

Научная статья

УДК 78.035 (44)

doi: 10.17223/22220836/60/11

ВЛИЯНИЕ БАРОЧНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ НА ЖАНР КОНЦЕРТА ДЛЯ ВИОЛОНЧЕЛИ С ОРКЕСТРОМ № 2 Й. ГАЙДНА

Лилия Шайхуловна Таштамирова

Независимый исследователь, Тюмень. Россия. gdxpaxegadro@mail.ru

Аннотация. В статье рассматриваются вопросы музыкально-исполнительского анализа Концерта для виолончели с оркестром № 2 Й. Гайдна в ракурсе влияния на него барочного фигуративного и орнаментального тематизма, тембровой драматургии, принципов со-интонирования. Также рассмотрено влияние жанров трио-сонаты, басоустинатных жанров на строение музыкальной фактуры Концерта Й. Гайдна. В статье рассмотрены изменения принципов строения фактуры под влиянием барочных жанров. Также рассмотрены принципы ансамблевого музицирования и тембровой драматургии в виолончельном концерте Й. Гайдна.

Ключевые слова: барокко, классицизм, виолончельный концерт Й. Гайдна

Для цитирования: Таштамирова Л.Ш. Влияние барочных музыкальных традиций на жанр концерта для виолончели с оркестром № 2 Й. Гайдна // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2025. № 60. С. 101–110. doi: 10.17223/22220836/60/11

Original article

THE INFLUENCE OF BAROQUE MUSICAL TRADITIONS ON THE GENRE OF J. HAYDN'S CELLO CONCERTO NO. 2

Lilia Sh. Tashtamirova

Independent researcher, Tyumen. Russian Federation, gdxpaxegadro@mail.ru

Abstract. The instrumental concert of the Classical era was formed under the influence of musical and textual models of solo and ensemble music of the Baroque era. The principles of virtuoso concertation, the nomination of a soloist from the ensemble mass, characteristic of the genre of the instrumental concert of the period of Viennese classicism matured in the Baroque era. The point of intersection was the typed thematic-figurative formulas, the shapes of the parts of the concert. These issues have been studied in detail in the works of musicologists. The issues of continuity of the instrumental concert genre of the forms of ensemble music-making remained on the periphery of research. This aspect has been studied in the works of V.M. Akshentseva, F.B. Sidikova, I.V. Alekseeva. Thus, I.V. Akshentseva notes that the genre of instrumental concerts of Y. Haydn was influenced by the "Baroque concerto grosso, concerto for solo instrument with basso continuo, concerto for chamber orchestra, as well as trio sonata" [1. P. 37].

The composition of the orchestra in the concert is far from the classical double composition of a large orchestra. However, it is typical for a large instrumental concert by J. Haydn. This is a double composition of stringed instruments and woodwinds (2 Oboen. 2 Hörner)[. The group of differentiated strings – Violin I, II, Viola, Violoncello, Kontrabass. When considering the functional-orchestral mass according to the principle of subordination, we see that it is divided into two layers. The upper one is solo, the lower one is basso continuo. This is

clearly seen in the presentation of the main part of the tutti orchestra. At Violin I, II, the main theme is held. Woodwinds perform the function of sub-echoes or duplicating melodies. Violoncello, Kontrabass perform the bass. the ostinate function. This sound is typical for the distribution of voice functions in a Baroque trio sonata.

In concerts of Y. Haydn reveals a situation in which the functions of ensemble music-making are constantly changing. Genetically, this phenomenon goes back to the type of Baroque instrumental dialogue, as well as to “the idea of organizing space through the contrast of different timbre and density of sound masses” [3. P. 39]. Such an organization of timbre drama is also characteristic of the genres of trio sonatas, chamber sonatas, concerto grosso. In Cello Concerto No. 2. Haydn can be found an even more ancient technique in timbre drama, dating back to the Middle Ages – *colla parte*, duplication in the score.

The application of the principles of Baroque ornamentation of thematism in the 2nd cello Concerto by J. Haydn. There is an intensive development of the melodic voice in the soloist's part. During this period, several factors influenced the development of voices. The upper voice began to separate from the ostinate complex of voices, which symbolized the beginning of the development of the homophonic-harmonic style. The development of thematism made it possible to express emotions, affects, and movements. In instrumental music, there were repetitive turns decorating, ornamenting, and figuring the melody.

One of the methods of melodic ornamentation is associated with reference tones. The first one is aimed at preserving the reference tones. Melodic ornamentation does not change the essence of the basic tones. In the first part of the concert, there are various forms and types of figures and passages. The figurative movement organized by the trioles of the sixteenth is compared with the gamma-like movement of the thirty-second notes. The passages are organized in such a way that the upward movement begins with a return melodic turn. At the same time, the soloist must observe the smoothness of the bow movement, the unity of the melodic line.

Keywords: baroque, classicism, cello concerto by J. Haydn, figurative thematic

For citation: Tashtamirova, L.Sh. (2025) The influence of baroque musical traditions on the genre of J. Haydn's cello concerto no. 2 *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie – Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History.* 60. pp. 101–110. (In Russian). doi: 10.17223/22220836/60/11

Инструментальный концерт эпохи классицизма складывался под влиянием музыкально-текстовых моделей сольной и ансамблевой музыки эпохи барокко. Принципы виртуозного концертирования, выдвижение солиста из ансамблевой массы, характерные для жанра инструментального концерта периода венского классицизма, созревали в эпоху барокко. Точкой пересечения стали типизированные тематическо-образные формулы, формы частей концерта. В работах музыковедов эти вопросы подробно изучены. Вопросы преемственности жанром инструментального концерта форм ансамблевого музицирования остался на периферии исследований. Этот аспект изучен в работах В.М. Акшенцевой, Ф.Б. Сидиковой, И.В. Алексеевой. Так, В.М. Акшенцева отмечает, что жанр инструментальных концертов Й. Гайдна формировался под влиянием «барочного concerto grosso, концерта для солирующего инструмента с basso continuo, концерта для камерного оркестра, а также трио-сонатой» [2. С. 37].

Влияние барочных жанров на тембровую драматургию, применение принципов солирования и со-intonирования

Мы рассмотрим влияние двух жанров: трио-сонаты и бассоостиинатных жанров. Большое влияние на развитие инструментальных жанров периода классицизма и барокко имела трио-соната [6]. Отличительной чертой жанра

трио-сонаты, по мнению Э.М. Прейсмана, становится то, что «концентрирующие инструменты пространственно не отделяются от оркестровой массы. Они пребывают внутри неё, очерчивая тембрально драматургию развития образа во времени» [1. С. 61].

Не меньшее влияние оказали бассоостинатные жанры, повлиявшие на принцип строения и развития мелодического тематизма в инструментальном концерте. Для этих жанров характерно неизменное повторение нижнего остинатного пласта, в котором рельефно изложена линейная, остинатно повторяющаяся тема. В верхнем надостинатном пласте происходит мелодическое развитие, благодаря которому он становится выразительнее, рождается разделение голосов согласно гомофонно-гармоническому принципу.

Состав оркестра в концерте далек от классического двойного состава большого оркестра. Однако он характерен для большого инструментального концерта Й. Гайдна. Это двойной состав струнных инструментов и деревянные духовые (2 Oboen, 2 Hörner) [7]. Группа дифференцированных струнных – Violin I, II, Viola, Violoncello, Kontrabass. При рассмотрении функционально-оркестровой массы по принципу соподчинения мы видим, что она разделяется на два пласта. Верхний – солирующий, нижний – basso continuo. Это ярко видно при изложении главной партии у tutti оркестра. У Violin I, II проводится основная тема. Деревянные духовые выполняют функцию подголосков или дублирования мелодии. Violoncello, Kontrabass выполняют басовую оstinatную функцию. Такое звучание характерно для распределения функций голосов в барочной трио-сонате (пример 1).

Пример 1. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Проведение главной партии в оркестре. 1-я ч.

Example 1. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Conducting the main part in the orchestra for 1 p.

Подобное пространственное расположение голосов символически отражает строение храмового пространства, а также «представления барокко о Земном и Возвышенном» [2, С. 36].

Виолончель – тесситурно более низкий инструмент, чем скрипка, поэтому в концерте ситуация с распределением функций голосов меняется. К традиционной модели, где солирующий голос звучит в верхнем звуковом пласте, прибавляется модель, в которой функция *continuo* вверху, а соло внизу. Соло виолончели в первой части начинается с того, что инструмент ведет второй голос к партии Violin I. Такое же распределение функций инструментов, характерное для барочной трио-сонаты, повторяется при проведении побочной партии. Таким образом, в тексте есть сегменты, в которых солист выполняет иную роль, сливаясь со звучанием оркестровой массы. Солист находится в ситуации, когда он должен переключаться от функции солирования к аккомпанированию. Причем переключение функций происходит очень быстро – в течение одного-двух тактов (пример 2).

Пример 2. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Побочная партия, 1-я ч.

Example 2. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Side party, 1 p.

Партия солирующей виолончели тесситурно находится в первой октаве, в то время как скрипки и деревянные духовые играют во второй октаве (пример 3).

Пример 3. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Эпизод D, 3 ч.

Example 3. J. Haydn. Cello Concerto No. 2. Episode D, 3 p.

В концертах Й. Гайдна проявляется ситуация, в которой постоянно меняются функции ансамблевого музицирования. Генетически такое явление восходит к типу барочного инструментального диалога, а также к «идее организации пространства посредством контраста различных по тембру и плотности звуковых масс» [1. С. 39]. Такая организация тембровой драматургии также характерна для жанров трио-сонат, камерных сонат, *concerto grosso*. В виолончельном концерте № 2 Й. Гайдна можно встретить еще более древний прием в тембровой драматургии, восходящий к средним векам, – *colla parte*, дублировка в партитуре. В минорном эпизоде рондо, 3 части. Этот прием встречается достаточно часто, *Violini II* дублирует в октаву партию *Violini I* на фоне тянувшихся нот *continuo* в партии *Viola* и деревянных духовых (пример 4).

Minore
Tutti

Ob.

Hrn. in D

Vc. Solo

Minore
Tutti

Viol. I

Viol. II

Viola

Vc.

Kb.

Пример 4. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Эпизод Миноре, 3-я ч.

Example 4. J. Haydn. Cello Concerto No. 2. Episode Minore, 3 p.

Для инструментальных концертов Й. Гайдна, Второго виолончельного концерта характерна ситуация, в которой солист попеременно попадает в условия солирования или со-интонирования. Композитор постоянно использует разные ансамблевые объединения, что характеризует ситуацию поиска различных звуковых эффектов, нестабильность оркестровых составов. В этой ситуации солисту необходимо находиться в постоянном диалоге с другими инструменталистами, соблюдая звуковой баланс произведения. Очень часто процесс со-интонирования проявляется во взаимозаменяемости, равнозначности инструментов. Вместе с тем их сопоставление, смена расположения создают новые тембровые контрасты.

Например, в репризе главной партии 1-й части Violini I со-интонируют проведению темы у виолончели (пример 5).

Пример 5. Й. Гайдн. Концерт для виолончели с оркестром № 2. Реприза, 1-я ч.

Example 5. J. Haydn. Concerto for Cello and Orchestra No. 2. Reprise, 1 p.

Такое же распределение функций внутри инструментов находится в первых тахах 2-й и 3-й частей концерта. В репризе основной темы рондо цифра с 34-й по 43-й.

Применение принципов барочной орнаментации тематизма во 2 виолончельном концерте Й. Гайдна

В партии солиста происходит интенсивное развитие мелодического голоса. В этот период на развитие голосов влияли несколько факторов. Верхний голос начал отделяться от остинатного комплекса голосов, что символизировало начало развития гомофонно-гармонического стиля. Развитие тематизма позволяло выразить эмоции, аффекты, движения [10, 11]. В инструментальной музыке существовали повторяющиеся обороты, украшающие, орнаментирующие, фигурирующие мелодию.

Один из методов мелодической орнаментики связан с опорными тонами. Первый направлен на сохранение опорных тонов. Мелодическая орнаментика не изменяет сущности основных тонов. Например, в главной партии 1-й части в процесс фигурирования включены звуки доминанты, двойной доминанты, но не тоники.

Второй метод, наоборот, связан с изменением функции основных тонов. Так, во 2-й части переход из ля мажора (Т) в до мажор происходит через переосмысление звука ми. Из пятой ступени ля мажора он становится третьей ступенью до мажора. Возвращение основано на том же принципе. Поэтому солист должен чутко слышать и интонировать модуляционные переходы. Важно, несмотря на изобилие неаккордовых звуков, фигураций интонационно пребывать в тональности.

Развитие главной темы можно сравнить с вариациями на основную тему. В ней есть движение по звукам аккордов, их осмысление поможет их правильному воспроизведению. Так как здесь действует принцип, характерный для барочных жанров, – переведение вертикали в горизонталь. Также мы встречаем хроматические проходящие звуки. Все это сопряжено с прихотливым ритмическим рисунком – пунктиры, триоли шестнадцатых, восьмая две

шестнадцатых чередуются с идущими подряд четырьмя шестнадцатыми. В мелодии в изобилии встречаются различные типы украшений – трели, морденты, форшлаги, которые при воспроизведении исполнителя должны создавать единую мелодическую линию.

Вместе с этим для изложения темы характерно соблюдение ритмической пульсации, пребывание в форме классического периода, с характерными канансовыми зонами. Солист должен ощущать метрическую пульсацию, которая в сочетании с интенсивным мотивным развитием создает напряженное развитие. Чем более точно солист придерживается «осевой» метрической пульсации, тем выразительней будет его игра.

Наиболее ярко и естественно принципы солирования проявляются в тематически развернутых пассажах и фигурациях. В пассажах наиболее ярко проявляются выразительные возможности виолончели – богатый тембр, разнообразное звучание в регистрах, гибкость звуковедения. Пассажи наилучшим образом отражают характер концертно-виртуозного стиля [12].

В первой части концерта встречаются разнообразные формы и виды фигураций и пассажей. Фигуративное движение, организованное триолями шестнадцатых, сопоставляется с гаммообразным движением тридцать вторых нот. Пассажи организованы таким образом, что движение вверх начинается с возвратного мелодического оборота. При этом солисту необходимо соблюдать плавность движения смычка, слитность мелодической линии.

В первой части от цифры 56 до цифры 68 встречаются самые разнообразные по технике исполнения и семантического значения пассажи и фигурации, требующие от солиста умения играть в разных техниках. Например, пассажи, состоящие не из гамм, а из движения по звукам аккорда, – вертикаль, преобразованная в горизонталь.

Есть пассажи, звучание которых как бы разбросаны по разным регистрам. Такие формы требуют техники барилажа, особой гибкости правой руки.

Также здесь использован барочный стиль *concitato* – движение в динамике *f* по гаммообразным пассажам и звукам уменьшенного септаккорда.

Фигурации, с использованием хроматических проходящих и вспомогательных звуков. Фигурации, орнаментика, пассажи направлены на создание ощущения мелодической свободы. Звук виолончели обладает глубиной, бархатистостью и проникновенностью. Виолончель обладает канительностью, способна к патетическим высказываниям. Выбирающий звук инструмента способен долго длиаться. Виолончель, как и скрипка, обладает способностью слитно артикулировать звук, с помощью плавного ведения смычка. В наиболее выгодном свете проявляются темброво-регистровые возможности виолончели в мелодическом развертывании, виртуозных пассажах и фигурациях. Создается впечатление гибкости, непредсказуемости, виртуозности игры виолончели.

Анализ исполнительской интерпретации виолончельного концерта № 2 Й. Гайдна

Концерт № 2 для виолончели с оркестром Й. Гайдна рассмотрен в исполнении великого виолончелиста современности Аннера Билсмы.

Аннер Билсма (1934–2019) – голландский виолончелист, один из первооткрывателей аутентичного исполнения. В 50-х гг. XX в. он с друзьями – Густавом Ленхардтом, Франсом Брюггеном – создали то, что сейчас называется

Школой голландского барокко. Именно с нее берет начало аутентичное исполнительство. Среди записей его выступлений большую часть составляют музыка барокко и музыка раннего классицизма.

Основная страсть его жизни – музыка Баха, глубокое изучение партитур и источников. В своей практике он использовал аутентичные струны, также особые приемы артикуляции, с помощью которых он добивался исключительного звучания.

В записи Аннер Билсма выступает с оркестром барочной музыки *Tafelmusik* из Торонто. В исполнении этого концерта Аннер Билсма и оркестр *Tafelmusik* выступают в неразрывном единстве. Виолончелист в интервью своей дочери говорил, что «суть музыки не в том, чтобы правильно сыграть все ноты. Суть в том, чтобы понять, о чем эта музыка». В этом исполнении слышна преемственность традиций барочной музыки в концертах Гайдна [9, 12].

В оркестре слышен тембр облигатного клавесина. Хотя в партитуре Гайдна его нет. Барочная музыка была отчасти импровизационным искусством, часть текста могла не записываться. Согласно традициям генерал-баса либо переведению горизонтальной партии виолончели в аккордовую вертикаль, партия клавесина может быть воссоздана [13].

Кроме этого, в оркестре отчетливо слышно разделение на три функциональные группы – тянувшиеся, либо мелодизированные басы, продолжающие традиции бассоостиинатных жанров, звучащие партии струнных, либо партии деревянных духовых. В нотном примере виден тянувшийся звук ре в партии *Horni* in D, в звучании оркестра звук динамически и артикуляционно подчеркнут.

Гармонические подголоски, чаще всего в партии деревянных духовых инструментов. Мелодическая линия у *Violini I, II*. Каждый новый мелодический, ритмический элемент динамически как бы выходит на первый план. Будь то октавно фигурированный басовый голос либо подголоски в ритме трех шестнадцатых, все они имеют выразительную фразировку, определенный динамический рисунок, неслучайную артикуляцию.

В эпизодах, когда виолончель играет второй голос в побочной партии 1-й части, *Violini I* аккомпанируют виолончели. В партии оркестра мы слышим все детали партитуры: диалоги с солистом, тончайшая смена оттенков в пределах одного такта. Крещендо и диминуэндо не только в пределах такта, но и пределах одного звука. Тембровые, регистровые переклички. Тщательная, скрупулезная отделка каждого звука и приемов исполнения.

Партия виолончели сыграна с величайшим мастерством. Особого внимания заслуживает тембр виолончели, создаваемый аутентичными струнами – немного приглушенный, временами матовый, почти «белый», яркий и звонкий в пассажах и фигурациях. Поражает искусство Аннера Билсмы, открывавшего в одном звуке не только смену динамики, но и глубину звука в пределах 1–2 секунд.

В его игре поражает точное следование «незвучащему континууму» – метрической пульсации. Все пассажи точно метрически выстроены. Классически точно, с ударением на сильную долю сыграны гаммообразные пассажи по звукам ре мажора.

Осмыслена их фигуративная орнаментальная семантика и происхождение. Особенно ярко это слышно в каденциях 1-й и 3-й частей. Ощущение му-

зыкальной импровизационности сочетается с глубоким осмыслиением и высоким художественным мастерством. Вторая и третья части решены в танцевальном стиле. Вторая часть звучит как изысканный придворный танец – менуэт, с поклонами и реверансами, сменами, переходами фигур. С помощью фразировок, динамических оттенков оркестр и солист создают картину придворного танца. Третья часть сыграна в духе веселого народного танца. В этой части по замыслу композитора и исполнителей наиболее ярко слышен диалог между оркестром и солистом.

Несмотря на известность виолончельного концерта № 2 Й. Гайдна, его изучение открывает новые способы интерпретации, смысловые и исполнительские особенности. Й. Гайдн в известных образцах классической музыки показывает совершенное владение принципами барочного формообразования и семантической организации тематизма.

Список источников

1. Казанцева Л.П. Содержание музыкального произведения в контексте музыкальной жизни: учеб. пособие. 2-е изд., стереотипное. СПб. : Лань : Планета музыки, 2017. 192 с.
2. Акишенцева В.М. Текстовые модели ансамблевой музыки западноевропейского барокко в инструментальных концертах Гайдна // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается : сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 34–50.
3. Сидчикова Ф.Б. Роль фигурационного тематизма в организации и исполнении сольного скрипичного текста барокко // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается: сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 19–34.
4. Раабен Л.Н. Советский инструментальный концерт // Погружение в классику. URL: <http://www.intoclassics.net/news/2017-08-01-43333> (дата обращения: 10.08.2025).
5. Алексеева И.В. Орнаментация в процессе формирования клавирного тематизма барокко // Музыкальный текст: история, теория, практика. 50-летию Уфимского государственного института искусств посвящается: сб. науч. статей / отв. ред.-сост. И.В. Алексеева. Уфа : УГИИ им. Загира Исмагилова, 2019. С. 5–18.
6. Арановский М.Г. Музыкальный текст: структура и свойства. М. : Композитор, 1998. 343 с.
7. Дуков Е. Концерт в истории западно-европейской музыки // Открытый текст. Электронное периодическое издание. URL: <http://opentexttn.ru/old/music/interpretation/index.html?id=2120> (дата обращения: 10.08.2025).
8. Сафонов А. Симфонии ре мажор // Музыкальная жизнь. URL: <https://muzlifemagazine.ru/simfonii-re-mazhor/> (дата обращения: 10.08.2025).
9. Смирнов А.В. Интерпретация в музыке: исторический аспект // Научные исследования: от теории к практике. 2015. Т. 1, № 4 (5). С. 75–78.
10. Холопова В.Н. Музыка как вид искусства: учеб. пособие для студентов вузов искусств и культуры. 5-е изд. СПб. : Лань : Планета музыки, 2014. 320 с.
11. Холопова В.Н. Теории музыкального содержания, музыкальной герменевтики, музыкальной семантики: сходство и различия // Журнал Общества теории музыки. 2014. № 1 (5). С. 20–42.
12. Чередниченко Т.В. Композиция и интерпретация: три среза проблемы // Чередниченко Т. Избранное / сост. Т.С. Кюргян. М. : НИЦ «Московская консерватория», 2012. С. 187–212.
13. Чуприна И.В. Новаторские тенденции в процессе эволюции жанра фортепианного концерта в XX столетии // Философско-культурологические исследования. URL: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/и-в-чуприна-новаторские-тенденции-в-п/> (дата обращения: 10.08.2025).

References

1. Kazantseva, L.P. (2017) *Soderzhanie muzykal'nogo proizvedeniya v kontekste muzykal'noy zhizni* [The Content of a Musical Work in the Context of Musical Life]. 2nd ed. St. Petersburg: Lan': Planeta muzyki.

2. Akshentseva, V.M. (2019) Tekstovye modeli ansamblevoy muzyki zapadnoevropeyskogo barokko v instrumental'nykh kontsertakh Gaydna [Text Models of Ensemble Music of Western European Baroque in Haydn's Instrumental Concertos]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 34–50.
3. Sditikova, F.B. (2019) Rol' figurat�onnogo tematizma v organizatsii i ispolnenii solovogo skripichnogo teksta barokko [The Role of Figurative Thematism in the Organization and Performance of Solo Violin Baroque Text]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 19–34.
4. Raaben, L.N. (n.d.) *Sovetskiy instrumental'nyy kontsert* [Soviet Instrumental Concerto] [Online] Available from: <http://www.intoclassics.net/news/2017-08-01-43333> (Accessed: 10th August 2025).
5. Alekseeva, I.V. (2019) Ornamentatsiya v protsesse formirovaniya klavirnogo tematizma barokko [Ornamentation in the Process of Forming Baroque Clavier Thematism]. In: Alekseeva, I.V. (ed.) *Muzykal'nyy tekst: istoriya, teoriya, praktika* [Musical Text: History, Theory, Practice]. Ufa: USIA. pp. 5–18.
6. Aranovskiy, M.G. (1998) *Muzykal'nyy tekst: struktura i svoystva* [Musical Text: Structure and Properties]. Moscow: Kompozitor.
7. Dukov, E. (n.d.) *Kontsert v istorii zapadno-evropeyskoy muzyki* [The Concerto in the History of Western European Music]. [Online] Available from: <http://opentextnn.ru/old/music/interpretation/index.html@id=2120> (Accessed: 10th August 2025).
8. Safronov, A. (n.d.) *Sinfonii re mazhor* [Symphonies in D Major]. [Online] Available from: <https://muzlifemagazine.ru/sinfonii-re-mazhor/> (Accessed: 10th August 2025).
9. Smirnov, A.V. (2015) Interpretatsiya v muzyke: istoricheskiy aspekt [Interpretation in Music: Historical Aspect]. *Nauchnye issledovaniya: ot teorii k praktike*. 1(4(5)). pp. 75–78.
10. Kholopova, V.N. (2014) *Muzyka kak vid iskusstva* [Music as an Art Form]. 5th ed. St. Petersburg: Lan'. Planeta muzyki.
11. Kholopova, V.N. (2014) Teorii muzykal'nogo soderzhaniya, muzykal'noy germenevtiki, muzykal'noy semantiki: skhodstvo i razlichiya [Theories of Musical Content, Musical Hermeneutics, Musical Semantics: Similarities and Differences]. *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki*. 1(5). pp. 20–42.
12. Cherednichenko, T.V. (2012) *Izbrannoe* [Selected Works]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya. pp. 187–212.
13. Chuprina, I.V. (n.d.) *Novatorskie tendentsii v protsesse evolyutsii zhanra fortepiannogo kontsertha v XX stolietii* [Innovative Trends in the Evolution of the Piano Concerto Genre in the 20th Century] [Online] Available from: <http://fki.lgaki.info/2017/04/19/и-в-чуприна-новаторские-тенденции-в-п/> (Accessed: 10th August 2025).

Сведения об авторе:

Таштамирова Л.Ш. – председатель организационного комитета Международного центра поддержки творчества и талантов «ART VICTORY» (Тюмень, Россия). E-mail: gdxpaxegadro@mail.ru

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

Information about the author:

Tashtamirova L.Sh. – Chairman of the Organizing Committee of the International Center for Creativity and Talent Support “ART VICTORY” (Tyumen, Russian Federation). E-mail: gdxpaxegadro@mail.ru

The author declares no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 19.04.2022;
одобрена после рецензирования 22.08.2022; принята к публикации 15.08.2025.
The article was submitted 19.04.2022;
approved after reviewing 22.08.2022; accepted for publication 15.08.2025.