

И. С. ВОРОБЬЕВ

Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова

**ПЕРВАЯ («ЛУГАНСКАЯ») СИМФОНИЯ ГЕННАДИЯ ТОЛСТЕНКО
В КОНТЕКСТЕ АВТОРСКОЙ ТРАКТОВКИ ЖАНРА**

Статья посвящена малоисследованной теме – симфоническому творчеству ростовского композитора Геннадия Юрьевича Толстенко (р. 1959), рассматриваемому с позиции индивидуального толкования жанра симфонии. Созданные в 1980–1990-х годах, три симфонии Г. Толстенко отражают одну из ключевых линий развития отечественного симфонизма, равно как и современной музыки в целом, – вектор интеграции. Совмещение различных культурно-исторических и стилевых кодов, различных техник композиции предопределяет тип содержания, коннотирующий с идеями «всемирности» и «всемирной отзывчивости» русской культуры, раскрытыми прежде в творчестве выдающихся деятелей русского Серебряного века: В. Соловьева, Н. Бердяева, А. Скрябина, В. Кандинского и др. Наиболее ярко стилевая разноректорность и интеграционные устремления проявляются в обращении композитора к ориентальной традиции (особенно во Второй и Третьей симфониях), что способствует формированию многомерного художественного пространства. При этом медитативные свойства материала, полиостинатность фактурной организации и техника, близкая к минималистской (как метафора ориентального восприятия времени) вступают в противоречие с эмоционально насыщенным мелосом и интенсивным тематическим развитием. Данное свойство придает музыке Г. Толстенко яркую драматическую окраску. В Первой («Луганской») симфонии композитор еще не артикулирует идеи «всемирности» на уровне эстетики и не касается духовно-религиозных проблем, подобно более поздним опусам, но метод авторской работы с тематизмом предвосхищает последующие симфонии данного автора. Он строит сонатную форму на основе общей интонационной фабулы, в центре которой – преобразования квазипаттерна, экспонируемого во вступлении. Благодаря этому кристаллизуется одночастная монотематическая сонатная форма поэчного типа.

Ключевые слова. Геннадий Толстенко, жанр симфонии, «всемирность», стилевая разноректорность, монотематическая сонатная форма.

Для цитирования: Воробьев И. С. Первая («Луганская») симфония Геннадия Толстенко в контексте авторской трактовки жанра // Южно-Российский музыкальный альманах. 2025. № 2. С. 16–25.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_16

I. VOROBYOV

N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory

**THE FIRST (“LUGANSK”) SYMPHONY BY GENNADY TOLSTENKO
IN CONTEXT OF THE AUTHOR’S GENRE INTERPRETATION**

The article is devoted to a little-explored topic: the symphonic work by the Rostov composer Gennady Tolstenko (b. 1959) and the peculiarities of his interpretation of the symphony genre. Created in the 1980s and 1990s, three symphonies by G. Tolstenko reflect one of the key lines of development of Russian symphonism, as well as modern music in general, – the vector of integration. The Russian culture combines various cultural, historical, and stylistic codes, as well as various techniques of composition, to form a type of content that is connoted by the ideas of “universality” and “universal responsiveness” previously revealed in the works of prominent figures of the Russian Silver Age: V. Solovyov, N. Berdyayev, A. Scriabin, V. Kandinsky, and others. The stylistic diversity and integration context are most clearly manifested as a result of the composer’s appeal to the Oriental tradition (especially in the Second and Third Symphonies), which creates a multidimensional artistic space. At the same time, the meditative properties of the material, the poly-ostinacy of the textured organization, and the close-to-minimalist technique (as a metaphor for the oriental perception of time) come into conflict with the emotionally saturated melos and intensive thematic development. This property gives music by G. Tolstenko a vivid

dramatic coloring. In his First ("Lugansk") Symphony, the composer does not yet articulate the idea of "universality" at the aesthetic level and does not address spiritual and religious issues, like later opuses. But the method of working with thematism anticipates subsequent symphonies. The composer builds a sonata form based on a common intonation plot, in the centre of which are transformations of the quasi-pattern exposed in the introduction. As a result, a single-part monothematic sonata form of the poem type is crystallized.

Keywords: Gennady Tolstenko, symphony genre, "universality", stylistic diversity, monothematic sonata form.

For citation: Vorobyov I. *The First ("Lugansk") symphony by Gennady Tolstenko in context of the author's genre interpretation*. In: *South-Russian Musical Anthology*. 2025. No. 2. Pp. 16–25.

DOI: 10.52469/20764766_2025_02_16



Траектория развития отечественной симфонической музыки второй половины 1980-х годов и всего постсоветского периода еще недостаточно изучена. Причинами тому являются, с одной стороны, сложность историко-культурной ситуации (эпоха перемен), по-прежнему требующей осмысления, с другой, – прогрессирующий спад в сфере коммуникации академической культуры и общества, который нивелирует актуальность многих событий художественной жизни. Как следствие, в фокусе научного изучения до сих пор пребывает не сам процесс развития жанров, техник, направлений, представляющий собой значимую часть исторического пути музыкальной культуры, а лишь индивидуальные стили или результаты творчества – отдельные произведения. Но и здесь сфера интересов ученых и критиков, как правило, ограничивается именами, широко известными или же относящимися к традициям столичных школ. И сейчас в центре музыковедческих исследований по-прежнему находится симфоническая музыка С. Слонимского, Б. Тищенко, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Э. Денисова и др.

Разумеется, формирование подобной целостной картины – перспективная задача. Ведь именно ее успешное решение может связать прошлое, настоящее и будущее, представив логику и динамику исторического продвижения отечественной симфонической школы, равно как и ключевые тенденции указанного процесса. Вполне вероятно, репрезентация этой целостной картины явится залогом восстановления разорванных связей с широкой слушательской аудиторией и возвращения ее интереса к серьезной симфонической музыке в дальнейшем. На этом пути, думается, в первую очередь следует привлечь внимание к незаслуженно забытым именам композиторов прошлого или же остающимся в тени – настоящего. Кстати сказать, в отношении последних восстановление «справедливости» зависит от изменения стереотипной медийной картины, нередко

актуализирующей музыкальную жизнь России только на основе событий, происходящих в Москве и, отчасти, в Петербурге. Об этой проблеме неоднократно упоминалось в статьях автора настоящей работы, посвященных творчеству композиторов – наших современников [1; 2]. Представляется, что подлинная история современной отечественной (в границах заявленной проблематики – симфонической) музыки может быть написана только при условии исследования феномена региональных традиций и региональных школ, равно как и творчества их представителей. В качестве главной темы данной статьи избрано симфоническое творчество замечательного ростовского композитора Геннадия Юрьевича Толстенко. Речь пойдет о симфонической триаде композитора, образующей весьма оригинальный, в свете трактовки названного жанра, мегацикл.

Геннадий Толстенко родился в 1959 году в Луганске (который тогда именовался Ворошиловградом). Там же поступил в музыкальное училище (1975). Интерес к композиторскому творчеству проявился у него еще на I курсе, и с 1976 по 1979 годы Г. Толстенко регулярно брал уроки сочинения у профессора Московской консерватории Сергея Артемьевича Баласаняна. Затем, в 1979 году, по его настоянию поступил в Ростовский музыкально-педагогический институт (ныне – Ростовская консерватория), где был зачислен в класс композиции Анатолия Ивановича Кусякова, воспитанника С. А. Баласаняна.

Всесоюзная известность пришла к Геннадию Толстенко очень рано благодаря Первой «Луганской» симфонии, удостоенной II премии на Всесоюзном конкурсе молодых композиторов (1985). Отзывы об этом произведении были восторженные. Суммируя их, Э. Артемьев позднее вспоминал: «После прослушивания Первой симфонии я открыл для себя Г. Толстенко как выдающегося симфониста. Особенно я был поражен (уверен, – не только я) тем фактом, что это монументальное произведение создал

студент второго курса! Какой потрясающий и мощный старт, какой яркой выделась его творческая судьба...» [3]. Так выпускное сочинение явилось «путевкой в жизнь» для молодого автора, наметив основную жанровую траекторию его творческого пути.

Не менее благосклонно была воспринята и Вторая симфония «9 медитаций», посвященная памяти С. Баласаняна (1987). «Нетрадиционный подход к драматургии, хорошее владение оркестром, оригинальное тембральное ощущение, нестандартность мышления...», – подчеркивал Г. Канчели, характеризуя данный опус [цит. по: 4, с. 196]. Последующие сочинения были столь же успешными и оригинальными. В 1994–1995 годах появились «Звуки Акаши» для камерного оркестра, в 1998 году – I часть «Сарматы – степная империя» Симфонии «Русские Веды» для большого симфонического оркестра (эта часть, по своим масштабам и содержанию соотносимая с самостоятельным симфоническим опусом, позднее была переименована автором в Симфонию-балет № 3 «Сарматы»). Вместе с тем, после яркого взлета 1980–1990-х наступило продолжительное время творческого затишья. И лишь в начале 2020-х композитор возвращается к жанрам симфонической музыки. В 2021 году создается Симфоническая фреска «Александр Невский», в 2025-м – симфоническая постлюдия «После Победы...».

Нет необходимости доказывать, что количество созданных произведений не определяет масштаба их автора и уж тем более значимости его вклада в искусство. История знает немало примеров, когда благодаря лишь одному опусу художник мог войти в ряд выдающихся представителей той или иной жанровой сферы. В полной мере сказанное относится и к Геннадию Толстенко, о котором Г. Канчели писал: «В Ростове живет композитор европейского уровня» [цит. по: 4, с. 190]. Сравнительная краткость перечня основных сочинений в данном случае щедро компенсируется глубиной, совершенством и оригинальностью реализованных замыслов. При этом в области симфонического творчества можно смело утверждать, что на протяжении 1980–1990-х годов соответствующие опусы Толстенко не только продемонстрировали новаторский подход к жанру симфонии, но и обозначили определенную тенденцию музыкальной эстетики. Последовательно рассмотрим названные аспекты, в равной мере представляющие масштаб фигуры мастера и его стиль.

Как известно, 2-я половина 1980-х и 1990-е – время глубинного обновления отечественного искусства, характеризуемого, с одной стороны,

восстановлением преемственных связей с прошлым (возвращение забытых имен и целых пластов культуры, например, русского авангарда 1910–1920-х), с другой, – активным освоением западных достижений в сфере современных эстетических идей и композиторских техник. Падение «железного занавеса», казалось бы, открывало перспективы для небывалого прорыва отечественной музыки к воссоединению с европейскими новациями. Алеаторика, сонористика, сериализм, минимализм, спектрализм, электроакустические эксперименты, ультраавангардные и постмодернистские проекты – все это слилось в мозаичную картину, претендующую на роль зеркала эпохи. Существовал и весомый противовес модным увлечениям: академическая традиция стремилась, как и прежде, к эмоциональному диалогу со слушателем, к выявлению духовного родства с классической русской школой. Жанр симфонии, как никакой другой, в те годы оказался чутким к разновекторности обозначенных тенденций. Оставаясь «моделью мира» [5, с. 238], он различным образом реагировал на вызовы времени, предлагая разнонаправленные же пути решения насущных проблем бытия. Одна из ключевых линий развития и данного жанра, и современной музыки в целом – *вектор интеграции*¹. Его формат, разумеется, всегда индивидуален, но важнейшая отличительная особенность, как и в прежние времена, – использование чужого опыта (духовного, эстетического, технологического) в контексте национальных традиций.

Три симфонии, равно как и все симфоническое творчество Геннадия Толстенко в этом плане весьма показательны. Композитору чуждо увлечение авангардными экспериментами. Его музыки не коснулись деконструктивизм и ироническая рефлексия постмодернизма. Она следует в своих отношениях с аудиторией основным классическим принципам коммуникации: содержательности, эмоциональной выразительности, диалогичности (как способу общения композитора, исполнителя и слушателя). Одновременно инструментарий музыкальной эстетики Г. Толстенко претендует на статус феномена, поскольку связь с традицией осуществляется автором за счет актуализации тех пластов русской культуры, которые занимали прежде особое, но периферийное положение. Речь идет, в частности, об *ориентализме* как характерной форме рефлексии окружающей действительности и одновременно способе самоосознания. Нет нужды описывать исторический путь ориентальной темы в русской художественной культуре, чтобы прийти к выводу о связи данной темы с народным мировоспри-

ятием. Ведь и географическое положение России, и ее история, и этническая ассимиляция, и процесс непрерывного взаимопроникновения культур суть исходные факторы особого взгляда русских художников, писателей, композиторов (от И. Никитина до Н. Рериха, А. Блока, К. Бальмонта, С. Прокофьева и др.) на Восток. При этом ориентализм для русского художника – не только представление о фантастическом колорите пространств, находящихся по ту сторону Ойкумены. Подразумевается рефлексия сущностного пути русской истории (как одного из центров евразийского мира) и сущностных основ «загадочной» русской души, вобравшей в себя противоположные по своей природе культурно-этнические истоки. Иными словами, тяготение к ориентальной тематике следует здесь трактовать значительно более широко, а именно – в контексте *всемирной отзывчивости русской культуры*, ее стремления к «всемирности» в понимании Н. Бердяева [7] или Л. Гумилева [8].

В этом же смысле музыка Г. Толстенко резонирует и с *духовно-религиозными* основами человеческой цивилизации. Ее эмоционально-выразительные свойства, равно как и свойства драматургии и языка, ориентируются на ретрансляцию кодов, адресующих к некоему архаическому, дорелигиозному состоянию человеческого духа, материализованному в мировых религиозных учениях.

Казалось бы, жанр симфонии как эквивалент «человеческой драмы» чужд ретрансляции умозрительных философско-религиозных или эстетических концепций. Однако именно опыт русской традиции указывает на возможность успешной их реализации. А. Скрябин, И. Вышнеградский, Н. Обухов уже давно открыли этой теме путь в симфоническом искусстве. Разумеется, в их творчестве «всемирные» проекты находили воплощение в синтетическом межжанровом пространстве, и важнейшим инструментом в конкретизации подобных замыслов являлось слово («Предварительное действие», «День бытия», «Книга жизни»). Г. Толстенко в своих симфонических опусах ограничивается лишь программными наименованиями опусов, интегрируя философское содержание с языком чистого инструментализма. Однако внутренняя экспрессия, активность монотематического развития, приводящего к трансформациям не только интонационного содержания материала, но и его семантики, указывает на родство с эпико-драматическими шедеврами предшественников.

Помимо этого, в музыке Г. Толстенко упомянутая «всемирность» и «ориентализм» становятся значимым драматургическим контра-

пунктом почвенному слою русской традиции, резонируя с типичным для восточной культуры взглядом на процессуальность (время-круг, время-пустота). Музыкальный материал в симфонических опусах Толстенко отличается характерной медитативностью развертывания, монтажностью структурной организации, оstinatными интонационными свойствами.

Впрочем, феномен симфонической музыки Г. Толстенко как раз и заключается в органичном совмещении двух «культурных слоев»: бесконфликтно-непротиворечивого, созерцательного и драматического. Источником этого симбиоза, на наш взгляд, является на уровне эстетики доминирующий импульс всего творчества композитора, а именно: субъективное неравнодушное, повышено эмоциональное отношение к объекту отображения, что коррелирует с глубинными традициями отечественной школы. На уровне техники Толстенко стремится совместить принципы симфонического развития с минималистской медитативностью, а колористическую роль гармонии и дыхание эмоционально насыщенного мелоса – с сонористическими приемами и конструктивно организованными интонационными комплексами. На уровне драматургии и ладовой организации композитор идет по пути преодоления контраста чужеродных свойств используемого материала, достигая тем самым формирования взаимопроникающих связей гармонических и монодических ладовых систем, адресующих к различным национальным культурам.

Поиск композитором интеграционного «консенсуса» начинается буквально с Первой «Луганской» симфонии, посвященной родителям², а если рассматривать данный мемориальный ракурс шире – памяти героев Великой Отечественной войны. Уже в этом раннем опусе Г. Толстенко предлагает нетипичное претворение принципа драматического развития. Автор стремится к построению сонатной формы посредством вариантных преобразований тематизма, базирующегося на общей интонационной формуле. По сути, в произведении используется модель монотематической сонаты поэчного типа (отметим это обстоятельство как отсылку к Скрябину). Однако за основу берется не гармонический комплекс, а линейно развертываемый «квазипаттерн»³, состоящий из трех сегментов (Пример 1). Первый и третий из них строятся на диатоническом поступенном движении, средний (он представляет собой вариант первого и третьего) – на малосекундовом опевании. Таким образом, налицо и непротиворечивое строфическое развертывание тематизма, и суммирование элементов, контрастных

по ладовому содержанию. Эти разновекторные «силы», как представляется, концентрируют в себе сущностный потенциал драматургии Симфонии в целом, разделы которой запечатлевают «отклонения» то к одному, то к другому интонационному полюсу. Итоговый же результат продемонстрирует «расщепление ядра» темы на два контрастных интонационных комплекса, контрапунктически совмещаемых в репризе.

Впрочем, процесс «расщепления» намечен композитором уже во вступлении. После проведения квазипаттерна в единстве соответствующих сегментов излагаются два его варианта: в первом усилены свойства хроматической «плачевой вязи» темы (вариант 2 сегмента), во втором – диатонические песенные контуры (вариант 1 и 3 сегментов). Главная партия (*Allegro*, ц. 4) строится на контрапункте двух вариантов 2 сегмента темы вступления (Пример 2).

Этот «телефонный» ракурс указывает на особый подход композитора к материалу. Разработочный «механизм» включается задолго до разработки (по схеме сонатной формы). В свою очередь, вариантно-строфические преобразования тематизма заставляют воспринимать волну развертывания главной партии в качестве большой второй строфы (по отношению к строфе вступления), привнося логику второго плана в сонатную форму (вспомним о тяготении к объединению разновекторных тенденций). Процесс дальнейшего развития связан с последовательным включением все новых и новых инструментальных пластов, представляющих собой варианты главной темы данного раздела. Нарастание фокусируется в первой драматической кульминации произведения (*Furioso*, ц. 10), после которой следует предыкт к побочной (одновременно, с функциональной точки зрения, это вступление к следующей строфе – см. *Molto espressivo*, ц. 11). Материал указанного раздела тяготеет к монологичности (унисон валторн, труб и струнных), экспрессия которой суммирует характерные особенности трагического звучания главной партии и лирико-драматического напряжения побочной.

Побочная партия представляет собой последовательное соединение вариантных преобразований темы, интонационная основа которой связана с 1 и 3 сегментами темы вступления, равно как и с ее вторым вариантом из ц. 2 вступления (Пример 3). Несмотря на то, что композитор постоянно усложняет, обостряет в процессе движения диатонический облик темы, ее изначальные жанровые контуры сохраняют преемственную связь с протяжной песней и, одновременно, со знаменным распевом (в противовес

«плачевости» главной темы). Развитие побочной приводит к «тихой» кульминации в ц. 14. Соло кларнета артикулирует новое качество тематизма. В мелодическую ткань в нюансе *p* вторгается тревожная «сигнальная» интонация. Это обстоятельство немедленно оборачивается изменениями в «сюжете». Разработка начинается как драматический сдвиг (*Allegro assai*, ц. 15) – с диалога медных духовых и струнных (как «расщепления» предыкта к побочной) на материале 2 сегмента темы вступления. Стремительное токатное движение, сопровождаемое дроблением, сжатием материала, усилением его оstinатных свойств, постепенно сближает образы главной и побочной, приводя в *Mezzo mosso* (ц. 20) к их взаимопроникновению. Побочный материал оказывается в состоянии интонационного подчинения, в то время как главный явно утрачивает прежние оstinатно-агрессивные характеристики. Этот «неопределенный» итог по-своему чрезвычайно трагичен. Музыка словно демонстрирует процесс саморазрушения системы ценностей, обладавшей прежде отчетливой семантикой. Отсюда и характерный драматургический ход: соединение разработки и репризы осуществляется, с одной стороны, за счет тихого и медленного перехода (ц. 22), в котором демонстрируется диффузия тематизма, его «угасание»; с другой стороны, – посредством предыкта (*Piu mosso*, ц. 23), где материал вновь начинает кристаллизоваться.

Следующий этап – результат кристаллизации. Здесь композитор находит наиболее адекватную форму, позволяющую обрести равновесие и подчинить дальнейшее развитие алгоритму очередного подъема к итоговой кульминации, а точнее, ее вершинам после двух волн нарастания, основанных на материале главной и побочной тем. Первая волна репризы представляет собой восьмизвучную фугу (подчеркнем обстоятельство обращения к строгим композиционным нормативам), тема которой, основанная на традиционных интонациях плача-причета по умершему, представляет собой вариант главной темы (что опять же указывает на черты вариантно-строфического развития в Симфонии). Однако постепенное расширение «дыхания» приводит к выявлению в этом материале свойств побочной темы. Вторая волна (*Adagio*, ц. 32) основывается на варианте побочной с включением «сигнальной» интонации из ее заключительной части в экспозиционном разделе. Здесь эта интонация – «нерв» развития данной темы. Ее жанровое содержание модулирует в сторону обостренно-трагического звучания. В свою очередь, интонационные контуры обнаруживают связь с главным материалом.

Таким образом, происходит возвращение к истокам тематизма, к облику темы вступления, но уже на ином уровне. Свойства сегментов словно суммируются, оказываются абсолютно нераздельными. Процесс «расщепления ядра» приводит к качественному «взрыву» на грани разработки и коды (*Largamente*, ц. 36). Здесь на пике динамики формируется новый образ, аккумулирующий «плачевую формулу» (она же символ трагической рефлексии) и лирическую субъективную интонацию (Пример 4). Начиная с ц. 38 (*Lento di molto*), происходит истаивание фактуры. Тематический материал постепенно «растворяется» в сонорной ткани и педалях струнных, фортепиано, арфы, высотных ударных. Итог развития, таким образом, сопоставим с психологическим состоянием оцепенения после пережитого сильного потрясения. Заключительные такты (*Infinito*, ц. 41) в мелодической проекции материала адресуют к квазипаттерну

вступления. Время словно замыкается, возвращаясь к своему началу.

Разумеется, Первая симфония еще несет на себе отпечаток традиционных для советской музыки 1970–1980-х подходов к жанру симфонии как драматическому повествованию, основанному на конфликтном столкновении образов. В ней также отражаются принципы, свойственные скрябинской традиции построения монотематической композиции с ярко выраженными чертами поэмности. Однако драматургия второго плана, а именно вариантно-строфический характер преобразования тематизма, в дальнейшем станет той почвой, на которой Г. Толстенко будет строить свои последующие опусы. При этом его новые симфонические произведения уже с большей очевидностью резонируют эстетике, апеллирующей к интеграционной многовекторности, а в более широком эстетико-философском плане – к образу «всемирности».

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Об этой тенденции см. подробнее: [6].

² На первой странице партитуры указано: «Посвящается моим родителям Анне Ивановне и Юрию Ивановичу».

³ Данный тематический комплекс уместно обозначить таким образом, поскольку композитор в дальнейшем, не повторяя квазипаттерн «дословно», будет использовать его варианты, что на уровне макроформы образует некое подобие тематического остинато, сходного с принципами работы минималистов.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1. Г. Толстенко. Симфония № 1.
Вступление



22

Пример 3. Г. Толстенко. Симфония № 1. Побочная партия

2

Pno. *mf* *8va* *Ped*

V-ni. I *pp* *sul tasto* *p*

V-ni. II *p* *sul tasto*

V-le. *pp* *sul tasto*

V-c. *p* *Sul A* *div.3* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

Sul D *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

Sul G *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

Sul D *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

C-b. *p* *Sul A* *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

Sul E *2* *3* *4* *5* *6* *7* *8*

* Натуральные флажолеты исполнять на указанных струнах в свободном темпе, с разной, но умеренной скоростью движения глитсандо

36

Allargando

Largamente 63

Picc. *ff* *piu sonante*

2Fl. *ff* *piu sonante*

2Ob. *ff* *piu sonante*

2Cl. *ff* *piu sonante*

Cl.b. *ff* *piu sonante*

2Fag. *ff* *piu sonante*

C-fag. *ff* *piu sonante*

4Cor. *ff* *piu sonante*

4Tr-bc. *ff* *piu sonante* *Soli*

3Tr-ni. *ff* *piu sonante*

Tuba. *ff* *piu sonante*

Timp. *ff*

P.to sosp. *ppp* *ff*

Gr.c. *ppp* *ff*

Fless. (Tr-lo) *ff* *Tr-lo*

36

Allargando

Largamente

V-ni. I *ff* *piu sonante*

V-ni. II *ff* *piu sonante*

V-le. *ff* *piu sonante*

V-c. *ff* *piu sonante*

C-b. *ff* *piu sonante*

ЛИТЕРАТУРА

1. Воробьев И. С. Игорь Ефимович Рогалев: у начала судьбы (к 75-летию со дня рождения) // Opera musicologica. 2023. № 4. С. 154–167.
2. Воробьев И. С. «Концерт-мистерия» Владимира Росинского: диалог со временем // Вестник Саратовской консерватории: Вопросы искусствознания. 2023. № 3. 2023. С. 38–45.
3. Артемьев Э. Н. Письмо М. И. Гриневой от 16.05.2009: Рукопись. Архив М. И. Гриневой.
4. Шабунова И. М. На пути к самобытному стилю: о творчестве Геннадия Толстенко // Композиторы Ростова-на-Дону: сб. ст. М.: Композитор, 2007. С. 187–205.
5. Двоскина Е. М. Отечественный симфонизм после Шостаковича и новый облик симфонии-драмы // История отечественной музыки второй половины XX века: учебное пособие / отв. ред. Т. Н. Левая. СПб.: Композитор, 2005. С. 234–252.
6. Чigareва Е. И. От «умолчанного слова» к «умолчанной» музыке (об одной тенденции в композиторском мышлении XX века) // Звуковая среда современности: сб. ст. памяти М. Е. Тараканова. М.: ГИИ, 2012. С. 307–321.
7. Бердяев Н. А. Судьба России. СПб.: Лань, 2017. 430 с.
8. Гумилев Л. Н. Ритмы Евразии: Эпохи и цивилизации. М.: Прогресс, 1993. 576 с.

REFERENCES

1. Vorob'ev I. Igor' Efimovich Rogalev: u nachala sud'by (k 75-letiyu so dnya rozhdeniya) [Igor Efimovich Rogalev: at the beginning of fate (on the 75th anniversary of his birth)]. In: Opera musicologica. 2023. No. 4. Pp. 154–167.
2. Vorob'ev I. «Kontsert-misteriya» Vladimira Rosinskogo: dialog so vremenem [Vladimir Rosinsky's "Mystery Concert": a dialogue with Time]. In: Vestnik Saratovskoy konservatorii: Voprosy iskusstvovznaniya [Bulletin of the Saratov Conservatory: Problems of Art Studies]. 2023. No. 3. Pp. 38–45.
3. Artem'ev E. Pis'mo M. I. Grinevoy ot 16.05.2009 [Letter to Maria I. Grineva (May 16, 2009)]: Manuscript. Archive of M. Grineva.
4. Shabunova I. Na puti k samobytnomu stilyu: o tvorchestve Gennadiya Tolstenko [On the way to an original style: about the work of Gennady Tolstenko]. In: Kompozitory Rostova-na-Donu [Composers of Rostov-on-Don]: collected articles. Moscow: Kompozitor, 2007. Pp. 187–205.
5. Dvoskina E. Otechestvennyj simfonizm posle Shostakovicha i novyj oblik simfonii-dramy [The Russian symphonism after D. Shostakovich and the new image of the symphony drama]. In: Istoriya otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka [History of Russian music of the second half of the 20th century]: textbook. Ed.-in-chief T. Levaya. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. Pp. 234–252.
6. Chigareva E. Ot «umolchannogo slova» k «umolchannoy» muzyke (ob odnoy tendentsii v kompozitorskom myshlenii XX veka) [From the "silent word" to the "silent" music (about one tendency in the compositional thinking of the 20th century)]. In: Zvukovaya sreda sovremennosti [The sound environment of modernity: collected articles in memory of M. Tarakanov]. Moscow: State Institute of Art Studies, 2012. Pp. 307–321.
7. Berdyaev N. Sud'ba Rossii [The Fate of Russia]. St. Petersburg: Lan', 2017. 430 p.
8. Gumilev L. Ritmy Evrazii: Epokhi i tsivilizatsii [Rhythms of Eurasia: Epochs and civilizations]. Moscow: Progress, 1993. 576 p.

Воробьев Игорь Станиславович

доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки
Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова
Россия, 190068, г. Санкт-Петербург
izspbigor@mail.ru
ORCID 0000-0002-8480-916X

Igor S. Vorobyev

Dr. Sci. (Art), Professor at the Music Theory Department
N. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory
Russia, 190068, St. Petersburg
izspbigor@mail.ru
ORCID 0000-0002-8480-916X