

А. Л. ХОХЛОВА

*Саратовская государственная консерватория (академия)  
им. Л.В. Собинова*

УДК 781.62:786.2

## ФЕНОМЕН ИГРЫ В МУЗИЦИРОВАНИИ ЭПОХИ ПРОСВЕЩЕНИЯ

Согласно мнению многочисленных исследователей в области зарубежной музыки, композиторы Нового времени в своих инструментальных произведениях подчёркнуто тяготели к музыкальному драматизму театрального склада. В частности, В. Конен пишет о том, что в русле игровой эстетики столетия «идеи, образы и художественные формы театра нашли своеобразное преломление в инструментальной культуре Германии эпохи Просвещения» [15, с. 155]. И далее, размышляя о путях сближения театральных и инструментальных образов, автор констатирует, что связующим звеном между драматическим театром и сонатой-симфонией была опера. Более того, экспансия господствующих оперных образов в сферу современной инструментальной музыки в значительной мере определила характер её направления. Отсюда, произведения «мусического» искусства в качестве момента всеобъемлющей взаимосвязи духа эпохи, тесно связанные с историей и обществом, выходят за рамки своей «монадной структуры» [4, с. 527], формируясь под воздействием драмоцентристского типа отражения и восприятия «образа мира» как «зеркала Вселенной».

Венские классики обладали необычайно живым восприятием передовых исканий века в области драматургии и театра. Это было обусловлено не только атмосферой того времени, но и всей системой социально-художественных детерминант эпохи, которая включала в себя и философские компоненты, и общественно-политические предпосылки, и эволюцию чисто эстетических явлений (вкус, мода, рассмотрение категории комического), и понятие искусства – в том числе музыкального – как игры, в которой обязательно присутствует элемент несерьёзности.

Веку Просвещения принадлежит повсеместное признание игрового характера культурной жизни как общего идеала свободы. Мера этой свободы могла быть разной, как и формы её воплощения: она могла видоизменяться со временем – важно лишь, что идеал этот был всеобщим. Установка на всеобщность была так важна, велика и так со-

циально обусловлена, что многие нормы классицизма сохраняли своё значение. В связи с этим, исследуя игровую составляющую XVIII века, объектом наблюдений Йохана Хёйзинги становится классицизм в значении всеохватывающих свойств – не только достигающих своего выражения в скульптуре и архитектуре, но в равной мере определяющих сущность искусства, литературы, философии и даже политики.

Рассматривая состояние культуры XVIII века, Й. Хёйзинга подчёркивает наивный дух ревнивого соперничества, клубной активности и таинственности, что проявляется в создании литературных союзов, обществ рисования, в страсти к коллекционированию раритетов и всяческих творений природы, в склонности к тайным союзам, в тяготении к разным, в том числе и религиозным кружкам. И основание всему этому обнаруживается в игровом поведении: «Сам же дух разногласий в сфере литературы или науки, свойственный интернациональной элите, которую участие во всём этом занимает и забавляет, носит вполне игровой характер. Изысканная публика, для которой Б. Фонтенель написал свои “Беседы о множественности миров”, группируется в лагеря и партии по любому поводу “злобы дня”. Вся машинерия литературы – это набор чисто игровых фигур: бледных аллегорических абстракций, пустых морализаторских фраз. Подлинный шедевр поэтической игры ума, “Похищение локна” Поупа, мог родиться только в такое время» [20, с. 178–179].

Каждый из поэтов сравнивал мир с подмошкой, где всякому приходится играть свою роль. Игра, рассматриваемая как внутренняя потребность человека, связывалась с художественной деятельностью, наслаждением, свободным проявлением от внешней потребности избытком сил. Так, в кантовско-шиллеровской традиции преимущество игры выделялось перед всеми прочими видами жизнедеятельности, поскольку именно игра непосредственно в самой себе находила оправдание и смысл. Искусство определялось И. Кантом в качестве «видимости, которой дух играет» и через которую раскрывалась истина.

Как видим, игровой компонент чрезвычайно важен для культуры Просвещения, которая в первую очередь мыслила себя светской: секуляризованной и ориентированной на этикетное общение. По мысли Л. Кириллиной, – «игра ума, остроумие, умение сплести увлекательную беседу из лежащих на поверхности тем и составлять из простых общеизвестных слов неожиданные парадоксы, каламбуры и прочие *bon mots* ценились чрезвычайно высоко и влияли на формирование поэтики инструментальной музыки в целом, поскольку в ней слышали и хотели слышать воспроизведение духа и тона приятной беседы» [13, с. 139]. Действительно, искусство занимательной, увлекательной и равно приятной и интересной для всех её участников беседы, известное со времён диалогов Платона, заботливо культивировалось в светском общении XVIII века.

Приведём фрагмент подлинного письма И. Г. А. Форстера, в котором описывается венский салон графини В. Фон Тун времён Моцарта (1780-х годов): «Утончённейшие собеседования, величайшая деликатность и при этом полнейшее прямотушие, широкая начитанность, хорошо усвоенная и вполне продуманная, чистая, сердечная, далёкая от какого бы то ни было суеверия религия, религия нежного, невинного сердца, хорошо понимающего природу и творение» [3, с. 82]. В этот салон, где «ведут всякого рода остроумные разговоры, играют на фортепьянах, поют по-немецки или по-итальянски, а ежели людей охватит воодушевление, то и танцуют вволю», запросто приходил император Иосиф II; там вращались высшие сановники империи, однако приветливое дружелюбие изливалось и на гостей незнатного происхождения, обладающих умом и талантами. При этом атмосфера «галантности» допускала отдельные полемические эскапады, каламбуры, тонкий флирт (что входило в правила игры). Всё это находило самое прямое отражение в музыке, в которой светская беседа сознательно бралась за образец для подражания.

Вспомним шубартовское определение сонаты: «Соната, стало быть, это музыкальная беседа или воспроизведение разговора людей при помощи неживых инструментов» [35, с. 271]. В ансамблевой музыке также часто представлен диалог «собеседников», обладающих индивидуальной тембровой персонификацией. Поэтика жанра камерно-инструментальной музыки всегда была неразрывно связана с топосом «музыкальной беседы». Например, в квартетах венских классиков, по словам Г. Аберта, тематический материал «постоянно остаётся средоточием тех размышлений, в которых, как гласит излюбленное сравнение тогдашнего времени, принимают равное участие “четыре умные персоны”» [3, с. 158].

Представляет интерес и описание музицирования А. М. Б. Стендалем, согласно которому,

слушая квартеты Гайдна, кажется, будто присутствуешь при беседе четырёх приятных людей: «... первая скрипка походит на человека средних лет, наделённого большим умом и прекрасным даром речи, который всё время поддерживает разговор, давая ему то или иное направление». Вторая скрипка воплощает друга первого собеседника, «который усиленно старается подчеркнуть блестящее остроумие своего приятеля, крайне редко занимается собой и, заботясь об общем ходе беседы, скорее, склонен соглашаться с мнениями остальных её участников, чем высказывать собственные мысли. Виолончель олицетворяла собой человека положительного, учёного, склонного к наставительным замечаниям. Этот голос поддерживает слова первой скрипки лаконическими, но поразительно меткими обобщениями. Что же касается альты, то это милая, слегка болтливая женщина, которая, в сущности, ничем особенно не блещет, но постоянно стремится принять участие в беседе. Правда, она вносит в разговор известное изящество, и пока она говорит, другие собеседники имеют возможность отдохнуть. У этой дамы, однако, можно подметить тайную склонность к виолончели, которой она, по-видимому, отдаёт предпочтение перед всеми другими инструментами» [19, с. 34]. В этих ярко иллюстрированных замечаниях нельзя не расслышать театрального обертона, придающего особый оттенок творческому мышлению венского классика.

Театральное мироощущение у великих венцев происходит от итальянской комедии *dell'arte* – итальянского народного импровизированного театра, позднее получившего название комедия масок, которой свойственны буффонные трюки (так называемые лацци), импровизационность, динамичность, зрелищность, трюкачество, ансамблевость, маскотворчество, связанные с карнавальными традициями или площадными театральными представлениями.

Обращение венских классиков к такому яркому явлению мировой сценической культуры, как театр *dell'arte* отчасти определилось мироощущением бюргерской Вены. Показательно высказывание А. Рабиновича: «... в то время как во Франции уже собирались грозные раскаты буржуазной революции, население Вены беззаботно предавалось разнообразным развлечениям. “Весёлая Вена”, “легкомысленные венцы” – определения, сложившиеся именно в эти годы и удержавшиеся до самого конца XIX века» [17, с. 7]. Публичные маскарады, сопровождавшие жизнь большого и малого дворов, стали одним из культурных веяний этой эпохи. Ввиду недостаточности архивных материалов, в настоящее время невозможно определить, принимал ли в них участие Й. Гайдн. Но известно, что в них участвовал великий современник композитора – А. Моцарт.

Г. Аберт свидетельствует: «Моцарт ... старался отличиться на маскарадах ... В одном из писем он просит отца прислать ему его костюм Арлекина: он хотел бы ("но так, чтобы ни один человек не знал об этом") явиться на костюмированный бал под видом Арлекина...» [2, с. 520]. Одно из *Compagnie Masque* (костюмированное представление), устроенное А. Моцартом и его несколькими друзьями состояло из пантомимы, где сам композитор был Арлекином, его свояченица – Коломбиной, шурин – Пьеро, один старый танцмейстер (Мерк) – Панталоне, некий художник (Грасси) – Доктор. Сценарий пантомимы и музыка к ней были написаны Моцартом, где проявился его «старый талант делать характерные маски».

Одновременно с комедией *dell'arte* в Вене процветало демократическое искусство народно-импровизационной комедии с её неизменным Гансвурстом – «потомком античных мимов и средневековых шпильманов» [17, с. 7], своеобразным двойником Арлекина. Несмотря на многочисленные запреты театральных представлений с буффонадами венского Гансвурста, они обладали необычайной жизнестойкостью. В спектаклях этот герой каждый раз возрождался в различных обликах – Бернардоне или Кашперля. Арлекин-Гансвурст глубоко пустил свои корни даже в таком жанре, как опера. В частности, моцартовский Папагено, по мысли Г. Аберта, унаследовал его черты. А временами он проникал даже в серьёзную драму. Так, было известно, что ещё в 1763 году один из героев трагедии «Мисс Сара Самсон» Г. Лессинга Нортон представлялся Гансвурстом.

Примечательно, что театрализация едва ли не всех сторон общественной и частной жизни в эпоху Просвещения носила заведомо игровой характер. В светском обществе непременно играли, причём, в нескольких смыслах: представляли некую заданную или добровольно взятую на себя роль; разыгрывали спектакли, в том числе оперные; музицировали сами или слушали игру музыкантов; развлекались настольными или подвижными играми. Утончённые верхи предпочитали интеллектуально-художественные забавы вроде маскарадов, «живых картин» (воссоздающих известное произведение живописи, сцену из спектакля или исторический эпизод), шарад, буриме, шахмат и т. д.; в великосветских салонах повсеместно играли в карточные игры и бильярд (известно, что азартным игроком был В. А. Моцарт). Как выяснилось, высокое искусство также осмысливалось, как игра или при помощи понятия игры. Игра подразумевала и упоительную свободу самопроявления, и добровольную подчинённость совершенно определённым правилам. Она прельщала своей доступностью, однако допускала и достижение высшей степени изящества и виртуозности. Всё это проявлялось и в музы-

кальной практике на самых разных её уровнях – от настольных забав дилетантов до изощрённых приёмов композиторского письма.

Так, например, в клавирных трио Й. Гайдна важным критерием оказывается диалогичность голосов партитуры, а в выявляющихся ансамблях музыкальных персонажей – характер их диалогов. Согласно Е. Назайкинскому, можно выделить такие виды ансамблей, как *диалог-спор* или *мирная беседа*, *поединок*, *борьба* или *дуэт согласия*, *диспут*, *препирательство*, *восторженное единение*, *весёлая пикировка*, *конфиденциальное объяснение* и другие [16, с. 210–217 и далее].

Иными словами, характер диалогов определяется тем, какие силы вступают в общение. Чаще всего в развитии сталкиваются герои противоположных амплуа. Так, блестящий «дуэт противоречия» образуется своеобразным театром инструментов во II части *Andante* из Трио № 6 *D dur* (пример № 1). А в финальной части *Presto* из Трио № 19 *g moll* (пример № 2). Й. Гайдн виртуозно организует «диалог-препирательство». Сюжетное развитие образуется путём сопоставлений контрастных динамических оттенков, регистров, тембров, отражающих полярность персонажей музыкального действия.

Игровые отношения в ансамблевых сочинениях венских классиков могут организовываться не только между персонажами музыкального действия (голосами, мотивами, фразами в их отношениях друг к другу), разворачивающегося как бы на воображаемой сценической площадке, но и между «персонажами» – исполнителями их музыки. Как отмечает Н. Эскина, – «ощущение сцены великий драматург не теряет ни в сонатах, ни в симфониях, ни в квартетах» [26, с. 19].

Известно, что партнёрами В. А. Моцарта по интерпретации его сочинений, равно как и других выдающихся современников и композиторов предшествующих эпох, были не только профессиональные исполнители – такие, как например, Й. Гайдн и К. Диттерсдорф. О факте этого творческого конгломерата красноречиво свидетельствуют авторы многочисленных монографий. Так, М. Келли сообщает об одном квартетном собрании у Стораче, на котором Гайдн играл первую, Диттерсдорф – вторую скрипку, Моцарт исполнял партию альты и Ванхаль – виолончели [31, с. 240]. Э. Холмс предполагает, что М. Келли ошибочно поменял местами Гайдна и Диттерсдорфа, так как Гайдн, разумеется, будучи хорошим скрипачом, вовсе не был солистом, Диттерсдорф же, напротив, пользовался тогда большой славой как солист [30, с. 267]. В то же время В. А. Моцарту приходилось играть и с другим составом исполнителей, о чём, в частности, свидетельствует письмо Л. Моцарта сыну, которому было неприятно играть на скрипке в придворных

концертах (Письмо от 24 сентября, 1778 г.). «Играть на скрипке в первой симфонии ты будешь, вероятно, как любитель так же, как сам архиепископ, и все (придворные) кавалеры, которые играют теперь вместе (с капеллой), не заставят Тебя устыдиться» [27, IV, s. 105].

Как известно, во времена Й. Гайдна и В. А. Моцарта инструментальная музыка была исключительно музыкой на случай (*Gelegenheitsmusik*). «В светской и неофициальной жизни знатных и богатых людей главную роль играла музыка, сочинять которую должны были нанятые музыканты, а исполнять – частные капеллы. Не только в особых случаях, например, к визиту друзей, принадлежащих к тому же сословию, семейным торжествам и т. п., но и в связи с обыденными, будничными радостями, вроде обеда или регулярных вечерних собраний, композиторы должны были услужить своими произведениями, главная прелесть которых состояла как раз в их “сиюминутной” новизне», – пишет Г. Аберт [1, с. 327]. Даже Й. Гайдну, масштабы симфонического творчества которого кажутся нам сейчас совершенно поразительными, довелось в 1765 году получить от своего князя предупреждение, что ему надлежит «прилежнее, чем до сих пор, заниматься композицией» [32, II, s. 248].

При этом заказчики отнюдь не ограничивались ролью слушателей, но нередко и сами принимали участие в концертах, в некоторых случаях – как виртуозы, обладающие довольно основательными навыками. Немало исполнителей на флейте, особенно излюбленном в то время светском инструменте, носили княжеские титулы. В их числе, наряду с Фридрихом Великим, были также маркграф Фридрих Байрейтский, герцог Карл Курляндский и принц Йозеф Фридрих фон Хильдбургхаузен [34, s. 121]. Курфюрст Максимилиан III Баварский играл на гамбе, курфюрстр Карл Теодор – на виолончели, князь Николаус Эстерхази – на баритоне, эрцгерцог Максимилиан – на альте [29, s. 55 f.]. Архиепископ Иероним, подобно императору Петру III и наследному принцу Карлу Вильгельму Фердинанду Брауншвейгскому, выбрал скрипку, игрой на которой он охотно развлекался, уединившись после обеда; вечером же он участвовал в концертах своей капеллы.

Конечно, участие любителей не всегда улучшало исполнение. Как рассказывает Нойком, Брунетти, который находился рядом с архиепископом, в трудных местах имел обыкновение незаметно ослаблять квинту и подстраивать (инструмент); Иероним спускал это итальянцу, и когда такое место приближалось, говорил добродушно: «Ну, сейчас, Брунетти будет настраивать». Сам Моцарт был не лучшего мнения о музыкальной образованности своего хозяина. 26 сентября 1781 года он писал своему отцу из Вены о певце Фишере: «...Он



Ил. 1. «Так поступают все женщины, или Школа влюблённых». Афиша 1790 года

несомненно имеет превосходный бас (несмотря на это, архиепископ сказал мне, будто он поёт чересчур низко для баса, а я его заверил, что в ближайшем будущем он запоёт повыше)» [цит. по: 27, II, s. 121]. Именно для такого состава дилетантов-исполнителей и предназначались особого рода шалости композитора.

Так, например, достойна восхищения оборотительная находка Моцарта во втором акте «весёлой драмы» (*drama giocoso*) на либретто Лоренцо да Понте «Так поступают все женщины, или Школа влюблённых» («*Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti*») (см. ил. 1). Ария Деспины «В восемнадцать лет девчонка» («*Una donna a quindici anni*») (в первой половине – сицилиана, во второй – быстрый вальс, полный кипучего задора) являет кинетическую концепцию игрового пространства-времени – чрезвычайно динамичного, изменчивого, до предела наполненного событиями: как по горизонтали (последовательность эпизодов), так и по вертикали (одновременное развитие нескольких сюжетных линий, одна из которых может быть латентной, остающейся вне поля зрения непрофессионалов).

Вмешательство случая придаёт этому времени интригующую непредсказуемость, когда сюжетный порядок событий не совпадает с композиционным. В таких случаях всегда возникают связанные с композицией эффекты игры сюжетным временем: возврата «прошлого» и прорыва в «будущее», когда ожидаемое окончание действия является ложным. После заключительного оркестрового *tutti* (каденции), венчающего арию, следует непредсказуемая остановка на фермате и далее – немая сцена – вмешательство (как бы случайно и невпопад) основного тематизма арии, вносящего элемент неожиданности как тонкого намёка на невысокий профессиональный уровень некоторых весьма

заурядных исполнителей (пример № 3). В таких случаях всяческой признательности заслуживает мастерство профессионалов, словно незначай помогающих выйти из сложившейся ситуации.

Барон фон Бёклин, который посетил Зальцбург в 80-е годы, писал об этом следующее: «концертный оркестр повсем не блестящий; правда, имеется всё-таки несколько известных превосходных артистов-музыкантов, что своей чарующей манерой игры сонат и других произведений смягчают любые тени и, более того, распростирают на своих слабых аккомпаниаторов свет, который у иностранца часто вызывает наивыгоднейшие мысли о целом» [28, s. 28 f.].

Моцарт был равновелик и в опере, и в инструментальной музыке. Его стремление к воплощению столкновений человеческих характеров, сложных жизненных ситуаций непосредственно отражаясь в оперном творчестве, наложило отпечаток и на симфонию, и на камерную музыку. Это сказалось на тематизме, связанном с мелодическими ариозными жанрами – ламенто, буффа и т. д., во внезапных переломах действия и т. д. Бетховен же, по мысли В. Бобровского, будучи по природе инструментальным композитором, реализовал свой оперно-драматургический потенциал в чисто симфоническом и камерном аспектах. «Компоненты процесса формообразования – своего рода участники действия», – пишет исследователь. И далее: «Это не конкретные герои-личности, а музыкальные идеи, как бы персонифицированные философские понятия-образы. Соотношения отдельных моментов музыкального развития функционально подобно соотношению эпизодов сценического или литературно-сюжетного действия, отражающего судьбу их участников, сложнейшие перипетии их судеб» [7, с. 70–71].

Один из самых прозорливых и чутких к музыке великого композитора исследователей Р. Роллан отметил эту важную особенность его художественного мышления: «Можно утверждать, что театр всегда привлекал к себе Бетховена, и эта тяга так и не была удовлетворена ... Отсюда реванш, который он берёт во многих инструментальных сочинениях: они стали его подлинным театром. Эта тенденция, в какой-то степени имманентная, часто приходит в противоречие с чутьём великого художника, подчиняющего драматургические тре-

бования высшим требованиям единства и законам развития инструментальной музыки» [18, с. 193]. Действительно, драматургическая действенность находится в постоянной борьбе с типовой композиционной логикой венско-классицистского стиля. Последний из представителей венской классической школы, Бетховен, вслед за Й. Гайдном и В. А. Моцартом, развивал новые формы классической инструментальной музыки, которые давали возможность отразить разнообразные явления действительности в контрастных сопоставлениях и развитии.

Примечательно, что в Восьмой симфонии Бетховена Чайковский находил «бездну юмора и курьёзных деталей». Известный моцартианец Улыбышев считал скерцо Восьмой симфонии Бетховена «сатирой, пародией на музыку». Прелестная тема этой «сатиры» возникла из юмористического канона «Та-та-та», сочинённого Бетховеном как музыкальный отклик на изобретение метронома: великий трагик отдавался порой забавной шутке с таким же простодушием гения, как русские «кучкисты», сочинившие свои известные парафразы, названные Стасовым «Та-ти, та-ти» [12, с. 27] (пример № 4). Воспроизведение тех или иных звуков окружающего мира часто производит забавное впечатление и вызывает улыбку слушателей.

Подражание как одну из разновидностей комического выявил ещё в 1800 году Д. Вебер [33, р. 387]. Так и в третьей части «Пасторальной симфонии» Бетховена можно услышать искусное подражание музыкальной бессмыслице: «Фагот играет только три ноты, да и те не очень впопад, а модуляция в трио написана нарочито неуклюже», – пишет Л. Кириллина [13, с. 114]. Действительно, экстраполяция комических характеров, ситуаций и игровых фигур, присущих опере-буффа, в сферу инструментальной музыки, нашла своё яркое проявление, в частности, в скерцо. Так сонатно-симфонический цикл, воплощавший картину мира эпохи Просвещения, обогатился неотъемлемым её компонентом – сферой игры и шутки.

Венские классики вошли в контекст своего времени гармонично и естественно. Другое дело, что каждый из них преобразил этот контекст в некий микрокосм индивидуального сознания, своего театра, своего творчества, создал собственный удивительно яркий музыкальный мир.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример № 1

Й. Гайдн. Трио № 6,  
Andante

Пример № 2

Й. Гайдн. Трио № 19,  
Presto

Пример № 3

В. А. Моцарт. Ария Деспины  
«Una donna a quindici anni»

Пример № 4

Л. В. Бетховен. Симфония № 8,  
фрагмент разработки

## ЛИТЕРАТУРА

1. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1., кн. 1. – М.: Музыка, 1987.
2. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 1., кн. 2. – М.: Музыка, 1980.
3. Аберт Г. В. А. Моцарт. Ч. 2., кн. 1. – М.: Музыка, 1980.
4. Адорно Т. Эстетическая теория. – М.: Республика, 2001.
5. Асфандьярова А. И. Интонационная лексика образов пасторали в тематизме фортепианных сонат Й. Гайдна: исследование. – Уфа: Лаборатория музыкальной семантики УГАИ им. Загира Исмагилова, 2007.
6. Асфандьярова А. И. Знаки-образы музыкальных инструментов в художественном контексте пасторальных тем фортепианных сонат Й. Гайдна // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1. – С. 100–114.
7. Бобровский В. П. Тематизм как фактор музыкального мышления: очерки. В 2 вып. Вып. 1. – М.: Музыка, 1989.
8. Гервер Л. Ars combinatoria в музыке Моцарта // Моцарт. Проблемы стиля: сб. тр. РАМ им. Гнесиных. – М., 1996. – Вып. 135. – С. 68–77.
9. Девуцкий О. В. Образно-драматургические оппозиции голосов хоровой и ансамблевой фактуры // Проблемы музыкальной науки. – 2008. – № 1 ( 2 ). – С. 38–47.
10. Казанцева Л. П. Основы теории музыкального содержания: учеб. пособие. – Астрахань, 2001.
11. Казанцева Л. П. Понятие исполнительской интерпретации // Музыкальное содержание: наука и педагогика: матер. Всерос. науч.-практ. конф. 26–29 апреля 2004 г., Уфа / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2005. – С. 149–157.
12. Каратыгин В. Г. Бетховен и Скрябин // Речь. – 1910. – № 297.
13. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX века. Ч. 2.: Музыкальный язык и принципы музыкальной композиции. – М.: Композитор, 2007.
14. Кириченко П. В. Семантические аспекты работы исполнителя с музыкальным текстом (на примере клавирных произведений XVII–XVIII вв.): дис. ... канд. искусствоведения. – Магнитогорск, 2002.
15. Конен В. Д. Этюды о зарубежной музыке. – М.: Музыка, 1975.
16. Назайкинский Е. В. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982.
17. Рабинович А. С. Гайдн. – М.: Муз. сектор, 1930.
18. Роллан Р. Последние квартеты Бетховена. – М., 1976.
19. Стендаль А. М. Б. Письма о прославленном композиторе Гайдне. Т. 8. – М.: Музыка, 1988.
20. Хёйзинга Й. Homo ludens. – М.: Прогресс Традиция, 1997.
21. Холопова В. Н. Теория музыкального содержания как наука // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 15–24.
22. Хохлова А. Л. Игровое пространство-время в клавирных трио Йозефа Гайдна: дис. ... канд. искусствоведения. – М., 2005.
23. Шаймухаметова Л. Н. Семантика музыкального диалога в клавирных произведениях западноевропейских композиторов XVII–XVIII вв. // Семантика старинного уртекста: сб. ст.: Лаборатория музыкальной семантики. – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 16–36.
24. Шаймухаметова Л. Н. Семантический анализ музыкального текста (о разработках проблемной научно-исследовательской Лаборатории музыкальной семантики) // Проблемы музыкальной науки. – 2007. – № 1 (1). – С. 31–43.
25. Шаймухаметова Л. Н., Кириченко П. В. «Театральный диалог» в классической музыкальной теме // Музыкальный текст и исполнитель: сб. ст. / отв. ред.-сост. Л. Н. Шаймухаметова; Лаборатория музыкальной семантики УГИИ. – Уфа: РИЦ УГАИ, 2004. – С. 17–39.
26. Эскина Н. На пороге вечности // Музыкальная жизнь. – 1991. – № 21–22. – С. 19.
27. Briefe D. W. A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe von Ludwig Schiedermaier. Bd. I–V. – München; Leipzig, 1914.
28. Bücklin F. Beiträge zur Geschichte der Musik, 1790.
29. Dies A. Biographische Nachrichten. – Wien, 1810.
30. Holmes E. The Life of Mozart. – London, 1878.
31. Kelli M. Reminiscences. – London, 1826.
32. Pohl C. Joseph Haydn. Bd. I–III. – Leipzig, 1875.
33. Ratner L. Classic Music: Expression, Form, and Style. – New York; London, 1980.
34. Reichardt J. Briete eines aufmerksamen Reisenden. 2 Bde. – Frankfurt a. M. u. Lpz., 1774–1776.
35. Schubart Ch. Ästhetik der Tonkunst (1784). – Leipzig, 1973.

**Хохлова Анжела Леонидовна**

кандидат искусствоведения,  
доцент кафедры камерного ансамбля и концертмейстерской подготовки  
Саратовской государственной консерватории  
им. Л. В. Собинова

