

УДК 781.5

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-135-143

**ТЕМАТИЗМ БАРОЧНОЙ КОНЦЕРТНОЙ ФОРМЫ
КАК ДЕТЕРМИНАНТА ЕЕ КОМПОЗИЦИОННОГО РЕШЕНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ CONCERTI GROSSI OP. 6 № 7 И 8 Г. Ф. ГЕНДЕЛЯ)**

Стреж Юлия Владимировна, преподаватель отделения теории музыки колледжа имени В. К. Мержанова при ТГМПИ имени С. В. Рахманинова, аспирант, Тамбовский государственный музыкально-педагогический институт имени С. В. Рахманинова (г. Тамбов, РФ). E-mail: strezh.yuliya@mail.ru

В статье автор ставит своей задачей в заявленных образцах Concerti grossi op. 6 проследить обусловленность того или иного композиционного решения концертной формы ее тематизмом. В процессе анализа привлекается внимание к интонационной природе тематических элементов, их синтаксической структуре, алгоритму работы с ними: принципу контрастного сопоставления материалов темы и интермедии, приемам комбинаторики (пермутации и комбинации) на различных уровнях, выражающимся во множественных интонационных, ритмических, синтаксических изменениях, кроме того, в различных сочетаниях мелодических ячеек внутри малых построений, к ладотональному развитию. Предполагается обнаружение в обоих образцах корреляции в использовании одной из мелодических формул темы в определенных разделах формы с ее начальным изложением. Выявляется обусловленность структурой темы дальнейшего пути развития этого материала, логики масштабных соотношений тематических и интермедийных построений. Помимо этого, планируется исследование специфики формообразования, в котором наблюдается проявление многоплановости (в частности, обнаружение черт сонатной и двухчастной симметричной формы в концертной форме Седьмого концерта), а также процесса организации концертирования, в котором обнаруживается сходство в трактовке оркестра двух концертов.

Ключевые слова: Г. Ф. Гендель, Concerti Grossi op. 6, тема, интермедия, комбинаторика, концертная форма, концертрование.

**THE THEMATISM OF THE BAROQUE CONCERT
FORM AS A DETERMINANT OF ITS COMPOSITIONAL SOLUTION
(BASED ON THE MATERIAL *CONCERTI GROSSI OP. 6 NOS. 7
AND 8 BY G.F. HANDEL*)**

Strezh Yuliya Vladimirovna, Instructor of Department of Music Theory of V.K. Merzhanov College at the TSMPI named after S.V. Rachmaninov, Postgraduate, Tambov State Musical Pedagogical Institute named after S.V. Rachmaninov (Tambov, Russian Federation). E-mail: strezh.yuliya@mail.ru

The purpose of the article submitted for publication is to explore how thematism determined the compositional decision of the concert forms of Handel's *Concerti Grossi Op. 6 Nos. 7 and 8*. In the process of analysis, attention is drawn to the intonation basis of the theme elements, their syntactic structure, the rules of working with them. For example, the principle of comparing contrasting materials themes and interludes, techniques of combinatorics (permutation and combination) in rhythmic and intonation variation, vertical permutations (double counterpoint), various types of combinations of melodic elements, changes in modal and key. In conclusion, in both Concerti Grossi, a correlation was found between which sections of the composition use the melodic formula of the theme and how it was embedded in the structure of the theme when it was first presented. The author reveals the conditionality of the theme structure for the further development of this

musical material, the logic of large-scale correlations of thematic and interlude constructions. In addition, the specifics of the composition, in which the diversity is manifested, are investigated. For example, in the concert form of the Concerto No. 7, features of a sonata and two-part symmetrical form (according to the terminology of A. Chugaev) were found. At the same time, the main compositional plan is modified, since the concert form ends not with a theme, which is characteristic, but with an interlude. In the considered works, there is a similarity in the interpretation of the orchestra: the typological signs of concertation are less pronounced.

Keywords: G.F. Handel, *Concerti Grossi Op. 6*, theme, interlude, combinatorics, concert form, concertation.

Результатом сложившегося в творчестве Г. Ф. Генделя «стилистического синтеза» являются инструментальные концерты и, в частности, *Concerti grossi op. 6*. Циклы обогащены, как отмечает Н. М. Зейфас [3], влиянием сюиты (вставлены характерные танцевальные части, например, аллеманда, мюзет, менуэт, сицилиана), трехчастного концерта (концертная форма, использование черт жиги в финалах), композиционных структур итальянской оперы (ария с вариациями) и французской увертюры (в темповом соотношении частей по принципу медленно – быстро). Стилиевое многообразие проявляется как в характере тематизма, строении темы, ее масштабах, принципах развития, так и в общей композиционной структуре концертной формы, множественные образцы которой содержатся в концертах рассматриваемого опуса. В существующих исследованиях при этом отражен обобщенный, обзорный подход к рассмотрению циклов в целом. Однако пристальное изучение тематических структур отдельных образцов, их взаимосвязи с композиционным решением концертной формы предполагает более высокую степень детализации. Этим определяется актуальность предлагаемой статьи.

В трудах отечественных музыковедов, посвященных полифонии Г. Ф. Генделя [1; 4; 8], содержатся наблюдения над интонационным материалом инструментальных и хоровых фуг, техникой работы с ним, особенностями структурирования, которые становятся одной из констант стиля композитора в целом. Так, исследователи отмечают, что мелодический рисунок нередко складывается из интонационно множественных разрозненных, дифференцированных реплик [1, с. 70–71]. Возможно, стилиевым источником здесь служат декламационно-патетические темы и их элементы в оперных и ораториальных сочинениях, то есть образцах жанров, наиболее характерных для творчества композитора. Как отмечает Л. Л. Гер-

вер, краткость тем сочетается с интенсивностью тематического обновления [2, с. 59]. Интонационные «реплики» рассредоточены во всей композиции, в проведениях темы, интермедиях, и каждая из них становится импульсом последующего раскрытия и обновления материала.

В качестве ведущих методов письма в исследованиях обозначены прием контрастного сопоставления, мотивное вычленение индивидуализированной начальной интонации темы [8, с. 6–8], которое нередко обуславливает принцип комбинаторики [1, с. 74]. Основными ее приемами на малых уровнях (мотивном и синтаксическом) являются пермутация (перестановка) и комбинация (замена), то есть перестановка и замена одного или нескольких компонентов [7, с. 131–132]. Как отмечено автором в одной из статей [5, с. 16], названные виды техники наблюдаются и в образцах концертной формы (в интермедиях и построениях, выполняющих функцию проведения темы) и иногда приводят к двойственности композиционных функций, их возможной взаимозаменяемости. Подобные явления во многом характерны для тематизма и его функционирования в структуре рассматриваемых *concerti grossi* Г. Ф. Генделя.

В качестве аналитического материала выбраны концертные формы IV части Седьмого и III части Восьмого концертов *op. 6*.

Воплощающая модус радости, лаконичная концертная форма **IV части (B-dur) Седьмого концерта** содержит шесть проведений темы и пять интермедий (см. Приложение, схема 1). При этом построены они на разных мотивных ячейках¹, то есть на кратких тематических элементах.

В основу четырехтактной темы положена вариантно повторенная фраза. Она начинается танцевально-пластическим мотивом, ритмиче-

¹ Все интонационные элементы тематизма здесь и далее обозначим латинскими буквами, если происходит изменения, то буквам присваиваются индексы.

ское решение которого сообщает ему активный и устремленный характер (см. Приложение, элемент *a*, пример 1). При повторном ее изложении структура расширяется введением трелеобразной формулы (в схеме обозначена знаком «+»). Светлый колорит, малый объем интонации, многократная повторяемость определяют «равнинный» в целом характер звучания темы, приносят черты пасторальности и предопределяют потенциал достаточно строгих повторений в дальнейшем, с повторностью при минимальных или вовсе отсутствующих масштабных изменениях.

В то же время среди последующих проведений темы последнее воспроизводит первое, а остальные представлены различными вариантами, изменения в которых происходят последовательно по принципу цепляемости: во втором (*F-dur*) наблюдается тесситурное варьирование, в следующих двух (*g-moll* и *As-Es-dur*) к этому добавляется мелодико-ритмическое обновление начальной интонации и в модулирующем проведении возвращается трелеобразная формула, наконец, четвертое (*d-moll*) расширено введением каденции. Таким образом, при наблюдаемой планомерной работе с тематическим материалом трелеобразная формула появляется в двух мажорных проведениях во второй половине композиции, что создает ее корреляцию с первоначальным проведением темы (во втором изложении начальной фразы).

Иной интонационный материал представлен в интермедиях. Так, в первой содержатся три мелодические ячейки: первая, ладово-контрастная (см. Приложение, элемент *b*, пример 2) скорбного характера, основана на хореической интонации малой секунды в сочетании с нисходящим хроматическим ходом баса (*passus duriusculus*) и эллиптическим последованием аккордов.

Следующая за ним мотивная структура также звучит на хореической секундовой интонации, но отличается светлым колоритом, восходящей направленностью движения, скрытым двухголосием (см. Приложение, элемент *c*, пример 3), и, наконец, для третьей (см. Приложение, элемент *d*, пример 3), также мажорной, характерны широкие мелодические ходы с последующим секундовым заполнением.

Следует отметить, что в отличие от первой, в других интермедиях представлены их различ-

ные комбинации. Так, второй и третий элементы воспроизводятся в заключительной, пятой интермедии, но в основной тональности. Первый элемент скорбного характера звучит с ритмическими и интонационными изменениями во всех других интермедиях, при этом уже не иницирует их, а следует за вторым элементом (элементом *c*) во второй интермедии и за последним, третьим (элементом *d*) в четвертой. В третьей интермедии звучит только мотив скорбного характера (элемент *b*), который теперь завершается каденцией.

Примечательно, что в работе с интонационными элементами темы и интермедии заметно использование приемов комбинаторики. Так, в варьировании начальной восходящей интонации темы при повторном ее изложении наблюдается действие пермутации (мотивный уровень), а в расширении ее структуры введением трелеобразной формулы – комбинации (синтаксический уровень). Еще ярче комбинаторика проявляется на малых уровнях в процессе интермедийного развития, что связано с множественными интонационно-ритмическими, структурными изменениями, кроме того, различными сочетаниями мелодических ячеек внутри построений. Таким образом, заложенная в первой интермедии многоэлементность обусловила активную последующую комбинаторную работу с этим материалом на протяжении всей композиции.

Заметим, что композиционная многоплановость концертной формы Седьмого концерта (также как и Первого [5, с. 18]) связана с проявлением черт старинной сонатной формы. Так, в «экспозиции» (1–16 тт.) функцию «главной партии» выполняет первое проведение темы, «побочно-заключительную» составляет материал первой интермедии с каденцией в тональности доминанты. «Разработка» (17–43 тт.) содержит наряду с доминантовым иноладовое проведение темы, разделенные интермедиями, при этом насыщена тональным развитием. Кроме того, звучащая в центре композиции каденция (29 т. *f-moll*) определяет двухфазность строения «разработки»: обе фазы равны по масштабам, содержат по два контрастных по ладу проведения темы (причем их тоника находятся в одинаковом, секундовом соотношении: *F-g – Es-d*) и интермедии, основанные на разных интонационных элементах. Начало «репризы» (44–58 тт.), появление «главной партии»,

ознаменовано проведением темы в титульной тональности. «Побочно-заключительная партия» представлена пятой интермедией, воспроизводящей материал первой в основной тональности, таким образом, формируется сонатная рифма. Кроме того, очертания структуры сонатной формы проявляются в особенностях распределения интермедийного материала: так, скорбный первый элемент, который столь активно участвовал в «разработке», не проводится в «репризе». Следует отметить, что в крайних разделах старинной сонатной формы наблюдается значительное преобладание интермедий над проведениями темы (12:4 и 11:4 тт.), а в разработке, напротив, они уравниваются друг друга (4:3, 4:4, 5:5).

Присущее концертной форме чередование тематических и интермедийных разделов в рассматриваемой композиции подчинено логике старинной сонатной формы. В то же время на грани «разработки» и «репризы» звучат сдвоенные проведения темы, завершает композицию заключительное построение на материале интермедии (как, например, в структуре концертной формы Первого концерта [5, с. 18–19]).

Примечателен еще один композиционный план рассматриваемого сочинения: масштабные соотношения разделов соответствуют принципам строения симметричной двухчастной формы (по терминологии А. Г. Чугаева [9]). Так, композиция в целом разделена каденцией в тональности минорной доминанты (*f-moll*, 29 т.) на две равнодлительные фазы (по 29 тактов), каждая из которых, в свою очередь, двухстадийна: в первую фазу вошли «экспозиция» и первый этап «разработки» (16 т. – 13 т.), во вторую – второй этап «разработки» и «реприза» (14 т. – 15 т.). При этом одну симметричную пару образуют «экспозиция» и «реприза», а другую – два этапа разработки. Таким образом, на масштабном уровне формируется еще один структурный план, который своей двухфазной логикой связан со структурой темы.

Индивидуальной особенностью рассмотренной композиции, в сравнении с другими образцами концертных форм, является то, что на всем ее протяжении звучит полный оркестровый состав. Несколько большей фактурной плотностью отмечены проведения темы. В интермедиях партии концертирующих и первых оркестровых скрипок, звучащие с лаконичным пульсирующим сопро-

вождением, ритмически обособлены, отмечены широкими интонационными ходами, значительным мелодическим диапазоном. Таким образом, идея концертирования проявляется в сопоставлении различных по фактурному воплощению разделов формы, ритм чередования которых меняется в зависимости от раздела формы (как уже отмечалось, преобладание интермедии над темой в крайних разделах и их относительное равенство в разработке).

Противоположной по образному строю, воплощающей взволнованно-порывистый характер, является концертная форма **III части** (*c-moll*) **Восьмого концерта** (см. Приложение, схема 2), столь же лаконичная, как и IV часть Седьмого. Отмеченная также контрастным сопоставлением мелодических элементов, композиция содержит, однако, равное число проведения темы и интермедий.

В этой части наблюдается иной принцип строения темы. Она представлена двухтактной фразой, содержащей краткие имитационно изложенные мотивы (см. Приложение, элемент *a*, пример 4), отличающиеся ритмической упругостью, устремленностью движения. Переключки коротких отрывистых реплик и регистровый контраст имитирующих проведения придают черты скерцозности. Завершает тему мелодически самостоятельная каденционная формула, которая в дальнейшем получает индивидуальное развитие (в схеме – *b*, пример 4, см. Приложение).

Во втором проведении, также в *c-moll*, тема варьирована, звучат только скерцозные мотивы в имитации, кроме того, контрапунктом к ним становится материал первой интермедии. Далее проведения темы обретают признаки интермедии, так как составляющие ее мотивы тонально развиваются. При этом в последнем, четвертом, в отличие от третьего, каждое изложение скерцозного элемента предваряет каденционная формула темы (*b*), которая в последний раз излагается имитационно (т. 37). Кроме того, это проведение завершает синтезирующее построение, в котором чередуются разные тематические элементы (действие пермутации на синтаксическом уровне), а тональный план строится по принципу свободно-симметричного отражения в сравнении с предыдущим проведением темы ($Es - f - g; f - Es - c$),

то есть и на тональном уровне проведений темы наблюдается прием пермутации. Таким образом, множественность включений тематического элемента в рамках одного проведения, активное тональное развитие на протяжении всей композиции свидетельствуют о предопределенности такого развития структурой темы, с ее неоднократными имитациями в пределах тонико-доминантового соотношения.

Как и в Седьмом концерте, сопоставлением разных интонационных элементов отмечено сочетание тематического и интермедийного материалов, при котором скерцозной теме противопоставляется плавность мелодического движения, ритмическая мерность, а принципу имитации – аккордовый склад изложения. Так, в первой представлены два элемента: первый на интонации остинатно выдержанного тона (см. Приложение, элемент *c*, пример 5), второй на изложенном секвентно распевном терцовом ходе (см. Приложение, элемент *d*, пример 5).

Примечательно, что в отличие от ранее рассмотренной концертной формы, в этой части контраст между темой и интермедией сглаживается тем, что иницирующий первую интермедию элемент (*c*) звучит не только в интермедиях, но и во всех, кроме первого, проведениях темы как контрапункт. Вторая и третья тонально устойчивые интермедии (*Es-dur* и *g-moll*) начинаются со второго элемента на распевной интонации (*d*), который в третьей излагается имитационно. Интересно, что эту интермедию, как и тему, завершает одна и та же формула (*b*), включение которой подчеркивает функциональную связь этих разделов. В четвертой интермедии при изложении в основной тональности остинатно выдержанные тоны обрисовывают опевающее движение в духе «мотива креста». Впервые он прозвучал в рассредоточенном виде в начале третьего проведения темы в двойном контрапункте с элементом *a*.

Комбинаторика, как и в ранее рассмотренной композиции, наблюдается на малых уровнях. Так, в рамках тематического развития прием пермутации проявляется в контрапунктическом соединении скерцозного тематического материала и интермедийного элемента, основанного на интонации с остинатно выдержанными тонами, а также в выстраивании тонального плана ее развития. Прием комбинации на синтаксическом уровне отмечено последнее четвертое проведение темы,

в котором представлены различные сочетания интонационных элементов.

Таким образом, в работе с интонационными элементами проведений темы и интермедий наблюдается использование приемов комбинаторики, характерных для малых уровней композиции (мотивного и синтаксического).

Рассмотренная лаконичная концертная форма разделена каденциями на три равнодлительные фазы (каждая по 14 тактов). Каждый сегмент периодичности завершается каденцией *tutti* (в основной тональности и ее параллели), которое создает более глубокую цезуру. Все фазы построены на соотношении темы и интермедии, при этом дробностью отличается первая, в которой оно происходит дважды (см. Приложение, схема 2).

В рассмотренной композиции заметна также приверженность к числовым соответствиям: четному числу разделов (четыре интермедии и четыре проведения темы), прогрессирующему масштабному росту в соотношении проведений темы (2 т. – 2 т. – 8 т. – 10 т.). В то же время масштабы интермедий выстроены по принципу парной периодичности (6 т. – 4 т. – 6 т. – 4 т.). Кроме того, если при первом сопоставлении интермедия значительно крупнее темы (6:2), то с дальнейшим продвижением их соотношение становится более уравновешенным (8:6), а в третьей фазе и вовсе тема (*a*), напротив, преобладает над интермедией (10:4). Таким образом, в результате масштабных изменений все большее внимание отводится работе с тематическим материалом, что подчеркивает его ведущее значение. Процесс прогрессирующего масштабного роста проведений темы во всей композиции был детерминирован микроимитационной структурой темы, в которой был заложен потенциал все более интенсивного развития. Интермедии противопоставлены своей хоральной монолитностью и относительной стабильностью масштабов.

Характерная для концертной формы логика динамических сгущений и разрядок, создаваемая инструментальным решением, проявляется в первой фазе композиции: участие всего оркестра в теме (с имитационным изложенным элементом *a* в партиях скрипок поочередно *concertino* и *ripieni*²)

² Прием изложения темы с использованием полифонической техники канона находим в I части Шестого Бранденбургского концерта И. С. Баха [6, с. 142].

и концертирующих инструментов лишь с сопровождением чембало в интермедии. Впоследствии этот порядок меняется: во второй и третьей фазах принцип концертирования наблюдается только в имитационном соотношении партий скрипок групп *concertino* и *ripieni* в третьей и четвертой интермедиях. Таким образом, присущее концертной форме соотношение *tutti* – *solo*, заявленное изначально, затем отходит на второй план, уступая место активному тематическому развитию.

Итак, рассмотренные в статье различные по образному строю, лаконичные концертные формы основаны на кратких темах. При этом в IV части Седьмого концерта структура темы определяет двухстадийность композиции (она связана с выстраиванием симметричной двухчастной формы), работу с интонационным материалом (использование трелеобразной формулы в мажорных проведениях второй фазы концертной формы). Индивидуальное своеобразие концертной формы Восьмого концерта заключается в том, что структура ее темы с множественностью имитаций обусловила специфику последующей работы с этим материалом. Так, при наблюдаемом масштабном росте проведения темы усиливаются ее скерцозный, имитационный компоненты, тональная активность (которая изначально мотивирована гармонической переменностью функций). Кроме того, для раскрытия потенциала темы важное значение приобретает ее заключительная каденционная формула (она именно в последнем проведении

снова и неоднократно звучит в сочетании со скерцозным тематическим элементом). В обоих случаях состоящие из нескольких интонационных элементов интермедии вносят оттеняющий контраст. В Седьмом концерте он связан с появлением минорного лада, скорбного колорита, а также на масштабном уровне изменчивостью в зависимости от места в форме. Кроме того, именно в рамках интермедийного развития наблюдается наиболее активная комбинаторная работа. В Восьмом же концерте интермедии, напротив, отличаются масштабной и интонационной стабильностью.

В обоих случаях концертная форма, определяющая основной структурный уровень, модифицируется (завершаются построениями на материале интермедий). Композиция IV части Седьмого концерта выделяется своей многоплановостью, которая связана с проявлением признаков старинной сонатной и симметричной двухчастной формы.

В рассмотренных образцах наблюдается сходство в трактовке оркестра: в меньшей степени выражены типологические признаки концертирования. При этом характерное в IV части Седьмого концерта, где звучит весь оркестр, соотношение, замещающее функции *tutti* и *solo*, решено средствами фактуры, в III части Восьмого – заявленное вначале сопоставление трансформируется в диалог концертирующих инструментов оркестра, создаваемый средствами имитационной полифонии.

Литература

1. Гервер Л. Л. Какие вопросы предлагает нам хоровая полифония Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: сб. тр. – Тверь: Тверской педагогический колледж, 1997. – Вып. 1. – С. 70–89.
2. Гервер Л. Л. Легко ли анализировать Моцарта // Музыкальная академия. – 1991. – № 12. – С. 59–64.
3. Зейфас Н. М. Concerto grosso в творчестве Генделя [Электронный ресурс]. – URL: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vgiuq5691181993> (дата обращения: 20.03.2023).
4. Протопопов В. В. Западноевропейская музыка XVII – первой четверти XIX века. – М.: Музыка, 1985. – 494 с.
5. Стреш Ю. В. Варианты композиционных решений концертной формы в Concerti grossi op. 6 Г. Ф. Генделя // Бюллетень международного центра «Искусство и образование». – 2023. – № 4. – С. 15–22.
6. Холопов Ю. Н. Концертная форма у И. С. Баха // О музыке. Проблемы анализа. – М.: Совет. композитор, 1974. – С. 119–149.
7. Черная М. Р. Комбинаторная парадигма в композиции клавирных сонат В. А. Моцарта // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. – 2013. – Вып. 25. – С. 129–136.
8. Чугаев А. Г. Нетрадиционные виды полифонического формообразования в хоровых фугах Генделя // Проблемы изучения и исполнения полифонической музыки. Памяти А. Г. Чугаева: сб. тр. – Тверь: Тверской педагогический колледж. – 1997. – Вып. 1. – С. 5–69.
9. Чугаев А. Г. Особенности строения клавирных фуг И. С. Баха. – М.: Музыка, 1975. – 254 с.

References

1. Gerver L.L. Kakie voprosy predlagayet nam khorovaya polifoniya Gendelya [What questions does Handel's choral polyphony offer us]. *Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoy muzyki. Pamyati A.G. Chugaeva: sb. tr. [Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A.G. Chugaev. Collection of works]*. Tver, Tverskoy pedagogicheskiy kolledzh Publ., 1997, iss. 1, pp. 70-89. (In Russ.).
2. Gerver L.L. Legko li analizirovat' Motsarta [Is it easy to analyze Mozart]. *Muzykal'naya akademiya [Music Academy]*, 1991, no. 12, pp. 59-64. (In Russ.).
3. Zeyfas N.M. *Concerto grosso v tvorchestve Gendelya [Concerto grosso in the works of Handel]*. (In Russ.). Available at: <https://notes.tarakanov.net/katalog/kompozitsii/concerto-grosso-v-tvorchestve-gendelya/?ysclid=lh98vg iuq5691181993> (accessed 20.03.2023).
4. Protopopov V.V. *Zapadnoevropeskaya muzyka XVII – pervoy chetverti XIX veka [Western European music of the XVII – first quarter of the XIX century]*. Moscow, Muzyka Publ., 1985. 494 p. (In Russ.).
5. Strezh Y.V. Varianty kompozitsionnykh resheniy kontsertnoy formy v Concerti grossi op. 6 G.F. Gendelya [Variants of compositional solutions of concert form in G.F. Handel's Concerti grossi Op. 6]. *Byulleten' mezhdunarodnogo tsentra "Iskusstvo i obrazovanie" [Bulletin of the International Center of Art and Education]*, 2023, no. 4, pp. 15-22. (In Russ.).
6. Kholopov Y.N. Kontsertnaya forma u I.S. Bakha [Concert form by J.S. Bach]. *O muzyke. Problemy analiza [About music. Problems of analysis]*. Moscow, Sovet. Kompozitor Publ., 1974, pp. 119-149. (In Russ.).
7. Chernaya M.R. Kombinatornaya paradigma v kompozitsii klavirnykh sonat V.A. Motsarta [The combinatorial paradigm in the composition of Mozart's keyboard sonatas]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv [Bulletin of Kemerovo State University of Culture and Arts]*, 2013, no. 25, pp. 129-136. (In Russ.).
8. Chugaev A.G. Netraditsionnye vidy polifonicheskogo formoobrazovaniya v khorovykh fugakh Gendelya [Non-traditional types of polyphonic shaping in Handel's choral fugues]. *Problemy izucheniya i ispolneniya polifonicheskoy muzyki. Pamyati A.G. Chugaeva: sb. tr. [Problems of studying and performing polyphonic music. In memory of A.G. Chugaev. Collection of works]*. Tver, Tverskoy pedagogicheskiy kolledzh Publ., 1997, iss. 1, pp. 5-69. (In Russ.).
9. Chugaev A.G. *Osobennosti stroeniya klavirnykh fug I.S. Bakha [Features of the structure of J.S. Bach's clavier fugues]*. Moscow, Muzyka Publ., 1975. 254 p. (In Russ.).

ПРИЛОЖЕНИЕ

Схема 1

Концерт № 7, 4 часть

Сонатная форма	Экспозиция		Разработка							Реприза	
	Г. П.	П.-З.								Г. П.	П.-З.
Масштабные соотношения	29 т.						29 т.				
	16 т.		13 т.			14 т.		15 т.			
Концертная форма	Т	И1	Т	И2	Т	И3	Т	И4	Т	Т	Заклуч. постр. (И5)
Тематические элементы	a ⁺	b, c, d	a1	c1, b1	a2	b2	a3 ⁺	d1, b3	a4	a ⁺	c2, d2
Нумерация тактов	1–4	5–16	17–19	20–23	24–26	27–29	30–34	35–39	40–43	44–47	48–58
Кол-во тактов	4 т.	12 т.	3 т.	4 т.	3 т.	3 т.	5 т.	5 т.	4 т.	4 т.	11 т.
Тональный план	B	→ F	F	→	g	→ f	As–Es	→	d	B	
Каденционный план			F			f			d	→VI/B	B

Пример 1

Элемент *a*



Пример 2

Элемент *b*



Пример 3

Элементы *c* и *d*



Схема 2

Концерт № 8, 3 часть

	Первая фаза				Вторая фаза		Третья фаза	
Масштабные соотношения	14 т.				14 т.		14 т.	
Концертная форма	Т	И1	Т	И2	Т	И3	Т	И4
Тематический элемент	a+b	c+d	a1+c1	d1	a2+c2	d2+b2	a3+b – a3+b3+c – a3+d3+b3+a3	c4
Нумерация тактов	1–2	3–8	9–10	11–14	15–22 (2+2+2+2)	23–28	29–38 (2+2+6)	39–42
Кол-во тактов	2 т.	6 т.	2 т.	4 т.	8 т.	6 т.	10 т.	4 т.
Тональный план	c	c	c	→Es	Es – f – g	g	f – Es – c	c
Каденционный план	c				Es	G		c

Пример 4



Пример 5

Элементы с и d

Example 5 shows a musical score in G minor and common time. It features three staves with complex rhythmic patterns. The upper staff has a melodic line with phrases 'c' and 'd'. The middle and lower staves provide a dense harmonic accompaniment with various rhythmic figures.

УДК 781.9

Doi 10.31773/2078-1768-2024-67-143-151

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В СОНАТАХ БЕНЕДЕТТО МАРЧЕЛЛО ДЛЯ ЧЕМБАЛО СОЛО

Шитикова Раиса Григорьевна, доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: rshitikova@mail.ru

Яковенко Юлия Юрьевна, старший преподаватель кафедры музыкального воспитания и образования, Институт музыки, театра и хореографии, Российский государственный педагогический университет имени А. И. Герцена (г. Санкт-Петербург, РФ). E-mail: yulia.soprano@gmail.com

Творчество Бенедетто Марчелло (1686–1739) по праву входит в сокровищницу мирового музыкального искусства, оно оказало большое воздействие на многих его современников, в том числе на А. Вивальди, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха. В обширном наследии Б. Марчелло значительное место занимает жанр сонаты. Композитор обращается к нему на протяжении всего творческого пути, пишет сонаты для флейты, виолончели соло в сопровождении basso continuo. Особый интерес представляют сонаты для чембало соло. В настоящее время они изучены в малой степени, существенным препятствием является отсутствие печатных источников, по этим же причинам они редко звучат в отечественной практике. Вместе с тем эти сочинения представляют собой яркое звено в цепи эволюции барочного