8. Fokin, M.M. (1981) *Protiv techenija: vospominanija baletmejstera. Scenarii i zamysly baletov. Stat'i, interv'ju i pis'ma* [Against the current: the ballet master's memoirs. Scenarios and ideas of the ballets. Articles, interviews, and letters]. Leningrad: Iskusstvo.

9. Tulupov, V. N. (2018) Tembrovo-koloristicheskij oblik skazochnyh personazhej v partiture baleta I.V. Stravinskogo “Zhar-ptica” [The timbre and coloristic appearance of fairy-tale characters in the score of I.V. Stravinsky's ballet “The Firebird”]. *Vestnik Tomskogo gos. un-ta. Kul'turologija i iskusstvovedenie – Bulletin Tomsk State University. Cultural studies and art criticism*. 30. pp. 165–169.

10. Asafiev, B. (1963) O “Zhar-ptice” i “Petrushke” [About “The Firebird” and “The Parsley”]. In: Slonimsky, Yu.O. (ed.) *“Zhar-ptica” i “Petrushka” I.F. Stravinskogo* [“The Firebird” and “Petrushka” by I.F. Stravinsky]. Leningrad: State Music Publishing House. pp. 5–16.

11. Khairutdinova, D.F. (2013). Pojetika skazochnyh obrazov v balete I. Stravinskogo “Zhar-ptica” (k voprosu o koncepcii djagilevskih sezonov v Parizhe) [The Poetics of Fairy-Tale Images in Stravinsky's Ballet “The Firebird “ (on the Concept of Diaghilev's Seasons in Paris)]. *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatel'skij zhurnal – International Scientific Research Journal*. 10 (17). Part 3. pp. 120–122.

УДК 785.1
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-99-108

О.В. Шмакова, О.В. Мищенко

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ЖАНРА КОНЦЕРТНОЙ СИМФОНИИ В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ: ОТ ИСТОКОВ ДО XX ВЕКА

В статье объектом исследования является жанр концертной симфонии в западноевропейской музыкальной культуре, предметом – проблема вариативности типов данного жанра в результате смены эстетических и стилевых парадигм на протяжении XVIII–XX вв. Показано, что в фокусе жанрового содержания концертной симфонии – идея виртуозной игры как способа отражения картины мира. Авторы статьи системно характеризуют концертную симфонию как инструментальный жанр, микстовый в своей основе, представленный в истории западноевропейской музыки в различных национальных школах и стилевых контекстах, что определяет актуальность данной работы.

Ключевые слова: *концертная симфония, симфония-концерт, концерт-симфония, музыка для…, концертная музыка, инструментальные жанры, концепция.*

Эволюция жанра симфонии насчитывает более трехсот лет, воплощая историческую картину мира на каждом этапе своего развития. Сформулированный в теории М.Г. Арановского структурно-семантический жанровый инвариант симфонии отражает смену ракурсов концепции бытия человека. Среди различных модификаций жанра ученый выделяет камерную и концертную разновидности симфонии [1]. Очевидно, что в рамках статьи сложно выявить весь объем культурных феноменов в жанре концертной симфонии, однако даже контурный показ основных явлений в ее эволюции позволит очертить и наметить пути исследования одного из сквозных инструментальных жанров в истории музыки.

Концертная симфония оформлялась на пересечении многих жанровых традиций эпохи барокко. Не только появление оперы, но и различных инструментальных жанров

сформировали уникальный пласт концертной музыки, в которой красота, виртуозность, игра, импровизация стали ее определяющими качествами. При этом взаимопроникновение театрального и концертно-симфонического развития происходило на различных уровнях: тематическом, драматургическом, концептуальном.

Историография работ, посвященных феномену концертной симфонии, обширна. Отметим некоторые из них. Особенности формообразования в концертных симфониях рассматриваются в работе Т.С. Кюрегян [2]. О становлении жанра в творчестве композиторов так называемого «второго ряда» пишет С.В. Блинова, уделяя особое внимание разнообразию структурных решений и особенностям развития тематизма в произведениях К. Диттерсдорфа, И.Г. Альбрехтсбергера, И.М. Гайдна, Л. Кожелуха, И. Плейеля и других [3]. Также о специфике жанра концертной симфонии размышляет Д.А. Нагина, указывая на роль оркестровых средств как ведущих его признаков и на уникальность художественных композиторских решений [4]. С.Г. Ахметова указывает на гибридность жанра концертной симфонии [5], а С.Е. Солдатова подробно рассматривает проблемы многообразия жанрового наименования концертной симфонии [6]. Данный жанр исследует также К.Н. Екимова, классифицируя его по нескольким признакам [7].

В рамках данной статьи предпринята попытка отразить историческую линию развития жанра *с целью* выявить наиболее устойчивые его характеристики. В комплекс задач входит: выявление путей становления концертной симфонии в различных странах европейской музыкальной культуры от эпохи барокко до XX века; определение модификаций жанра с точки зрения исполнительских составов, формообразования, идейно-художественного содержания.

История концертной симфонии связана с творческими исканиями выдающихся мастеров Италии, Австрии, Германии, Франции, Англии, России. Представим основные вехи развития концертной симфонии, чтобы очертить накопленный опыт воплощения жанровых модификаций в разных стилевых контекстах вплоть до XX века.

В первых образцах *концертной симфонии*, возникших *в середине XVIII века*, сочетались как барочные, так и классические эстетико-стилевые принципы. В культуре Западной Европы переход от одного стиля к другому проявился в ассимилировании существующих и становлении новых жанров, а также в многообразии идейно-художественных исканий. М.Н. Лобанова так говорит об особенностях переходных периодов: «В культуре эпох перелома существует несколько возможностей поведения: во власти художника отвернуться от прошлого культуры, отвергнуть настоящее или попытаться их соединить» [8. С. 113]. Эстетика *барокко* с ее принципами импровизации, фантазийности, inventio, variatio, иллюзорности, тяготением к символике стала основой для формирования нового жанра, игрового по своей сути. При этом жанра «сборного», на «пересечении» нескольких видов композиций, что позволяло в одном произведении использовать симфонические и сонатные, концертные и полифонические, театральные, во многих случаях – программные приемы развития.

Для композиторов подобный жанр – уникальная возможность воплощения концепции человека, который находится в движении, меняется, изучает мир с разных (контрастных) сторон. М.Н. Лобанова акцентирует, что «движение – ключевая тема барокко», а роль человека – путешествие по дороге жизни [9. С. 47]. *Imago mundi* этого времени явилось познание через игру, повлиявшее на развитие *концертирующего стиля*.

Игровой принцип как основа барочного концертирования, виртуозность, фантазийность – все эти характеристики закрепились в новом жанре, став видовыми свойствами. Важную роль в семантическом наполнении жанра сыграли центральные понятия поэтики барокко – «гармония антитез», «аллегория» (намек), «остроумие», «остроумный замысел» [см. подробнее: 9. С. 54–116].

Установка на яркую личность, способную к игре и движению в виртуозном музыкальном потоке, находит продолжение *в раннем классицизме* и приобретает черты

концепции человека деятельного, живущего уже в ином культурном и социальном контексте. В Новом времени происходит рост таких форм общественной жизни, которые нацелены на утверждение антропоцентрической картины мира. Речь идет об открытии библиотек, музеев и издательских домов, совершенствовании оркестрового и сольного исполнительского мастерства, проведении общественных (публичных) концертов (ассамблей). Очевидно, что музыкально-художественная жизнь Европы постепенно становилась доступной для широких слоев публики, человек мыслился как творящая личность, одаренная высшими силами и способная к самосовершенствованию во имя красоты и гармонии.

Одним из центров развития концертной симфонии стала Италия. Так, Е.Г. Варламова указывает на важнейшую роль Филармонической академии – объединения, основанного в *Милане* (1758) под патронажем *Дж.-Б. Саммартини* [10. С. 13]. В репертуаре академии большой популярностью пользовались произведения маэстро. Особо следует подчеркнуть, что с именем Дж.-Б. Саммартини и связано возникновение жанра концертной симфонии. Именно он в числе первых стал писать симфонии по типу трехчастных итальянских увертюр (обозначавшихся как «*sinfonia*»), которые выделились из оперного жанра в самостоятельные оркестровые произведения. М.Н. Алешина указывает на связь симфоний Дж.-Б. Саммартини со спецификой оперного жанра, в особенности – с кантиленой оперных арий, а также на «преобладание развитого движения отдельных голосов, трактуемых как *сольные виртуозные высказывания*» в оркестровой ткани (курсив наш – О.Ш., О.М.) [11. С. 116]. Наряду с Дж.-Б. Саммартини, развитие этого жанра в итальянской музыкальной культуре определили творческие искания Дж. Б. Мартини, А. Бриоски, П. Анфосси, Г. Пуньяни, Н.А. Дзингарелли, Г. Брунетти, Л.Р. Боккерини.

Во Франции в 1769 году под патронатом Ф.Ж. Госсека открывается общество «Концерты любителей». В парижской жизни параллельно с этим обществом начинает деятельность «Королевская академия музыки»: проводятся вечера, на которых звучит музыка Ж.-Б. Даво, Ф. Девьена и других композиторов. Об особенностях концертной симфонии во французском музыкальном искусстве XVIII века пишет П.Б. Подмазова. Исследователь отмечает, что для французской концертной симфонии характерны простота и изящество стиля, использование струнных и духовых инструментов, двухчастная структура цикла, виртуозность и абсолютное господство мажорных тональностей [см. подробнее: 12].

Публичные концерты стали частью чешской музыкальной культуры: в *Мангейме* существенную часть репертуара музыкальных собраний, объединявших любителей и профессионалов, составляли концертные симфонии. Таковые исполнялись в начале и в конце концертов, обрамляя основную часть – программу, состоящую, как правило, из вокальных произведений. В мангеймской традиции, по аналогии с французской, преобладают мажорные тональности, что поддерживает приподнятый эмоциональный тонус музыки, подчеркивает виртуозное начало. Контрастность определяет особенности структуры: циклы могут быть как трехчастностные, так и четырехчастностные. Отличительные черты мангеймского оркестра – внушительный качественный и количественный состав, усиление роли духовых инструментов, а также собственный стиль, выраженный в так называемых «мангеймских манерах» и ярко эмоциональной манере игры [13]. Среди авторов большого количества произведений в этом жанре – И. Стамиц и его сыновья, И. Хольцбауэр, Ф.К. Рихтер, А. Филс, К. Каннабих, К.Й. Тоески.

«*Новый антропоцентризм XVIII века*», как пишет Л.В. Кириллина, подразумевает человека «в качестве главного героя всякой истории» и «в качестве главного объекта и субъекта искусства» (курсив наш – О.Ш., О.М.) [14. С. 37]. Теперь «человек разумный» углубляется не только в теософскую проблематику – мир Бога, но и в себя –

мир эмоций и размышлений простого смертного. Прикоснуться к вечности и всеохватности творения человек может с помощью сотворчества в процессе познания и игры. По сути, это орфическая установка: Богом данный талант делает человека творцом, который в движении музыкального потока играючи отражает разные грани бытия.

Необходимо отметить, что в столь сложный, вбирающий множество эстетических и стилевых тенденций период, осуществляется поиск новых форм, жанров, способных отразить изменения в области искусства. Одним из жанровых микстов стала концертная симфония в творчестве *венских классиков*. Очевидно, данный жанр в идейно-художественном отношении ярко отразил искания своего времени. Как пишет О.А. Гумерова, «во взаимоотношении солистов и оркестра концертной симфонии… – взаимоотношение человека с окружающим миром, переосмысление субъектно-объектных связей в контексте ключевых идей эпохи Просвещения» [15. С. 58]. Солист теперь автономен, что и является созвучным антропоцентризму и идеалу независимой личности эпохи «Бури и натиска».

В связи с этим, характеризуя жанровую специфику концертной симфонии данной эпохи, Д.А. Нагина рассуждает: «Родовые качества жанра – исполнительский состав, объединяющий звучание оркестра и группы солирующих инструментов, цикличность, использование крупных форм (концертно-ритурнельной, сонатной, разновидностей рондо, вариационной) являются лишь фундаментом для всевозможных его трактовок» [4. С. 8]. Исследователь подчеркивает, что концертные симфонии Й. Гайдна и В.А. Моцарта, безусловно, являют собой классический «золотой стандарт» жанра и высвечивают основное качество жанрового микста – оригинальность художественного решения в каждом конкретном произведении.

Уникальное композиционно-художественное решение жанра в «Симфонии кончертанте для скрипки, альта и оркестра» Es-dur В.А. Моцарта просматривается в ряде характеристик: масштабы, превосходящие подобные произведения исследуемого периода; подчеркнутая симфоничность состава (два солиста – скрипка и альт, струнные, из духовых – два гобоя и две валторны); тонкая дифференцированность оркестровки с индивидуализацией тембров; интонационные и тонально-гармонические арки, композиционная сопоставимость с оперными ариями. Также автор указывает на то, что в данном сочинении органично синтезированы признаки симфонии и концерта [16. С. 44–47]. А. Эйнштейн отмечает своеобразие этого произведения также и в настройке солирующего альта на полтона выше, который, согласно замыслу В.А. Моцарта, «должен звучать светлее и радостнее и выделяться среди альтов в tutti» [цит. по: 16. С. 44].

Обобщая наблюдения за развитием концертной симфонии у Й. Гайдна и В.А. Моцарта, Д.А. Нагина называет *типичные признаки классической концертной симфонии*: «обязательная трех- или даже четырехчастная структура»; «опора на сонатность во всех частях цикла»; «прочные тематические связи внутри цикла»; «важная роль оркестра» как активного участника тематического развития [4. С. 13–16].

«Тройной концерт», ор. 56 Л. ван Бетховена, написанный в 1803–1804 гг. и обозначенный первоначально как «концертино», продолжает линию развития концертной симфонии в виде концерта для нескольких солистов (англ. *multiple concert*). Л.В. Кириллина раскрывает его необычное жанровое наименование, связывая качество «концертантности» со сферой светского, а указание «*Grand*» – со значительностью содержания. Своеобразие сочинения Бетховена состоит во введении «сразу *трех* разнородных, но притом равноправных солистов», а также в реализованном смешении камерного и симфонического жанров [17. С. 449].

Тенденция создания концертов для нескольких солистов с оркестром продолжилась в творчестве Л. Шпора, а именно – в «Концерте для двух скрипок и арфы с оркестром» и «Концерте для струнного квартета и оркестра», а также в «Двойном концерте для скрипки и виолончели с оркестром» И. Брамса. С именем последнего наблюдения за

эволюцией жанра затрагивают уже следующую эпоху – романтизм. С.Е. Солдатова относит названные опусы к числу произведений, представляющих жанр концертной симфонии в XIX веке [6. С. 83–84].

Концертная симфония в европейской музыкальной культуре XIX века развивалась прихотливо, мимикрируя и вступая в жанровые синтезы с концертно-симфоническими жанрами, бытовавшими в то время. На практике концертная симфония предстала в виде концертов-симфоний, симфонических концертов, концертных дуэтов и концертных полонезов, включавших несколько контрастных разделов наподобие частей в цикле. В этой связи симфонические концерты С.Е. Солдатова также относит к жанру концертной симфонии. А.Ш. Литольф предлагал такие жанровые наименования своих произведений в концертном жанре: «Концерт-симфония» (ор. 22 и ор. 45), «Симфонический концерт» (ор. 102 и ор. 123) [6. С. 83]. В качестве яркого примера концертного полонеза следует привести «Andante spianato» и «Большой блестящий полонез для фортепиано с оркестром» Ф. Шопена – двухчастное концертное произведение. Также композиторами осуществлялся поиск новых составов с их тембровым своеобразием.

Один из высочайших образцов жанра – симфония «Гарольд в Италии» G-dur, ор. 16 (1834) Г. Берлиоза с солирующим альтом. Это образец «симфонии-концерта», в котором солист в разных драматургических контекстах выходит на первый план в образно-драматургическом развитии. Из новаций, привнесенных композитором в этот жанр, необходимо отметить внедрение программности – литературно-сюжетной основы, а также театральное использование инструментальных тембров (персонификации), звукоизобразительности, яркой красочности звучания.

Весьма распространенной модификацией жанра стал *концертштюк* с характерными для него признаками – нетипичностью состава солистов (один или несколько) и свободной формой. Произведения данного жанра являются частью наследия Ф. Шуберта, К.М. фон Вебера, Ф. Мендельсона-Бартольди, Р. Шумана, С. Шаминад, хронологически охватывают практически весь XIX век.

«Концертштюки для кларнета, бассетгорна и фортепиано» f-moll, op.113 (1832) и d-moll, op.114 (1833) Ф. Мендельсона в исполнительской практике обрели большую популярность в оркестровых версиях: концертштюк f-moll был оркестрован автором в 1833 году, практически сразу после написания, а оркестровка концертштюка d-moll была выполнена позднее К.Берманом, немецким кларнетистом и бассетгорнистом. Необходимо отметить, что и самим К. Берманом был написан «Концертштюк» d-moll (1880) для кларнета с оркестром.

В *XX веке вектор развития жанра концертной симфонии в западноевропейской культуре* и его жанровые признаки продолжали изменяться. С одной стороны, концертная симфония оказалась *сродни concerto grosso* [см. подробнее: 18. С. 80]. В качестве примера приведем «Бостонскую симфонию» ор. 50 (1930) П. Хиндемита, обозначенную им как «Концертная музыка для струнных и медных духовых инструментов».

В русле противоположно направленной тенденции термин «концертная симфония» стал применяться для обозначения масштабных сочинений, называемых композиторами «*Музыка для…*». Среди таковых: «Концертная симфония для органа и симфонического оркестра» ор. 81 (1926) Ж. Йонгена, «Концертная симфония для оркестра и фортепиано» (1928) У. Уолтона, «Концертная симфония для фортепиано и оркестра» (симфония № 4) ор. 60 (1932) К. Шимановского, «Концертная симфония, с подражанием эху № 5» (1947) Ф. Малипьеро, «Концертная симфония для гобоя, фагота, скрипки, виолончели и оркестра» (1949) Б. Мартину. А.Н. Павловский так характеризует произведение Б. Мартину: «Манера инструментального письма, как и центральная идея сочинения, являются своеобразным приношением Гайдну» [19. С. 18]. В подтверждение этого высказывания необходимо обратить внимание на идентичность оркестрового состава данного произведения и «Sinfonia concertante Hob.I:105» B-dur (1792) Й. Гайдна.

Продолжая рассматривать вопрос о новых модификациях концертной симфонии в XX веке следует выделить группу *произведений симфонического оркестра с участием солирующих тембров*, в их ряду «Ночи в садах Испании» для фортепиано с оркестром (1915) М. де Фальи, «Симфонии духовых памяти Клода Дебюсси» (1920, ред. 1947) И.Ф. Стравинского, «Партита» ор. 42 (1924–1925), «Скарлаттиана» ор. 44 (1926) А. Казеллы, «Простая симфония (1937) Б. Бриттена; Симфония «Serena» (1946) П. Хиндемита, «Турангалила-симфония для симфонического оркестра, фортепиано и волн Мартено» (1946–1948) О. Мессиана, симфония № 2 «Век тревог» (1949) Л. Бернстайна.

Особый пласт составляют произведения, названные композиторами как *«концертная музыка»*. У П. Хиндемита – это наиболее распространенная разновидность произведений: для альта и камерного оркестра ор. 48 (1930), для струнных и медных («Бостонская симфония»), для фортепиано, духовых и двух арф ор. 49 (1930). В качестве разновидности камерной концертной симфонии следует выделить «*Музыку для* струнных, ударных и челесты» (1936) Б. Бартока.

Многовариантность концертной симфонии с позиций выбора состава (солистов и оркестра) и структуры в XX веке с его магистральной тенденцией к размытию границ жанров и ассимилированию значительно приумножилась. Концертная симфония смогла выступить в иных жанровых амплуа, когда речь идет о «Концертной симфонии для виолончели с оркестром» ор. 8 (1901) Дж. Энеску, о «Маленькой концертной симфонии для арфы, клавесина, фортепиано и двойного струнного оркестра» (1944–1945) Ф. Мартена. С.Е. Солдатова пишет о новаторских признаках опуса Дж. Энеску, отмечая, что «первая же концертная симфония XX века… нарушает сразу несколько жанровых канонов. Она одночастна и имеет одного солиста» [6. С. 85]. Симфония Ф. Мартена, по мнению исследователя, «своим серьезным и возвышенным тоном противоречит легкому духу жанра» [6. С. 85].

Во *второй половине XX века* доминируют такие модификации жанра концертной симфонии, как ее камерная версия для малого состава оркестра с соло или ансамблем солистов, и *музыка для…*: «Два дивертисмента для скрипки с оркестром» (1951, 1956) и «Маленькая ночная музыка» (1954) Л. Даллапиккола, «Варианты» (1957) Л. Ноно, «Камерная симфония» (1954) Дж. Энеску, «Венецианские игры» (1961), «Книга для оркестра» (1968) В. Лютославского, «Семь хайку для фортепиано с оркестром» (1962), «И чаю воскрешения из мертвых» (1964) О. Мессиана, «Игры» (1976) М. Иштвана, «Партита для клавесина, электрогитары, бас-гитары, арфы, контрабаса и оркестра» (1972), «Симфониетта № 2» (1992), «Музыка для альтовой флейты, маримбы и струнных» (2000) К. Пендерецкого. Из собственно концертных симфоний следует упомянуть «Симфонию Concertante» (1982) П.М. Дейвиса.

Итак, при обозначении наиболее знаковых опусов в эволюции западноевропейской концертной симфонии становится очевидной ее многовариантность. Следовательно, необходимо выявить общие – *типологические – характеристики* данного жанра: разнообразие инструментальных составов с акцентированием одного или нескольких солирующих тембров, циклическая форма с варьированным количеством частей, взаимодействие игровых и импровизационных принципов развития, в драматургии синтез концертирования и симфоничности, глубокая содержательность воплощаемых музыкальных идей.

Поскольку концертная симфония имеет и различные названия жанра, важным становится дать *определение*, безусловно, рабочее, чтобы в ходе дальнейшего изучения иметь комплекс критериев идентификации (атрибуции) жанра. Концертная симфония – это концертно-симфоническое произведение в циклической форме, в котором драматургия игры и драматургия цели строится на виртуозном развитии персонифицированного инструментального тембра (тембров), являясь основным способом воплощения концепции человека в эстетико-стилевом контексте своего времени.

Литература

1. Арановский М.Г. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 гг. Л.: Сов. композитор, 1979. 286 с.

2. Кюрегян Т.С. Форма в музыке XVII–XX вв. М.: Композитор, 2003. 312 с.

3. Блинова С.В. Композиторы «второго ряда» в эпоху венского классицизма // Композиторы «второго ряда» в историко-культурном процессе. М.: Композитор, 2010. С. 80–90.

4. Нагина Д.А. Жанр концертной симфонии в творчестве Гайдна и Моцарта // Современные проблемы музыкознания. 2019. № 3. С. 2–23.

5. Ахмедова С.Г. «Концерт-симфония» – краткий ракурс в сферу гибридного жанра // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. 2015. № 7-2. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-simfoniya-kratkiy-rakurs-v-sferu-gibridnogo-zhanra/viewer (дата обращения: 10.10.2024).

6. Солдатова С.Е. Жанр концертной симфонии в его историческом развитии. URL: https://clck.ru/3GGhxK (дата обращения 15.11.2024).

7. Екимова К.Н. Концертная симфония в европейской культуре второй половины XVIII века: к проблеме жанровой классификации // Культурная жизнь Юга России. 2016. № 3 (62). С. 38–41.

8. Лобанова М.Н. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Советский композитор, 1990. 312 с.

9. Лобанова М.Н. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики: М.: Музыка, 1994. 320 с.

10. Варламова Е.Г. Симфонии австрийской Ломбардии 30–60-х годов XVIII века: жанровые особенности и музыкальный язык: автореф. дис. … канд. искусствоведения. Казань, 2020. 28 с.

11. Алешина М.Н. Русско-итальянские стилевые диалоги в Симфонии C-dur Максима Березовского // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 33. С. 114–119.

12. Подмазова П.Б. Жанр концерта в контексте французского скрипичного искусства на рубеже XVIII–XIX веков: дис. … канд. искусствоведения. Москва, 2019. 305 с.

13. Дворницкая А.В. Мангеймская симфония и ее роль в истории жанра // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2017. № 2 (44). С 10–16.

14. Кириллина Л.В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX веков: Самосознание эпохи и музыкальная практика. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. 192 с.

15. Гумерова О.А. Творческие позиции мангеймской школы в свете идей «Бури и натиска» // Вестник Челябинского государственного университета. № 4. 2009. С. 54–60.

16. Нагина Д.А. О музыкальных идеях Симфонии Кончертанте Es-dur В.А. Моцарта в контексте проблем «своего» и «чужого». URL: https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/137 (дата обращения: 16.05.2024).

17. Кириллина Л.В. Бетховен. Жизнь и творчество: в 2 тт. Т. 1. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. 505 с.

18. Аксёнов В.В. К вопросу о генезисе и типологии камерной и концертной разновидностей симфонии в XX веке // Памяти Н. Николаевой: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. М.: Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 1996. Вып. 14. С. 74–83.

19. Павловский А.Н. Виолончельный концерт XX века: автореф. дис. … канд. искусствоведения. М., 2012. 27 с.

From the History of the Development of the Genre of Concert Symphony in Western European Musical Culture: From its Origins to the 20th Century

Kul'turnaya zhizn' Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South, 2025, 1 (95), 99–108.
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-99-108

Olga V. Shmakova, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail: olshmakova@gmail.com
Oksana V. Mishchenko, Volgograd State Conservatory named after P.A. Serebryakov (Volgograd, Russian Federation). E-mail: amalgama1986@mail.ru

Keywords: concert symphony, symphony concert, concert symphony, music for..., concert music, instrumental genres, concept.

The article examines the genre of concert symphony in European musical culture from its origins to the twentieth century. The subject of the study is the variety of genre modifications of the concert symphony. The latter arise as a result of a change in aesthetic and stylistic paradigms. Along with J.B. Sammartini, in whose work the genre under study was formed, in Italian musical culture the ways of genre development were determined by: J. Martini, A. Brioschi, G. Pugnani, L. Boccherini. In Paris – it's F. Gossek in Mannheim – I. Stamitz, F. Richter, I. Holzbauer, K. Kannabich. The main characteristics of the genre, such as virtuosity, playful logic, and fantasy, became its distinctive features already during this period. In the works of the Viennese classics, a Reasonable Person delves not only into theosophical problems – the world of God, but also into himself – the world of emotions and reflections. These are the Sinfonia concertante for oboe, bassoon, violin and cello. Haydn; Mozart's Concertante Symphony for Violin, viola and Orchestra; Beethoven's Grand Concerto Concertant. In the classical era, such a feature of the genre came to the fore, which would become very characteristic throughout later history - the originality of the composer's solution of artistic tasks in each particular work. In the 19th century, the vector of development of the concert symphony was set by G. Berlioz: "Harold in Italy" – a symphony with a solo viola – refers to the vector of development of the programmatic variety of the genre with its emphasis on the personification of timbre. A common modification of the genre is the concert piece, which is addressed by K.M. Weber, F. Mendelssohn, F. Schubert, R. Schumann, S. Chaminade. This period is represented by many modifications of the genre under study: these are symphony concerts, symphony concerts, concert polonaises, etc. In the twentieth century, on the one hand, the concert symphony turned out to be akin to concerto grosso, as in P. Hindemith's "Boston Symphony". On the other hand, the term "concert symphony" began to be used to refer to large-scale orchestral compositions with solo instruments in the work of J. Jongen, W. Walton, K. Szymanowski, B. Martin, O. Messiaen, A. Casella, and others. As a result of the research, it is shown that the concert symphony in the course of historical development appeared as a cross-cutting genre with many modifications, while preserving the main parameter of the genre to be a type of symphonic composition based on timbre drama, including virtuosity as a method of thematic transformation of the material of its conceptual dominant. The concert symphony focuses on a Person playing and experiencing Existence.

References

1. Aranovskiy, M.G. (1976) *Simfonicheskie iskaniya. Problema zhanra simfonii v sovetskoy muzyke 1960–1975 godov* [Symphonic searches. The problem of the symphony genre in Soviet music of 1960–1975]. Leningrad: Sovetskij kompozitor.

2. Kyuregyan, T.S. (2003) *Forma v muzyke XVII–XX vv.* [Form in music of the 17th–20th centuries]. Moscow: Kompozitor.

3. Blinova, S.V. (2010) Kompozitory "vtorogo ryada" v epokhu venskogo klassitsizma [Composers of the "second row" in the era of Viennese classicism]. In: *Kompozitory*

“vtorogo ryada” v istoriko-kul’turnom protsesse [Composers of the “second row” in the historical and cultural process: collection of art]. Moscow: Kompozitor. pp. 80–90.

4. Nagina, D.A. (2019) Zhanr kontsertnoy simfonii v tvorchestve Gaydna i Motsarta [The genre of the concert symphony in the works of Haydn and Mozart]. *Sovremennye problemy muzykoznaniya – Modern problems of musicology*. 3. pp. 2–23

5. Akhmedova, S.G. (2015) “Kontsert-simfoniya” – kratkiy rakurs v sferu gibridnogo zhanra [“Concerto-Symphony” – a brief perspective into the sphere of the hybrid genre]. Aktual’nye problemy gumanitarnyh i estestvennyh nauk – Current Issues in the Humanities and Natural Sciences. 7–2. [Online] Available from: https://cyberleninka.ru/article/n/kontsert-simfoniya-kratkiy-rakurs-v-sferu-gibridnogo-zhanra/viewer (Accessed: 10.10.2024).

6. Soldatova, S.E. (2019) *Zhanr kontsertnoy simfonii v ego istoricheskom razvitii* [The genre of the concert symphony in its historical development]. [Online] Available from: https://clck.ru/3GGhxK (Accessed: 15.11.2024).

7. Ekimova, K.N. (2016) Kontsertnaya simfoniya v evropeyskoy kul’ture vto-roy poloviny XVIII veka: k probleme zhanrovoy klassifikatsii [Concert symphony in European culture of the second half of the XVIII century: on the problem of genre classification]. *Kul’turnaya zhizn’ Yuga Rossii – Cultural Studies of Russian South*. 3 (62). pp. 38–41.

8. Lobanova, M.N. (1990) *Muzykal’nyy stil’ i zhanr: istoriya i sovremennost’* [Musical style and genre: history and modernity]. Moscow: Sovetskij kompozitor.

9. Lobanova, M.N. (1994) *Zapadnoevropeyskoe muzykal’noe barokko: problemy estetiki i poetiki* [Western European Musical Baroque: problems of aesthetics and poetics]. Moscow: Muzyka.

10. Varlamova, E.G. (2020) *Simfonii avstriyskoy Lombardii 30–60-kh godov XVIII veka: zhanrovye osobennosti i muzykal’nyy yazyk* [Symphonies of Austrian Lombardy in the 30-60s of the XVIII century: genre peculiarities and musical language]. Abstract of Art History Cand. Diss. Kazan.

11. Aleshina, M.N. (2015) Russko-ital’yanskie stilevye dialogi v Simfonii C-dur Maksima Berezovskogo [Russian-Italian Stylistic Dialogues in Maxim Berezovsky’s C-dur Symphony]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv – Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Art*s. 33. pp. 114–119.

12. Podmazova, P.B. (2019) *Zhanr kontserta v kontekste frantsuzskogo skripichnogo iskusstva na rubezhe XVIII–XIX vekov* [The genre of the concert in the context of French violin art at the turn of the 18th–19th centuries]. Art History Cand. Diss. Moscow.

13. Dvornitskaya, A.V. (2017) *Mangeymskaya simfoniya i ee rol’ v istorii zhanra* [The Mannheim Symphony and its role in the history of the genre]. *Aktual’nye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya – Actual problems of higher musical education*. 44. pp. 10–16.

14. Kirillina, L.V. (1996) *Klassicheskiy stil’ v muzyke XVIII – nachala XIX vekov: Samosoznanie epokhi i muzykal’naya praktika* [Classical style in music of the 18th – early 19th centuries: Self-awareness of the era and musical practice]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory.

15. Gumerova, O.A. (2009) *Tvorcheskie pozitsii mangeymskoy shkoly v svete idey “Buri i natiska”* [Creative positions of the Mannheim school in the light of the ideas of “Storm and onslaught”]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta – Bulletin of the Chelyabinsk State University*. 4. pp. 54–60.

16. Nagina, D.A. (2019) *O muzykal’nykh ideyakh Simfonii Konchertante Es-dur V.A. Motsarta v kontekste problem “svoego” i “chuzhogo”* [On the musical ideas of Mozart’s Concertante Es-dur Symphony in the context of the problems of “one’s own” and “someone else’s”]. [Online] Available from: https://gnesinsjournal.ru/index.php/CM/article/view/137 (Accessed: 16.05.2024).

17. Kirillina, L.V. (2009) Betkhoven. Zhizn’ i tvorchestvo: v 2 tt. [Beethoven. Life and creativity: in 2 volumes]. Vol. 1. Moscow: Scientific Publishing Center “Moscow Conservatory”.

18. Aksenov, V.V. (1996) K voprosu o genezise i tipologii kamernoy i kontsertnoy raznovidnostey simfonii v XX veke [On the question of the genesis and typology of chamber and concert varieties of symphony in the twentieth century]. In: *Pamyati N. Nikolaevoy: Nauchnye trudy MGK im. P.I. Chaykovskogo* [Memory of N. Nikolaeva: Scientific works of the Tchaikovsky MGK]. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. Release 14. pp. 74–83.

19. Pavlovskiy, A.N. (2012) *Violonchel’nyy kontsert XX veka* [Cello concerto of the twentieth century]. Abstract of Art History Cand. Diss. Moscow.

УДК 788.43:781
DOI: 10.24412/2070-075X-2025-1-108-117

А.М. Понькина

РОЛЬ АМБУШЮРА И АРТИКУЛЯЦИОННО-РЕЗОНИРУЮЩЕГО АППАРАТА В ФОРМИРОВАНИИ АКАДЕМИЧЕСКОЙ И ДЖАЗОВОЙ ЗВУКОВОЙ МОДЕЛИ ПРИ ИГРЕ НА САКСОФОНЕ

В статье анализируются особенности воссоздания академической и джазовой моделей при игре на саксофоне. Данная проблема, невзирая на существование большого пласта литературы, до настоящего времени не выступала в качестве предмета исследований. Подобное состояние научной мысли побудило автора сконцентрировать внимание на специфической работе органов артикуляционно-резонирующего аппарата и амбушюра, при помощи которых корректируется акустический результат, предопределенный характерными традициями реализуемых стилевых моделей.

Ключевые слова: *саксофон, звуковая модель, академическая звуковая модель, джазовая звуковая модель.*

Актуальность темы исследования. Специфика бытования саксофона в музыкальном социуме со дня создания и вплоть до первой половины XX столетия [1] – не увенчавшиеся успехом попытки внедрения в оперно-симфонический и духовой оркестры с целью расширения тембровых, технических и динамических возможностей, наряду со случайным утверждением в качестве полноправного лидирующего участника в сфере джазового искусства, – обусловила существующие до настоящего времени закономерности исполнительства на данном инструменте. Одной из характерных тенденций, однако, в свете современных процессов не являющейся главенствующей, остается разграничение мировой саксофонной агломерации на академическое и джазовое пространства, размытость границ которых позволяет не только одновременное функционирование в единой плоскости (в силу унифицирования комплекса профессиональных навыков), но и параллельное развитие в рамках избранных направлений. В этой связи, согласно стилевой принадлежности, корректируется диапазон саксофонных традиций [2], влияющих на формирование «исполнительской семантики» (Н.Е. Костенко) [цит. по: 1] и «темброво-звуковой» модели (И.В. Вискова) [3], акустический результат которых предрешается происходящими в организме музыканта физиологическими процессами, соотносящимися по закону акустического импеданса [4].

Независимо от стиля, первостепенной задачей при игре на инструменте выступает создание соответствующей предслышанному звуковому идеалу постановки исполни-