

Светлана Евгеньевна Солдатова

3212157@gmail.com

Аспирантка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, преподаватель теоретических дисциплин в Творческом музыкальном объединении «Лад» (музыкальная школа) ГБОУ г. Москвы «Школа № 2101 «Филевский образовательный центр»»

Svetlana E. Soldatova

3212157@gmail.com

Ph.D. Student at the Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Teacher of theoretical subjects at the Creative Musical Group “Lad” (School of Music) of SBEI of Moscow «School No. 2101 ‘Filyovskiy Educational Center’»,

Жанр концертной симфонии в его историческом развитии

Аннотация

Концертная симфония — жанр известный, но при этом недостаточно изученный, с довольно прихотливой линией исторического развития. В статье формулируются основные жанровые признаки концертной симфонии (в ее классическом виде конца XVIII века) и рассматривается их изменение на протяжении XIX и XX веков. Основываясь на этих наблюдениях, автор делает предположение о причинах необычной исторической судьбы этого жанра.

Ключевые слова

Концертная симфония, история жанра, жанровый гибрид, эпоха классицизма, инструментальные составы

Genre of symphony concertante in its historical evolution

Abstract

The symphony concertante is a well-known genre but at the same time insufficiently studied, with a rather whimsical line of historical development. The article formulates the main genre features of a symphony concertante (in its classical form at the end of the 18th century) and examines their change throughout the 19th and 20th centuries. Based on these observations, the author makes an assumption about the reasons for the unusual historical fate of this genre.

Keywords

Symphony concertante, history of genre, genre hybrid, classicism, instrumental compositions

Среди разнообразных жанров академической музыки есть те, что изучены глубоко, и те, что изучены в меньшей степени, есть сложные и такие, что кажутся простыми, понятными, а при обращении к ним обнаруживают множество проблем и вопросов, касающихся самых разных аспектов музыкознания. Такой «мнимой простушкой» оказывается концертная симфония. Конечно, ее нельзя отнести к малоизвестным или малоизученным жанрам. В представлении музыкантов и просвещенных слушателей существует ее обобщенный образ как популярного в XVIII веке жанра, соединяющего черты классического концерта и симфонии. Во всех солидных современных справочных изданиях есть статьи или разделы статей, посвященные этому жанру. Однако при ближайшем рассмотрении известность концертной симфонии и ясность в отношении нее оказываются обманчивыми. Даже энциклопедические статьи сильно разнятся при определении жанра и его места среди других жанров. За несколькими известными и исполняемыми классическими образцами открывается целый корпус малоизученных произведений. Концертные симфонии, появившиеся уже в период стабилизации жанра, могут отличаться количеством частей в цикле, инструментальным составом, масштабами, трактовкой сольных партий.

Может показаться, что концертная симфония локализована в классической эпохе, а возвращение ее в XX веке обусловлено неоклассическими тенденциями. На самом деле судьба жанра предстает захватывающей историей, включающей и быстрый взлет к высотам популярности в XVIII веке, и резкое снижение интереса, распад, уход в инобытие в XIX веке, и возрождение из пепла в XX веке, уже в новом обличье.

Невнимание исследователей к жанру концертной симфонии имеет свои причины. Он относится к тем явлениям, четко обозначить которые чрезвычайно трудно, настолько широк спектр жанровых составляющих и велико количество вариантов индивидуальных решений. Формирование концертной симфонии происходило параллельно с формированием собственно классической симфонии. В этот период появление такой жанровой разновидности, как концертная симфония, вполне закономерно. Однако, как любой гибрид, она не имеет четких пропорций соединения ее составляющих. Каждое произведение в этом жанре содержит некоторые типичные черты, но процент свободы их сочетания очень велик. Портрет жанра в данном случае — это сумма характеристик, из которых композитор выбирает нужные ему и составляет каждый раз иное целое. И плюс ко всему такой мозаичный портрет еще и довольно сильно меняется с течением времени. Возможно, именно в силу своей многосоставности, подвижности, незакрепленности жанровых характеристик, отсутствия жесткого жанрового канона концертная симфония больше, чем другие, более «цельные» жанры, оказалась подвержена историческим изменениям.

Стоит ли вообще в таком случае говорить о жанре, если он так неопределен и трудноуловим? Есть ли причины считать концертную симфонию именно отдельным жанром, а не плодом скрещивания разных жанров, дающим каждый раз иной результат? Думается, что есть. По определению Е. В. Назайкинского, «жанр — это многосоставная, совокупная генетическая (можно даже сказать генная) структура, своеобразная матрица, по которой создается то или иное целое» [2, 94]. И концертная симфония в полной мере соответствует этому определению. Из самых разнообразных ее истоков сформировался все-таки некий жанровый инвариант, та самая «матрица». Произведений, созданных по этой матрице, достаточно много, и среди них есть образцы высочайшего художественного уровня. Именно они составляют «золотой фонд» жанра, их представляют себе при упоминании его имени: концертные симфонии В. А. Моцарта, И. К. Баха, Д. С. Бортнянского, Й. Гайдна.

Как видно из названия, концертная симфония представляет собой смешанный жанр. Ее составляющие, однако, не ограничиваются симфонией и классическим концертом. В ней сильны связи и с группой дивертисментных жанров (в характере тематизма и подборе

солистов) и, что особенно важно, с барочными концертами (принцип противопоставления полного оркестра и ансамбля солистов, взаимодействие солистов между собой). Таким образом, в проблему жанра концертной симфонии добавляется еще и историческая координата. Разброс составляющих жанра настолько велик, что один из главных специалистов по этой теме Б. С. Брук (Barry Shelley Brook) задает в своей статье риторический вопрос, не является ли концертная симфония «незаконнорожденным ребенком, возникшим из мезальянса жанров»¹ [7, 132], то есть от смешения «высоких» жанров концерта и симфонии с «низкими», развлекательными жанрами дивертисментов, кассаций и серенад — тех, что Ю. А. Фортунатов называл «прикладным симфонизмом» [3, 53].

При всей своей многосоставности и вариативности, жанр концертной симфонии — в своем классическом варианте конца XVIII века — все же имеет ряд стабильных признаков, которые очерчивают его рамки и отграничивают его от близких жанров.

Прежде всего, концертная симфония — это *инструментальное произведение с типичным составом* — несколько солистов в сопровождении оркестра (или, в ранних образцах, небольшого ансамбля). Количество солистов колеблется от двух (Концертная симфония В. А. Моцарта для скрипки и альты с оркестром KV 364) до девяти (Концертная симфония И. К. Баха Es-dur для 2 гобоев, 2 валторн, 2 скрипок, 2 альтов и виолончели со струнным оркестром (WC 40, не позднее 1782). Семь солирующих инструментов в единственной в XVIII веке русской концертной симфонии — Д. С. Бортнянского (B-dur, 1790). Это *fortepiano organisé* (букв. с фр. «организованное фортепиано», гибридный инструмент, в котором есть и струны и органые трубы), арфа, 2 скрипки, виола да гамба, фагот и виолончель. Конечно, примеры с семью или девятью солистами малочисленны, чаще их количество не превышает четырех. Уже этот первый признак отграничивает концертную симфонию от ее ближайших «родственников» той же эпохи: с одной стороны, от классического концерта, где редко бывает несколько солистов², а с другой стороны, от симфонии, которая хотя и допускает возможность сольных партий, но их количество и состав, как правило, изменяется на протяжении цикла. Еще одним отличием как от концерта, так и от симфонии является *состав солистов*. В концертной симфонии возможны и даже характерны необычные сочетания инструментов — например, у Л. Кожелуха (Es-dur, 1798, P II:1) это фортепиано, труба, мандолина и контрабас — или же появление в качестве солистов инструментов, которые обычно не солируют — контрабас и альт у К. Диттерса фон Диттерсдорфа (Kr. 127, D-Dur, 1774). Такие необычные составы, согласно предположению Б. С. Брука, обусловлены популярной в эпоху классицизма идеей «остроумного концерта», то есть концертного мероприятия, призванного привлекать и развлекать слушателей [7, 133]. По-видимому, именно для таких целей и создавались концертные симфонии, произведения концертного плана, но нетривиально решенные.

Вторым определяющим признаком является *циклическая форма* с I частью, обычно представляющей собой, как и в классическом концерте, сонатную форму с двойной экспозицией. Но, в отличие от концерта, количество частей в концертной симфонии нестабильно. Наиболее типичны трехчастные циклы — по типу концерта — или же двухчастные — без медленной части. Причем двухчастные симфонии встречаются даже чаще, особенно на раннем этапе. Известны примеры и четырехчастного — «симфонического» — цикла. Например, Концертная симфония A-dur И. К. Баха (WC 34) имеет две части: I — *Andante di molto*, II — *Rondeau; Allegro*. В Концертной симфонии В. А. Моцарта Es-dur (KV 297b) три части: I — *Allegro*, II — *Adagio*, III — *Andantino con variazioni*. А в уже упоминавшейся Концертной симфонии К. Диттерса фон Диттерсдорфа

¹ Здесь и далее перевод цитат из иностранных источников выполнен автором настоящей статьи.

² По всей видимости, максимальное число солистов в классическом концерте — три, как, например, у В. А. Моцарта в Концерте для трех фортепиано KV 242 (1776) или у Л. ван Бетховена в Концерте для скрипки, виолончели и фортепиано ор. 56 (1803). Кстати, при первом издании концерт Бетховена имел название *Grand Concerto Concertant*.

D-dur (Kr. 127) четыре части: I — Allegro, II — Andantino, III — Menuetto, IV — Allegro ma non troppo.

И, наконец, третьим важным признаком концертной симфонии является *характер музыкального материала и способы его организации*. Если суммировать различные описания концертной симфонии и слуховые впечатления, то получится образ веселый, легкий, не обремененный излишней глубокомысленностью и ученостью. Здесь во всей красе проявляется идея «остроумного концерта». Задачей композитора было увлечь слушателя обаятельными мелодиями и не дать ему заскучать. Это накладывало отпечаток на весь комплекс выразительных средств. В выборе тональностей композиторы явно отдают предпочтение мажорным — среди более чем пятисот концертных симфоний известны только несколько минорных (так, редчайший пример, на который ссылаются все исследователи — К. Стамиц, Концертная симфония № 3 для скрипки и виолончели с оркестром d-moll, 1770). Не используются очень медленные темпы (вплоть до исключения медленной части вообще). В развивающих разделах частей нет сложной мотивной работы, полифонического развития, смелых модуляций, ведь это может запутать слушателя. Наоборот, преобладает экспозиционность, нормой является введение новых мелодий. В финалах часто используются несложные формы, основанные на принципе «нанизывания» тем — рондо, вариации, составные формы (особенно в сочетании с жанровым тематизмом, например, менуэта).

Важно отметить, что *жанровое название* *sinfonia concertante* — причем не только на этапе формирования жанра — было довольно нестабильным. Менялся порядок слов и их написание, в том числе в зависимости от использованного языка (например, две концертные симфонии В. А. Моцарта — *Sinfonia concertante* для гобоя, кларнета, валторны и фагота KV 297b и *Konzertante Symphonie* для скрипки и альты KV 364). Прилагательное *concertante* могло присоединяться к именам самых разных жанров, а могло — что особенно важно — самостоятельно представлять жанр концертной симфонии. В Австрии и Германии термин «*sinfonia concertante*» приняли не сразу. Произведения, по сути являвшиеся концертными симфониями, обозначались как *Concert* (Г. К. Вагнзейль, 4 концерта для двух клавиров и оркестра), *Concertante* (авторское название *Symphonie concertante* op. 84 Й. Гайдна) или *Concertone* (В. А. Моцарт KV 190/166b). Кроме того, название *sinfonia concertante* могло и соседствовать с другим, уточняя жанр или представляя некую альтернативу — например, *Serenata ou sinfonia concertante* (Серенада или Концертная симфония) И. Плейеля или *Sinfonia concertante ossia quintetti* (Концертные симфонии или квинтеты) Й. Мысливечека и К. Каннабиха.

Жанровую многосоставность концертной симфонии отмечают абсолютно все исследователи. Но в том, что это за жанры и насколько сильно их влияние, мнения расходятся. Г. Риман считает концертную симфонию прямой наследницей *Concerto grosso* (хотя сразу добавляет, что «по форме она примыкает к симфонии, какой ее видели мангеймцы») [9, 1267]. Советский «Музыкальный энциклопедический словарь» определяет ее как *симфонию* с солирующими партиями отдельных инструментов [4, 270]. А два крупнейших зарубежных музыкально-энциклопедических справочных издания — «The New Grove Dictionary» и «Die Musik in Geschichte und Gegenwart» — указывают, что сходство концертной симфонии с *concerto grosso* только внешнее, а если говорить о главных жанровых составляющих, то она *ближе к концерту, чем к симфонии*, но есть еще один важный жанровый источник — дивертисментный [5, 810], [6, 661].

Но, говоря о концертной симфонии, нужно отметить ее промежуточное положение не только между жанрами, но и между историческими эпохами. Появившись в переходный период от барокко к классицизму, концертная симфония взяла на себя роль хранителя и проводника в новую эпоху принципов барочного концертирования. Одним из подтверждений этому является соединение в ней черт барочного и классического концерта. От барокко и, в частности, от *concerto grosso* она унаследовала принцип противопоставления группы концертирующих инструментов звучанию всего оркестра, от

классического же сольного концерта заимствовала строение первой части — с двойной экспозицией и каденцией солистов.

Как уже говорилось, историческая линия развития жанра концертной симфонии довольно прихотлива. Возникший в третьей четверти XVIII века, он очень быстро приобрел феноменальную популярность у публики. Центрами развития жанра стали Париж и Мангейм. Отметим, что это было время формирования института публичного концерта, и, видимо, концертная симфония прекрасно соответствовала вкусам и запросам новой массовой аудитории.

В начале XIX века после бурного расцвета концертная симфония резко теряет свою популярность. В первой трети века еще продолжают появляться произведения, представляющие жанр в чистом виде или, по крайней мере, использующие традиционное название. Однако их становится гораздо меньше, и принадлежат они композиторам второго-третьего ряда. Композиторы ищут новые названия для обозначения произведений, сочетающих в себе признаки и концерта и симфонии. Так, А. Ш. Литольф предложил свое жанровое название с доминантой концертной составляющей — *Concerto-symphonie* или *Concerto symphonique*³. Небольшое различие в обозначении довольно показательное. Ранние концерты — Второй ор. 22 и Третий ор. 45 — изначально имели заголовок *Concerto-symphonie* (Концерт-симфония). Концерты же, написанные во второй половине века — Четвертый ор. 102 и Пятый ор. 123, — а также ранние концерты при переиздании уже обозначались как *Concerto symphonique* (Симфонический концерт) [10, 156]. В 1845 году издается Концерт для струнного квартета и оркестра ор. 131 Л. Шпора. Этот композитор один из немногих, кто «продлил жизнь» концертной симфонии в XIX веке. Он писал произведения под заглавием *Concertante* вплоть до 1830-х годов. Но в середине века сочинение, по формальным признакам соответствующее жанру концертной симфонии, он уже называет иначе — концертом для квартета.

Надо, однако, отметить, что концертная симфония не просто исчезла, а скорее именно «распалась» на отдельные компоненты. И эти ее составляющие успешно продолжили свое существование в других жанрах или под другими именами. Нагляднее всего процесс трансформации концертной симфонии виден на примере метаморфоз ее жанрового названия (которое, напомним, изначально было не самым устойчивым).

Три особенности в истории жанровых обозначений для *sinfonia concertante* — нестабильность местоположения слова «concertante», употребление названия *sinfonia concertante* в качестве синонима близкого жанра и использование прилагательного *concertante* как субстантивированного — определили три пути изменения жанра в XIX веке. Первый — это отделение прилагательного и присоединение его к различным иным жанровым названиям. Подобных примеров достаточно в наследии Л. Шпора — здесь и *sonata concertante*, и *duos concertants*, и *polonaise concertante*. При этом связь с собственно концертной симфонией теряется, и слово *concertante* скорее указывает на степень виртуозности сольных партий, чем является жанровой составляющей названия.

Второй путь — это слияние с жанром концерта для нескольких солистов (англ. *multiple concert*). Оно происходит на почве общих признаков — таких как наличие в инструментальном составе солирующей группы и форма цикла, хотя масштабом, характером музыкального материала и трактовкой сольных партий классический концерт довольно сильно отличается от концертной симфонии. Причем в связи с этими двумя жанровыми названиями в XIX веке складывается парадоксальная ситуация. С одной стороны, композиторы постепенно отходят от обозначения *sinfonia concertante* или просто *concertante*. С другой стороны, в исследованиях и издательской практике того времени название «концертная симфония» сплошь и рядом используется как синоним концерта для нескольких исполнителей. Так, две *Concertantes* Л. Шпора ор. 48 и ор. 88 для двух скрипок

³ Так композитор называл свои сольные концерты — пять фортепианных (первый утрачен) и один скрипичный. От симфонии он взял четырехчастный цикл со скерцо и значительную роль оркестра — как в tutti, так и в соло его отдельных инструментов.

обозначены в издательских каталогах как двойные концерты. Неоконченная Моцартом *Sinfonia concertante* для скрипки, альты и виолончели KV 320 была издана в 1871 году под таким заглавием: «*Sinfonia concertante (Trippelkonzert)*». А Риман в своем знаменитом словаре так заканчивает статью о *sinfonia concertante* — «...последняя концертная симфония — Двойной концерт И. Брамса ор. 102» [9, 1267].

Более того, обозначение «концертная симфония» стали ретроспективно применять к произведениям, написанным тогда, когда этого жанра еще не существовало. В словарях в качестве авторов концертных симфоний упоминаются Г. Ф. Гендель и Г. Ф. Телеман. Даже на автографе явно барочного шестичастного концерта И. М. Мольтера (1696 – 1765) видна рукописная, но очевидно более поздняя приписка «*Sinfonia concertante*» [11, 1]. Таким образом, уйдя из композиторского обихода, растворившись в более широком понятии концерта, понятие «концертная симфония» продолжило свое существование на страницах книг и издательских списков. Интересно, что и в XX веке можно встретить подобный пример. Так, произведение Я. Д. Зеленки (1679 – 1745) *Sinfonia a 8 concertanti* (то есть, Симфония для 8 концертующих инструментов) в 1965 году была записана на пластинку Камерным оркестром Богуслава Мартину и обозначена там как *Sinfonia concertante*⁴.

И, наконец, третий путь связан с превращением субстантивированного прилагательного *concertante* в новое существительное. Обозначение «concertante» как наименование жанра не просто сокращение названия — оно потенциально свободнее и шире по смысловому содержанию, чем «*sinfonia concertante*». В нем уходит наиболее конкретная часть, остается же указание на концертное предназначение и шлейф ассоциаций со столь популярным еще недавно жанром. Значение же самого слова *sinfonia* за 30 лет жизни концертной симфонии (1770 – 1800) претерпело большие изменения. В XIX веке, после Лондонских симфоний Й. Гайдна и Первой симфонии Л. ван Бетховена называть «симфонией» небольшое трехчастное (или двухчастное) произведение для солистов и оркестра было уже довольно странно. Это разногласие традиционного названия жанра и явления современной музыкальной практики отражено в словаре Г. Шиллинга, изданном в 1840 году. В рубрике «*Symphonie*» есть подраздел о концертной симфонии («*sinfonia concertata*»), который заканчивается словами: «ныне она уже не соответствуют сильно изменившемуся смыслу слова *симфония*» [8, 552]. То есть автор прямо заявляет, что термин — а с ним, видимо, и сам жанр — уже устарел.

Однако ниша концертной симфонии — популярного концертного жанра, не столь грандиозного, как собственно концерт, более свободного по форме, имеющего возможность вобрать в себя черты близких ему жанров, — эта ниша не могла пустовать. И в немецкоязычной традиции ее место в XIX веке, по всей видимости, занял концертштюк. И это вполне естественно, ведь даже названия этих жанров весьма близки. По сути, немецкое *Konzertstück* является аналогом итальянского (равно как и французского) *concertante*.

В словарях концертштюк обычно определяется через жанр концерта. Например, «пьеса для солирующего инструмента (или нескольких инструментов) с оркестром, по масштабу меньшая, чем концерт» [1, 138]. Суть, однако, не в том, что концертштюк меньше концерта, а в том, что он просто *не концерт*. Отличия от весьма ясного и определенного жанра концерта могут проявляться различным образом. Может использоваться *нетипичный состав солистов* — например, 4 валторны у Р. Шумана или кларнет и бассетгорн Ф. Мендельсона. Может проявиться *свобода построения формы* — например, контрастно-составная форма Концертштюка К. М. фон Вебера. Важно отметить, что одночастность, характерная для многих концертштюков, отразилась в концертных симфониях XX века. Это служит еще одним доказательством латентного развития жанра в XIX веке.

⁴ Пластинка «Jan Dismas Zelenka – Overture / Sinfonia Concertante» выпущена в 1972 году в Чехословакии фирмой «Supraphon» (номер выпуска — SV 8164). Подробнее см.: <https://www.discogs.com/Jan-Dismas-Zelenka-Overture-Sinfonia-Concertante/release/8308982>.

Степень свободы в концертштюке такова, что можно даже предположить — *Konzertstück* не столько жанр, сколько одна из форм бытования концертного принципа в XIX веке. В силу свободы своего конкретного воплощения *Konzertstück* может воплотить в себе многие, самые разные влияния. Некоторые пьесы с таким названием отразили и черты концертной симфонии. Среди ее наследия — состав (несколько солистов и оркестр), близость к «легкой», развлекательной музыке, иногда форма цикла и частей (свободное претворение цикла концерта).

Рассмотрев путь жанра в XVIII и XIX веках, можно предположить причины необычной исторической судьбы концертной симфонии. Существование подобного жанрового гибрида с довольно неустойчивыми признаками, видимо, было оправдано в эпоху ранней и высокой классики. В XIX веке ситуация с жанрами, составляющими основу концертной симфонии, изменилась. Они развились, укрупнились и поглотили, приняли в себя особенности концертной симфонии. Потребность в жанре с отдельным названием, промежуточном между концертом и симфонией, отпала. Полностью сформировавшаяся симфония вполне могла включать инструментальные соло, не распространяющиеся на весь цикл, например, в средних частях. К XIX веку сольный концерт окончательно возобладал и вобрал в свое русло все другие разновидности концертных жанров, в том числе и концерт для нескольких солистов. Нишу же концертного жанра, свободного от уз строгого жанрового канона, занял концертштюк, степень свободы которого больше отвечала романтической эпохе.

XX век возвращает концертную симфонию в ряды популярных, интересующих композиторов жанров. Получается, что в XIX веке жанр концертной симфонии не исчез, а скорее укрылся под сенью других жанров, чтобы вновь появиться в следующем веке. Однако возвращается не просто модель классической эпохи — меняются признаки жанра. В частности, наличие нескольких солистов — одна из самых устойчивых черт концертной симфонии — в XX веке не является непременным жанровым условием. Возможно, здесь сказалось влияние сольного *Concerto-symphonie* А. Ш. Литольфа⁵, а так же концертштюков для одного инструмента (таких как широко известные Концертштюк для фортепиано с оркестром оп. 79 К. М. фон Вебера и Концертштюк для скрипки с оркестром D 345 Ф. Шуберта). И это вновь подтверждает мысль, что в XIX веке концертная симфония не просто пребывала в забвении, а подспудно продолжала свое развитие.

В XX веке, когда границы жанров размываются, и имя жанра — любого — не является гарантией соответствия жанровым канонам, а может быть просто предметом игры, название «концертная симфония» с его многозначностью и шлейфом ассоциаций становится особенно привлекательным. Некоторые композиторы действительно используют этот жанр в качестве старинной модели в рамках неоклассицизма, как, например, Б. Мартину, в чьей *Sinfonia concertante* 1949 года намеренно копируется инструментальный состав *Concertante* Й. Гайдна. В других случаях композитор может взять лишь один из жанровых признаков или вовсе «сочинить жанр заново». Так, первая же концертная симфония XX века — *Sinfonia concertante* оп. 8 Дж. Энеску (1901) нарушает сразу несколько основных жанровых канонов. Она одночастна и имеет одного солиста. *Petite symphonie concertante* Ф. Мартена (1944 – 1945) своим серьезным и возвышенным тоном противоречит легкому духу жанра. А концертные симфонии А. Головина (1981) и В. Кикты (1979), по словам авторов, вообще не ориентированы на классическую модель жанра⁶.

Показательно, что в XX веке значение концертной составляющей резко увеличилось во многих жанрах. Вероятно, это связано со способностью концерта, как

⁵ Литольф, популярность чьих произведений ныне не очень высока, был довольно крупным издателем, и его произведения были хорошо известны в XIX веке. Литольфу, например, посвящен Первый фортепианный концерт Ф. Листа, причем влияние его стиля можно проследить как в Первом, так и во Втором концерте венгерского композитора.

⁶ Из интервью автора с В. Г. Киктой (13.05.2012) и А. И. Головиным (21.06.2015).

наиболее «аттрактивного» жанра, фокусировать внимание слушателей. И композиторы старались с его помощью наладить стремительно слабеющую связь с аудиторией. В этом плане концертная симфония вновь, как и во времена своего расцвета, готова выполнять свою социальную функцию, привлекая и развлекая широкую публику.

Литература

1. Музыкальный словарь Гроува. 2-е рус. изд., испр. и доп. / Пер. с англ., ред. и доп. Л. О. Акопяна. М.: Практика, 2006. 1104 с.
2. *Назайкинский Е. В.* Стиль и жанр в музыке: Учебное пособие для студентов высших учебных заведений. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
3. *Фортунатов Ю. А.* Лекции по истории оркестровых стилей // Фортунатов Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунанове / Сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева; [Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2004. С. 16-264.
4. *Фраёнова Е. М.* Концертная симфония // Музыкальный энциклопедический словарь / Гл. ред. Г. В. Келдыш. М.: Советская энциклопедия, 1990. С. 270.
5. *Brook B. S., Gribenski J.* Symphonie concertante // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. Vol. 24: Sources of instrumental ensemble music – Tait / ed. by Stanley Sadie. London: Macmillan Published Limited, 2001. P. 807-812.
6. *Brook B. S.* Symphonie concertante / Übers. R. Blume // Die Musik in Geschichte und Gegenwart : Allgemeine Enzyklopädie der Musik : [in 17 Banden]. Bd. 12: Schoberlechner – Symphonische Dichtung / hrsg. von F. Blume. Kassel — Basel — London etc.: Bärenreiter, 1965. Sp. 661-663.
7. *Brook B. S.* The symphonie concertante: its musical and sociological bases // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music. 1994. Vol. 25. No. 1/2: June – December. P. 131-148.
8. *Fink G. W. [et al.]* Symphonie // Encyclopädie der gesamten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst. Neue Ausgabe. Sechster Band: Riesenharfe – Zyka / Bearb. von M. Fink [et al.] ... m. A. Und dem Redakteur Dr. G. Schilling. Stuttgart: Franz Heinrich Köhler, 1840. S. 541-552.
9. Hugo Riemanns Musik-Lexikon. Zehnte Auflage / [H. Riemann]; bearb. von A. Einstein. Berlin: Max Hesses Verlag, 1922. XVI, 1488 S.
10. *Koch J. M.* Das Klavierkonzert des 19. Jahrhunderts und die Kategorie des Symphonischen. Zur Kompositions- und Rezeptionsgeschichte der Gattung von Mozart bis Brahms. Sinzig: Studio, 1999. 384 S. (Musik und Musikanschauung im 19. Jahrhundert: [Studien und Quellen]; 8 / hrsg. von D. Altenburg).
11. *Molter J. M.* Sinfonies concertantes – Mus. Hs. 317 : ob (2), fag, cor (2), tr; D; Brinzing MWV 8.1 : [Authograph] // Badische Landesbibliothek [Karlsruhe] : Musikalien. Mus. Hs. 317. [S. l.], 1734-1741. 6 Bl.