюрегян. Форма в музыке XVIII-XX веков. – М., 1998 – 344 с.
72. Латинско – русский словарь. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 376 с.
73. Левада Ю. Игровые структуры в системах социального действия / системные исследования. – М., 1984. – 243с.
74. Левая Т. Возрождение традиции / Музыка России. – М.: Сов. композитор, 1986. – Вып. 6. – С. 156-186.
75. Левая Т. Русская музыка начала XX века в художественном контексте эпохи. – М.: Музыка, 1991. – 166 с.
76. Левая Т. Возрождение традиции (жанр concerto grosso в современной советской музыке) / Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1986. – С. 156-187.
77. Леденёв Р. Андрей Эшпай и его музыка / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 225-227.

78. Лейе Т. Музыкальная драматургия инструментальных концертов Б. Чайковского / Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1986. – Вып. 88. – С. 104-126.
79. Лобанова М. Концертные принципы Д. Шостаковича / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1985. – Вып. 6. – С. 110-129.
80. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
81. Лобанова М. Новый синтез в Концерте для гобоя с оркестром А. Эшпая / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 158-169.
82. Лобанова М. Симфония-мемориал / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 172-185.
83. Лундстрем О. Андрей Яковлевич Эшпай. / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 250-251.
84. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. – М.: Сов. композитор, 1978. – 352 с.
85. Мазель Л. О мелодии. – М.: Музгиз, 1952. – 300 с.
86. Мазель Л., Цуккерман В. Анализ музыкальных приведений. – М.: Музыка, 1976. – 752 с.
87. Макаров Е. Возрождение жанра (о Концерте для оркестра и Втором фортепианном концерте) / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 103-105.
88. Медведев А., Щедрин Р. Скрипичный концерт А. Эшпая / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 81-86.
89. Медушевский В. Бетховен и жизнеощущение классицизма. Тайна прекрасной формы / Проблемы современной музыкальной культуры в

- образовательном контексте: Материалы Международной научн.-практ. конф. – Калининград, 2003. – С.110-126.
90. Медушевский В. К проблеме сущности, эволюции и типологии музыкальных стилей / Музыкальный современник. – М.: Сов. композитор, 1984. – Вып. 5. – С. 3-17.
91. Медушевский В. О закономерностях средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 252 с.
92. Михайлов М. О классицистских тенденциях в музыке 19 начала 20 века / Вопросы теории и эстетики музыки. – М.: Музыка, 1963. – Вып..2. – С.146-180.
93. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 264 с.
94. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке: Статьи и фрагменты. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с.
95. Музыка в контексте духовной культуры: Сб. науч.тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ, 1992. – Вып. 120. –156 с.
96. Музыка XX века. Московский форум: Сб. науч. тр. / Московская гос. консерватория. – М., 1999. – Вып. 25. – 204 с.
97. Музыкальная энциклопедия. В 6-ти томах. – М., 1973 – 1982. – Т.1 – 1072 с.; Т.2 – 960 с.; Т.3 – 1104 с.; Т.4 – 976 с.; Т.5 – 1056 с.; Т.6 – 1008 с.
98. Музыкальная эстетика Германии 19 века: в 2-х томах. – М.: Музыка, 1981. – Т.1 – 415 с., Т. II – 432 с.
99. Музыкальный словарь Гроува. Пер. с англ. – М.: Практика, 2001. – 1095 с.
100. Назайкинский Б. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319с.
101. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: Музыка, 1972. – 383 с.
102. Никитина Л. Советская музыка. История и современность. – М.: Музыка, 1991. – 278 с.

103. Новосёлова Л. Биографические записки / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 10-36.
104. Новосёлова Л. Творчество А.Эшпая. – М.: Сов. композитор, 1981. – 144с.
105. Орлов Г. Советский фортепианный концерт. – Л., 1954. – 210 с.
106. Пашина Т. Об игровой природе музыки Стравинского: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1992. – Вып.120. - С.116-139.
107. Петриков С. Нетиповые композиционные структуры в инструментальных произведениях Б. Тищенко / Советская музыка. – Проблемы симфонизма и музыкального театра: Сб. науч. тр. / ГМПИ им Гнесиных. – М.: ГМПИ, 1988. – С.5-22.
108. Подосинов А.В. Латинско-русский словарь. – 4-е изд. – М.: Флинта: Наука, 2001. – 376с.
109. Раабен Л. Концерт // Музыкальная энциклопедия. – М., 1974. – Т.2. – С. 922-925.
110. Раабен Л. О духовном ренессансе в русской музыке 1960 – 80-х годов. – СПб.: Бланка, Бояныч, 1998. – 351с.
111. Раабен Л. Советский инструментальный концерт 1968 – 1975гг. – Л.: Музыка, 1967. – 307с.
112. Раков Н. Об Андрее Эшпае / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С.207-209.
113. Румянцев С. Полистилистика как форма художественного обобщения / Вопросы теории музыки: Сб. науч. тр. / ГМПИ им Гнесиных. – М., 1977. – Вып. XXX. – С.20-30.
114. Савенко С. Естественность творческой эволюции (о двух концертах Р.Леденёва) / Музыка России. – М.: Сов. Композитор, 1984. – Вып.5. – С. 181-195.

115. Светланов Е. Несколько слов о двух концертах А.Эшпая / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С.106-107.
116. Слонимский С. Талантлив во всём / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С.230-232.
117. Смирнов Д. Символика Флейтового концерта Эдисона Денисова / Статьи, воспоминания, материалы / Ред.-сост. В.Ценова. – М.: Московская гос. Консерватория, 1999. – С. 359-382.
118. Советские композиторы и музыковеды: т.1 / Сост. Г.Б. Бернандт, И.М. Ямпольский. – М.: Сов. композитор, 1978. – 270 с..
119. Советские композиторы и музыковеды: т.2 / Сост. Л.Григорьев, А.Модин, Я.Платек. – М.: Сов. композитор, 1981. – 416с.
120. Советские композиторы и музыковеды: т.3 / Составители: Л.Григорьев, А.Модин, Я.Платек. – М.: Сов. композитор, 1989. – 215с.
121. Соколов А. Громкостная динамика как предмет анализа / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 5. – С.107-138.
122. Соколов О. О принципах структурного мышления в музыке / Проблемы музыкального мышления. – М.: Музыка, 1982. – С. 153-176.
123. Соловцов А. Концерт. – М., 1959. – 59 с.
124. Сохор А. Эстетическая природа жанра в музыке / Вопросы социологии и эстетики музыки: Статьи и исследования. – Л.: Сов. композитор, 1981. – С. 231-293.
125. Тараканов М. Инструментальный концерт. – М., 1986. – 56 с.
126. Тараканов М. Музыкальная культура РСФСР. – М.: Музыка, 1987. – 363 с.
127. Тараканов М. Новая тональность в музыке XX века / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1972. – Вып.1. – С. 5-35.

128. Тараканов М. О концерте для флейты, фортепиано и камерного оркестра Б.Тищенко / Музыка России. – М.: Сов. композитор, 1978. – Вып. 1. – С. 200 – 217.
129. Тараканов М. О методологии анализа музыкального произведения (к проблеме соотношения типологического и индивидуального) / Методологические проблемы музыкознания. – М.: Музыка, 1987. – С. 31-71.
130. Тараканов М. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке 60 – 70 -х годов. – М.: 1988. – 271 с.
131. Тараканова Е. Работа со старинной моделью. (А.Шнитке. Concerto grosso №1) / Музыка России. – М., 1991. – Вып. 9. – 231-254.
132. Торган Я. Фортепианные концерты И.Брамса в свете эволюции жанра в первой половине 19 века: Автореферат дисс... кандидата искусствоведения. Л., 1976. – 24 с.
133. Уткин А. О концертировании и его формах в современной инструментальной музыке / Стилиевые тенденции в советской музыке 1960 – 1970-х годов. –Л.,1979. – С. 79-87.
134. Федосова Э. Категории пространства и времени в музыкальном анализе/ Пространство и время музыки: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М.:, 1992. – Вып. 121. – С. 3-12.
135. Философский энциклопедический словарь. – М.: Сов. Энциклопедия, 1975. – 270 с.
136. Франтова Т. Неклассические полифонические формы в музыке советских композиторов 60 – 70-х годов / Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗА: Сб. науч. тр. / ГМПИ им Гнесиных. – М..1994. – Вып.132. – с. 216-231.
137. Франтова Т. О новых функциях полифонической фактуры в советской музыке 60-х годов / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1983. – Вып. 5. – С.216-231.

138. Фрейд З. По ту сторону принципа наслаждения / З.Фрейд. танатология – наука о смерти. – СПб.: Восточно – Европейский институт Психоанализа, 1994. – 380 с.
139. Хачатурян А. О моём ученике / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 8-9.
140. Хейзинга Й. Homo Ludens. – Москва, Прогресс, 1992. – 459 с.
141. Холопов Ю. Гармония. Теоретический курс. – М., 1988. – 511 с.
142. Холопов Ю. Изменяющиеся и неизменное в эволюции музыкального мышления / Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С. 52-108.
143. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60 – 70-х годов XX века / Современное искусство музыкальной композиции: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1985. – Вып. 79. – С.17-37.
144. Холопова В. Музыка как вид искусства: Учебное пособие. – СПб. – Лань, 2000. – 320 с.
145. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины XX века (50 – 80-е годы) / Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах ВУЗА: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М., 1994. – Вып.132. – С.46-69.
146. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения / Проблемы традиции и новаторства в современной музыке. – М., 1982. – С.158 -205.
147. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
148. Хохлов Ю. Советский скрипичный концерт. – М., 1956. – 231 с.
149. Хренников Т. Гимн свету / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С.90.

150. Ценова В. О музыкальных формах в творчестве современных московских композиторов / Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ, 1989. – Вып.106. – С. – 199 - 215.
151. Ценова В. О творчестве московских композиторов 80-х годов: к проблеме музыкального языка / Музыкальный язык в контексте культуры: Сб. науч. тр. / ГМПИ им. Гнесиных. – М.: ГМПИ, 1989. – Вып. 106. – С. 132-142.
152. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
153. Чайковский Б. Эмоциональный художник/ Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 229-230.
154. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. – М.: Музыка, 1984. – 144 с.
155. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке / Музыкальное искусство и наука. – М.: Музыка, 1978. – Вып. 3. – С. 13-45.
156. Чигарёва Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом / Проблемы музыкальной науки. – М.: Сов. композитор, 1973. – Вып.2. – С.48-88.
157. Шантырь Г. Симфонический концерт советской музыки // Советская музыка. – 1956. – №2. – С. 103-104.
158. Шиллер Ф. Собрание сочинений в 7 томах. – М.: Гослитиздат, 1957. – Т.5. – С. 275-302.
159. Шнитке А. Молод сердцем их автор / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е. Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 233.
160. Эльконин Д. Психология игры. – Москва, 1978. – 359 с.

161. Энциклопедический музыкальный словарь. – М.: Советская энциклопедия, 1990. – 671 с.
162. Эстетика: Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – 447 с.
163. Эшпай А. Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Советский композитор, 1988. – 360 с.
164. Эшпай А. Непрошедшее время. Беседы разных лет. – М.: Композитор, 2000. – 88 с.
165. Эшпай А. Старинный язык / Андрей Эшпай: Беседы. Статьи. Материалы. Очерки / Сост. Е.Гульянц. – М.: Сов. Композитор, 1988. – С. 268-270.
166. Battisti C., Alessio G. Dizionario etimologico italiano. V.II. – Firenze. G. Barbèra editore, 1951. – S.821 – 1604.
167. Blacwood A. New Encyclopedia of Music – L., 1983. – 136 p.
168. Candlé R. Dictionnaire de musique / Microcosme. Edition du Seuil, 1961. – 284 p.
169. Eggebrecht H. Musik im Abenland. Prozesse und Stationen vom Mittelater bis zur Gegenwart. – P iper Munhen Zürich, 1996. – 838 s.
170. Engel H. Das Instrumentalkoncert. Eine musikgeschichtliche Darstellung. Bd.II. – Breitkopf. Härtel. Wiesbaden, 1974. – 481 s.
171. New Grove. Dictionary of music and Musicians / Edited by Stanley Sadie). – L., 1980. V.4. – 480 p.
172. Pretorius M. Syntagma musicum. Bd.3, Wölfenbüttel, 1619. Facsimile – Nachdruck. – Kassel und Basel, 1959. – 262 s.

61:04-17/33-9

Т. 2.

Приложение

Самодельный в. м.

«Машиноводство и производство...»

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

гис. кат. иск.

ОГЛАВЛЕНИЕ

М. Вайнберг.	Концерт для трубы с оркестром	1
Б. Тищенко.	Концерт для арфы с оркестром	20
Б. Чайковский.	Концерт для кларнета и камерного оркестра	33
С. Губайдулина.	Концерт для фагота и низких струнных	43
Я. Рязанский.	Концерт для камерного оркестра	55
Р. Калсон.	Concerto grosso	65
А. Эшпай.	Концерт для оркестра	78
А. Эшпай.	Концерт для фортепиано с оркестром №1	86
А. Эшпай.	Концерт для скрипки с оркестром №1	99
А. Эшпай.	Концерт для фортепиано с оркестром №2	106
А. Эшпай.	Концерт для скрипки с оркестром № 4	111
А. Эшпай.	Концерт для скрипки с оркестром №2	119
А. Эшпай.	Концерт для альты с оркестром	127
А. Эшпай.	Концерт для виолончели с оркестром	140
А. Эшпай.	Концерт для скрипки с оркестром № 3	149
А. Эшпай.	Концерт для трубы в сопровождении струнного оркестра и медных духовых	163
А. Эшпай.	Концерт для гобоя с оркестром	168
А. Эшпай.	Концерт для саксофона-сопрано с оркестром	182
А. Эшпай.	Концерт для флейты с оркестром	189
А. Эшпай.	Концерт для кларнета и струнного оркестра с арфой и литаврами	198
А. Эшпай.	Концерт для контрабаса и струнного оркестра	212
А. Эшпай.	Концерт для трубы и тромбона с оркестром	224

Тимофею Александровичу Докшицеру
КОНЦЕРТ
 для трубы с оркестром

To Timothy Dokshitzer
CONCERTO
 for Trumpet and Orchestra

M. ВАННБЕРГ Op. 9
 M. VAINBERG

ЭТЮДЫ

I

ETUDES

Allegro molto $\text{♩} = 152$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

Clarineti (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

Timpani

Tromba sola (B)

Allegro molto $\text{♩} = 152$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

1

Picc.

Fl.

Ob.

C. Ingl.

Cl.

Fag.

C-fag.

Tr-ba sola

1

Archi

8

C. Ing. l. 2

Fag. a2

C. fag.

Tr. ba sola

Archi

arco

arco

arco div. b

arco div. b

arco

unis.

Tr. ba sola

Archi

pizz.

f marc.

pizz.

f marc.

pizz.

f marc.

unis.

pizz.

f marc.

pizz.

f marc.

Cor.

Tr-ba sola

Archi

This system contains three staves. The top staff is for the Cor. (Corns), the middle for Tr-ba sola (Trumpet solo), and the bottom for Archi (Strings). The Cor. part has a dynamic marking of *f* and a first ending bracket. The Tr-ba sola part has a dynamic marking of *f*. The Archi part consists of five staves with various rhythmic patterns.

Cor.

Tr-ba sola

Archi

This system contains three staves. The top staff is for the Cor. (Corns), the middle for Tr-ba sola (Trumpet solo), and the bottom for Archi (Strings). The Cor. part has a dynamic marking of *v*. The Tr-ba sola part has a dynamic marking of *f*. The Archi part consists of five staves with various rhythmic patterns.

4

Fl.

Ob.

C. In G.

I

II

III

I

II

III

IV

Cor.

Tr. ba sola

Archi

pizz.

pizz.

4

A handwritten musical score consisting of 18 staves. The score is organized into three systems of six staves each. The first system (staves 1-6) features a complex melodic line in the upper staves with many sixteenth and thirty-second notes, and a more rhythmic accompaniment in the lower staves. The second system (staves 7-12) shows a more melodic and sustained texture, with long notes and slurs in the upper staves and a steady accompaniment in the lower staves. The third system (staves 13-18) continues the melodic and accompanimental patterns, with some changes in note values and rests. The notation includes various note heads, stems, beams, slurs, and dynamic markings. The paper shows signs of age and wear.

12

This is a handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into three systems of staves. The first system consists of eight staves, with the top four in treble clef and the bottom four in bass clef. The second system consists of three staves, with the top two in treble clef and the bottom one in bass clef. The third system consists of five staves, with the top two in treble clef and the bottom three in bass clef. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *f* (forte) and *sf* (sforzando). A first ending bracket is present in the second system. The score is written on aged paper with some ink bleed-through from the reverse side.

Arpa *f* *secco*

Tr-ba sola *dim.* *mp*

Archi *f*

Arpa [10]

Tr-ba sola

Archi *f*

Arpa [11]

Tr-ba sola *arco*

Archi *f* *arco*

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Fag.

C. fag.

Cel.

Arpa

Tr-ba sola

Archi

f marcato

f marcato

f marcato, molto secco

f *dim.*

f *molto le*

pizz.

pizz.

pizz.

pizz.

ЭПИЗОДЫ II EPISODES

Andante $\text{♩} = 69$

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

Timpani

Tromba sola.

Andante $\text{♩} = 69$

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

This page of a musical score, numbered 11, contains a string quartet arrangement. The score is organized into two systems. The first system consists of four staves, each with a different clef: the top two are treble clefs and the bottom two are bass clefs. The second system also consists of four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamic markings such as *f* (forte) and *a2* are present. The word *arco* is written at the bottom right of the page. The page number 70 is in the top left corner, and the number 11 is centered at the top.

Fl. *p*

Cor. *pp*

Timp

Arpa *p*

Tr-ba sola

V-le *pp* *div. arco*

V-c *pp* *pizz.* *div. arco*

Fl.

Cor.

Tre Ptti

Cassa *ord.* *ppp*

Arpa

Tr-ba sola

V-le *arco unis.*

V-c *arco* *pp* *pizz.*

3

Cl. b. *mp*

Cor. III *pp*

Arpa *p*

Tr. ba sola

V.le *con sord.*

V.c. *pp*

Cl. b.

Arpa

Tr. l sola

V.le

V.c. *pp*

C-b. *p*

con sord. arco unis.

C-basso solo

8 V. 14

Picc.

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl.

Cl. b.

F-g.

C-fag.

Cor.

Archi

Fl.

Tr-ba
ola

Archi

pizz.

pizz.

pizz.

con sord. (рыма)

pp

Fl.

Cor-ba sola

Orchi

Fl.

Cor-ba sola

Orchi

ФАНФАРЫ III FANFARES

Andante

Piccolo

2 Flauti

2 Oboi

Corno inglese

2 Clarinetti (B)

Clarinetto basso (B)

2 Fagotti

Contrafagotto

4 Corni (F)

Timpani

Campana bassa

Tromba sola

senza sord.

ppp

Andante

Violini I

Violini II

Viola

Violoncelli

Contrabassi

accél.

C-na

Tr-ba sola

cresc.

Allegro

Andante

solo

V.e.

altri

C-b.

1

C-na

Tr-ba sola

solo

V.e.

altri

C-b.

ppp

sempre ppp

sempre ppp

sempre ppp

C.

C-na

Tr-ba sola

altri

C-b.

unis.

2 Presto

C.

Tr-ba sola

3 Presto

Legni

T-ro

Tr-ba sola

T-ro

Tr-b- sol

T-ro

Tr-ba sola

Tr-ba sola

Tr-ba sola

T-ro

Tr-ba so

Tt.

Tr-ba sola

v.le div.

pp

mp

p

ppp

Andante

con sord

arco

ppp

Andantino

Legni SAT

C.

Tr-ba sola

frull.

pp

Legni

Tr-ba sola

Legni

Tr-ba sola

molto accel.

Allegro

cresc.

Legni

Tr-ba sola

cresc.

Ирина Донской
To Irina Donshaya

КОНЦЕРТ

для арфы с оркестром

CONCERTO

for Harp and Orchestra

В. ТИЩЕНКО
B. TISHCHENKO
Соч. 69

Moderato

1

2 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti in B (1)

2 Fagotti

3 Corni in F

2 Trombe in B

2 Timpani

2 Tamburi di legni

Tamburino

Tamburo

Flagello

Piatto sospeso

Gran cassa

Campanelli

Silofono

Arpa piccola

Arpa ordinario

Piano *pp dolce*

Soprano solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

This musical score page, numbered 21, features six distinct sections, each marked with a boxed number (1 through 6) at the top of the section. Each section consists of three staves: Clarinet (Cl.), Arpa picc. (Arpa picc.), and Piano (P-no).
- Section 1: Clarinet has a long melodic line with a slur and a first ending bracket. Arpa picc. and Piano provide accompaniment, with the piano part marked *pp*.
- Section 2: Similar instrumentation, with the piano part marked *pp*.
- Section 3: Clarinet has a melodic line with a slur and a first ending bracket. Arpa picc. and Piano provide accompaniment, with the piano part marked *pp*.
- Section 4: Clarinet has a melodic line with a slur and a first ending bracket. Arpa picc. and Piano provide accompaniment, with the piano part marked *pp*.
- Section 5: Clarinet has a melodic line with a slur and a first ending bracket. Arpa picc. and Piano provide accompaniment, with the piano part marked *pp*.
- Section 6: Clarinet has a melodic line with a slur and a first ending bracket. Arpa picc. and Piano provide accompaniment, with the piano part marked *pp*.
The score includes various musical notations such as slurs, first ending brackets, and dynamic markings like *pp* and *p*.

Arpa picc.

P-no

Vni II

Fl.

Arpa picc. *cresc. poco a poco*

Vni II

Arpa picc.

Arpa picc.

Cor. *mp* *I coperto*

Arpa picc.

Vni II

Arpa picc. *cresc.*

P-no

Arpa picc.

Vni II

Ob.

Cl.

Arpa picc.

Vni II *cresc.*

Arpa picc.

P-no

7

8

9

10

11

12

13

II

Allegro con moto

2 Clarinetti in B
3 Corni in F

Cl.
Cor.

Cl.
Cor.
Arpa (ord)

Fl.
Cl.
Fag.
Cor.
Arpa

17

V-ni I
V-ni II
V.c.
C.b.

V-ni I
V-ni II
V.c.
C.b.

Fag.
Arch.
Arch.

rinforz.
rinforz.
non div.

lanuto

Fag.
Arch.
Arch.

Аппа

The musical score is written for a string ensemble. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The tempo and dynamics are not explicitly marked at the start. The score includes several systems of two staves each. Measure numbers 47 and 48 are highlighted with boxes. The notation includes notes, rests, triplets, and glissandos. The piece ends with a fermata over a final chord.

* «Эффект гонга или там-там»: ударить открытой левой рукой достаточно сильно по группе струн, заключенных между указанными нотами
 * «Gong or tam tam effect»: strike strong enough with open left palm against the group of strings between indicated notes.
 с 836 к

gliss. sim.

gliss. sim.

49

Fa

m. d. m. s.

Do Si Re

gliss.

gliss.

Вариации на тему
Variations - performance

III

Moderato

Tamburi di legno

Silofono

Arpa

Legno

Sil.

[66]

Legno

Sil.

[67]

Legno

Sil.

Legno

Sil.

58

68

Legno

Sil.

Legno

Sil.

Musical score for measures 68-69. The first system includes two staves for woodwinds: Legno (Flute) and Sil. (Clarinet). The second system also includes two staves for woodwinds: Legno (Flute) and Sil. (Clarinet). The notation shows rhythmic patterns and melodic lines for these instruments.

69

Ob.

Fag.

Arpa

Legno

Sil.

Musical score for measures 69-70. The first system includes two staves for woodwinds: Ob. (Oboe) and Fag. (Bassoon). The second system includes three staves: Arpa (Harp), Legno (Flute), and Sil. (Clarinet). The notation shows complex rhythmic and melodic patterns.

M. 187

70

Ob.

Fag.

Arpa

Ob.

Fag.

Arpa

Musical score for measures 70-71. The first system includes two staves for woodwinds: Ob. (Oboe) and Fag. (Bassoon). The second system includes three staves: Arpa (Harp), Ob. (Oboe), and Fag. (Bassoon). The notation shows complex rhythmic and melodic patterns.

IV
(INTERMEZZO)

Andante

Flauti

pp dolce

93

dim *pp*

Fl.

94

Arpa
picc

pp

Soprano

pp

Fl.

Arpa
picc

Soprano

pp

Fl.

poco cresc.

Arpa
picc

Soprano

poco cresc.

95

Fl. *mp*

Arpa picc.

S. solo *p*

Fl. *dim.*

Arpa picc.

S. solo *dim.*

Fl. *pp*

Arpa picc.

S. solo *pp*

96

Fl.

Arpa picc.

S. solo

Crescdo

Fl.

Arpa picc.

S. solo

V

Andante

Campanelli

Arpa ordinario

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

Arpa

The musical score consists of eight staves. The top two staves are for 'Campanelli' and 'Arpa ordinario'. The remaining six staves are for individual 'Arpa' parts. The tempo is marked 'Andante'. The score includes various musical notations: notes, rests, and glissandos. Specific notes are labeled with their names and accidentals: Fa#, La#, Re#, Solb, Mi#, Si, La, Fa, Re, Mi, Si. Measure numbers 103 and 104 are indicated in boxes. The bottom staff has a 'poco a poco cresc.' marking. The score is written in a key signature with one sharp (F#) and a common time signature (C).

КОНЦЕРТ **CONCERTO**
 для кларнета и камерного оркестра for Clarinet and Chamber Orchestra

Б. ЧАЙКОВСКИЙ
 B. CHAIKOVSKY

I

Moderato $\text{♩} = 116$

Clarinetto (A)
 solo

p espr.
 con sord.

Viole

p
 con sord.

Violoncelli

p
 pizz.

Contrabasso

p

1

2

Cl. (A) solo

V. le

V. c.

C. b.

Cl. (A) solo

2

I con sord. p

Vni con sord. p

II p

V. le p

V. c. p

C. b.

Cl. (A) solo

A. III

8

II

Vivace $\text{♩} = 104$

Cl. (A)
solo

V-c.

C-b.

Cl. (A)
solo

V-c.

C-b.

==

Cl. (A)
solo

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

Cl. (A)
solo

Archi

Cl. (A)

C-b.

Cl. (A)
solo

Archi

Musical score for the first system, measures 1-4. The Clarinet (A) solo line is in the upper staff. The strings (Archi) are in the lower staves. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include piano (*p*) and pizzicato (*pizz.*).

Musical score for the second system, measures 5-8. The Clarinet (A) line is in the upper staff. The Bassoon (C-b.) lines are in the lower staves. The Clarinet (A) line continues with a melodic line. The Bassoon lines play a rhythmic pattern of eighth notes.

Musical score for the third system, measures 9-12. The Clarinet (A) solo line is in the upper staff. The strings (Archi) are in the lower staves. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. Dynamics include forte (*f*) and piano (*p*).

III

Allegro $\text{♩} = 144$

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Viol. I *f* arco 14

Viol. II *f* arco

Vcllo *f* arco

Viol. I

Viol. II

Vcllo

Viol. I

Viol. II

Viol. III

Vcllo

Viol. I *p* *cresc.*

Viol. II *p* *cresc.* arco div.

Viol. III *p* *cresc.* arco div.

Vcllo *p* *cresc.*

Viol. III *p* *cresc.* pizz.

Vcllo *p* *cresc.*

Viol. I

Viol. II

Viol. III

Vcllo

Viol. I *f* *unis.*

Viol. II *f* *unis.*

Viol. III *f*

Vcllo *f*

15

Archl

This system contains four staves of music for strings. The top two staves are for Violins (V-nl) and the bottom two for Cellos and Double Basses (V-c). The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 2/4 time signature. It features a melodic line in the upper strings and a rhythmic accompaniment in the lower strings.

Archl

This system continues the string part with four staves. The notation is consistent with the previous system, showing the continuation of the melodic and rhythmic themes.

V-nl I
V-nl II
V-le
V-c

10

This system introduces woodwinds. It includes staves for Violin I (V-nl I), Violin II (V-nl II), Viola (V-le), and Cello/Double Bass (V-c). A box containing the number '10' is placed above the first staff. The woodwinds enter with a melodic line, while the strings provide accompaniment.

V-nl I
V-nl II
V-le
V-c

This system continues the woodwind and string parts. The woodwinds play a melodic line, and the strings provide a steady accompaniment. The notation includes various musical symbols such as slurs and dynamics.

14

18

Cl (A) solo

I

II

III

Tr. be III

Thup.

Archl

Cl (A) solo

Archl

Archl

Detailed description of the musical score: The score is for measures 14 through 18. It features a woodwind section with three Clarinet (A) solo parts (I, II, III) and a Trumpet (be III) part. The percussion part is labeled 'Thup.'. The string section is labeled 'Archl' and consists of five staves. The woodwinds play melodic lines with slurs and accents, starting with a forte (f) dynamic. The strings provide accompaniment, starting with fortissimo (ff) and moving to mezzo-piano (mp) with 'arco' markings. A rehearsal mark '18' is located at the top of the first staff.

28

Cl. (A)
solo

Trup.

Archi

30

Cl. (A)
solo

Archi

I. (A)
solo

Archi

First system of musical notation, measures 1-18. It consists of five staves: a vocal line at the top, followed by two treble clef staves (likely piano and violin/viola), and two bass clef staves (likely cello/bass and double bass). The music is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 4/4 time signature. The vocal line features a melodic line with many slurs and ties. The piano accompaniment is primarily chordal and rhythmic.

Second system of musical notation, measures 19-24. It begins with a double bar line and a measure rest, followed by a box containing the number '19'. The system contains five staves. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *dim.* (diminuendo). The word *arco* is written above the bass clef staves. The piano part features more complex textures with some triplets and slurs.

Third system of musical notation, measures 25-30. It begins with a double bar line and a measure rest, followed by a box containing the number '20'. The system contains five staves. Dynamics include *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *F* (forte). The word *pizz.* (pizzicato) is written above the bass clef staves. The piano part has a more active, rhythmic character with many slurs and ties.

37

This page of a handwritten musical score contains measures 37 through 40. It is arranged in two systems of four staves each. The first system (measures 37-38) features a treble clef on the top staff, a key signature of one sharp (F#), and a time signature of 3/4. The second system (measures 39-40) features a bass clef on the bottom staff, a key signature of two sharps (F# and C#), and a time signature of 3/4. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *f*, *ff*, and *arco*. There are also some handwritten annotations above the staves, possibly indicating bowing or fingering techniques.

First system of musical notation, measures 28-30. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The other staves provide harmonic accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

Second system of musical notation, measures 31-32. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The other staves provide harmonic accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

Third system of musical notation, measures 33-34. It features a grand staff with five staves. The top staff has a melodic line with dynamic markings *f* and *p*. The other staves provide harmonic accompaniment. A double bar line is present at the end of the system.

Валерию Попову
To Valery Popov

КОНЦЕРТ
для фагота и низких струнных *)

(1975)

CONCERTO
for Bassoon and Low Strings*)

София ГУБАЙДУЛЛИНА
Sofia GUBAIDULINA

The musical score is arranged in systems. The top system includes the Fagotto solo part with a tempo marking of quarter note = 84. The second system shows the Fag. solo part with dynamics like *poco string. mp* and *espress.*. The third system is the Fag. solo part with *Tempo I* and *f*. The fourth system contains the Violoncelli (V.c.) parts I, II, III, and IV, all marked *pp* and *sul tasto*. The fifth system contains the Contrabassi (C.b.) parts II and III, also marked *pp* and *sul tasto*. The sixth system shows the Fag. solo part with a second section marked '2' and *sul tasto*. The seventh system shows the C-b. part with *pp* and *sul tasto*. The score concludes with a *pp* dynamic marking.

*) Арчи: 4 Violoncelli, 3 Contrabbassi.
© Издательство «Музыка», 1979 г.
5. Произведение для оркестра

68

Fag. solo

V.c.

pizz. *mf p.s.* *mf* *p* arco

Fag. solo

V.c.

C b.

ff *p* *ff* *p* *ord* *con sord* *p* *p ord.* *Pord.*

Fag.

V.c.

mp solo pizz. *p* senza sord pizz. espress.

28

22) 1)

Fag. solo

V.c.

C-b.

23) 2)

Fag. solo

V.c.

C-b.

*) Этот знак означает, что дирижер позволяет музыкантам играть не в месте

80 *♩ = 60* 1)

24

Fag. solo

V-c.

C-b.

ord. *mf* *dim.*

arco *mf* *mf*

Fag. solo

V-c.

C-b.

p *f*

2)

Fag. solo

frull. *mp*

25 *♩ = 100*

Fag. solo

V-c. I

con sord. *pp* poco *gliss sempre* *mp* *mf* *pp*

81

1) *p* *b₂* *b₃*

Fag. solo

Vcl.

pp *poco gliss.*

pp *p* *b₂* *b₃* *poco gliss. simula* *pp*

4) *pp* *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

Fag. solo

Vcl.

pp *p* *mp* *p* *mp* *p* *mp*

con sord. *poco gliss. sim*

26) *pp* *mp* *mf* *pp* *pp* *pp* *pp*

Fag. solo

Vcl.

pp *pp* *pp* *pp* *pp* *pp* *pp*

C. b.

pp *pp* *pp*

63

Fag. solo

V.c.

Fag. solo

V.c.

Fag. solo

V.c.

C.B.

27 $\text{♩} = 60$ 28

senza sord. p

senza sord. p

al tasto pp

pizz. p

pizz. p

pizz. p

This musical score page contains three systems of music, each with three staves: Fag. solo (top), V-c. (middle), and C.b. (bottom). The first system is for measure 29, marked with a box containing the number 29. The second system is for measure 30, marked with a box containing the number 30. The third system is for measure 31, also marked with a box containing the number 30. The Fag. solo part features a melodic line with various dynamics including *p*, *pp*, and *p*. The V-c. part includes the instruction "con sord. da punta d'arco" and dynamic markings *pp* and *p*. The C.b. part provides a harmonic accompaniment with dynamics *pp* and *p*. The score is written in a standard musical notation with treble and bass clefs, and includes various musical symbols such as beams, slurs, and dynamic markings.

50

Violoncelli

Contrabbassi

Fag. solo

V-c.

C-b.

V-c.

C-b.

*) Любые знаки повышения или понижения звука действительны только в том случае, когда они не вынесены.
 Примечание: ♯ — повышение на 1/2 тона; ♭ — понижение на 1/2 тона; ♮ — повышение на 1/2 тона; ♮ — понижение на 1/2 тона.

2

Fag. solo

V-c.

C-b.

V-c.

C-b.

Fag. solo

V-c.

C-b.

10632

161

4 V-c. 25

senza sord.

Cb. senza arco

senza arco

4 V-c.

3 Cb.

~ 8"

~ 7"

IV

Fagotto solo

Fag. solo accel.

Fag. solo sostenuto

Fag. solo

Fag. solo

Fag. solo

20 17 18 19

Fag. solo

~ 23"

10 17

14

*) Быстрые движения пальца поперек клапана «Е».

108

Fag. solo

Fag. solo

Fag. solo

frat tutti
(всё по смыслу)

clamore
(крик)

Fag. solo

10

riso
(смех)

Fag.

11

12

V-c.

con sord.
p

con sord.
p

con sord.
p

con sord.
p

Fag. solo

poco a poco

V-c.

C-b.

poco a poco

This system contains three staves. The top staff is for Flute solo, showing a melodic line with some slurs. The middle two staves are for Violin and Cello, with the Violin staff having a 'poco a poco' marking. The Cello staff also has a 'poco a poco' marking. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Fag. solo

cresc.

V-c.

C-b.

cresc.

This system contains three staves. The top staff is for Flute solo, with a 'cresc.' marking. The middle two staves are for Violin and Cello, with the Violin staff having a 'cresc.' marking. The Cello staff also has a 'cresc.' marking. The music continues with similar melodic and harmonic patterns as the first system.

КОНЦЕРТ

для камерного оркестра *

KONTSERT

kammerorkestr:

3 ПР. №1

Я. РААТС

J. RÄÄTS

Op. 16

Allegro
non div.

Violini I *ff*

Violini II *ff*

Viola *ff*

Violoncelli *ff*

Contrabassi *ff*

* Можно играть струнным составом симфонического оркестра

First system of musical notation, consisting of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one flat (B-flat) and a common time signature. It contains a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff is a treble clef with a piano (p) dynamic marking. The third and fourth staves are bass clefs, with the third staff containing a rhythmic accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, consisting of four staves. The top staff continues the melodic line from the first system. The second staff continues the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with a fermata over the first measure and a crescendo hairpin. The second staff continues the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of four staves. The top staff features a melodic line with a fermata over the first measure. The second staff continues the piano accompaniment. The third and fourth staves continue the rhythmic accompaniment.

II

Andante

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

C-b.

p

pizz.

mf

III

Allegro

Musical score for the first system, featuring Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabasso. The tempo is marked 'Allegro'. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *mf* (mezzo-forte).

Musical score for the second system, continuing the orchestral arrangement. It features the same instruments as the first system, with various melodic and harmonic lines.

Musical score for the third system, concluding the page's musical content. It features the same instruments as the previous systems, with various melodic and harmonic lines.

13

Musical score for system 13, measures 1-4. It features a piano introduction with a forte (f) dynamic marking in the first measure. The score is written for two treble clefs and two bass clefs.

Musical score for system 13, measures 5-8. The melody continues in the upper staves, and the bass line provides harmonic support.

14

Musical score for system 14, measures 1-4. The score is written for two treble clefs and two bass clefs.

Musical score for system 14, measures 5-8. The score is written for two treble clefs and two bass clefs.

7

IV

Grave

V-ni I
V-ni II
V-le
V-c.
C-b.

pp(ff)^{*}
pp(ff)^{*}
pp(ff)^{*}
pp(ff)^{*}

p(f)^{*}

p(f)^{*}
p(f)^{*}
p(f)^{*}
p(f)^{*}

*При повторении

V

Allegro

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score is in 2/4 time and begins with a dynamic marking of *f*. The Violin II part includes a *div.* (divisi) marking. The music consists of rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes.

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. The score continues with a *marcato* marking. The Violin I part features a melodic line with a slur. The other parts continue with rhythmic accompaniment.

Musical score for Violins I and II, Viola, Violoncello, and Contrabass. This system shows further development of the rhythmic and melodic themes established in the previous systems.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music continues with a complex rhythmic pattern.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the first staff, the word "div." is written above the first measure, and "simile" is written above the second measure. Above the second staff, "div." is written above the first measure, and "simile" is written above the second measure.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The top two staves are in treble clef, and the bottom three are in bass clef. The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Above the first staff, the word "unis" is written above the first measure. Above the second staff, the word "unis" is written above the first measure. A box containing the number "1" is located above the second staff in the second measure.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a 'y' marking above the first measure. The remaining four staves are instrumental parts. The music is in a common time signature and features a mix of eighth and sixteenth notes.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff has a long melodic line with a slur. The bottom staff includes the instruction 'arco' with a 'v' marking above it. The music continues with similar rhythmic patterns.

Third system of musical notation, consisting of five staves. A box containing the number '8' is located at the beginning of the top staff. The music features sustained notes and slurs across the staves.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The music continues with sustained notes and slurs, maintaining the same instrumental and vocal parts.

First system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The lower four staves are instrumental accompaniment. The system concludes with a fortissimo (*ff*) dynamic marking.

Second system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with lyrics "unis" and "marcato" written below it. The lower four staves are instrumental accompaniment.

Third system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The lower four staves are instrumental accompaniment.

Fourth system of musical notation, consisting of five staves. The top staff is a vocal line with a melodic line. The lower four staves are instrumental accompaniment.

PP. 71

CONCERTO GROSSO

R. KALSONS

Andante mesto

ff

Fl. I

Fl. II

Ob. I

Ob. II

Cl. in B_b I

Cl. in B_b II

Fg. I

Fg. II

C-fg.

Timpani

Tromba soli in B

Corno soli in F

divisi.

V-ni I

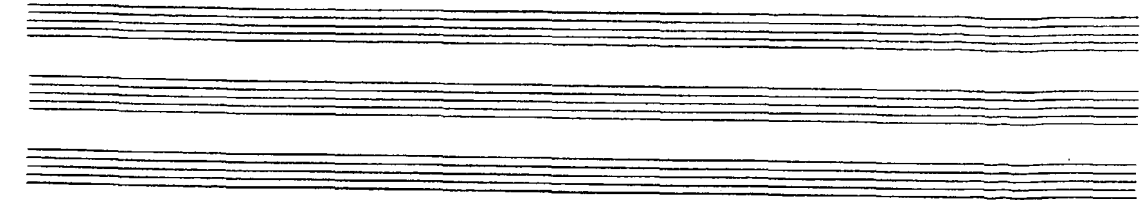
V-ni II

Viola

V-celli

C-bassi

2.



Mlegro non troppo

The musical score is written on multiple staves. At the top, there are two empty grand staves. Below them, the tempo marking *Mlegro non troppo* is written. The main score consists of a grand staff with a piano part (treble clef) and a violin part (treble clef), and a separate bass staff (bass clef). The piano part begins with a melodic line starting on a quarter rest, followed by eighth and sixteenth notes, marked with a forte dynamic *f*. The violin part and the bass staff are currently empty.

12.

This musical score consists of multiple systems of staves. The upper portion of the page features several systems of empty staves, likely for a piano accompaniment. The lower portion contains a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). This line begins with a series of sixteenth-note runs in the right hand, followed by a section marked with a forte (*f*) dynamic. The notation includes various note values, rests, and accidentals, typical of a classical piano piece. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Allo marziale

f

pizz.

col legno

col legno

pizz.

pizz.

34.

Handwritten musical score for a string quartet, page 34. The score consists of four systems of staves. The first system includes a violin part with "vva" and "fpz" markings, and other parts with "mf" and "f" dynamics. The second system continues the notation. The third system features a cello part with "c.legno" and "pizz." markings. The fourth system continues the notation with various dynamics like "f" and "c.legno".

The image shows a handwritten musical score for a string ensemble, consisting of multiple staves. The notation includes complex rhythmic patterns, often with sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *p* (piano) are used throughout. A section is marked *Solo* with a forte *f* dynamic. Performance instructions include *arco p dolce*, indicating a soft, sweet sound with the bow. The score is divided into several systems, with some staves showing changes in key signature and time signature. The handwriting is clear and professional, typical of a composer's manuscript.

This page of a handwritten musical score, numbered 72, contains four systems of staves. The first system consists of ten staves, with the top two staves featuring melodic lines marked with *solce* and *p*. The second system has two staves, with the top staff marked *p* and *solce*. The third system has four staves, with the top staff marked *pizz* and *p*, and the second staff marked *pizz* and *p*. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings throughout.

Allegro moderato

The musical score is arranged in systems. The first system includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Timpani (Timp.). The second system includes Trumpet (Tr.) and Trombone (Cr.). The third system includes the Archi (string) section. The score is in 2/4 time and features a variety of notes, rests, and dynamic markings such as *f* and *pizz. f*. The tempo is marked *Allegro moderato*. The page number 73 is at the top, and the number 5 is in the upper right corner. A handwritten 'fi' is also present in the upper right. The string section part at the bottom right includes the instruction *pizz. f*.

72.

Allegro. Allagione

Fl.

Ob.

Cl.

Fa

Cb

Timp.

Tr.

Cr.

Archi

The musical score is written in 3/4 time and includes a key signature of one sharp (F#). The tempo and mood are indicated as *Allegro. Allagione*. The score is divided into measures by vertical bar lines. The woodwind and string parts are clearly visible, with the strings playing a melodic line in the lower register.

A handwritten musical score for a 12-piece ensemble, arranged in three systems of four staves each. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system (top) features two staves with notes and rests, and two empty staves. The second system (middle) contains four staves with notes and rests. The third system (bottom) includes a Trumpet (Tr.) and Cornet (Cr.) part with notes and rests, and two empty staves. Dynamic markings include *f*, *mf*, and *f*. The score is written in a clear, legible hand.

56.

Allegro moderato

$\frac{4}{4}$ *pp*

Fl. *pp*

Ob.

Cl.

Fg.

Cfg.

Timp

Tr.

Cr.

pp unis.

pizz. pp unis

collegano unis

pp

Archi *pizz. pp*

This musical score page features several staves for different instruments. At the top, there are three empty staves. Below them, the Flute (Fl.) staff contains a melodic line with various accidentals (flats, sharps, naturals) and slurs. The Clarinet (Cl.) staff has a rhythmic pattern of eighth notes. The Trumpet (Tr.) staff is mostly empty. The Trombone (Cr.) staff has a melodic line with slurs. At the bottom, the Archi (Arches) section consists of four staves: two for the first and second violins and two for the violas and cellos. The first violin part has a rhythmic pattern of eighth notes, while the other parts have simpler rhythmic figures.

КОНЦЕРТ ДЛЯ ОРКЕСТРА

Переложение для двух фортепиано В. Боровиковъ

Андрей ШИПАЙ

Allegro assai

I

Allegro assai

II

81)

8

(pizz.)

mf sempre marcato

(pizz.)

mf cresc.

cresc.

ff

ff

ff

mp (pizz.)

2 marcattissimo

2

mf *leggiero*

3

legato

mf

3

mf

20

95

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

21 Meno mosso

pp sub

21 Meno mosso

pp sub.

22 Andante *

22 Andante

mf espress.

mp

23

(Fl.)

p dolce legato

23

24 Allegretto molto tranquillo **
(Tuba con sord.)

(Arpa) *p*

Allegretto molto tranquillo

pp

118 [27] A tempo (Andante)

pp

[27] A tempo (Andante)

[25] Moderato assai

accel. poco a poco

Piu mosso (quasi

mp legato
m. d.

[25] Moderato assai

accel. poco a poco

Piu mosso (quasi

(Arpa)

Allegro)

m. d.

Allegro)

mf cresc. f cresc. ff

pp cresc. f cresc. ff

CADENZA-FUGA

33 L'istesso tempo (Allegro assai)

CADENZA FUGA

33 L'istesso tempo (Allegro assai)

farticolato

f articolato

Памяти Мориса Равеля

КОНЦЕРТ для фортепиано с оркестром

пр. 1

I

Переложение для двух фортепиано автора

Андрей ЭШПАЙ

Allegro

Piano I

Allegro

Оркестр
(Piano II)

8 8 10

6

10

p.

p.

p.

p.

cantabile

Piano II

pizz.

Fl.

p sub. leggiero

(pizz.)

3

11 Pochissimo meno mosso

p dolce

11 Pochissimo meno mosso

pp

4

1 Piano II

First system of musical notation for Piano II. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *f* and *ff*. The bass staff contains a supporting line with chords and notes, also marked with *f* and *ff*. The word *espress.* is written above the treble staff.

Archi, Cor.

2

Second system of musical notation for Piano II. The treble staff features a melodic line with notes and rests, marked with *ff*. The bass staff contains a supporting line with chords and notes.

Third system of musical notation for Piano II. The treble staff features a melodic line with notes and rests, marked with *f*. The bass staff contains a supporting line with chords and notes, marked with *ffp*.

Fourth system of musical notation for Piano II. The treble staff features a melodic line with notes and rests, marked with *cresc.* and *ff*. The bass staff contains a supporting line with chords and notes.

3 Allegro non troppo
Piano I

Fifth system of musical notation for Piano I. The treble staff contains a melodic line with notes and rests, marked with *p*. The bass staff contains a supporting line with chords and notes.

4

4 Cl. *p* pizz.

5

5

rit. a tempo

rit. a tempo

First system of piano accompaniment, measures 1-11. The music is in 4/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand features a complex, rhythmic accompaniment with many beamed notes and rests. The left hand provides a steady bass line with eighth notes.

Second system of piano accompaniment, measures 12-13. Measure 12 is marked with a box containing the number '12'. The right hand has a melodic line with some slurs and ties. The left hand continues with a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat sign.

Third system of piano accompaniment, measures 14-15. Measure 14 is marked with a box containing the number '12'. The right hand features a melodic line with slurs and ties. The left hand has a bass line. The system concludes with a double bar line and repeat sign.

mf espress.

8
Fl.

Cl.

14 Listesso tempo (♩=♩)

14 Listesso tempo (♩=♩)

V-ni I, V-la, V-c.
mf molto espress. Cor.

15

15

First system of musical notation, measures 1-3. It features a grand staff with piano accompaniment and a single staff for Violins and Oboes. The piano part has a complex, rhythmic melody with many sixteenth notes. The V-ni, Ob. part has a simple, melodic line. The dynamic marking *mf molto espress.* is present.

V-ni, Ob.
mf molto espress.

Second system of musical notation, measures 4-6. It features a grand staff with piano accompaniment and a single staff for Violins and Oboes. The piano part continues with its complex melody. The V-ni, Ob. part has a simple, melodic line. The dynamic marking *mf molto espress.* is present.

16

16

Third system of musical notation, measures 7-9. It features a grand staff with piano accompaniment and a single staff for Violins and Oboes. The piano part continues with its complex melody. The V-ni, Ob. part has a simple, melodic line. The dynamic marking *mf molto espress.* is present.

Andante

Piano II

pp Fl. p Cl. 1

V-le p pp p pp mp pp Timp. b pp 2

espress. 3

p dolce rubato 3

Piano I

First system of musical notation for Piano I, consisting of a treble and bass staff. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and dynamic markings.

rit. poco a tempo

Second system of musical notation for Piano I, continuing the piece with similar rhythmic patterns and dynamics.

Third system of musical notation for Piano I, featuring a prominent triplet pattern in the treble staff and a *pp* dynamic marking.

Fourth system of musical notation for Piano I, including a Piccolo solo section in the treble staff and a *p* dynamic marking.

Fifth system of musical notation for Piano I, showing a continuation of the triplet patterns in the treble staff.

Sixth system of musical notation for Piano I, concluding the page with sustained notes in the treble staff.

Piano II

First system of musical notation for Piano II. The treble staff contains complex chordal textures with some accidentals (flats and naturals). The bass staff features arpeggiated figures with dynamic markings like *mp* and *mp* *espress.* and articulation like *pizz.* (pizzicato).

Second system of musical notation for Piano II, continuing the complex textures and arpeggiated figures from the first system.

Third system of musical notation for Piano II. It begins with a boxed number '7'. The system includes markings for 'Flati' (Flutes) and 'Cor.' (Cor Anglais) in the right-hand staff. The piano part continues with complex textures.

Fourth system of musical notation for Piano II. It begins with a boxed number '8' and the instruction 'Listesso tempo' (Allegretto). The piano part features a melodic line with a dynamic marking of *mp*.

Fifth system of musical notation for Piano II. It begins with a boxed number '8' and the instruction 'Listesso tempo V-ni' (Allegretto Violini). The piano part includes dynamic markings of *mp espress.* and *pizz.* (pizzicato).

This musical score is arranged in three systems, each consisting of two grand staves (treble and bass clef). The first system features a complex melodic line in the right hand with many beamed notes and slurs, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system includes a dynamic marking of *mf* and a circled number '9' in the right hand, indicating a specific measure or section. The third system continues the intricate melodic and harmonic development. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

III

Allegro vivace

8

Allegro vivace

Tr-be, Tr-ni

1 *marcatissimo*

1

First system of musical notation, measures 1-4. The key signature is three sharps (F#, C#, G#). The music is written for piano in a grand staff with treble and bass clefs. The melody in the treble clef consists of eighth and sixteenth notes, while the bass clef provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, measures 5-8. The key signature remains three sharps. The melody continues with eighth and sixteenth notes, and the bass clef accompaniment maintains its rhythmic pattern.

Third system of musical notation, measures 9-12. The key signature is three sharps. The melody in the treble clef features a sequence of eighth notes, and the bass clef accompaniment continues with eighth notes. A sharp sign (#) is present in the bass clef at the end of the system.

Fourth system of musical notation, measures 13-16. The key signature is three sharps. The melody in the treble clef includes some rests and eighth notes, while the bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Fifth system of musical notation, measures 17-20. The key signature is three sharps. A boxed number '2' is placed above the first measure. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, and the bass clef accompaniment continues with eighth notes.

Sixth system of musical notation, measures 21-24. The key signature is three sharps. A boxed number '2' is placed above the first measure. The melody in the treble clef features chords and eighth notes, and the bass clef accompaniment continues with eighth notes.

КОНЦЕРТ **CONCERTO**
 для скрипки с оркестром for Violin and Orchestra

I

• Переложение для скрипки и фортепиано Ю. Комалькова
 Arranged for Violin and Pianoforte by Yu. Komalkov

А. ЭШПАЙ
 A. ESHPAI

Allegro vivace

4

Violino
sul G

The first system of music features a violin part on a single staff with a treble clef, marked *f* and *sul G*. It contains a continuous sixteenth-note pattern. Below it is a piano accompaniment consisting of two staves (treble and bass clefs) with a *pp* dynamic marking. A circled number '3' is placed above the first measure of the piano part.

The second system continues the violin part with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A circled number '4' is placed above the fourth measure of the piano part.

The third system continues the violin part with a treble clef. The piano accompaniment consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. Dynamic markings *p* and *mp* are present in the piano part.

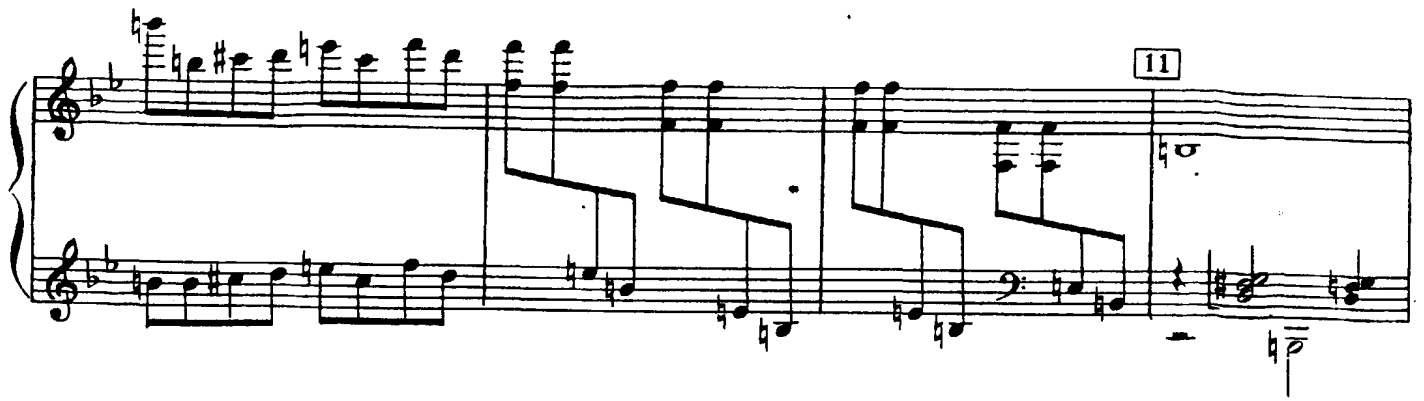
The fourth system continues the violin part with a treble clef, marked *f espress.*. The piano accompaniment consists of two staves with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. A circled number '5' is placed above the first measure of the piano part.

First system of musical notation. It consists of three staves: a single treble staff at the top, and a grand staff (treble and bass) below. The music is in a key with two flats. A circled number '6' is in the top left of the grand staff. The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *mp*.

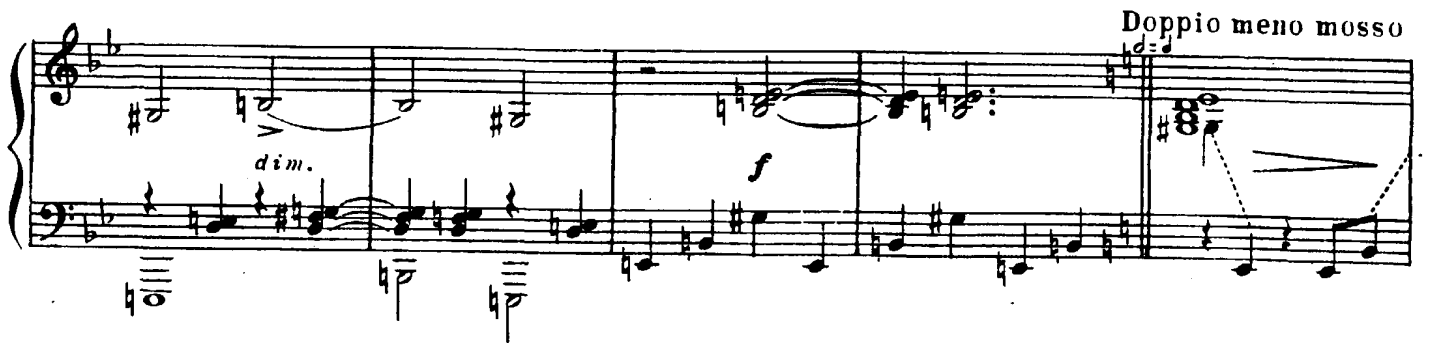
Second system of musical notation, continuing from the first system. It features the same three-staff layout. The music continues with complex rhythmic patterns and chordal textures.

Third system of musical notation. The top staff begins with a series of sixteenth notes marked with accents and the instruction *più f*. The grand staff below has a circled number '7' and the instruction *mf leggiero*.

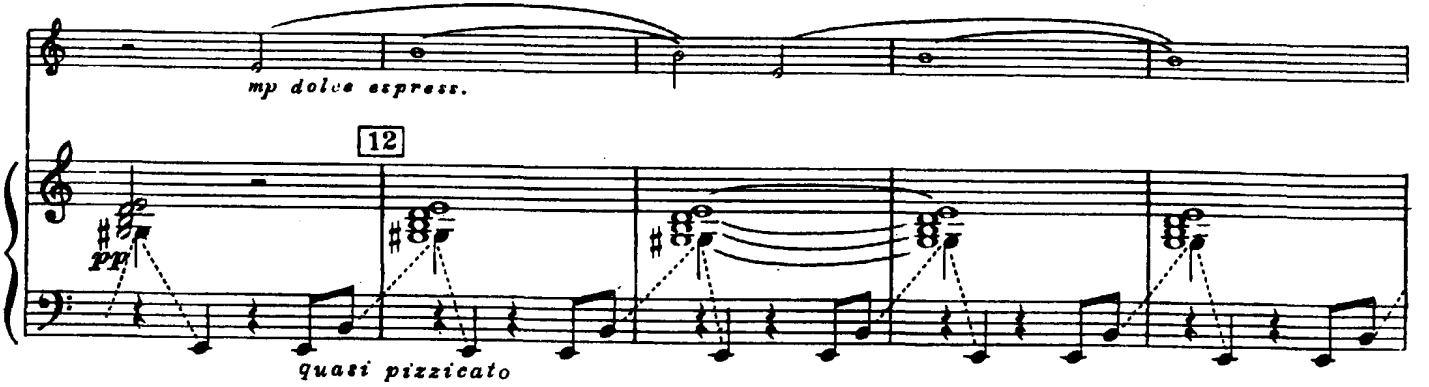
Fourth system of musical notation. The top staff continues with sixteenth-note passages. The grand staff below has a circled number '8' and features large chords with slurs.



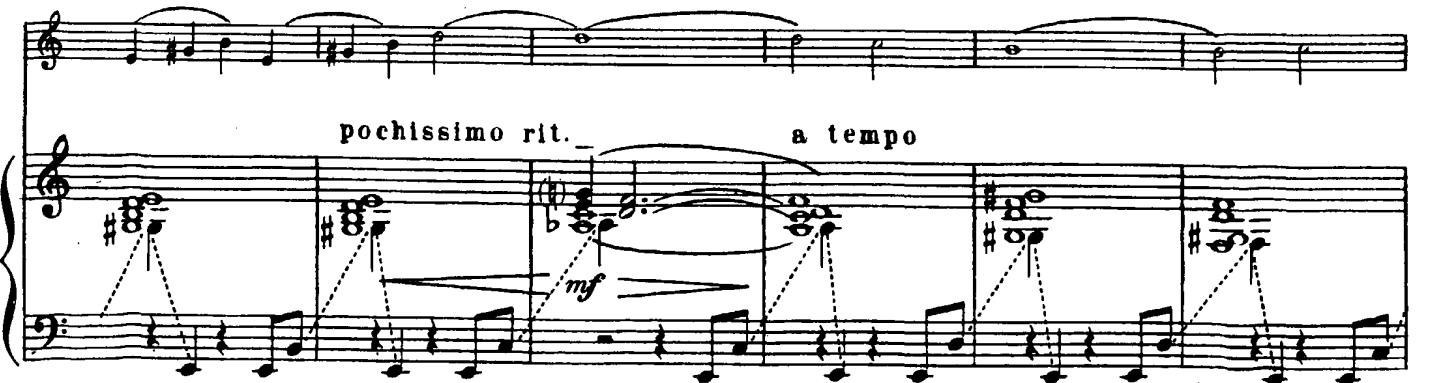
Musical score system 1, measures 1-4. The system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the lower staff contains a bass line with eighth notes. A box containing the number '11' is located in the upper right corner of the system.



Musical score system 2, measures 5-8. The system consists of two staves. The upper staff features a melodic line with a 'dim.' (diminuendo) marking and a 'Doppio meno mosso' tempo change. The lower staff contains a bass line with eighth notes. A hairpin indicating a crescendo is visible in the upper staff.



Musical score system 3, measures 9-12. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 'mp dolce espress.' marking. The lower staff contains a bass line with eighth notes and a 'quasi pizzicato' marking. A box containing the number '12' is located in the upper left corner of the system.



Musical score system 4, measures 13-16. The system consists of two staves. The upper staff has a melodic line with a 'pochissimo rit.' (pochissimo ritardando) marking followed by 'a tempo'. The lower staff contains a bass line with eighth notes and a 'mf' (mezzo-forte) marking. A hairpin indicating a crescendo is visible in the upper staff.

sul G

13

mp dolcissimo espress.

14

pp

Fl.

poco rit.

mf creso.

a tempo

f

p

p

mf

II

Andante sostenuto molto rubato

mf espr. sul D rit.

sul A
p mp
1 a tempo
pp mp

mp pp
2
p

mp dolce espr.
3 Andantino
pp
4

III

The musical score is for a piece in 3/8 time, marked **Allegro vivace**. It features three systems of staves. The first system includes a Violin (Vn) part and a Piano (pizz.) accompaniment. The second system includes a Clarinet (Cl.) part and a Piano accompaniment. The third system continues the Clarinet and Piano parts. The score includes dynamic markings such as *f*, *p*, and *pizz.*, and performance instructions like *sul G*. There are first and second endings marked with boxes containing the numbers 1 and 2. The key signature has one flat, and the time signature is 3/8.

4

This musical score page contains the following parts and markings:

- Timp** (Timpani): Two staves, one at the top and one in the middle. The top staff has a dynamic marking of *8*.
- P-no solo** (Piano solo): Two staves, one at the top and one at the bottom. The bottom staff has a dynamic marking of *8*.
- Picc.** (Piccolo): One staff with a first ending bracket labeled **1**.
- Fl.** (Flute): One staff.
- Ob.** (Oboe): One staff.
- C.ingl.** (Cornet in E-flat): One staff.
- Cl.** (Clarinet in B-flat): One staff.
- Clb.** (Clarinet in C): One staff.
- Fag.** (Bassoon): One staff with a dynamic marking of *a2*.
- C-fag.** (Contrabassoon): One staff.
- Arpa** (Harp): One staff with a dynamic marking of *8*.
- Archi** (Strings): Four staves at the bottom of the page.

2

Picc.

FL

Ob.

C.ingl.

Cl.

Clb.

Fag.

C-fag.

I
II
Tr-ni
III

Timp.

Arpa

P-no solo

Archi

pizz. arco pizz. arco

pizz. arco pizz. arco

cresc.

cresc.

8

2

The image displays a page of a musical score for a symphony orchestra. The score is arranged in a vertical stack of staves. From top to bottom, the parts are: Picc. (Piccolo), FL (Flute), Ob. (Oboe), Cl. (Clarinet), Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Tr-be (Trumpet), Tr-ni I II (Trumpet I and II), P-no solo (Piano solo), and Archi (Archi/Strings). The Picc., FL, Ob., and Cl. parts feature long, sustained notes with slurs and breath marks. The Fag. and C-fag. parts play a rhythmic, eighth-note pattern. The Tr-be part has a more complex, melodic line with slurs. The Tr-ni I II parts play a rhythmic pattern with slurs. The P-no solo part is the most prominent, featuring a long, sweeping melodic line that spans across the bottom of the page, with a fermata over the final notes. The Archi part consists of sustained notes with slurs. The score is written in black ink on a white background.

Fag. ^{a2} 3

C-fag.

Tr-be

Tr-ni I ^{a2}
Tr-ni II

P-no solo

Archi

unis. *marcato* *simile*

marcato *simile*

marcato *simile*

marcato *simile*

P-no solo

Archi

quasi cadenza
molto agitato

P-no solo

ff marcatis.

P-no solo

P-no solo

Cor.

Tr-be I
II

con sord.

Timp

Tr-i I
II

senza corda

P-no solo

1. *Allegro* *Andante*
 Учительский концерт для струнных
 To Jennifer Koh

Violin I
 Violin II
 Viola
 Violoncello
 Contrabasso
 Flute
 Oboe
 Clarinet
 Bassoon
 Trumpet
 Trombone
 Tuba
 Timpani
 Snare
 Cymbals
 Percussion

Музыкальное училище им. П.И. Чайковского, Москва
 Учительский концерт для струнных
 То Jennifer Koh

1

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various accidentals (sharps, naturals) and complex rhythmic markings. A circled '1' is present in the upper right corner of the page.

Handwritten musical score for the second system, continuing the notation from the first system. It features five staves with similar complex notation and accidentals.

9. suite in H.

Handwritten musical score for the third system, including the section title "9. suite in H." written above the staves. It consists of five staves with musical notation.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring performance instructions such as "div. arco" and "pizz." (pizzicato). It consists of five staves with musical notation and dynamic markings.

Handwritten text at the bottom of the page, possibly a signature or a note.

Violino Solo

suave

Violini

Violino Solo

suave

2

Violini

Violino Solo

3

Violini

Il numero 113 è un solo movimento in sol maggiore

V-uo Solo

Archi

V-uo Solo

Archi

V-uo Solo

V-uo Solo

Archi

4

11.

V-uo Solo

Musical staff for V-uo Solo. It features a series of chords and notes with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a dynamic marking of *mp* at the end.

Archi

Three musical staves for the string section (Archi). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *pp*.

V-uo Solo

9

Musical staff for V-uo Solo, starting with a dynamic marking of *p*. It contains a melodic line with various accidentals.

Archi

Three musical staves for the string section (Archi). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *pp*, *p*, and *mp*.

V-uo Solo

Musical staff for V-uo Solo, starting with a dynamic marking of *p*. It contains a melodic line with various accidentals.

Archi

Three musical staves for the string section (Archi). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

3. *liberamente* 116 pp. 4

V-ni
V-la
Solo

1 2 4 1 3 1

V-ni
V-la
Solo

div.

piu' agitato

ff *p*

(12)

V-ni
V-la
Solo

andantino *tenetamente*

pp dolce

(div.)

div. *simile*

pp dolce

mp tenuto

rit.

Solo *Seg*

Solo *Seg* *a tempo*

Solo *Seg*

55.

Wicc.
g. r.
of.
a.
Fog.

Co.
Tr. b.
Tuba
e
Tuba

3+2

Drum

V-u
S-b

Archi

ВТОРОЙ КОНЦЕРТ для скрипки с оркестром

Andante con dolore

$\text{♩} = 56$

Андрей ЭСПАЙ

Vibrafono *pp*

Violino solo *p*

Vibr.

V-no solo

Vibr. *largamente* *primo movimento*

V-no solo

Vibr. *poco rit.*

V-no solo

Allegro risoluto
 $\text{♩} = 76-80$ *sul G*

V-no solo *ff*

Пр. 2

2 Fl. *f*

2 Ob. *f*

2 Cl. *f*

V-no solo *mf*

1

8 **Meno mosso, moderato tranquillo**
♩ = 52

This musical score page contains the following parts and markings:

- Cl. (Clarinets):** Part 4 (boxed) and Part 5 (boxed). Dynamics include *p*, *pp*, and *solo*.
- Cl. basso (Bass Clarinet):** Dynamics include *p* and *solo*.
- Arpa (Harp):** Dynamics include *p*.
- Archi (Strings):** Includes Violins I, Violins II, Violas, and Cellos/Double Basses. Dynamics include *p*, *pp*, and *div.* (divisi).
- Cl. basso (Bass Clarinet):** Dynamics include *p* and *pp*.
- Cor. I (Trumpet I):** Dynamics include *p*, *solo*, and *pp*.
- Arpa (Harp):** Dynamics include *p*.
- V-no solo (Solo Violin):** Dynamics include *p dolce*.
- Archi (Strings):** Dynamics include *p dolce*, *unis.* (unison), *div.* (divisi), and *pp*.

Cor. I

Vibr.

Cel.

Arpa

V-no solo

Archi

pp

p

p

p

p unis.

p

Vibr.

Cel.

V-no solo

Archi

poco rit.

6 Allegro vivace

Cl. II

Vibr.

Arpa

V-no solo

Archi

Cl. II

V-no solo

Archi

Cl. II

V-no solo
cresc.

Archl



7

Cl. I
pp

V-no solo
mf

Archl

V-no solo

ff

Archi

ff

ff

ff

V-no solo

Archi

10 L'istesso tempo (♩ = ♩)

V-no solo

fff

ff

Archi

unis.

ff

unis.

ff

unis.

ff

unis.

ff arco

ff

f

f

V-no solo

simile marcato

Archi

11

Cor. I II III IV

V-no solo

Archi

913 albua e opusculu.

Audante con moto

Wicc.
2 Fl.
2 M.
2 Cl. in B
2 Fag.

Musical notation for woodwinds and strings. Includes a circled section of notes in the second staff.

4 Cor.
in F
3 Tr. in B
3 Tr. in B
3 Tr. in B
3 Tr. in B

Musical notation for brass instruments.

Timp.
Arap.
Arap.

Musical notation for timpani and arpa.

Viola
Vcllo

Musical notation for viola and violin.

Viola
Vcllo
Vcllo
Vcllo
Vcllo

Musical notation for violas and cellos. Includes the instruction "Audante con moto" and a circled section of notes.

U. van'

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 128, labeled '2.' in the top right corner. The score is written for a multi-staff instrument, likely a harp or lute, as indicated by the 'U. van'' notation in the top left. The music is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The score is organized into three measures. The first measure features a single note on the lowest staff. The second measure also features a single note on the lowest staff. The third measure is more complex, with a large, circled chordal texture on the lowest staff, consisting of many notes. Additionally, there are notes on the second and third staves from the bottom in the third measure. The handwriting is somewhat sketchy, and there are some red markings, including a circle around the chordal texture in the third measure.

Handwritten musical score for various instruments. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left are:

- Viol. (Violin)
- Vi. II. (Violin II)
- Vi. I. (Violin I)
- Cl. (Clarinet)
- Fag. (Bassoon)
- Co. (Cello)
- Tr. left (Trumpet left)
- Tr. right (Trumpet right)
- Tuba
- Organo (Organ)
- Organo (Organ)
- V-la (Violoncello)
- Archivi (Archi - Strings)

The score shows musical notation for each instrument, including notes, rests, and dynamic markings. The bottom system, labeled "Archivi", contains a complex rhythmic pattern with notes and accidentals, possibly representing a string ensemble or a specific instrumental part.

Handwritten musical score for a multi-instrument ensemble. The score is organized into systems of staves, with instrument names written vertically on the left side of each system.

- System 1:** Includes staves for *Viol. I.*, *Viol. II.*, *Cl.*, *Fag.*, *Cor.*, *Tromb.*, *Tromb. II.*, *Tuba*, *Organo I.*, *Organo II.*, *V-la*, and *Archi.*
- Viol. I. and Viol. II.:** Both parts are mostly silent, indicated by horizontal lines.
- Cl.:** Silent.
- Fag.:** Contains a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a dynamic marking of *p*. It includes performance instructions: *cresc.* and *rit.*
- Cor.:** Silent.
- Tromb. and Tromb. II.:** Silent.
- Tuba:** Silent.
- Organo I. and Organo II.:** Silent.
- V-la:** Contains a melodic line with a dynamic marking of *mp* and performance instructions: *cresc.* and *rit.*
- Archi.:** Contains a complex rhythmic pattern with sixteenth notes and a dynamic marking of *p*.

The score is divided into two measures by a vertical bar line. The notation is dense, particularly in the lower systems, with many accidentals and dynamic markings.

Handwritten musical score for the first system, including parts for Violin (Viol.), Piano (P.), and Bass (B.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *az*.

Handwritten musical score for the second system, including parts for Cello (Cello), Double Bass (D. Bass), and other instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Handwritten musical score for the third system, including parts for Violin (Viol.) and other instruments. The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p*.

Handwritten musical score for the fourth system, including parts for the Orchestra (Orchi.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *dim.*

9

The image shows a handwritten musical score on a page with a grand staff. The score is divided into several systems. The top system consists of three empty staves. The middle system contains a single staff with a treble clef, featuring a series of notes with slurs and a 'marcato' marking below it. The bottom system consists of three staves, with the bottom two staves containing notes and rests, and a 'p' dynamic marking.

This block contains a vertical strip of musical notation on the left margin of the page. It shows several staves with notes and clefs, likely representing a different part of the score or a related piece.

Viol. I
Viol. II
Viol. III
Viol. IV
Fag.

Скр.

Арап. I

Арап. II

Виб.

Арап. III

The musical score is written on a page numbered 134, which is the 32nd page of a larger work. It features a system of five staves. The first two staves are mostly empty, with some initial notation in the first staff. The third staff contains a rhythmic pattern of quarter notes: ♭, ♮, ♭, ♮, ♭, ♮, ♭, ♮. The fourth and fifth staves are empty. The second system consists of four staves. The first staff has a melodic line with notes and rests. The second staff has a similar line. The third staff contains a bass line with notes and rests. The fourth staff is empty. The third system consists of five staves. The first staff has a melodic line with notes and rests. The second staff has a similar line. The third staff contains a bass line with notes and rests. The fourth and fifth staves are empty. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat (B-flat), and a 4/4 time signature. The music features various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte). There are also some handwritten annotations and corrections in the first system.

Viol.
Fl.
Cl.
Fag.

Cor.

Organo I

Organo II

V-la

Archi

31

Handwritten musical score for a piano piece, numbered 31. The score consists of multiple systems of staves. The first system includes a treble and bass clef with complex rhythmic patterns and accidentals. The second system continues with similar notation. The third system features a "Cadenza" section with a 3/4 time signature and a key signature of one flat, marked "dir." and "ff agitato". The final system returns to the original key signature and includes a "rit." marking. The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings.

V-la *stretto*

ff rit.

crese. e accel.

p f

Allegro energico

rit.

p dolce

rit.

a tempo

4/4 p f

4/4

rit. e dim.

39 Passacaglia

Andante

V-la

Archi

V-la

Archi

88.

V-la

Archi:



88

V-la

Archi:

Crabbe Poem for orchestra

A. J. J. J. J.
PP. 1

Slava Rossii (es) Slava Rossii (es) Slava Rossii (es)

Andrej Eschpai

Коллектив
гос. театра с оперой

Andrei Eschpai

V-Cello solo

V-Violi I

V-Violi II

V-Celli

C-Bassi

V-c. solo

Archi

Andante accel. più mosso

div. f ritardando

2

piu agitato 141

V-c.
Solo

Handwritten musical notation for Violin and Viola. The staff contains several measures of music with notes, accidentals (sharps and flats), and dynamic markings. The word "sempre marcato" is written below the staff.

sempre marcato

Archi

Handwritten musical notation for the Arches. The staff contains several measures of music with notes, accidentals, and dynamic markings.



3

rit. e dim. tempo primo (andante)

Piано

Handwritten musical notation for the Piano. The staff contains several measures of music with notes, accidentals, and dynamic markings.

Alto

Handwritten musical notation for the Alto. The staff contains several measures of music with notes, accidentals, and dynamic markings.

V-c.
Solo

Handwritten musical notation for Violin and Viola. The staff contains several measures of music with notes, accidentals, and dynamic markings.

Archi

Handwritten musical notation for the Arches. The staff contains several measures of music with notes, accidentals, and dynamic markings.

rit.

110

Allegro con moto

Handwritten musical score for the first system, including parts for Arpa, V.c. Solo, and Archi.

Arpa: Treble clef, key signature of one flat (B-flat). Starts with a whole note chord (F, C, G, B-flat) marked *hp*. A large bracket above the staff indicates a sustained chord.

V.c. Solo: Bass clef, starts with a whole note chord (F, C, G, B-flat) marked *hp*. A large bracket below the staff indicates a sustained chord.

Archi: Treble and Bass clefs, key signature of one flat. Treble clef has a whole note chord (F, C, G, B-flat). Bass clef has a whole note chord (F, C, G, B-flat). A large bracket below the staff indicates a sustained chord.

Tempo/Performance markings: *rit.* above the first measure. *Allegro con moto* above the second measure. *3* and *4* written vertically between the first and second staves. *f* and *rit. pizz.* markings appear in the lower staves.



Handwritten musical score for the second system, including parts for Arpa, V.c. Solo, and Archi.

Arpa: Treble clef, key signature of one flat. Contains whole notes and rests.

V.c. Solo: Bass clef, key signature of one flat. Contains a melodic line with slurs and dynamics *p* and *f*.

Archi: Treble and Bass clefs, key signature of one flat. Contains a complex rhythmic pattern with slurs and dynamics *p* and *f*.

Arpa

V-c. solo

sempre marcato

Archi

Arpa

V-c. solo

marcatissimo

Archi

Handwritten musical score for the first system, including parts for *Asp.*, *V. c. solo*, and *V. Arch.*. The *V. c. solo* part features a melodic line with various accidentals and dynamics such as *acc.*, *pizz.*, and *acc.*. The *V. Arch.* part shows rhythmic patterns with slurs and accents.

Handwritten musical score for the second system, consisting of two empty staves with a boxed number '12' in the center.

Handwritten musical score for the third system, including parts for *V. Asp.*, *V. c. solo*, and *V. Arch.*. The *V. c. solo* part includes dynamics like *f* and *ff*, and markings such as *pizz.* and *acc.*. The *V. Arch.* part continues with rhythmic notation and includes the marking *acc. f*.

Violino

Viola

V-c. Solo

Archi

Handwritten musical score for measures 27-30. The score is for Violino, Viola, Violoncello Solo, and Archi. It features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. The key signature has two flats. The bottom of the page has some markings like "div." and "unis.".

Violino

Viola

V-c. Solo

Archi

30

a tempo

ga-la

p dolce

Mp

Handwritten musical score for measures 30-33. The score is for Violino, Viola, Violoncello Solo, and Archi. Measure 30 is marked with a box containing the number "30". The tempo is marked "a tempo". There are dynamic markings "p dolce" and "Mp". The score continues with complex rhythmic patterns.

A set of five empty musical staves. In the middle staff, the number '65' is enclosed in a hand-drawn rectangular box.

trumpet

Handwritten musical notation for a trumpet part, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a whole rest followed by a series of notes and rests.

trumpet

Handwritten musical notation for a second trumpet part, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a whole rest followed by a series of notes and rests.

V.C. Solo

Handwritten musical notation for a solo section, consisting of a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation includes a series of notes with a slur and a '5' below it, indicating a fifth finger position.

mp

div

Handwritten musical notation for a multi-measure rest section, consisting of five staves. The notation includes a multi-measure rest with a '4' above it, indicating a four-measure rest. The notation also includes a 'div' marking and a key signature change to one sharp (F#).

4
4

Arp.

A musical staff for Arpeggio (Arp.) with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, mostly consisting of rests.

V-c. Solo

A musical staff for Violin Solo (V-c. Solo) with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with notes and rests, including a fermata over a note.

Archi.

A musical staff for Arch (Archi.) with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, including notes with dynamic markings like 'p' and 'pp'.

V. S.

A musical staff for Violin (V. S.) with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, including a boxed number '31' in the middle.

Arp.

A musical staff for Arpeggio (Arp.) with a treble clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, mostly consisting of rests.

V-c.

A musical staff for Violin (V-c.) with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with notes and rests.

V-c.

A musical staff for Violin (V-c.) with a treble clef and a 4/4 time signature. It features a melodic line with notes and rests, including dynamic markings like 'pp dolce' and 'div.'.

C-b.

A musical staff for Cello (C-b.) with a bass clef and a 4/4 time signature. It contains several measures of music, including notes with dynamic markings like 'p' and 'pp dolce'.

66

Andantino

1 Piano

Handwritten musical notation for the Piano part. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes rests and chords, with a 'Con ped.' instruction at the end.

2 Viola

Handwritten musical notation for the Viola part. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with eighth notes and rests.

3

4

Vcllo

Handwritten musical notation for the Violin part. It features a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes a melodic line with eighth notes and rests.

Archi

Handwritten musical notation for the Archi (strings) part. It shows a grand staff with treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 4/4 time signature. The notation includes sustained notes and chords.

1.

→ *Съглагоу Трупу* ПР. 1 (А. Жуков)
Туремни Канцери 913
Модерато con moto (Bartok-concerto) c specijijom

Viol. I
 2 Viol. II
 Viola
 2 Celli & Kb
 2 Fagi

4 Kb.
 3 Trb.
 3 Trombones
 3 Tuba

Piatti e Cassa

Organo

Moderato
con moto e molto pesante

V. solo

V. Violini
 V. Violini
 V. Violini
 C. Bassi

unta in Fe. gn. III.

Handwritten musical score system 1, consisting of five staves. The notation is mostly obscured by a large, dense scribble in the third measure.

Handwritten musical score system 2, consisting of five staves. Similar to the first system, it is heavily obscured by a large scribble in the third measure.

Handwritten musical score system 3, consisting of five staves. The notation is mostly obscured by a large, dense scribble in the third measure.

Handwritten musical score system 4, consisting of five staves. The first measure contains clear musical notation, including a treble clef, a key signature of one flat, and a melody. A large scribble obscures the rest of the system.

V-u Solo

Archi

V-u Solo

Archi

V-u Solo

Archi

7.

152

4 (♩ = ♯)

MP. 2

rit. e dim. Doppio meno mosso

Handwritten musical score for orchestra and voice. The score includes staves for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns (Cr.), Trumpets (Trombe), Trombones (Trombi), Tuba (Tuba), Percussion (Piaatti e Cassa), Cymbals (Cym.), Violins (V-ni), Viola (V-la), and Cello/Double Bass (Archi). The music is in 4/4 time and features a tempo change to 'Doppio meno mosso' with 'rit. e dim.' markings. The vocal line (V-ni Solo) has lyrics 'to. nu to. nu to. nu'. The score includes various dynamic markings such as *mp*, *p*, *pp*, and *ppp*, and includes a large scribbled-out section in the Horns and Trumpets parts.

Handwritten musical score on page 153, system 8. The score consists of multiple staves. The top system has a treble clef and contains complex rhythmic notation with many notes and stems. The second system is heavily scribbled out with dark ink. The third system is mostly empty. The fourth system has a treble clef and contains a few notes. The fifth system has a bass clef and contains notes with "tr." markings above them. The sixth system has a bass clef and contains notes with "div." and "uuis." markings above them.

5

9.

g. Fl.

Cl.

Fag.

Cr. h.

Tr. k.

S. hi

Tuba

V. no Solo

Arms.

The image shows a handwritten musical score for a string quartet, organized into four systems of staves. The notation is in a single system with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

- System 1:** Consists of five staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. The notation is mostly rests, with some notes appearing in the lower staves.
- System 2:** Consists of four staves. Similar to the first system, it features mostly rests with some notes in the lower staves.
- System 3:** Consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with notes and rests, marked with *f* and *cresc.* (crescendo). The second and third staves have notes and rests, with *rit* (ritardando) markings.
- System 4:** Consists of three staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp. It contains a melodic line with notes and rests, marked with *f* and *cresc.* (crescendo). The second and third staves have notes and rests, with *rit* (ritardando) markings.

Wia.
 G. Fl.
 Cl.
 Fag.

Co. g.
 Tr. b.
 Tuba
 Rohr

Solo

V-uo
 Solo

Archiv.

e accel.

22

44.

The image shows a handwritten musical score on page 157, numbered 22 in a box. The score is written on multiple staves. At the top left, it is marked *e accel.*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p*, *f*, and *mf*. There are also some markings like *mf marcato* at the bottom right. The notation is somewhat sketchy and appears to be a working draft. The page number 157 is at the top center, and the number 44. is written in the top right corner.

Timp.

Wdr.
Op. 22.
Cl.
Fag.

Cr.
Tr. b.
Tuba
Tuba

V. w
Solo

Arch.

23

The image shows a handwritten musical score on a page numbered 159. The score is organized into three systems of staves. The first system consists of three staves, with the top staff containing a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The second system also consists of three staves, with the top staff containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The third system consists of three staves, with the top staff containing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The score includes various musical notations, including notes, rests, and accidentals. There are several annotations in the right-hand margin of the first and third systems, including the number '12', the word 'marcato', and musical symbols such as a double bar line with a repeat sign and a fermata. The handwriting is in black ink on a white background.

Handwritten musical score for a piano piece, page 160. The score is written on multiple staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The piece is marked "pp." (pianissimo) in several places. The notation includes treble and bass clefs, and various rhythmic values. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score.

22

59.

30

Allegro con brio

• Picc.
• G. P.
• Cl.
• C.
• Fag.

• Cr.
• Tr. let.
• Tuba
• Tuba

• V-no solo

1-a-2-d g-r-a-c-h

• Trchi.



Handwritten musical notation on a five-line staff. The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as 'f' and 'p'. There are some corrections and scribbles over parts of the notation.

A system of five empty musical staves with a treble clef on the left side.

Handwritten musical notation on a five-line staff. It features a treble clef, notes, rests, and dynamic markings. An arrow points to the beginning of the notation. There are some corrections and scribbles over parts of the notation.

A system of five empty musical staves with a treble clef on the left side.

1.

1. *гош иушк* *Концерт*
оркестра *и симфонического оркестра*
А. Дана

4 Корн
 in F
 3 Тр-б
 in Bb
 3 Тр-б
 Tuba Solo
 V-ли
 in D
 V-ла
 V-Кл
 C-бас

Tuba Solo
 (quasi cadenza al [8])

ПР. 2

Tuba Solo
 Archi

2

Tuba S.

Archi:

3 **4**

Tuba S.

Archi:

5

Tuba S.

Archi:

Tuba S.

Tuba S.

Tuba S.

Tuba S.

Tuba S.

Tuba S.

Arch:

27

3 a Tempo (Andante)

4

Tuba I.

V-ni I
div. in 3

V-ni II
div. in 3

V-la
div. in 3

V-Celli
div. in 3

C-bassi
div. in 4

⊗ Distanza glissandi no uavyporoshku

Can soru.

The musical score is written on ten staves. The top two staves are labeled 'Trale' and 'Talin'. The third staff is labeled 'Tala S.'. The next three staves are labeled 'V-ii I', 'V-ii II', and 'V-le'. The sixth staff is labeled 'V-c' and contains the lyrics 'loco loco loco' with musical notation. The bottom two staves are labeled 'C-b'. The score includes various musical notations such as clefs, notes, rests, and dynamic markings like 'p' and 'f'.

флейтология. Довольно кружкой локкой.
 свободный ритмический рисунок.

Анатолию Любимову
КОНЦЕРТ
ДЛЯ ГОЛОСА С ОРКЕСТРОМ

Андрей ЭШПАЙ

Allegro vivace

Piccolo

3 Flauti

2 Oboi

2 Clarinetti (B)

2 Fagotti

4 Corni (F)

3 Trombe (B)

3 Tromboni
e
Tuba

Timpani

Triangolo

Legno

Tamburino

Piatti

Cassa

Campanelli

Silofono

Vibrafono

Celesta

Cembalo

Arpa

Piano

Oboe solo

Violini I

Violini II

Viole

Violoncelli

Contrabassi

Musical staves for woodwinds and brass instruments, including Piccolo, Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, Trumpets, and Trombones/Tuba. The notation is mostly rests, indicating that these instruments are not playing in this section.

Musical staves for percussion instruments: Timpani (G, D), Triangolo, Legno, Tamburino, Piatti, and Cassa. The notation shows rests for all instruments.

Musical staves for keyboard instruments: Campanelli, Silofono, Vibrafono, Celesta, and Cembalo. The notation shows rests for all instruments.

Musical staves for Arpa and Piano. The notation shows rests for both instruments.

Musical staves for string instruments: Violini I, Violini II, Viole, Violoncelli, and Contrabassi. The notation is mostly rests, indicating that these instruments are not playing in this section.

Musical staff for Oboe solo. The notation features a melodic line with a *rubato* marking above it. The tempo is **Allegro vivace**.

Oboe solo

Vn I

a tempo

Cor

III

IV

Tr. III

Tr. II

Tr. I

III

II

I

f leggiero
con sord.

Timpani

G, D

Oboe solo

Vn I

Vn II

Vla

Vcl

Cb

div.

1

Picc.

FL I
II
III

Ob. I
II

Cl.

Fug.

Cor.

Tr-be

Tr-ni

Timp

Oboe solo

Archl

unis.
mf leggiero mp

unis.
mf leggiero mp

unis.
mf leggiero mp

unis. pizz.
pizz.

[10]

Handwritten musical score for Op. n. 3, page 171. The score consists of multiple systems of staves. The top system has four staves with dense chordal textures and some triplets. The second system has five staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a lower staff with notes and rests. The third system has four staves with rhythmic patterns. The fourth system has three staves with rhythmic patterns. The fifth system has four staves with rhythmic patterns. The sixth system has three staves with rhythmic patterns. The seventh system has four staves with rhythmic patterns. The eighth system has four staves with rhythmic patterns. The ninth system has four staves with rhythmic patterns. The tenth system has four staves with rhythmic patterns. The eleventh system has four staves with rhythmic patterns. The twelfth system has four staves with rhythmic patterns. The thirteenth system has four staves with rhythmic patterns. The fourteenth system has four staves with rhythmic patterns. The fifteenth system has four staves with rhythmic patterns. The sixteenth system has four staves with rhythmic patterns. The seventeenth system has four staves with rhythmic patterns. The eighteenth system has four staves with rhythmic patterns. The nineteenth system has four staves with rhythmic patterns. The twentieth system has four staves with rhythmic patterns. The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings like 'f' and 'cresc. dim.'.

[10]

This musical score page contains measures 172 through 175. The instruments are arranged as follows from top to bottom: Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl.), Bassoon (Bsn.), Cor Anglais (Cor), Trumpet in B-flat (Tr.), Trombone (Tbn.), Tuba (Tub.), Euphonium (Eup.), and Double Bass (Cb). The Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon parts feature prominent triplet patterns. The Bassoon part includes a section with a double bar line and a fermata. The Trombone and Tuba parts have a section with a double bar line and a fermata. The Euphonium and Double Bass parts have a section with a double bar line and a fermata. The Piccolo part has a section with a double bar line and a fermata. The Cor part has a section with a double bar line and a fermata. The Trumpet part has a section with a double bar line and a fermata. The Trombone part has a section with a double bar line and a fermata. The Tuba part has a section with a double bar line and a fermata. The Euphonium part has a section with a double bar line and a fermata. The Double Bass part has a section with a double bar line and a fermata.

15

The musical score is arranged in systems. The top system includes Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. The middle system includes Flutes, Clarinets, and Bassoons. The bottom system includes a second set of Violins, Violas, Cellos, and Double Basses. The score features a variety of musical notations, including melodic lines with slurs, sustained chords with long stems, and dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). A specific instruction "div in 2" is present in the upper woodwind section. The notation includes various clefs, key signatures, and time signatures.

12

Fag. R
 Cemb.
 Oboe solo
 V-nII *solo*
 V-nIII *altri*
 Vle *pizz.*
 V.c. *mp*

Cemb.
 Oboe solo
 Vle
 V.c.

Cemb.
 Oboe solo
 V-nIII *p*
 Vle *arco* *p*

Cemb.
 Oboe solo
 V-nIII
 Vle

icc.
Fl.
Cl.

Cor.

Pi.

Pa.

Viol. solo

div. in 3

Viol. div.
Viol. div.
Viol. div.

14

Viol. solo

Vcllo
Vc.

16

25

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

B♭

Cor.

I

II

III

Tr. III

Tuba

Arpa

Fl. ce solo

16

unis.

ff molto espr.

unis.

ff molto espr.

unis.

ff molto espr.

unis.

ff molto espr.

sola

5

I solo

Fag.

Cor. I II III IV

Oboe solo

Archl

unis. pizz.

mf

unis. arco

mf

arco

mf

(pizz)

mf

==

Fag.

Oboe solo

solo

altri

Vn I II

Vle

V.c.

[F] Meno mosso (quasi andante)

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Cor.

Cemb.

Arpa

Obo. solo

[F] Meno mosso (quasi andante)
unis.

Arch.

The musical score for page 36, measures 178-181, is arranged in a standard orchestral format. The top five staves are for woodwinds: Piccolo, Flute, Oboe, Clarinet, and Bassoon. The next two staves are for Cor Anglais and Cymbals. The Harp part follows. The Oboe solo part is marked with a 'p' dynamic. The bottom four staves are for the string section (Arch.). The tempo is 'Meno mosso (quasi andante)'. Dynamics include *pp* (pianissimo), *p* (piano), and *f* (forte). The score features various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Flute

Oboe

Bassoon

Clarinet

Trumpet

Trombone

Tuba

Bass Drum

Cymbal

Snare Drum

Hi-Hat

Music score for measures 24-26, measures 27-29, and measures 30-32. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Bass Drum, Cymbal, and Snare Drum. Measure numbers 24, 26, and 28 are indicated in boxes above the respective staves.

Violin I

Violin II

Viola

Cello

Double Bass

Flute

Oboe

Bassoon

Clarinet

Trumpet

Trombone

Tuba

Bass Drum

Cymbal

Snare Drum

Hi-Hat

Music score for measures 33-35, measures 36-38, and measures 39-41. The score includes parts for Violin I, Violin II, Viola, Cello, Double Bass, Flute, Oboe, Bassoon, Clarinet, Trumpet, Trombone, Tuba, Bass Drum, Cymbal, and Snare Drum. Measure numbers 26, 28, and 30 are indicated in boxes above the respective staves. Performance instructions include *P dolce*, *div.*, *di*, *rit.*, and *rit.*.

38

Cor. II

Obpe solo

Archi

Picc. 27 *P dolce*

Fl. *P dolce*

Ob. *P dolce*

Cl. *P dolce*

Cor. III *p*

Arpa *mp*

Oboe solo

Archi *P dolcissimo*

div. in 3 arco

pizz. p dolcissimo

[2] Doppio meno mosso (♩)

The musical score is arranged in systems. The top system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vcll.), Viola (Vcl.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.). The middle system includes Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Percussion (Perc.). The bottom system includes Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Violin (Vcll.), Viola (Vcl.), Cello (Cl.), and Double Bass (Cb.).

Measure 40 is marked with a box containing the number 40. The tempo is indicated as [2] Doppio meno mosso (♩). The dynamics are marked as *p dolce* throughout the passage.

Measure 41 features a section for the brass instruments, with the text "quasi coro" written vertically. The dynamics for this section are also marked as *p dolce*.

Measure 42 continues the musical passage with various instrumental parts.

Посвящается Сергею Гурбеловичи

КОНЦЕРТ

для саксофона-сопрано с оркестром

А. ЭШПАИ

Allegro agitato

Sassofono soprano (B) solo

f molto espressivo, liberamente

rit. Andante con moto *p*

Più mosso *pp* *mf* *f*

sempre accelerando e cresc. *sub. p* *f*

a tempo *p* rit.

Meno mosso *p*

1 Tempo primo (Andante) poco a poco accel. e cresc.

Sass. solo

V-ni I

V-ni II

Vle

V-c.

C.b.

pp *p* *div.* *unis.*

Sass. solo

Archi

molto cresc. ed accel.

mf *mf* *unis.* *div.*

3 Poco più mosso

Cl. I *p* *mf* *p*

Sass. solo *p* *mf* *p*

Cl. I *p* *mf* *p*

Sass. solo *p* *mf* *p*

4 tempo primo

Cl. I *p*

Vibr. *p*

Sass. solo *p*

V-ni I *p* div. in 4

V-ni II *p* div. in 3

V-le *p*

V-c. *p* div.

C-b. *p* div.

5

Cor. *p*

Tr-ni I II *p*

Vibr.

Arpa *Do#*

Sass. solo *p*

Archi *pp quasi eco*
pp unis.
pp unis.
pp

10

Allegro vivace risoluto

Cl. *a2*

Cl. basso *f*

Cor. *con sord.*

Tr-be *I*

Vni I *div.*

Vni II *div.*

FL. *a2*

Ob. *a2*

Cl. *(a2)*

Cl. basso *(f)*

Cor.

Tr-be *con sord.*

Tr-ni I II

Timp. *Fa, Re, Si*

Sass. solo *f*

Vni I *(f)*

Vni II *unis.*

Vie *(f)*

V.c.

10

Picc.

Fl. *a2*

Ob. *a2*

Cl. *a2*

Cl. basso

Fag. *a2*

Cor. *senza sord.*

Tr-be

Tr-ni
e

Tuba

Timp. *soli*
f marc.

Sass. solo

V-ni I *10*

V-ni II

V-le

V-c.

C-b. *pizz.*

16

L'istesso tempo (Alla breve)

Fl. *p dolce*

Ob. *p dolce*

Cl. *p dolce*

Cor. I II *p dolce*

Arpa *mp*

Sass. solo *p dolce*

Vni I *div. p legato dolce*

Vni II *div. p legato dolce*

Vle *div. p legato dolce*

17

Fl.

Ob.

Cl.

Fag. *p dolce*

Cor. I II

Cor. III *solo p dolce*

Arpa *D4*

Sass. solo

Vni I

Vni II

Vle

V.c. *p dolce*

25

Fag.
 Cor.
 Tr-ni e Tuba
 Sass. solo
 Vni I
 Vni II
 Vle
 V.c.

26

Doppio più mosso

Fag.
 Tr-ni I II
 Timp.
 Drums.
 Chit.
 Sass. solo
 Vni I
 Vni II
 V.c.
 Cb.

50

Picc.

FL

Ob.

Cl.

Cl. basso

Sass. solo

V.c.

mf leggiero

mf leggiero

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso

Sass. solo

V.c.

mf leggiero

mf leggiero

Picc.

Fl.

Ob.

Cl.

Cl. basso

Fag.

Sass. solo

V.c.

mf leggiero

39

Kokuremu

A. Jura

ges sprengt e sprengt

Andante

Flauto Solo

Vclini I

Vclini II

Violoncelli

Bassi

Fl. Solo

poco più mosso

Fl. Solo

Fl. Solo

a tempo

Fl. Solo

tricc.
 2 Op. Fl.
 2 Str.
 2 Clarinet
 2 Fag.

4 Cor. in F
 3 Tr. in B
 3 Trombe e Tuba
 piatti e cassa
 Vln.
 Celesta
 Apos

Fr. Solo

Archi

2

Wicc.
Fr.
Al.
Cl.
Fag.

Cor.
Tr. 1-2
Tromb.
Tuba

Myr. par.

dob, wich, fah, sol b

Fe. Solo

mp

Orchi.

Allegro breve)

The image shows a handwritten musical score for piano, organized into three systems of staves. The first system consists of five staves, with the top two staves in treble clef and the bottom three in bass clef. The second system has four staves, with the top two in treble clef and the bottom two in bass clef. The third system has five staves, with the top two in treble clef and the bottom three in bass clef. The music is written in a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, melodic lines, and chordal structures. The first system shows a complex rhythmic pattern in the bass clef staves. The second system features a melodic line in the top two staves and a bass line in the bottom two. The third system continues the melodic and bass lines, with some dynamic markings like *h* and *p* visible in the final measures.

Handwritten musical score for a string quartet, featuring parts for Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, Double Bass, and Double Bass Solo. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Violin I: Handwritten label "Viol. I." on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Violin II: Handwritten label "Viol. II." on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Viola: Handwritten label "Viola" on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Violoncello: Handwritten label "Vcllo." on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Double Bass: Handwritten label "Bass" on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Double Bass Solo: Handwritten label "Bass Solo" on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Double Bass: Handwritten label "Bass" on the left. The staff contains a melodic line with notes and rests.

Annotations:

- "Coul sord." (Coulage sordide) is written above the Violoncello staff.
- "solb" (solb) is written above the Double Bass staff.
- "Bourbon" is written above the Double Bass staff.
- "p" (piano) is written below the Double Bass staff.

Handwritten musical notation on a grand staff consisting of five systems of staves. The notation is sparse, with many measures containing rests or simple notes, suggesting a sketch or a piece of music with a lot of space.

Handwritten musical notation on a grand staff consisting of five systems of staves. The notation is sparse, with many measures containing rests or simple notes, suggesting a sketch or a piece of music with a lot of space.

Handwritten musical notation on a grand staff consisting of five systems of staves. The notation is sparse, with many measures containing rests or simple notes, suggesting a sketch or a piece of music with a lot of space.

Handwritten musical notation on a grand staff consisting of five systems of staves. The top staff features a melodic line with various notes, including some with accidentals (sharps and flats), and some notes are beamed together. The lower staves contain rests and simple accompaniment.

Handwritten musical notation on a grand staff consisting of five systems of staves. The notation is more complex, featuring rhythmic patterns and accidentals. The top staff has notes with various accidentals and some beaming. The lower staves contain rests and simple accompaniment.

6

Wicc.
Gr. R.
Of.
Cl.
Fg.

Fr. Solo

Drum

Viol.
Vn. I.
Vn. II.
Cl.
Fag.

Cr.

Organo

Pr. Solo

Archi

Handwritten musical score for the first system, consisting of five staves. The notation includes various notes, rests, and bar lines, typical of a musical manuscript.

Handwritten musical score for the second system, featuring a double bass clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical score for the third system, consisting of two staves with notes and rests.

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a treble clef and a key signature of one flat. The notation includes notes, rests, and a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical score for the fifth system, including performance instructions such as *unis.*, *div.*, and *mf*. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

mp \longleftarrow *mf*

198
Мария Кокерина

№ 1

52.

~~Варварин Маргарита Кокерина~~

Andante con moto

Cl. Solo (in B)

lusingando *pp*

V-clli

C-bassi

Senza meta ma più mosso

Cl. S.

poco cresc.

V-c.

C-b.

poco accel.

rit. a tempo

Cl. S.

mf

V-c.

C-b.

Cl. S.

mp *nascente*

V-c.

C-b.

53.

liberamente

Handwritten musical score for the first system, labeled "liberamente". It consists of four staves: Flute (fl.), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello (c-l.). The notation includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p* and *f*. There are also some handwritten annotations like "h" and "b" above notes.

A

moderato con moto

Handwritten musical score for the second system, labeled "moderato con moto". It consists of four staves: Flute (fl.), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello (c-l.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mp* and *mf*. There is a handwritten note "T. in basso" below the flute staff.

accel.

rit.

Handwritten musical score for the third system, featuring *accel.* and *rit.* markings. It consists of four staves: Flute (fl.), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello (c-l.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *mf* and *f*. The word "inquieto" is written below the flute staff.

B

alla breve

Handwritten musical score for the fourth system, labeled "alla breve". It consists of four staves: Flute (fl.), Violin (V-le), Viola (V-c), and Cello (c-l.). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p dolce* and *div. p*. There are also some handwritten annotations like "h" and "b" above notes.

Q.S.
V-ni
V-le
V-c.
C-b.

Stringendo più mosso
sola, reb, reb
Q.S.
pizz.
Archi.

rall.
meno mosso
Q.S.
a echo
Archi.

Корнефия ан. Корнефия
qis korphefia u anp...
apne... c a p... u

Andante con moto *mucho piano*
(alla breve)
Cl. in B
Sob
A Ypr
dob, reb, mi b, fa b, sol b, la #, sib

V. lin
V. le
V. celli
C. Bassi

poco più a tempo
Cl. Sob
A Ypr

And.

1 poco accel. rit. 1 a tempo 2

cl. s.

Bass.

Drum

Detailed description: This system contains the first system of handwritten musical notation. The Clarinet in C (cl. s.) part features a melodic line with various accidentals (sharps, flats, naturals) and dynamic markings including *pp*, *f*, and *p*. The Bassoon (Bass.) and Drum parts are mostly rests, with some light markings. The tempo markings *poco accel.*, *rit.*, and *a tempo* are written above the staff, with a boxed number '1' indicating a first ending or measure.

cl. s.

Bass.

Drum

Detailed description: This system contains the second system of handwritten musical notation. The Clarinet in C (cl. s.) part continues with a melodic line, including a section marked *poco accel.*. The Bassoon (Bass.) part has some notes and rests. The Drum part includes a section marked *mf tenuto* and *p*. The notation is dense with accidentals and dynamic markings.

poco accel. a tempo

Handwritten musical score for the first system, including parts for Timpani (Timp.), Bassoon (Fag.), Clarinet in E-flat (Cl. S.), and Strings (Archi.). The score features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *div.* and *f*. The string parts include various articulations and dynamics like *mf* and *f*.

10

Allegro affannato (мелкошагово, резко)

Handwritten musical score for the second system, including parts for Timpani (Timp.), Bassoon (Fag.), Clarinet in E-flat (Cl. S.), and Strings (Archi.). The bassoon part contains the handwritten notes: *mi b, fa b, sol b, la #, si b, do b, re b*. The string parts are marked with *pizz.* and *mf*. The Clarinet part includes the marking *p leggiero*.

poco a

Handwritten musical score for the first system, featuring:

- Timp.** (Timpani): Rested.
- Organo** (Organ): Rested.
- Cl. S.** (Clarinet in Sol): Active melodic line with slurs and dynamics *poco a poco*.
- Archi** (Strings): Active accompaniment with dynamics *poco a poco*.

Handwritten musical score for the second system, featuring:

- Timp.** (Timpani): Rested.
- Organo** (Organ): Rested.
- Cl. S.** (Clarinet in Sol): Active melodic line with slurs and dynamics *poco cresc.*.
- Archi** (Strings): Active accompaniment with dynamics *cresc.*.

Handwritten musical score for the third system, featuring:

- Timp.** (Timpani): Rested.
- Organo** (Organ): Rested.
- Cl. S.** (Clarinet in Sol): Active melodic line with slurs and dynamics *cresc.*.
- Archi** (Strings): Active accompaniment with dynamics *cresc.*.

15

16

Handwritten musical score for measures 15-16. The score includes staves for Timpani (Timp.), Snare Drum (Dym.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), and a full string section (Archi). The music is in 4/2 time. Measure 15 features complex rhythmic patterns and dynamics such as *ff* and *div.* (divisi). Measure 16 continues with similar textures and dynamics like *p* and *ff*.

16

piu de rato poco a poco cresc.

Handwritten musical score for measures 17-20. The score includes staves for Timpani (Timp.), Snare Drum (Dym.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), and a full string section (Archi). The music is in 4/2 time. Measure 17 is marked *piu de rato poco a poco cresc.* and features a complex rhythmic pattern in the Clarinet. Measures 18-20 show the string section with various dynamics and articulations, including *esp.* (espressivo), *cresc.* (crescendo), and *sempre*. The Clarinet part also includes *esp.* and *cresc.* markings.

17.

e accel.

206

Timp.

Apco

C.S.

Archi

17. *sempre* cresc.

Timp.

Apco

C.S.

Archi

19.

sempre cresc. e accel.

207

PP. 6

Handwritten musical score for measures 19-21. The score includes staves for Timpani (Timp.), Organ (Org.), and strings (Archi). The woodwinds (Alto Saxophone, Alts.) are also present. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with dynamic markings of *f*, *cresc.*, and *sempre*. The organ part has a simple harmonic accompaniment.

19 **Con passione**
a tempo

Handwritten musical score for measures 19-21, continuing from the previous section. The score includes staves for Timpani (Timp.), Organ (Org.), and strings (Archi). The woodwinds (Alto Saxophone, Alts.) are also present. The music features a melodic line in the woodwinds and strings, with dynamic markings of *f*, *p*, *ff*, and *molto espr.*. The organ part has a simple harmonic accompaniment.

Timp.

Arpa

Cl. S.

Archi

20

rall. a tempo

Timp.

Arpa

Cl. S.

Archi

ff esp.

6 [20] V-le upant 2 tanja moya oktaba.

24

(1 = 1.)

Handwritten musical notation for the first system, including staves for Timpani (Timp.) and Snare Drum (Snp.).

Handwritten musical notation for the second system, including a staff for Clarinet in B-flat (Cl. B.).

Handwritten musical notation for the third system, including staves for Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.).

Handwritten musical notation for the fourth system, including staves for Timpani (Timp.) and Snare Drum (Snp.).

Handwritten musical notation for the fifth system, including a staff for Clarinet in B-flat (Cl. B.).

Handwritten musical notation for the sixth system, including staves for Violin (Vcl.), Viola (Vcl.), and Cello/Double Bass (Cb.).

25.

25

Handwritten musical score for the first system, labeled "25.". The system includes staves for *imp.*, *mp.*, *Q.S.*, and *viol.*. The *Q.S.* staff features a melodic line with various accidentals and dynamics. The *viol.* section consists of two staves with complex harmonic accompaniment, including notes with accidentals and dynamic markings such as *sub. pout.*, *div.*, and *rit.*. The system concludes with a double bar line.

Handwritten musical score for the second system, labeled "25.". This system also includes staves for *imp.*, *mp.*, *Q.S.*, and *viol.*. The *Q.S.* staff continues the melodic line with similar notation. The *viol.* section provides harmonic support with notes and accidentals. The system ends with a double bar line.

Handwritten musical score for measures 211-214. The score includes staves for Timpani (Timp.), Organ (Org.), Cello/Double Bass (C.S.), and Archi (Archi). The C.S. staff features a complex rhythmic pattern of sixteenth notes. The Archi staff contains melodic lines with various dynamics and articulations.

Handwritten musical score for measures 215-218. The score includes staves for Timpani (Timp.), Organ (Org.), Cello/Double Bass (C.S.), and Archi (Archi). The C.S. staff continues with rhythmic patterns. The Archi staff includes dynamic markings such as *div.*, *f marc.*, *unif.*, and *f marc.*, along with articulation marks like accents and slurs.

А. Жуван

Тансум Ерес Кучеловско

Калеру

за калерасен (са фазона) и

супримако еспрессо

(Moderato liberamente (senza metrum))

Са мато

C-basso
Vob

The musical score consists of several staves of handwritten notation. It begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various note values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *espr.* and *molto espressivo*. There are also some numerical markings like '3' and '5' under certain notes, possibly indicating fingerings or groupings. The score is written in a fluid, expressive style consistent with the 'Moderato liberamente' instruction.

Примечание: В разгере "senza metrum"
 3 или 4 или 5 или 6 или 7 или 8 или 9 или 10 или 11 или 12
 или 13 или 14 или 15 или 16 или 17 или 18 или 19 или 20
 или 21 или 22 или 23 или 24 или 25 или 26 или 27 или 28 или 29 или 30
 или 31 или 32 или 33 или 34 или 35 или 36 или 37 или 38 или 39 или 40
 или 41 или 42 или 43 или 44 или 45 или 46 или 47 или 48 или 49 или 50
 или 51 или 52 или 53 или 54 или 55 или 56 или 57 или 58 или 59 или 60
 или 61 или 62 или 63 или 64 или 65 или 66 или 67 или 68 или 69 или 70
 или 71 или 72 или 73 или 74 или 75 или 76 или 77 или 78 или 79 или 80
 или 81 или 82 или 83 или 84 или 85 или 86 или 87 или 88 или 89 или 90
 или 91 или 92 или 93 или 94 или 95 или 96 или 97 или 98 или 99 или 100

Handwritten musical notation with lyrics: "Kato Koro Koro Koro Koro" and "(Tempo moderato)".

e-basso Solo (Fag. Solo) musical staff with notes and dynamics.

C-b. (Fag.) subb musical staff with notes and dynamics.

C-b. (Fag.) musical staff with notes and dynamics.

V-ni, V-la, V-clli, C-bassi musical staves with notes and dynamics.

C-b. (Fag.) musical staff with notes and dynamics.

Drum musical staff with notes and dynamics.

c-b. (Fag.)

f

div.

ab

Archi

alleg

mf

c-b. (Fag.)

con moto

Archi

pizz.

mf

c-b. (Fag.)

meno mos.

mf

Archi

arco

3

a tempo

(div.)

p. esp.

p. esp.

mf

p

4.

2it. molto [5] (1 ≈ 1^o)
 Andante con moto
 p esp. molto

C-b.
 (Fag.)

Archi

C-b.
 (Fag.)

Archi

C-b.
 (Fag.)

Archi

dim.

rit. e div. 8 a tempo

C-b. (Fag.)

Archi

rit. 9 meno mosso

C-b. (Fag.)

Archi

div. p dolce

div. p dolce

p dolce

C-b. (Fag.)

Archi

pp

pp

pp

pp

pp

C. P.
(Fag.)

Handwritten musical score for the first system. The top staff is for Flute (Fag.) in C major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staves are for strings, with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *p* and *Con dolore*.

C. P.
(Fag.)

Handwritten musical score for the second system. The top staff is for Flute (Fag.) in C major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staves are for strings and vocal lines. The vocal lines include lyrics: "dir. con dolore", "io con dolore", and "un'is. con dolore". Dynamics include *pp*, *mp*, and *Con dolore*.

C. P.
(Fag.)

Handwritten musical score for the third system. The top staff is for Flute (Fag.) in C major, with notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The bottom staves are for strings, with notes G2, A2, B2, C3, B2, A2, G2, F2, E2, D2, C2. Dynamics include *mf*.

Cadenza di contrabbasso

20

Andante con moto
Senza metron.

(X)

t liberamente

più

arco

agitato

Andante con moto (tempo primo)

sub. p

sempre

Il musicante:

(X)

Questo adattamento è stato fatto
in forma di studio di ogni carattere

C-P. (Fag.)

a tempo 16.

mp espr.

Archi

C-P. (Fag.)

con dolore

Vlni

mp

Archi

div. arco

unif.

mp

C-P. (Fag.)

mf

mp

p

Archi

mf espr.

mf espr.

mf espr.

p

Con tutta forza

molto espressivo

C.P. (Fag.)

Handwritten musical score for the first system. It features a Clarinet in C (C.P. Fag.) and a string section (Archi). The Clarinet part has notes with stems and beams, and rests. The string section consists of five staves with notes and rests. Dynamic markings include 'dir.' and 'ff'. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The system ends with a double bar line.

C.P. (Fag.)

Archi

Handwritten musical score for the second system. It continues the Clarinet in C (C.P. Fag.) and string section (Archi). The Clarinet part has notes and rests. The string section consists of five staves with notes and rests. Dynamic markings include 'unif.', 'dir.', and 'ff'. The right side of the score is heavily scribbled out with black ink. The system ends with a double bar line.

c-p.
(Fug.)

Archi:

1587"

12 subps 1994
 cui. 7430
 sep. 9 ante

Консерти

П. Жува

№ 1

Handwritten musical notation on two staves, including notes and rests.

Allegro agitato

*Tronka solo in B
Tambore solo*

Handwritten musical notation for the first system, featuring dynamic markings like *f marc.* and *p.*

Handwritten musical notation for the second system, including dynamic markings like *aliss.*

Handwritten musical notation for the third system, showing complex rhythmic patterns and accidentals.

Handwritten musical notation for the fourth system, including dynamic markings like *mf* and *ff*.

Handwritten musical notation for the fifth system, including dynamic markings like *mf* and *ff*.

Handwritten musical notation for the sixth system, including dynamic markings like *cresc.* and *rit.*

rit. e dir. a tempo

Handwritten musical score for orchestra and voices. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet in B-flat (Cl. B.), Clarinet in A (Cl. A.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. Fag.), Trombones (Tr. b.), Trumpets (Tr. a.), and Timpani (Timp.). The second system includes staves for Tenor 1 (Tr. 1a), Tenor 2 (Tr. 2a), and Chorus (Chori.).

The score features various musical notations including dynamics (p, f), articulation (accents), and performance instructions such as *rit. e dir. a tempo*, *poco largato*, *div.*, *uis.*, and *simile*. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) in the middle of the piece. The notation includes complex rhythmic patterns, particularly in the woodwind and chorus parts.

Handwritten musical score for various instruments. The score is organized into systems of staves. The instruments listed on the left are:

- Wicc.
- Fl. R.
- Fl.
- C.T.
- C.
- C. b.
- Fag.
- C-Fag.
- Co.
- To-k
- Tubi
- Tub
- Timp.
- Tr. b. s.
- Tr. b. d.
- Drum

The score consists of 6 measures. The C. b. staff contains the most complex notation, including notes with accidentals (sharps and flats) and slurs. The Tr. b. s. and Tr. b. d. staves show melodic lines with slurs. The Drum staff at the bottom features a rhythmic pattern of plus signs (+) and vertical lines, indicating drum hits.

Handwritten musical score for the first system, including parts for:

- Kcc.
- Op. R.
- Cl.
- C.S.
- Cl.
- Cl. l.
- Fag.
- C-Fag.
- Cor.
- Tr. l.
- Tr. r.
- Tr. l.
- Tr. r.

Handwritten musical score for the second system, including parts for:

- Tr. l. Solo
- Tr. r. Solo

Handwritten musical score for the third system, including parts for:

- Drum.

div.

a tempo accel. e cresc.

Picc.
 2 Fl. II
 2 Fl.
 C. Jugl.
 in F
 2 Cl. in B
 Cl. basso
 in B
 2 Fag.
 C-fag.

4 Cor.
 in F
 3 Tr. in B
 3 Tromb.
 in B

Timpani
 C. Cassa
 Arpes
 Solo in B
 Tr. Solo

si, si, si, si
cresc. sempre
cresc. sempre

V. in I
 V. in II
 V. in III
 V. in IV
 C. Bassi

un div.
un div.
un div.
un div.

ff

Handwritten musical score for a percussion ensemble. The score is organized into systems of staves, each labeled with an instrument or section on the left. The notation includes notes, rests, and dynamic markings.

- Hi-c.**: Handwritten label for the first system.
- 9. P. R.**: Handwritten label for the second system.
- C. J.**: Handwritten label for the third system.
- C.**: Handwritten label for the fourth system.
- C. l.**: Handwritten label for the fifth system.
- Fog.**: Handwritten label for the sixth system.
- C-Fog.**: Handwritten label for the seventh system, which contains musical notation with notes and rests.
- Cassa**: Handwritten label for the eighth system, which contains rhythmic notation with notes and rests.
- Piatti**: Handwritten label for the ninth system, which contains rhythmic notation with notes and rests.
- Cinesi**: Handwritten label for the tenth system, which contains rhythmic notation with notes and rests.
- Tam-tam**: Handwritten label for the eleventh system, which contains rhythmic notation with notes and rests.
- Bass**: Handwritten label for the twelfth system.
- Tz-l. S.**: Handwritten label for the thirteenth system, which contains musical notation with notes and rests.
- Tz-ve S.**: Handwritten label for the fourteenth system, which contains musical notation with notes and rests.
- Arch.**: Handwritten label for the fifteenth system.

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are also some handwritten annotations and corrections in the lower systems.

hi. *hi. c.*
 g. *g. pl.*
 of.
 c. *c. t.*
 c. *c.*
 cl. *cl. p.*
 F. *fag.*
 c. *c-fag.*
 T. *Cassa*
 T. *P-tic*
 c. *T-t.*
 G.
 B.
 F.
 T2
 B.
 gliss
 p
 fp

8

Handwritten musical score for orchestra and strings. The score is organized into systems with the following parts listed on the left:

- Wicc.
- P. Fl.
- Cl.
- Cl. B.
- Fag.
- C. Fag.
- T. Bl.
- W. Bl.
- T. Co.
- C. Vcl.
- Tom-tom
- C.lli o-li
- Cassa
- Ptti c.
- Tom-tom
- Bjo
- T. La S.
- T. Re S.
- Archi

The score contains various musical notations including notes, rests, dynamics (p, mp, mf, f), articulation (acc, stacc), and performance instructions (pizz., arco, div.). There are also some handwritten annotations and corrections throughout the score.

Wicc.
Gn. fo.
of

C. J.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-Fag.

T-bl.
W-bl.
C-eli ovi
P-tti c.
Trom-tom
T-ro
C. melle.
Cassa

Organo

Tr-bas.

Tr-uss.

Archi

Wicc.
Gn. fo.
of

C. J.
Cl.
Cl. b.
Fag.
C-Fag.

T-bl.
W-bl.
C-eli ovi
P-tti c.
Trom-tom
T-ro
C. melle.
Cassa

Organo

Tr-bas.

Tr-uss.

Archi

Colla lacc. di legno

div. p

mf

Viola
 Fl.
 C. Fl.
 Cl.
 C. Fl.
 Bass
 C. Bass

Handwritten musical score for the first system. It includes staves for Viola, Flute (Fl.), Clarinet (C. Fl.), Clarinet (Cl.), Clarinet (C. Fl.), Bass, and Bassoon (C. Bass). The notation is dense with notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *f*, and *fp*. There are also some performance instructions like *allegro* and *rit.*.

F. Fl.
 W. Fl.
 C. Fl. o. Fl.
 P. Fl. c.
 T. Fl.
 T. Fl.
 C. Fl.
 Cass.

Handwritten musical score for the second system. It includes staves for Flute (F. Fl.), Wood Flute (W. Fl.), Clarinet (C. Fl. o. Fl.), Piccolo (P. Fl. c.), Trumpet (T. Fl.), Trombone (T. Fl.), Clarinet (C. Fl.), and Cassinette (Cassinette). The notation is mostly rests, with some notes and dynamic markings like *mf* and *f*.

Drum

Handwritten musical score for the third system, featuring a drum staff. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings like *p* and *f*. There is a handwritten note "D. o. b" near the staff.

Drum

Handwritten musical score for the fourth system, featuring a drum staff. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings like *p* and *f*. There is a handwritten note "D. o. b" near the staff.

allegro
Cuo off 4/4

28.

13 234

ПР.6

Handwritten musical score for the first system, including parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabassoon (C-Fag.). The Picc. and Fl. parts have notes with accidentals (b, #) and articulation marks. The Fl. part includes a dynamic marking of *mf*.

Handwritten musical score for the second system, including parts for Trumpet (T-fl.), Trombone (W-fl.), Cello (C-llia), Double Bass (B-llia), Violin (V-l.), Viola (V-la), Tenor (T-vo), and Contrabass (C-ub). The V-l. part has a dynamic marking of *p*. The T-vo part has a dynamic marking of *f*.

Handwritten musical score for the third system, including parts for Bassoon (Fag.), Trombone (T-vo), and Trumpet (T-vo). The Fag. part has the handwritten text "Lab, si#, re#, do#" above it. The T-vo part has a dynamic marking of *mf*.

Handwritten musical score for the fourth system, including parts for Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), and Contrabass (C-ub). The Fl. part has a dynamic marking of *mf* and the word "leggiere" written below it. The C-ub part also has a dynamic marking of *mf* and the word "leggiere" written below it.