

The revival of concerto grosso genre in the creative work of Felix Yanov-Yanovsky Zakirova V.

Возрождение жанра concerto grosso в творчестве Феликса Янов-Яновского Закирова В. М.

Закирова Венера Мансуровна / Zakirova Venera - старший научный сотрудник-соискатель
ученой степени доктора искусствоведения,
Государственная консерватория Узбекистана, г. Ташкент, Республика Узбекистан

Аннотация: статья посвящена проблемам возрождения жанра concerto grosso в музыкальном искусстве XX – начала XXI веков. На примере творческой деятельности Феликса Янов-Яновского – одного из крупнейших современных композиторов Узбекистана – рассматриваются жанрово-стилевые, композиционные, семантические особенности concerto grosso, выявляются характерные признаки тембровой драматургии.

Abstract: the article considered the problems of revival of the concerto grosso genre of music art in XX – XXI centuries. Based on example of the creative activity of Felix Yanov-Yanovsky, one of the greatest contemporary composers of Uzbekistan, was reviewed the style, composition, semantic peculiarities of the concerto grosso genre, and defined the characteristics of timbre dramaturgy.

Ключевые слова: concerto grosso, концерт, семантика, полиритмия, додекафония, имитация.

Keywords: concerto grosso, concert, semantics, polyrhythm, dodecaphony, imitation.

DOI: 10.20861/2304-2338-2016-51-001

Характерной особенностью музыкального искусства XX – начала XXI веков является обращение композиторов к старинным жанрам и формам с целью их возрождения и переосмысления. Так произошло с одним из крупнейших жанров эпохи барокко – concerto grosso. Сформировавшийся в период расцвета инструментальной музыки, он вобрал в себя все то, значимое и характерное, что было достигнуто композиторами XVII-XVIII столетий: А. Корелли, А. Вивальди, Дж. Тартини, И. С. Бахом и Г. Ф. Генделем. В двенадцати concerto grosso А. Корелли воплотились различные стили: «камерный», «церковный» и «театральный». Образно выразительные и художественно содержательные concerti grossi, созданные средствами полифонического развития музыкальной мысли и, одновременно, опоры на постепенно складывающуюся в те годы гомофонно-гармоническую систему, принадлежат А. Вивальди, И. С. Баху, а также Г. Ф. Генделю, продолжившему в своих 12 concerto grosso традиции современников.

Значительное влияние на concerto grosso оказывала музыкальная среда, в условиях которой складывались основные законы жанра. В первую очередь, трехчастный цикл (быстро – медленно – быстро) и определенный состав оркестра, включающий струнную группу и отдельные инструменты духовой и клавишной групп. Инструментальный состав формировался исходя из церковного хорового искусства, в котором имеется квартет голосов (мужских и женских) и выделяется солирующий голос (голоса), исполняющий центральную партию сочинения. В такой форме создавались мотеты, считающиеся, по мнению ряда ученых [1; 2], предшественниками concerto grosso. В то же время бурный расцвет сольного и ансамблевого музицирования в контексте развития светского искусства также оказал воздействие на возникновение этого жанра, отвечающего духу времени. Таким образом, concerto grosso (с ит. «большой концерт») представляло собой сочинение, соединяющее в себе черты хоровой музыки, главным образом, церковной, и камерной инструментальной, а именно элементы трио-сонаты. Так, о непосредственном влиянии трио-сонаты на concerto grosso говорит В. Конен, выделяя такие его родовые признаки, как полифонический склад первой части, созерцательное настроение прелюдий, отвлеченный характер некоторых танцевальных номеров [3, с. 321].

К концу XVIII – началу XIX веков concerto grosso затмили новые жанры – сольный инструментальный концерт и концертную симфонию, в результате чего он надолго исчез из поля зрения композиторов нескольких поколений. Только к началу XX столетия композиторы, проявляя интерес к музыке прошлого, вновь обратились к этому жанру, найдя в нем свежее звучание и широкие возможности для творческих экспериментов. Исследуя данную проблему на примере творчества А. Шнитке, музыковед Е. Тараканова отмечает те же признаки, а именно: «обращение современных композиторов к моделям музыки прошлого отражает поиски синтеза различных истоков, объединения воедино различных музыкальных прообразов в рамках индивидуальных концепций, воплощающих современное видение мира» [4, с. 253]. И. Стравинский, Б. Мартину, А. Шнитке, К. Пендерецкий,

Ф. Гласс и другие создали яркие образцы *concerto grosso*, чем доказали его жизнеспособность и актуальность в XX – XXI веках. Композиторам приходилось решать при этом важную задачу: в рамках конкретной формы воплощать свой взгляд на музыкальный материал, наполнять его новым содержанием, выраженным современным языком и приемами развития, сохранив, одновременно, специфику жанра.

В Узбекистане в данном направлении последовательно работает современный композитор Феликс Янов-Яновский, являющийся автором пяти *concerto grosso* для различных инструментальных составов. По высказыванию самого автора¹, выбор разнообразного состава в каждом новом опусе являлся определенной творческой задачей, в решении которой, частично, и заключалась композиторская идея. Таким образом, были созданы:

- *Concerto grosso № 1* (1969) для струнного ансамбля;
- *Concerto grosso № 2* («Простой концерт», 1989) для струнного трио и камерного оркестра;
- *Concerto grosso № 3* («Как в старые добрые времена», 2007) для альта, контрабаса и камерного оркестра;
- *Concerto grosso № 4* (2009) для чембало, маримбы и камерного оркестра;
- *Concerto grosso № 5* (2015) для саксофона, тромбона и камерного оркестра.

К жанру *concerto grosso* Янов-Яновский обращается на протяжении многих лет. Свой первый опус композитор написал еще в середине минувшего столетия. В этом произведении уже определилась индивидуальность автора, его стремление воспроизвести «... традиционные закономерности старинного жанра: чередование соло и тютти, элементы рефренности в рамках сонатного *Allegro*, специфическую окраску тематизма, сохраняющего в то же время близость современным интонациям» [6, с. 168].

В *Concerto grosso № 1* был заложен ряд принципов, характеризующий данный жанр с разных позиций. Во-первых, это камерный инструментальный состав, использующийся во всех *concerto grosso*, что обуславливается тенденцией современного искусства, в частности, стремлением к лаконичности и целенаправленности развития. Во-вторых, это опора на гармоническую систему, которая при этом пронизана полифоническими приемами развития. Подобное соединение вертикали и горизонтали имело место еще в произведениях Баха, Генделя и других композиторов, однако, в XX столетии получило новое осмысление и художественное претворение. Во многом это связано с обновлением самого музыкального языка, основанного на полиладовых и полигармонических структурах, использовании не только тональных, но и атональных или политональных систем, а также метро-ритмическое и тембровое обогащение оркестровой ткани.

Многие приемы, использованные Янов-Яновским в ***Concerto grosso № 1***, отличаются смелостью сочетания традиционного и современного, что нашло продолжение в последующих сочинениях автора. Остановимся на тех аспектах, которые, на наш взгляд, стали определяющими в характеристике стилевой, композиционной и выразительной составляющей музыкального произведения. Наиболее показателен в данном отношении финал концерта. Он представляет собой вариации на *basso ostinato*, трактованные достаточно оригинально.

Используя в финале *Concerto grosso № 1* вариации на *basso ostinato*, Янов-Яновский обращается к музыке до кореллиевского и генделевского периода, соединяя, таким образом, музыкальные эпохи еще более отдаленные друг от друга. Объясняется данное обстоятельство тем, что вариации на *basso ostinato* были наиболее характерны для музыкального искусства эпохи Возрождения с типичным для тогдашней музыки типом танцевальной оstinатности. Как указывает исследователь жанра *concerto grosso* в творчестве Генделя Н. Зейфас, «зрелый *concerto grosso* такими вариациями практически не пользуется» [2, с. 12].

Главная тема вариаций в концерте Янов-Яновского, звучащая у виолончелей и контрабасов (то вместе, то по отдельности), представляет собой додекафонную мелодию, в которой звуковая последовательность имеет явно выраженный автентический склад с хроматически расходящимся движением вверх и вниз от V ступени к тонике лада (ля – ре). В результате возникает скрытое двухголосие, каждая линия которого написана по правилам хроматической гаммы. Верхняя линия – это последовательность из пяти звуков: ля – си бемоль – си бекар – до – до диэз – ре, а нижняя линия – из шести звуков: ля – ля бемоль – соль – фа диэз – фа бекар – ми – ми бемоль – ре. Такая хроматизированная тема повлияла на весь музыкальный материал финала, насыщенный альтерацией, движением по полутонам, который в исполнении струнного ансамбля приобретает эффект микрохроматики.

III

Basso ostinato

Allegro

Violin I
Violin II
Viola
Violoncello
Violoncello
Contrabass

sf
sf
sf
sf
f marcato
f marcato

Рис. 1. Тема финала *Concerto grosso № 1*

Неоднократно басовая тема прерывается, уступая место новым эпизодам, в которых интонации, характерные обороты главной темы не перестают проявлять себя, отчего возникает единство в музыкальном развитии и сохраняется эмоциональное состояние, имеющее внутренне напряженный и порой таинственный характер. В заключительном разделе основная тема переходит в верхний регистр в партию струнного квартета, исполняющего ее твердо и сухо (*marcatissimo*) [ц. 13]. Далее она возвращается в свое изначальное месторасположение, а у квартета остаются лишь ее отголоски, варьированные тонально и ритмически [ц. 14]. Драматизм звучания усиливается за счет дробления каждой доли в теме на акцентированные синкопы. Завершается третья часть концерта главной темой, «разложенной» по голосам ансамбля (здесь явно вспоминаются окрестровые «лесенки» Б. Бартока – излюбленным венгерским гением), которые вступают поочередно, превращая горизонтальную мелодию в вертикальное созвучие, разрешающееся в тонику (ре), исполняемому в унисон всем составом.

В следующих опусах композитор продолжил работу над стиливой, композиционной, языковой и образно-выразительной аспектами своих сочинений. Интересна трактовка жанра в **Concerto grosso № 2**, названного Янов-Яновским «Простой концерт». Имея внешне ясную форму и классическую структуру «быстро – медленно – быстро», сочинение, однако, наполнено целым рядом элементов, делающим его не во всем придерживающимся объявленной программы. Так, самые обычные приемы и средства выразительности объединены в концерте в едином звучании, наполняя партитуру особым семантическим смыслом. Они, словно разные голоса, сливаются в одно целое, делая музыкальную ткань насыщенной и сложной. Складывается ощущение, будто ведется диалог между участниками ансамбля, исполняющими характерные обороты из инструментальных сочинений в духе эпохи барокко и классицизма, но с позиций современного их прочтения. То звучит ясная, четкая мелодия в стиле Гайдна, очень светлая и жизнерадостная (I часть, первая тема), то певучая и нежная мелодия в восточном духе, напоминающая тему сказителя из симфонической сюиты «Шехеразада» Н. Римского-Корсакова (I часть, вторая тема), то арпеджированная и взволнованная, словно всплески волн, поднимаемых ветром (I часть, третья тема). Одновременно с этим через все произведение проходит гаммообразный мотив в разнообразных вариантах и функциональных значениях: в виде ровного поступенного движения вверх или вниз; как вихревой поток, взлетающий к своей вершине; диатонический и хроматический; протяженный и короткий.

Таким образом, мы можем охарактеризовать данное сочинение как политематическое, в противоположность классическим образцам *concerto grosso*, в основе которых, как правило, лежала одна тема. Соревнование участников ансамбля в итоге происходит не только в игре каждой группы, но и в игре тематическими построениями, представляющими собой «беседу» музыкантов разных стран и стиливых направлений. Этот прием, в некотором роде, приближается к жанру *in memoriam*, так как мелодическая основа сочинения представлена как обращение к памяти выдающихся композиторов и исполнителей прошлого.

Яркий эффект, производит начальный мотив концерта, построенный на остинатном повторении тонки с внедренными секундами, создающими пронзительно звенящий колорит, принимающий характер то светлый и радостный, то напряженный и несколько драматический, словно наваждение. Остинатный принцип развития является основополагающим в сочинении, проявляясь на уровне тематизма, в процессе развертывания мелодической линии, а также распространяется на ритм, фактуру, динамику, тембр и приемы игры, учитывая, что произведение предназначено исключительно для струнных инструментов.

Оригинально жанровое распределение частей концерта. Первая часть, включающая в себя ряд тематических проведений, ярких, образно контрастных друг другу, напоминает развернутое вступление или увертюру к музыкально-сценическому представлению. Она динамичная и довольно лаконичная, сквозным развитием плавно переходит в следующую часть. Вторая часть представляет собой хорал, музыка которого отличается певучим, выразительным характером, глубоко эмоциональным при внешней сдержанности и неторопливости движения. Это будто философские размышления, в которые на время погружаются исполнители и слушатели. Финал же имеет танцевальный и в отдельных моментах даже юмористический колорит, близкий музыке комических опер В. Моцарта или Дж. Россини, с интонациями в духе театральных сочинений С. Прокофьева – смелыми, выпуклыми, образно выразительными, которые к заключительному разделу приобретают характер гротеска, звучат темпераментно и ярко. В третьей части концерта композитор объединил все основные элементы произведения, как бы подытоживая результаты музыкального развития всех частей.

В *Concerto grosso* № 2 интересно представлены партии солирующего трио (скрипка, альт и виолончель) в сочетании со струнным оркестром. Ведущее трио часто исполняет одну тематическую линию, не противопоставляя себя друг другу, а комплементарно лишь оркестру. В то же время в отдельных разделах из данного трио выделяется скрипка, которой поручена основная тема, а альт и виолончель продолжают на этом фоне играть в унисон. В таких моментах партия скрипки предстает наиболее развитой, наполненной характерными элементами, выразительными нюансами, техническими оборотами. Между солистами, как отмечалось выше, нет выраженной «борьбы за лидерство», и вообще композитор избегает какой бы то ни было состязательности между группами инструментов, потому что задача здесь заключается в самой игре, игре в том понимании, каком ее описал еще знаменитый философ и историк Й. Хейзинга: игре как неотъемлемой части жизни [5, с. 25]. Реальное подтверждение именно такого подхода слышится в заключительном разделе концерта, провозглашающем силу подлинного искусства. Таким образом, «Простой концерт» Ф. Янов-Яновского – это сочинение, наделенное чертами театральности, в частности, элементами комической оперы с яркими образами, динамическим развитием, «сюжетной» фабулой, выразителем которых выступил струнный ансамбль.

Concerto grosso № 3 оригинально с точки зрения трактовки формы. Имея трехчастную структуру, внутреннее распределение музыкального материала в ней носит иной характер. Так, первая часть – неторопливая, степенная, соответствует по духу старинным *concerto grosso* и тому названию, которым композитор озаглавил сочинение – «Как в старые добрые времена». Этот раздел имеет простую двухчастную структуру с заключительной сольной каденцией альтя. Лаконичная по характеру первая часть становится, затем эпизодом во второй части цикла, образуя рондальную форму.

Финал сочинения также напоминает структуру рондо, где в качестве рефрена выступает fuga, а эпизодом служит интермедия. Тема fugи изложена в форме периода из двух предложений, первое из которых – ядро темы, а второе – его развертывание. Если говорить точнее, то это интонационное заполнение начального мотива, так как он состоит из расходящейся последовательности звуков – сначала в постепенном движении от унисона (ля), а затем в виде скачковых ходов на широкие интервалы.



Рис.2. Тема fugи финала *Concerto grosso* № 3

Противосложение также выражено скачкообразной мелодией и гаммообразным его завершением. Первое проведение темы поручено альту, затем контрабасу. Далее тема переходит в партию струнного ансамбля. Одновременно с этим появляется новое тематическое образование – ритмично повторяющееся оstinатное проведение, лишь изредка с небольшими отклонениями одного звука вверх или вниз, или же опеваемое оstinатного устоя.

Интермедийная часть встречается в финале трижды и включает в себя элементы из фуги. В частности, скачкообразный мотив в верхнем голосе (у солирующего альта), комплементарно ему движется широкими шагами контрабас, а оркестр играет оstinатно звучащий унисон, но в разном метре, создавая метроритмическую перебивку. Отметим, что в каждый интермедийный раздел формы композитор внес ритмические и гармонические изменения. Тематические разделы получили развитие за счет стреттных эпизодов, имитационных переключек, придающих динамику и стремительность движения.

В *Concerto grosso* № 3 нередко заключительному проведению главной темы предшествует построение с постепенным замедлением движения, небольшой остановкой в качестве преддыкта, после чего тема вновь вступает в прежнем темпе и характере. Подобный прием Янов-Яновский использовал в финале концерта, где сначала идет постепенное торможение, далее временная остановка на субдоминанте, а затем виолончели и контрабасы делают шаг на полутон вверх (си бемоль – си бекар). На этом фоне солисты исполняют короткий пассаж в замедлении и расходящемся движении, как было сделано в изложении темы фуги. После небольшой паузы финал завершается начальным мотивом темы в подвижном темпе, создавая эффект вспышки света, некоего озарения.

Concerto grosso № 4 – сочинение, наиболее смелое по выбору инструментов. Во-первых, из привычного состава исключен контрабас, он использован лишь в качестве двойного баса (double bass) в октавный унисон виолончели. Подобным образом контрабас был представлен во многих оркестровых сочинениях Гайдна и Моцарта, традиции которых продолжил Янов-Яновский. Солирующими в сочинении выступают необычные для данного жанра инструменты – маримба и клавесин. Оба являются клавишно-ударными, но различными по строению и звукоизвлечению. Поэтому композитор акцентирует внимание на тембре каждого инструмента, находит необычные сонорные эффекты

В концертном жанре процесс сопоставления (во всех отношениях) является чрезвычайно важным. В данном сочинении вопрос сопоставления приобретает гипертрофированную форму, оказав влияние на все стороны музыкального произведения. В первую очередь, конечно, это сопоставление тембров солирующих инструментов между собой. Сухой и при этом звенящий звук клавесина в сочетании с мягким и приглушенным тембром маримбы позволяют достигать богатого колорита звучания. Одновременно в ансамбле этих инструментов происходит соединение музыки прошлого и настоящего, так как посредством клавесина осуществляется связь с музыкальным стилем XVIII века, а маримба нас возвращает в XX и XXI столетия. Солирующие инструменты благодаря своим уникальным звуковым возможностям создают удивительный колорит, напоминая сказочные, волшебные образы, а порой и фантастические. Струнный ансамбль, вступая в диалог с ними, своей четкой, ясной и жизнеутверждающей игрой возвращает нас в реальный мир. Этот контраст проявляется во всех трех частях цикла, но наиболее ярко он воплощен в средней части, где маримба и клавесин занимают лидирующее положение в музыкальном диалоге и где раскрывается их богатая внутренняя природа.

При сопоставлении тембров солистов и струнного оркестра наблюдаются интересные точки соприкосновения. При внешнем различии инструментов в ансамбле они образуют гармоничное и слаженное звучание. Чередование tutti и solo также построено на сопоставлении, которое ни в одном из ранее созданных *concerto grosso* не было столь явно выраженным. Поочередное вступление солирующих инструментов и оркестра передают соревновательность игры. Участники ансамбля противостоят друг другу даже в таких частных проявлениях, как направление движения мелодических линий, которые они исполняют.

Принцип сопоставления проявляется на уровне музыкального материала. Подвижная, со скачками и ритмическим варьированием мелодия и оstinатное, словно застывшее на месте, движение создают многогранное по звучанию и комплементарное по характеру их сосуществования музыкальное полотно. Художественно выразительно принцип сопоставления проявляется себя во второй части концерта, а именно в его тематическом построении. Оно включает в себя два мотива, которые можно определить как «вопрос–ответ», но переосмысленный композитором и представленный в нестандартном виде. Это не ответ на поставленный ранее вопрос, а две самостоятельные интонации, один из которых – это вопросительная интонация, а другой – утвердительная. Это душевные порывы, каждый из которых независимо друг от друга призывает к размышлениям. Первое проведение темы проходит в оркестре в медленном темпе на фоне выдержанного баса у виолончелей. Начальный мотив – «вопрос» – выражен восходящим мелодическим движением, а следующий за ним «ответ» – противоположным скачком вниз, создавая комплементарность звучания.

Неторопливые интонации данного построения в следующих проведений набирают динамику и исполняются значительно подвижнее и четче. Таким образом, складывается главная тема второй части, состоящая из единой по структуре и линиям развития мелодии, но представленная в контрастных образно-смысловых состояниях: сдержанном, протяжном и подвижном, гибком. Раскрывается различная природа каждого мотива: первый больше тяготеет к вокальной музыке, второй выражает инструментальное начало.

В целом, средняя часть цикла строится на чередовании двух мотивов, которые в процессе развития варьируются, звучат в обращении, каноническом проведении, гармоническом наполнении. Движение постепенно стремится к кульминационной вершине, достигая здесь пика напряжения. В заключительном разделе горизонталь, постепенно обрастая дополнительными звуками, трансформируется из одногласной в многоголосную, сохраняя при этом основные интонации. Завершающий автентический оборот представлен аккордами, наиболее часто встречающимися в эпоху романтизма, а именно (C-dur): $\Pi_6^5 - VI^3 - D^{6\#5} - T$ (в мелодическом положении квинты).

Рис. 3. Каденция финала Concerto grosso № 4

Постепенно замедляя движение, музыка будто застывает, освобождается от всего лишнего. Усиливает этот эффект заключительный до мажорный аккорд, который воспринимается как символ чистоты и высшей простоты, к которой тяготеют Янов-Яновский в ряде сочинений.

В финале игра солистов разворачивается в полной мере, создавая единство звучания между собой – партии двух инструментов представляют цельную мелодическую линию, переходящую из одного голоса в другой. Одновременно слаженный ансамбль образуется и в сочетании со струнным оркестром, который быстро подхватывает мелодию маримбы и клавирина, вторит им, завершает музыкальную мысль. В результате, каденционный раздел концерта наполнен живостью, энергией, безудержным стремлением вперед. Тембры всех инструментов в ансамбле, при сохранении собственной индивидуальности, максимально приближены друг другу, образуя гармоничное и цельное звуковое пространство – бодрое, уверенное, жизнеутверждающее по характеру.

Композиция финала, как и в concerto grosso № 3, представляет собой фугу, главная тема которой распределена между всеми участниками ансамбля, в результате чего с первых тактов мы слышим цельный музыкальный коллектив как единый организм. Тема состоит из разных элементов – гаммообразных и скачкообразных. Переменный ритм – 6/8 и 3/4 – придает музыке гибкость и пластику. Интермедии основаны на тематизме первой части, в частности, – арпеджированных пассажах, возникающих как всплески волн, то поднимающихся все выше, то ниспадающих, но по-прежнему динамичных. Завершается концерт, взлетающими пассажами солистов к тонике лада (фа мажор) с поддержкой струнного оркестра, исполняющего тематический элемент из разработочной

части финала. Третья часть стала наиболее масштабной, насыщенной тематизмом, наполненной эмоциональным тонусом.

В 2015 году Янов-Яновский завершил работу над **Concerto grosso № 5** для саксофона, тромбона и камерного оркестра, исполнение которого планируется в самое ближайшее время. Данный опус также написан в духе старинного жанра, но, как указывает сам автор, с использованием разнообразных приемов музыки XX-XXI столетий. Изучение этого произведения – дело будущего, однако одно можно сказать с уверенностью и сейчас: Concerto grosso № 5 по темброво-сонорным эффектам, образно-выразительной сфере, формообразующим и драматургическим принципам развития представляет большой интерес, как художественный образец возрождения музыкального жанра эпохи великих композиторов прошлого.

Исследуя жанр concerto grosso, необходимо подчеркнуть проблему его масштабности композиционной структуры. Если взглянуть на данный жанр с философской точки зрения, а точнее с позиций тезиса «все познается в сравнении», то concerto grosso получило такое название в контексте тех камерных жанров, имевших широкое распространение в эпоху барокко. Сохранившееся с XVII века название – «*большой концерт*», соответствующее ему в те годы, сегодня определяет исключительно его жанровую и формообразующую специфику. Как особый вид музыкального произведения concerto grosso принадлежит к области камерной музыки в силу небольшого количества участников ансамбля и образного содержания, связанного, как правило, с бытовой, поэтической или лирической тематикой.

Concerti grossi Янов-Яновского продолжают традиции композиторов прошлого, являясь произведениями камерными и с традиционным инструментальным составом (за исключением последних двух опусов). Для всех concerti grossi характерен общий подход и определенный набор музыкальных средств. Оstinatные проведения в сочетании с постепенным движением; использование скачков на широкие интервалы, например, септиму (часто большую) и интервалы шире октавы, придающие мелодической линии рельеф и выразительность. Крупная техника, представленная арпеджированными оборотами, совмещается с мелкой, выраженной либо гаммообразным движением вверх и вниз, либо оstinatным повторением последовательности звуков в быстром темпе, как это сделано в третьей части Concerto grosso № 3. Финалы концертов, как правило, оптимистичные, эмоционально приподнятые, что характерно для данного жанра. Не менее значимым является принцип сопоставления инструментальных групп, в частности, тембровый параметр, характер солирующих партий, слияние или, наоборот, противопоставление голосов во время игры. Все эти задачи композитор решает в каждом отдельном случае по-разному, достигая при этом цельности звучания и яркой образной выразительности своих опусов.

В целом, concerto grosso Феликса Янов-Яновского – это обращение к музыке прошлого с целью возродить и сохранить все то ценное, что было сделано композиторами предыдущих столетий. Композитор не пытается переиначить музыку на новый лад, трансформировать жанр во что-то новое и современное. Он не стремится впечатлить слушателя модными сонорными эффектами в духе нынешнего времени. Наоборот, очень бережно относится к каждому нюансу, благодаря чему его concerti grossi живут и звучат сегодня. Ярким свидетельством тому стал фестиваль «Концерто гротто. От барокко до неоклассицизма», прошедший в Ташкенте в 2007 году, где в течение четырех вечеров, наряду с concerti grossi А. Корелли, Г. Ф. Генделя, И. С. Баха, Б. Мартину, А. Шнитке, прозвучали concerto grosso Янов-Яновского. Это явилось не только знаковым событием для узбекской музыкальной культуры, но и ознаменовало собой продолжение традиций композиторов прошлого, возрождающих старинные жанры в новом тысячелетии.

Литература

1. *Ливанова Т.* История западноевропейской музыки до 1789 года / Т. Ливанова / Учебник. В 2-х т. Т. 1. По XVIII век. М.: Музыка, 1983. С. 696.
2. *Зейфас Н.* Concerto grosso в творчестве Генделя / Н. Зейфас. М., 1980.
3. *Конен В.* Театр и симфония / В. Конен. М., 1975.
4. *Тараканова Е.* Работа над старой моделью. (А. Шнитке Concerto grosso № 1) // Музыка России: Альманах. Вып. 9 / Сост. А. Григорьева. М.: Сов. композитор, 1991.
5. *Хёйзинга Й.* Homo Ludens. Человек играющий. Опыт определения игрового элемента культуры / Й. Хёйзинга. СПб., 2011.
6. *Янов-Яновская Н. С.* Узбекская симфоническая музыка / Н. Янов-Яновская. Т., 1979.