

**УДК 787.1.087.1**

**ББК 85.315.3**

**Н 56**

**Нестеров С.И.**

*Заслуженный артист РФ, профессор кафедр симфонического дирижирования и струнных инструментов СГК им. Л. Собинова, кафедры струнных инструментов РГК им. С. Рахманинова, e-mail: aist.05@mail.ru*

**Жанровые взаимодействия в музыке  
для скрипки соло последней трети XX века  
(Рецензирована)**

***Аннотация:***

Впервые осуществлён анализ жанровых и стилевых взаимодействий в музыке для скрипки соло последней трети XX века, созданной по заказам исполнителей, жюри конкурсов, мемориальным поводам, вошедшей в концертный, учебный репертуар. Цель автора – выявить особенности таких взаимодействий в произведениях, имеющих жанровые обозначения (Вариация на Королевскую тему Юнга и Эхо-соната Щедрина) и сочинениях, где жанровые признаки скрыты («Кольцо Авроры» Кайпонена, Фантазия «Памяти Ойстраха» Фролова, Импровизация Заборова). Ведущая особенность рассмотренных произведений – полижанровость, где жанр выступает как модель композиционно-технического эксперимента автора. У Юнга и Щедрина это двухуровневый процесс: сонатное аллегро на высшем уровне как результат группировки вариаций по нормативам сонатности. Раскрыто взаимопроникновение принципов эпохи барокко с цитированием тематизма Баха и композиторских технологий XX века. Второй тип – жанровые гибриды, где выявлен стержневой жанр (сонатное аллегро в Импровизации Заборова, двухчастный или поэзный моноциклы у Фролова и Кайпонена), синтезированный с закономерностями вариаций, рондо, фантазии, виртуозного этюда, каприса. Используются жёстко-конструктивные приёмы разворачивания и сжатия интервально-аккордовых комплексов, их рассредоточения в пространстве вертикали и горизонтали с последующей интеграцией. Стилистая и жанровая интертекстуальность способствует построению масштабных философских концепций: трагической у Щедрина и Фролова, концепции Преображения у Юнга и Кайпонена, виртуальной Вселенной – в Импровизации Заборова. Полученные выводы находятся в русле приоритетной проблематики современного музыкознания.

***Ключевые слова:***

Соло, скрипка, полижанровость, полистилистика, вариации, фантазия, соната.

**Nesterov S.I.**

*Honored Artist of the Russian Federation, Professor of Departments of Symphonic Conducting and String Instruments of Saratov State Music Conservatory named after L. Sobinov, and of Department of String Instruments of Rostov State Music Conservatory named after S. Rachmaninov, e-mail: aist.05@mail.ru*

## Genre interactions in music for a violin solo of the last third of the 20th century

### *Abstract:*

For the first time an analysis is carried out of the genre and stylistic interaction in music for solo violin of the last third of the twentieth century, created by order of the performers, the competition jury members, and on Memorial occasions which entered the concert and educational repertoire. The goal of this study is to identify the specificities of such interactions in the works with genre designation (variations on the Royal theme of Jung and Echo-sonata of Shchedrin) and works where the genre signs are hidden («Aurora Ring» by Kajponen, Fantasy «In memory of Oistrakh» by Frolov and Zaborov's Improvisation). The leading feature of the considered works is their multi-genre character, where the genre acts as a model of compositional-technical experiment of the author. At Jung and Shchedrin this is a two-tier process: sonata's Allegro at the highest level as a result of variation grouping by sonata standards. Disclosed is the interpenetration of the principles of an era of Baroque with citing Bach's themes and composer technologies of the 20th century. The second type – genre hybrids – where the core genre is identified (sonata's Allegro in Zaborov's Improvisation, classic or poem unicycles at Kajponen and Frolov), synthesized with the regularities of variations, rondos, fantasies, virtuoso etudes, caprices. Rigid constructive methods of deployment and compression of interval and accord complexes, their dispersals in space of a vertical and horizontal with the subsequent integration are used. Style and genre intertextuality helps build large-scale philosophical concepts: tragic from Shchedrin and Frolov, the concept of transformation from Jung and Kajponen, the virtual universe from Zaborov's Improvisation. The findings are in line with the priority issues of modern musicology.

### *Keywords:*

Solo, violin, multi-genre character, multi stylistics, variations, fantasy sonata.

В 80-90-е годы XX столетия появилось свыше ста сочинений для скрипки соло. Многие пишутся специально для международных конкурсов, сохраняются в репертуаре скрипачей, вовлекаются в учебный материал студентов вузов. Музыка «инструмента XXI века» (А. Шнитке) стала сегодня полем для экспериментов. Многие авторы сотрудничают с исполнителями, продолжая линию метацикла сонат Э.Изаи, запечатлевшего исполнительские портреты своих современников [см. 1]. Таковы сонаты М. Вайнберга, написанные для М. Фихтенгольца. Мемориальные пьесы «Памяти Д. Шостаковича» А. Шнитке, «Памяти Д. Ойстраха» И. Фролова возникли в честь выдающихся музыкантов по примеру оркестровых опусов П. Хиндемита и В. Лютославского. «Музыка для...», так назвала М. Лобанова опусы [2], большинство из которых связано с синтезом различных жанров и стилей.

Цель данной статьи – выявить особенности взаимодействия жанров и стилей в музыке для скрипки соло 80-90-х гг. XX века отечественных и зарубежных авторов, возникших по различным актуальным поводам, указанным выше. Создатели этих сочинений стремятся отразить в них многоцелевые задачи конкурсного состязания, представить портрет заказчика-исполнителя, мемориальный образ, совместить виртуозность с содержательной концепцией. Порой эти произведения именуются «фантазия», «импровизация». Таковы пьеса Г. Заборова для конкурса им. П. И. Чайковского. И. Фролова для конкурса им. Д. Ойстраха, программная композиция Я. Кайпонена «Кольцо Авроры» для конкурса им. Я. Сибелиуса. Порой обозначенный жанр не отражает особенности сочинения как в «Вариациях на Королевскую тему» И. Юнга с чертами сонатности и в Эхо-сонате Р. Щедрина, разделы

которой обозначены как тема и вариации. Названные опусы стали музыкальным материалом статьи.

«Королевская тема и вариации для скрипки соло» И. Юнга (1976) – выдающийся образец жанровой инновации. В качестве исходного элемента автор избирает так называемую Королевскую тему, популярную в эпоху барокко. Её основу составляет фигура распятия, использованная в Аллеманде из Второй партиты Баха, его фуге g-moll из 1 тома «ХТК», фуге h-moll Пахельбеля, в органной фуге fis-moll Букстехуде, в Фантазии c-moll Моцарта, Произведение использовалось как обязательное сочинение на 1 туре конкурса им. Баха в Лейпциге, отсюда звуковые аллюзии и цитаты из скрипичного наследия немецкого мастера.

Основная конструктивная идея сочинения – постепенное преобразование c-moll-ной темы до двенадцатиступенной серии, её «размывание» в импровизационном звуковом потоке во второй половине композиции («зона» раскрученной спирали). В конце – «зеркальный» процесс «собираения» Королевской темы из алеаторического облака «космической» звуковой «пыли», в которую она превратилась. Принцип движения из барокко в XX век, а затем в обратном направлении использован в финале сонаты для скрипки соло ор. 31 №2 Хиндемита в вариациях на песню о весне Моцарта. Вслед за Регером и Хиндемитом, Юнг утверждает лозунг: «Бах – начало, базис и вершина современной музыки», применяя весь арсенал современных исполнительских ресурсов, новаций первого и второго авангарда: серийность, алеаторику, музыку тембров, технику минимализма, соединяя их с классическими орнаментальными вариациями и basso ostinato барокко. Тема возникает в разных регистрах, в исходных точках пассажей глиссандо, скрытых голосах бариолажа, стаккато флажолетов.

Композиция развивается на двух уровнях. Группировка вариаций образует

сонатное аллегро высшего порядка с главной партией (ядро-развертывание) в 1-6-ой, связующей в 7- 8-ой вариациях. Полифонизированная токката-тарантелла девятой, скерцо 10 и 11 вариаций выполняют функцию побочно-заключительной зоны в хроматическом es-moll. **Опорные точки** арпеджированных аккордов и ломанных октав сохраняют линию остинато, хотя теперь тема трансформируется в серию. Интервальные пассажи 12 вариации в g-moll открывают разработку, а в скорбно-трагической 13 вариации исходный образ дан в зеркальной инверсии и в тритоновом соотношении тональностей D – gis. В побочной партии и лирической зоне разработки тема дана в 2-3-х кратном увеличении. Активное ускорение ритмических структур, полное рассредоточение темы в пассажах и фингерзациях происходит в 14 вариации, в маркированных интервалах побочной в 15 вариации. Её кульминация в основной тональности c-moll приходится на 16 вариацию с её бесконечными линиями арпеджий из секстолей, которые отгалкиваются от каждых двух звуков 12-звуковой серии, рождая в вершинах пассажей её новую диссонансную и ритмически напряжённую модификацию. Возвращение темы в 17-ой, единственной в цикле нежнейшей, скорбно-элегической вариации, возвещает о начале зеркальной репризы - коды. Образной трансформации главной противостоит жёсткая токката побочной. «Королевская» тема Баха и её отражение в коде как арка-венеч венчают этот оригинальный гибрид вариаций и сонатного аллегро. Исполнителю необходимо выдержать единый темпоритм тематического каркаса во всех его вариантах даже при смене обозначений метронома, чтобы показать связи с барочными традициями.

Это замечательное произведение технологически и композиционно предваряет Эхо-сонату Р. Щедрина. В многогранном творчестве выдающегося композитора, пианиста, общественного деятеля это самое значительное сочинение для скрип-

ки соло, уникальное по жанровым особенностям, драматургии и концепции (посвящено скрипачу У. Хельшеру). Автор включается в многовековую традицию жанра «Эхо», начатую О. Лассо, Дж. Буллом, Я. Свелингом. Динамические переключки - основа противопоставления *tutti-solo* в концертах Вивальди, Корелли, Баха, регистров клавесина у Д. Скарлатти, Ф. Куперена, в охотничьих сценах в операх К. Вебера, встречи рыцарей в «Тангейзере» Вагнера. Эффект *эхо* использует Шнитке в *Concerto grosso*, где в первой части вторая скрипка вторит первой, зеркально обращая интонации её партии, в Четвёртой симфонии в форме вариаций, созданной, как и опус Щедрина, в 1984 году. Симфония Шнитке и Эхо-соната Щедрина близки по кругу образов, закономерностям композиций. В обоих главенствуют размышления о жизни, смерти, вере, надежде и отчаянии, о путях развития человеческой цивилизации, о смысле бытия. Схожи особенности процесса становления тематизма, вырастающего из исходных ниспадающих и восходящих ламентозных секунд. Но концепции прямо противоположны. В симфонии взаимодействуют черты ритуала, моноцикла, выстроена концепция религиозно-философской трагедии с зоной Преображения в коде. Соната Щедрина завершается катастрофой: победой смерти над жизнью и уничтожением личности «героя».

Драматургия кинематографична с «монтажом» эпизодов, совмещениями и наложениями разных тематических пластов, «кадровостью» художественного процесса. Соната написана в форме вариаций на тему в двухчастной форме. Каждая из девяти вариаций, как отдельная серия в телесериале, даёт свою версию интонационной «фабулы» сочинения. Автор перетасовывает кадры, меняет ракурсы и планы. Временные процессы Эхо-сонаты отличает полихроничность, как в театре Вагнера и в кинодраматургии, где часто события предстают в разных временах и пространствах. Микрокадры наполнены

энергией движения, часто сменяются стоп-кадрами. «Стоячие» волны медитативных состояний резко противостоят «кружениям» линий и векторам стремительных виртуозных пассажей. Система конфликтных взаимодействий разветвляется по мере развития исходного комплекса микроэлементов «темы», строится по принципу накопления образных, пространственных, звуковых, тематических, композиционных противоречий, пока не возвращается к своему началу. В композиции как у Юнга переброшена арка от темы и 1 вариации к эпилогу в коде. Концентричность и рондальность возникают в результате связей 2 - 4- 8; 5- 7; 4 - 9 вариаций.

Главным принципом драматургического развития выступает приём *эхо*. Автор предполагает наличие двух инструментов – реального и ирреального (инфернального, мистического), создавая иллюзию сиюминутного звучания в настоящем времени и его отзвука в отдаленном «прошлом» или в призрачном «будущем». Это подчеркнуто на разных уровнях различными звуковыми ресурсами: в нотной записи на 2 строчках – в теме и эпилоге; динамическими контрастами *ff* в партии реальной и *pp* «мистической» скрипки; резкими взрывами инфернальных эхо-отзвуков в вариациях, стилевыми контрастами современных приёмов композиции (алеаторика, сонористика, минимализм, музыка «тембров») с аллюзиями и цитатами из «прошлого» - сонат и партит Баха, других авторов, новейшие приёмы исполнения современной музыки (жёсткое маргле со штрихом Бартока). Партия «эхо» у «мистической скрипки» аутентична. Пространственные и временные отношения композитор выстраивает в **зеркале двойного эха**, что соотносится с идеями С. Мозгот [3].

Драматургия сонаты поражает глубочайшим трагизмом. Это образное состояние ощущается не только в направленности процесса развития – неуклонное движение к катастрофе - и в его результате – торжестве смерти, но присутствует уже в самом

начале, в звуковых точках темы. Собственно темы в обычном смысле здесь нет. Есть некий звуковой каркас из точек микроэлементов и принцип интонационной комбинаторики как процесс его развития. Каждый звук есть событие, как в микроциклах Веберна для оркестра ор.10, в 4-х пьесах для скрипки и фортепиано. Исходный звуковой процесс каноничен и двигается от sforцандо удвоенного звука *dis (es)* на двух струнах *d* и *g*. «Растягивание» этого звука через секундовые полутоны *dis-e*, *dis-d*, *d-cis* (с мотивом «креста») до септимы и кластера в кульминации происходит на *fff* «реальной» скрипки и отражено в *xho* на *pianissimo* у «мистической», сменяется эхо-инверсией восходящих – нисходящих м2. Мерцание секунд в точечных импульсах микромотивов «реальной» и «инфернальной» скрипок создаёт щемящее диссонансное звуковое пространство, взрываемое секундными *sf*. Этот «кричащий» пуантилизм постоянно разрывает пространство горизонтали и вертикали. Вторая часть темы раздвигает интервальный состав, расширяется до 11 тактов за счёт целотонных мотивов, их *xho*, секвенций авторской монограммы. В диалоге скрипок возникает тритон, хотя вначале реальное и ирреальное акустически совпадали. Кульминация темы - стонущая секунда *h-b* первой октавы и её обращенное инфернальное *xho*. В конце темы дано зеркальное обращение исходного ядра, а мотив креста превращён в *passus duriusculus dis-d-cis-c* (словно тема «низвергается в ад»).

Линия Бах-барокко проходит через всё сочинение, что имеет множественную подоплёку: 1984 год – год преддверия 300-летия со дня рождения Баха - создателя сольной сонаты и партиты. В микромотивы «темы» включены звуковые опоры Аллеманды из Второй партиты d-moll Баха, основой которой является риторическая фигура распятия, а в завершении помещена знаменитая Чакона. Призрак партиты Баха, её точечная аллюзия рассредоточены в горизонтали и вертикали, соеди-

няя временные и пространственные координаты. В зеркальных секундовых отражениях то тут, то там «мерцает» монограмма *bach*. Так устанавливается точка отсчёта исторической вертикали сонаты: Бах - Щедрин, барокко - XX век с монограммой *dis (es)-e-d* автора. Инфернально-мистические «эхо» - зеркальное отображение «нашего сегодня» в прошлом. «Блики» Второй партиты обнаруживаются на протяжении всей Эхо-сонаты. В эпилоге в звуковую ткань вплетаются микрофрагменты Гавота из финала Третьей партиты E dur, которая в метацикле Баха символизирует идею бессмертия и вечности как непрерывного вращения космоса, вечного движения или инфернальный танец смерти. В процессе развития вклиниваются тематические элементы из 1 и 2 частей Первой, 3 части Второй сонаты, Чаконы Второй партиты Баха, концерта Вивальди a-moll, из Первой и Второй сонат Изаи для скрипки соло, Сонаты Бартока. В драматургии «эхо» прочерчивает важные «вехи» эволюции сольной скрипичной сонаты: Бах–Вивальди–Изаи–Барток–Щедрин.

Из пьес более свободного типа рассмотрим «Импровизацию» Г. Заборова и Фантазию И. Фролова «Памяти Д. Ф. Ойстраха». В замысле авторов - тематическая, виртуозная, стилевая стихийность процесса. Но всегда есть некий прообраз: прелюдия, интермеццо, этюд, каприс. «Импровизация» Заборова содержит идею раскручивания спирали, а целостный процесс вызывает виртуальные космические ассоциации. Её открывает лирическая квинто-квартовая тема, построенная как «вариации» на четырёхтактное ядро. Аналогичные пьесы встречались у Телемана и Хандошкина, где фантазии открывало ядро, далее шёл процесс его разворачивания. Композиция трехфазна. Виртуозно-пассажный раздел – центр формы, по краям две рондально-вариационные композиции с эпизодами развивающего типа, что напоминает Шестую сонату Изаи и отражено в скрытых цитатах. Опора на синтез рондо, сонатно-

го аллегро, вариаций привносит черты цикличности. Автор прорабатывает начальный квинто-квартный комплекс то отступая, то приближаясь к нему.

Центральным элементом является начальный оборот: сжатие до кварты чистой квинты и возврат её в исходное положение. Первый ярус развития графически напоминает рисунок венчика цветка: повтор ядра, три его варианта и возвращение к исходному комплексу. Непрерывное тяготение к одному и тому же комплексу иллюстрирует идею притяжения к центру системы. Связующая – пассажно-виртуозные 15 тактов и микротрёхчастная композиция из аккордовых и интервальных вариантов ядра с центром на D11 *g-moll*. Пассажный шлейф, выходя из сферы притяжения доминанты, в момент тритоновой кульминации в полиладе Cis-G достигает вершины – секунды **d – cis 4 октавы, суммируя вершинные** точки воедино, фиксируя временный итог аккордово-интервального ряда и распадающихся его пассажей. Изящно прихотливая побочная партия насыщена терпкими кварто-терцовыми и квинтовыми интонациями, пассажами глиссандо флажолетами, жёстким двухголосием. Монтаж исходного набора интервалов, ускорение ритмических процессов разворачивает пассажно-вариационное плато разработки, где каждая волна отталкивается от исходного **g** первой октавы, всякий раз проходя иной путь интервальных ярусов. Сжатие пассажных волн в аккордовый пласт, возврат комплекса квинты-кварты в окружении секст и секунд знаменует начало репризы – зеркального варианта первого раздела с постепенным возвратом к ядру. На его фоне звучит новая итоговая двухголосная лирическая тема.

Фантазия «Памяти Д.Ойстраха» Фролова – 2-х частная мемориальная поэзная композиция. Автор соотносит в сочинении портреты Ойстраха и Шостаковича, используя их монограммы. Крупными мощными штрихами воссоздаётся целостный портрет скрипача, охвативше-

го в своём исполнительстве разные эпохи и всевозможные ресурсы скрипичной техники. Импозантный Первый раздел скорбно-трагического характера представляет состязание импозантного блестящего, пассажно-аккордового и лирического тематических блоков. Элегическая скорбная тема проводится в пяти вариантах в *d moll* с резкими вторжениями в неё пассажных и элементов бариолажа, проводятся цитата из Адажио из 2 сонаты Баха и монограмма скрипача. Уже в первой теме спроецированы конструктивно-технологический подход и жанровое варьирование. Молитвенный зов ламентозных секунд несёт прошение как знак трагического интонирования, от которого исходит основное ядро тематизма. Ему противостоит взлёт по звукам неполного большого минорного септаккорда *d-f-cis*, декларирующий общий для монограмм Шостаковича и Ойстраха интонационный элемент *d-s-c-h + d –a- f-d-h* в инверсии, которые порождают множество комбинаторных вариантов. Начальные мотивы лирического первого раздела напоминают графику жеста молящегося человека («Избавь меня Господи от чаши сей!»), выстраивая крест в пространстве темы. В ней заложены три ряда содержательных ассоциаций: секунды указывают на трагическую эмблематику, сцепление тритонов – жесткий агрессивный образ мотива греха. Кварты, сцепленные через секунду – комплекс противления. Полифоничность, информационная ёмкость, интонационная контрастность и амбивалентность темы Фролова свидетельствуют о напряженной философской сути основного образа. Гроздь ламентозных секунд акцентируют горестный облик страдания.

Виртуозно-блестящий Второй раздел выстроен как свободная рондо-сонатная композиция с чертами вариаций, всякий раз экспонирующая варианты первого лирического элемента. Аллегро пронизано барочными токкатными элементами, фигурами *passus duriusculus*, креста и распятия; есть связи с фугой ре минор Шостако-

вича, каденцией его Первого концерта для скрипки с оркестром. В интервальном процессе выделяются тритон с септимой и нонной, общая диссонансность музыки, пронизанной секундовыми вздохами.

Пять волн Второго раздела, как клинья звезды, отталкиваются от звуков  $d - f - es - a - h$  монограммы Ойстраха. Пассажи, проистекающие из ядра, судорожно наслаиваются друг на друга, демонстрируя темперамент скрипача, его недюжинные возможности и страстную натуру, масштаб солиста мирового класса. Художественные образы Второго раздела близки грозной агрессивной главной партии «Литургической симфонии» А. Онеггера. В контексте мемориального сочинения образ такой мощи и силы символизирует силы агрессии социума, противопоставленные великому скрипачу. Подобно Христу, низошедшему в Ад после чуда воскресения, скрипач укрощает пассажи невероятной сложности масштабом своей страстной динамической экспрессии, выходя победителем из схватки с силами Зла. Диалог композитор-исполнитель расширен Фроловым до 3 персонажей: Ойстрах, Шостакович, Онеггер. Символически освещена и фигура Спасителя. Музыка предстаёт как символ Добра в мире Зла и агрессии, где каждый великий музыкант проходит в своём наследии Его путь, очищая и преображая мир. В Фантазии прорастает идея Преображения с концепцией религиозно-философской трагедии как в Первом концерте Шостаковича, акцентируя связи Ойстраха с его любимым композитором. Так, в конце XX века Фантазия Фролова возвращает жанр в лоно масштабных трагедийных концепций, раскрывающей вечные ценности и проблемы, стоящие перед человечеством.

Финский композитор Я. Кайпонен в композиции «L'Anello di Aurora» («Кольцо Авроры») не обозначает жанр, предоставляя исполнителю сыграть то, что он услышит в этой музыке. Присутствуют компоненты вариаций на две темы: черты сонатного *allegro* и рондо, реализующего идею

кольца. Исходные разделы можно определить не как темы, а как звуковые «зоны». Первые два этапа изложения материала, с точки зрения сонатного *allegro*, есть вступление и экспозиция со своей логикой процесса. Звуковые точки, микротематизм, относительно развёрнутые интонационные элементы, пассажно-тембровые эффекты живописуют картину рассвета. Вначале рождается световая точка на темном фоне глоссандирующих «свечей», идёт прорастание лучиков, рождается зарево, потоки лучей, и, наконец, восход светила. Во вступительном разделе с помощью отдельных флажолетов и звуков различной высотности выстраивается пространственно-временной континуум в масштабах скрипичного диапазона. Подобные процессы описаны в работе С. Мозгот [3]. Точки вертикали акцентируют 12-ступенную серию, но в развитии законы додекафонии не выдержаны. Автор задействовал ряд штрихов: легато, мартле, стаккато, рикошет, глоссандо, штрих Бартока. В точечное музыкальное пространство главной партии втягиваются разновысотные микропопевки в различных ритмических формулах. Побочная зона воссоздает образ пробивающихся лучиков, нарастающих волн и потоков солнечного света, напоминая композиционную идею образа рассвета Равеля в 3 картине балета «Дафнис и Хлоя», использованную в 1 части Пятой сонаты для скрипки соло «Аврора» Изаи. Тематическую функцию выполняет виртуозно-пассажный комплекс, отталкивающийся от трели  $d-es$  с пассажно-виртуозными «переливами» с компьютерным увеличением количества звуков в пассажах в единицу времени (от 8, 9, 11, 14, 17 до 40 звуков) при ритмическом уменьшении длительностей до 64-х, варьированием мелодического рисунка в пассаже. В репризе побочной терцовые трели на фоне выдержанных звуков, как в каденции «Дьявольских трелей» Тартини, сопоставлены с жёсткими интервальными комплексами, штрихом мартле, комбинированными пассажами из тритонов, кварт, квинт.

Вся композиция - поэнный моноцикл, не связанный с монотематизмом. Кайпонен опирается на поэмы Р. Штрауса, А.Дворжака, С.Франка, отступивших от листовских нормативов. В центре – развернутая разработка, её третий раздел компенсирует скерцо, четвертый – медленную часть симфонического цикла. Разработка построена в виде серии рассветных волн, постепенно накатывающихся на звёздные созвездия, которые во время реального рассвета постепенно тускнеют. Она переполнена приёмами звукописи, утренние шумы и шорохи, постепенно усиливающееся пение птиц, шелест листьев и трав, разливающиеся лучи света, вспышки солнечных «зайчиков», россыпи капель росы на цветах. Логика развития главной и побочной зон опирается на барочный принцип прорастания ядра, его развёртывания как «снежного кома» с разрастанием каждого следующего проведения. При жёстком структурировании процесса развития возникает прямо противоположное художественное впечатление: кажется, что господствует стихия импровизации. Кульминация приходится на побочно-заключительную зону репризы, где цитируется фрагмент из Пятой сонаты Изаи «Аврора» - прообраз композиции. Фрагмент концерта Сибелиуса

звучит в «Кольце Авроры» как утраченная иллюзия романтического идеала. Пьеса завершается яркой, радостно-импульсивной заключительной зоной, где трели, интервалы и аккорды, приёмы бариолажа и сойтие охватывают весь диапазон инструмента. Взаимодействие сонатного аллегро, вариаций, фантазии, прелюдии и этюда и каприса, находок Изаи, использование современных технологий в зоне развития, наличие компьютерных микроускорений и сложной ритмической сетки делают «Аврору» одной из самых сложных современных скрипичных фантазий поэнного типа.

Таким образом, основой жанровых процессов в музыке для скрипки соло становится полижанровость, порой рождается новый жанровый гибрид, в перечне составляющих которого выделяется стержневой жанр. С ним синтезируются закономерности вариации, импровизация, поэмы, рапсодии, сонатного аллегро, каприса или этюда. Жанр выступает как модель композиционно-технического эксперимента автора с учётом исполнительского заказа. Полижанровый синтез сопровождается стилевым в виде диалога ресурсов разных эпох, приобретающих драматургическое значение у Юнга, Щедрина, Заборова, Фролова и Кайпонена.

#### Примечания:

1. Нестеров С. Цикл Сонат Э. Изаи для скрипки соло // Научная мысль Кавказа. 2009. № 2. С. 165-171.
2. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Музыка, 1990. 286 с.
3. Мозгот С. Специфика исследования пространства в музыке: к проблеме включения аналитического метода // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. Филология и искусствоведение. 2007. Вып. 3. С. 311-313.

#### References:

1. Nesterov S. The cycle of E. Ysaye's Sonatas for solo violin // Scientific Thought of the Caucasus. 2009. No. 2. P. 165-171.
2. Lobanov M. Musical style and genre: history and modernity. M.: Music, 1990. 286 pp.
3. Mozgot S. Specificity of research of space in music: on inclusion of the analytical method // Bulletin of Adyge State University. Ser. Philology and the Arts. 2007. Iss. 3, P. 311-313.