

**References**

1. *Bunin I.* *Temnye allei [Dark alleys].* Moscow, 1999.
2. *Demidenko Yu.* «I'll put on a yellow blouse ...» // Avant-garde behavior: the collection of materials of scientific conference Kharms-festival 4 in Saint Petersburg, 1998. Pp. 65-76.
3. *Vyazova E.S.* Yellow color: from decadence to avant-garde // Symbolism in the forefront. Collection / Institute of art studies of the Russian academy of sciences. Commission for the study of avant-garde art 1910-1920-ies. Moscow, 2003.
4. *Panarin A.* Pravoslavnaia civilizatsiia v globalnom mire [The Orthodox civilization in the global world]. Moscow, 2007

УДК 78(09)

С.И. НЕСТЕРОВ

**КОНЦЕПЦИЯ И ПРОБЛЕМА ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЦЕЛОСТНОСТИ  
МЕТАЦИКЛА СОНАТ И ПАРТИТ И.С. БАХА ДЛЯ СКРИПКИ СОЛО**

Нестеров Сергей Игоревич, кандидат искусствоведения, профессор Саратовской государственной консерватории имени Л.В. Собинова (Саратов, пр. Кирова, 1), aist.05@mail.ru

**Аннотация.** Актуальность исследования обусловлена использованием сочинений Баха для скрипки соло в учебной и концертной практике и недостаточным освещением их содержательных аспектов в научной и методической литературе. Впервые доказано, что шесть сонат и партит Баха для скрипки соло являются целостным метациклом, пронизанным системой тематических и тональных связей, единой логикой драматургического процесса. Выявлены художественная концепция метацикла, раскрывающая события годового христианского церковного календаря, определены закономерности формы высшего порядка.

**Ключевые слова:** метацикл, концепция, соната, партита, символ.

UDC 78(09)

S.I. NESTEROV

**THE CONCEPT AND PROBLEM OF THE ARTISTIC INTEGRITY  
OF THE METACYCLE SONATAS AND PARTITAS  
BY I.S. BACH FOR VIOLIN SOLO**

Nesterov Sergey Igorevich, PhD (art criticism), professor of Saratov state conservatory named after L.V. Sobinov (Saratov, Kirova ave., 1), aist.05@mail.ru

**Abstract.** The relevance of the study is due to the extensive use of Bach's works for violin solo in educational and concert practice and insufficient coverage of their content aspects in scientific and methodological literature. For the first time it is proved that six sonatas and Bach's partitas for violin solo represent a complete metacycle, permeated with a system of thematic and tonal links, the unified logic of the dramatic process. The artistic conception of the metacycle is revealed, revealing the events of the annual Christian church calendar, regularities of the higher order form are determined.

**Keywords:** metacycle, concept, sonata, partita, symbol.

Несмотря на широкое использование сонат и партит И.С. Баха в учебной и концертной практике, их содержательные аспекты еще не получили достаточного отражения в отечественном и зарубежном музыкознании. Цель данной статьи – выявить концепцию шести сонат и партит И.С. Баха для скрипки соло, представляющих собой единый метацикл. Данная проблема впервые поднята в неопубликованной диссертации автора статьи [1]. Мы опираемся на труды Б. Яворского [2], идеи Барановой [3], доказавшей, что

инструментальная сюита барокко возникла на вершине развития неоплатонической, христианско-мистической и аффектно-риторической концепции танца. Яворский установил взаимосвязи прелюдий и фуг «Хорошо темперированного клавира» Баха с годовыми христианскими празднествами. Важнейшим является его понятие музыкального символа «как единицы выразительности сочинения, определяющей его концепцию» [2]. От символа, вызывающего ассоциативный образ у исполнителя и слушателя, он проводит нить к скрытой программе, заложенной композитором в произведении. Под программой имеется в виду внутренний стержень сочинения, его интонационная фабула. Их необходимо выявить в шести сонатах и партитах Баха для скрипки соло для определения концепции целого.

Обратимся к жанровым детерминантам циклов Баха. Церковная соната XVII века получила свое название благодаря тому, что в болонской школе А. Корелли и его современников исполнялась с органом в храме после обедни. Первые две части – величественная прелюдия и фугато – символизировали идеи Вечности как покоя и движения. «Движение – одна из важнейших категорий барокко. Бог – вечный часовщик, который творит, заводит и регулирует универсум» [4, с. 66]. В эмблематике барокко «вечность – это непрерывный бег по кругу», что соответствует фигурам *circulatio* («круг») и *fuge* («бег») [4, с. 65]. Вторая пара, заимствованная из духовных кантат, – ария в варианте *lamento* и финальное *Presto* – субъективно-личностный вариант первой пары в восприятии микрокосма человека (скорбь по бессмертию и жажда вечной жизни), противостоит как «дольнее» – «горнему».

В клавирной сюите противопоставление танцев носило множественный характер. Линейное нанизывание на единый стержень одного танца за другим (временная координата сюиты) соединено в ней с принципом пространственной драматургии. Сюита – религиозно-философский цикл, в котором масштабные идеи «обсуждаются» бытовыми средствами. По мысли Т. Барановой [3], старинная сюита – способ размышления «о вечном» с помощью «бренного», «олицетворение мысленного, внутреннего танца»: «В представлениях эпохи танец оказывается тесно связан с основополагающей для христианства концепцией смерти и вечной жизни» [3, с. 78]. Осмысливается «как род немой риторики, когда «оратор», не говоря ни слова, посредством своих жестов может заставить себя «слушать», как способ речи, выраженный в движениях ног танцора» [3, с. 80]. Барочная сюита не имела прикладного значения. В придворно-аристократических церемониалах Франции, где коренятся топос и модус жанра, в качестве начального танца бала фигурировали павана и гальярда, а не аллеманда.

«Мысленное» размышление об истинах бытия с помощью музицирования шло иным путем. По нашему мнению, цикл старинной сюиты, в «снятом» виде, содержит в себе символическую фигуру пространственного креста. Пространственный план («вид сверху») открывается «движением» с Востока (Германия) на Запад (Франция), затем с Юга (Испания) на Север (Англия) через Францию (промежуточное звено). Между странами, танцы которых вошли в сюиту, в момент ее возникновения существовали конфликтные политические отношения, что отразила ее драматургия. Аллеманда – немецкий средневековый мужской танец с движениями по прямым линиям на 4/4, ритмы пунктирные, подвижные. Куранта – французский женский танец с колокольцами с вращательными движениями на 3/8. Оба символизируют идею Жизни как единство мужского и женского начал, но противопоставлены друг другу. Сарабанда – испанский танец, его фигуры – спираль – выход из жизни в смерть; синтез двух- и трехдольности в размере 3/2, ритмы с синкопами. С 1616 года сарабанда – торжественный придворный танец в Испании. Во Франции XVII века исполнялась на церемониалах только вельможами *Stand-Person*. Смыслы древнего испанского танца смерти как похоронной процессии и его озорного карнавального варианта были полностью переосмыслены. Жига – кельтского происхождения, в Англии XVI века – круговой мужской танец матросов с подскоками и прыжками (6/8, пунктирный ритм)<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Интонационный зачин Аллеманды выполнял роль пропозиции – интонационного ядра, которое варьировалось в куранте и жиге. Второй интонационный комплекс излагался в сарабанде,

Итак, драматургический конфликт старинной сюиты связан с противопоставлением образа-символа Смерти и Жизни, мужского и женского начал, мыслимых и немислимых типов танцевальных перемещений: линейных, вращательных, круговых, перекрестных. Промежуточные танцы – парные французские менуэты, бурре, гавоты со смешанными типами круговых и линейных движений, поворотов, поз. Соната *da camera* воплощает пространственную, философскую модель мира, устремленную в бесконечность, с контрастами покоя и движения, образов жизни и смерти. В музыкальных академиях, для которых создавались эти сочинения, велись философские беседы-размышления о поэзии и музыке, науке и вере. *Concerto grosso* и сюита как средства коммуникации вобрали в себя не только *форму* (*диалог*), но и *предмет* общения.

Сонаты и партиты Баха образуют грандиозный метацикл с единым замыслом, скрытой программностью. Одновременно содержат, своего рода, автопортрет композитора, его исповедь, в которой брэнное, мирское – партиты – и вечное, церковное – сонаты – органично взаимосвязаны. Кульминация метацикла – грандиозная Чакона – точка сопряжения «горнего» и «дольнего», Времени и Вечности, Бытия и Инобытия. Поэтому нашла столько продолжений в музыке XIX и XX веков в виде транскрипций и при воссоздании ее концепции в финалах симфонии №4 Брамса, сольных сонат М. Рegera.

Бах мыслил сонаты и партиты как диалог пары «соната-партита», противопоставляя сравнительно новый жанр *сольной* сонаты (церковный цикл), только что появившийся у Бибера и Пизенделя, уже устоявшемуся циклу партиты (камерно-светский цикл). Он собрал содержание всех шести циклов вокруг трех священных событий. Первая соната *g-moll* и Первая партита *h-moll* связаны с рождественской историей. Вторая соната *a-moll* и Партита *d-moll*, завершающаяся Чаконой, посвящены крестным мукам и смерти Спасителя. Третья соната *C-dur* и Третья партита *E-dur* – воскрешению и вечной славе в веках. И этому есть подтверждение в тематических процессах. Метацикл есть комментарий к Евангелию и годовому циклу церковных празднеств, равнозначный аналогичным проектам великого мастера: годовому циклу кантат, 45 хоралам органной книжечки, 48 прелюдиям и фугам «Хорошо темперированного клавира». Все эти разновидности религиозных комментариев облечены в сакральные и светские жанровые «одежды». Поэтому фрагменты музыки для скрипки соло впоследствии вошли в духовные кантаты №29, №51, №110, в пассионы по Матфею, Иоанну, Марку, в «Рождественскую» ораторию и ораторию «Вознесения», использованы как темы фуг в «ХТК».

Предлагая свою версию сонат *da camera*, Бах опирается на итальянскую церковную сонату времен Корелли. Однако он ее реформирует. Его скрипичные сонаты открывают именно *прелюдия и fuga*, а не фугированный материал, – феномен чисто баховский, не характерный для предшественников и современников. Далее в Первой сонате следуют светлая сицилиана и финальное престо в духе жиги. Во Второй сонате 3-й частью является лирический гимн-шествие – моление о чаше, средоточие уверенности в вере, 4-я часть – бурно драматический финал – образ вечного движения с аллюзией антифонов. Скрипичные фуги во всех трех циклах чрезвычайно масштабны и развернуты, наделены многочисленными импровизационными интермедиями в духе его же фантазий для органа или клавира, и, безусловно, являются центрами тяжести в композиции цикла. Вторая его половина – разрядка предшествующего напряжения, тогда как две первые части спаяны воедино как разделы французской или генделевской увертюры. «Так четырехчастная соната превращается в трехчастный концертный цикл со средней лирической частью»<sup>2</sup>, – считает М. Друс-

---

воспроизводился в промежуточных танцах, синтезировался с первым в жиге. Действовал принцип единообразия композиционных структур. Существовали 3 уровня метроритмической и временной организации: микроуровень – соотношение тактов во всех частях – у Баха соответствует гармонической пропорции. Лобанова подтверждает это схемой тактовых соотношений в его Французских сюитах [4, 135]. Второй уровень – пульсация разделов композиции внутри частей, третий – пульсация временных промежутков частей как единиц измерения целого.

<sup>2</sup> Замечу, что на конкурсе Баха в Лейпциге цезура между 1-й и 2-й частями считается недопустимой.

кин [5, 323], подчеркивая композиционную и жанровую двойственность сонат. Мы же утверждаем мысль о фантазийно-импровизационном подходе Баха к этому жанру.

Только во Второй партите соблюдены привычные контуры сюиты, но, вопреки традиции, жига цикл не завершает, поскольку далее следует грандиозная чакона с 30 вариациями, девятью волнами развития, будучи абсолютным центром не только данной партиты, но метацикла в целом. По времени звучания, масштабам процесса она «перевешивает» первые четыре части вместе взятые, образуя самостоятельный субцикл. Неслучайно она редко исполняется вместе с другими частями. В музыке барокко Чакона иногда встречается в качестве финала, но как завершение полифонического, а не сюитного цикла. Она является центром тяжести в цикле «Прелюдия – Фуга – Чакона» Пахельбеля для органа.

Первая и Третья партиты Баха абсолютно нетрадиционны по структуре. В Третьей собраны ненормативные части – прелюдия-токатта как образ вечного движения, лур, гавот в форме рондо с развернутыми эпизодами, 2 менуэта, бурре и только в конце привычная жига. Этакая вольная импровизация на сюиту как цикл, с опорой на французскую традицию! Первая партита прославляется вариационно-фантазийными дублями: аллеманда – дубль, куранта – дубль, сарабанда – дубль, бурре – дубль. Возникает нечто вроде вариаций на жанр сюиты. Первый цикл партиты драматургически открыт, как, впрочем, и все остальные.

*Художественное равновесие* и гармония достигается за счет композиции целого *в масштабе метацикла* из трех циклов по два: соната – партита, композиции которых нарочито дисгармоничны. Сонаты информационно тематически и полифонически перенасыщены, сжато излагают религиозно-философские концепции. Кульминационная зона, центр тяжести приходится на начало цикла, поскольку здесь помещены Прелюдия (*adagio*, *grave*) и Фуга. Эти части концентрируют в себе идеи, смыслы, вопросы и конфликты, что выражается через насыщенный тематический процесс. Медленные части, открывающие сонаты, масштабны, величественны, подобно органным опусам Баха. Проникновенное *Adagio* Первой сонаты обнаруживает прочные связи с органной Фантазией *g-moll* и с величавой трагической музыкой 1-й части «Рождественского» концерта Корелли, с мистическими образами 1-й части Шестого *g-moll*-ного концерта Генделя, 1-й частью его же органного концерта *g-moll*. В Первой и Второй сонатах тематизм «прелюдий» содержит черты оперного и ораториального драматического речитатива. Такой речитатив всегда связан у Баха с субъективной сферой религиозно-философских размышлений. Близкий образ обнаруживаем в №47 арии Петра «Страстей» по Матфею, в Хроматической фантазии и фуге для клавира. Если рассмотреть только эти части в метацикле Баха, то отчетливо прослеживается линия драматургического развития на темы «Жизнь – Смерть», «Грех – Невинность», «Вера – Сомнение». В 1-й части Первой сонаты в тематизме сосредоточена барочная эмблематика этих образов-символов. Через их трагедийное и остропсихологическое переживание в 1-й части Второй сонаты развитие идет к утверждению непреклонности духа и неизбежности Пути постижения смыслов бытия в многохорной и величаво-гимнической 1-й части Третьей сонаты. Музыкальная композиция этих частей соединяет непрерывный поток импровизации со сцеплением близких, но различных по тематизму эпизодов А + В + С + ... Поэтому они так исповедальны.

Основой первой части Третьей сонаты становится фигура «шествия на Голгофу», которое разрастается, вбирая в себя все новые и новые «ручейки» голосов. Она обобщает тематизм 3-й части Второй сонаты, полифонических «прелюдий» Первой и Второй сонат, Аллеманды Первой партиты и фрагменты Чаконы Второй. Ритмическая пульсация многоуровневая: римско-ломбардский ритм в теме, мерная поступь четвертей, пульсация тактов, разделов композиции. Развитие идет по горизонтали и по вертикали, конструируя через новые прорастающие плоскости и «блоки» иллюзию разрастания художественного пространства, близкую современной концепции «расширяющейся Вселенной». Своей монументальностью первые части из сонат напоминают грандиозные западные порталы готических храмов, в которых работал Бах, знаменуют «вход в храм».

Вторые части – развернутые фуги – активное движение мысли. В первых двух сонатах их темы опираются на танцевальное начало, в третьей – на протестантский хорал Вознесения господня. Как уже говорилось, в нарождающихся сюитах, партитах, фугах танцевальность носила христианизированный характер, соприкасаясь с представлениями о *musica humanus* – гармонией души и тела как земной реализацией космического танца, ассоциировавшегося с серафическим танцем ангелов или с *Danse macabre*.

В Первой Сонате жанровое начало присутствует и в третьей части – светлой лирической Сицилиане (образ девы Марии), частично в финале. Именно поэтому эта соната – рождественская, с «серафическими» ангельскими хороводами, восхваляющими явление миру Спасителя. Тогда как возвышенно-проникновенное *Andante* 3-й части Второй сонаты воспроизводит барочную фигуру шествия на Голгофу, развитую в *Adagio* Третьей сонаты. *Andante* символизирует идею божественной любви, благой вести о грядущем спасении через распятие Спасителя. С ней корреспондирует образный строй мажорных вариаций Чаконы. Медитация 3-й части Третьей сонаты интонационно опирается на одну из вариаций Чаконы и Лур Третьей партиты. Финалы несут в себе идею вечного движения в русле эстетики Барокко, сближаясь с дублями партит.

Каждая соната связана с парной сменой образов, темпов и типов движений по типу медленно – быстро. Поскольку в первых двух сонатах в паре прелюдия-фуга – вторая составляющая танцевальная, пара *прелюдия – фуга* моделирует принцип сопоставления *соната – партита*. Бах смешивает фактурные типы: в величавой 1-й части использованы приемы контрастной и подголосочной полифонии, в танцевальной фуге – имитационной, хотя истоки тематизма ведут в прямо противоположную сторону. Во всех барочных фугах с опорой на танцевальное начало (начиная с *g-moll*-ной Фрескобальди), обнаруживаются связи с ее предшественницей – канцоной. И Бах явно это знает.

Если сонаты – круг религиозных размышлений и созерцания истин Веры и Бытия, то партиты – внешняя реакция на них: содержание духовных поисков переводится в космогоническое движение сфер, мысленно созерцаемых ищущей душой. Партиты образуют собственную линию развития, интонационно и ритмически объединяясь с «танцевальными» частями сонат. В Первой четыре части: аллеманда – куранта, сарабанда – бурре с дублями. Сам принцип упорядоченного через танец движения и стихийного *regretum mobile* – очередное противопоставление двуединых Космоса и Хаоса. Дубли «размывают» музыкальный тематизм предшествующих частей, оставляя только точки мелодических опор. Так в партиту проникает принцип «рондальности» – идея круга как символ того же вечного движения. Дубли продолжают линию финальной части Первой сонаты: рождается некое подобие кометы – ядро и огромный «хвост», распыляющий «вещество» в пространство Космоса.

Вторая партита иначе собирает тематическую «сгущенность» и вариативную «разряженность». Интонационной основой является риторическая фигура «распятия»: с нее начинается Аллеманда, затем Куранта, жига. Новая хорально-аккордовая формула патетической сарабанды этой партиты – интонационное и гармоническое «разрешение» комплекса аккордов «распятия» – воспроизведена в теме Чаконы, воссоздающей тяжелую поступь трагического жанра.

Вариации Чаконы строятся тремя волнами. Всякий раз после шлейфа новой «кометы» – цикла вариаций, композитор возвращается к чаконе-сарабанде как рефрену. Идея рондальности возникает и за счет трех волн «потока» виртуозных элементов. Принцип варьирования заключается то в приближении, то в отделении от темы. Подобный волнообразный процесс развития с ускорением ритмического движения, усложнением виртуозности характерен для традиций барочной органной фантазии, начиная со Свелинка, Пахельбеля. «Тридцать вариаций сгруппированы по принципу смежности состояний в девяти эпизодах» [5, 323]. Вариации непрерывно нарушают метрические рамки темы и ее протяженность: они то короче ее, то более развернуты. Варьируются гармонический комплекс и ритмическая основа сарабанды и две басовые формулы. Мелодические контуры темы постоянно орна-

ментируются. По исполнительским ресурсам, рондальности композиции Чакона близка первым частям баховских концертов.

Девять эпизодов, в свою очередь, объединяются в четыре фазы динамического становления: две первые фазы (1-15 вариации) включают первые четыре эпизода и развивают трагическую образность. Третья фаза – зона просветления, преодоление смерти (мажорный цикл) включает V-VII эпизоды (16-25 вариации). Четвертая фаза – возврат к образам Смерти – VIII-IX эпизоды. Масштабное соотношение фаз Чаконы есть прогрессия «сжатия» и выражается формулой гармонической пропорции по принципу убывания 5:3:2, выражающей в сочинениях Баха *идею ступеней восхождения к истине*. Аналог находим в Мессе h-moll: 1-й раздел – Kyrie+Gloria, 2-й раздел – Credo; 3-й раздел – Sanctus +Agnus dei +Dona nobis, выстроены по формуле 5:3:2.

Третья партита открывается радостно-энергичной Прелюдией с удивительно полифоничной темой со скрытыми голосами, темпоритмом барочной токкаты и строится по типу ядра и развертывания. В конце развитие как бы наталкивается на мотив Чаконы из Второй партиты. Далее следуют Лур на два мотива (один из «прошлого» – мотив Чаконы Второй партиты, другой из «будущего» – мотив, предвосхищающий Гавот, Бурре и Жигу). Гавот в форме рондо помещен в *центре композиции партиты*, его структура вновь апеллирует к идее вечного круговорота Вселенной. Бурре «вспоминает» аналогичную часть из Первой партиты, являясь ее арочной «репризой на расстоянии». Жига своим радостно-энергичным движением возвращается к идее бега времени, начавшегося в Прелюдии III, продолжающего аналогичные процессы в Жиге и в дублях Первой партиты и в финале Первой сонаты. Жизнеутверждающее мироощущение призвано раскрыть образ *блаженной радости, танца серафических душ* и надежды на Спасение, что противостоит окончанию Второй партиты, где *доминировал образ Смерти*. Если 3-я и 4-я части Третьей сонаты вовлекали нас в «небесную» круговорот бесконечного потока, то Третья партита проникнута сферой *духовной юбилеи*, высшей свободы. В сонате провозглашается «Путь наверх» как «Путь в глубины постижения смыслов», в партите превалируют образы вечного блаженства, духовного обновления.

Итак, метацикл Баха состоит из трех подциклов sonate da chiesa и sonate da camera, оба жанра раскрывают религиозные идеи. Присутствует единая логика драматургического процесса, формируется концепция важнейших событий христианского церковного календаря: два рождественских, два горестных цикла, завершающихся чаконой – символом смерти; их сменяют циклы, посвященные славным празднествам. Форма высшего порядка – вариации (повтор пар) – отражает тип композиции драматургической вершины (Чакона – вариации *ostinato*), наличие вариационности в партитах. Общность тематизма образов вечного движения в финалах сонат и в прелюдии Третьей партиты привносит в структуру метацикла черты рондальности.

Бах *синтезирует принципы художественного единства сонаты и партиты*. Сквозное развитие образует две динамические волны с кульминациями в четвертом (точка золотого сечения) и шестом циклах (финал). Тактовые соотношения масштабов разделов представлены числами Фибоначчи. Как драматургическая вершина метацикла, Чакона Второй партиты фокусирует все технические приемы скрипичной игры эпохи барокко; суммируя образные и тематические процессы, выступая в роли технологической и смысловой кульминации в контексте целого. Метацикл пронизан системой сквозных тематических и тональных связей: символикой риторических фигур, микромотивов (включая монограмму bach), лейтритмами танцев в партитах и темах фуг Первой и Второй сонат. Многосторонне взаимосвязаны величественные увертюры первых частей сонат. Стереотипы танцев в партитах вносят в метацикл черты репризности. Тональный план метацикла Баха g - h - a - d - c - e выражен соотношениями б3 - б2 - ч4 - б2 - б3, образующими сакральный символический ряд чисел 3:2:4:2:3. Тоники циклов укладываются в шестиступенный G-dur. Между группами церковных празднеств – секундовые отношения; внутри них – терцо-квартовые.

По всей видимости, этот величественный метацикл был задуман и осуществлен Бахом как программа рождественского концерта.

Глубинные смысловые пласты метацикла Баха еще только раскрываются нам. Б. Гутников утверждал, что сонаты и партиты «должны служить неиссякаемым источником обновления и совершенствования игрового мастерства скрипача. Нельзя забывать, что в скрипичных сочинениях Баха, по существу, сосредоточена вся наша инструментальная технология» [6, с. 20-21]. Он ссылаясь на «Пляски ведьм» Паганини, Вариации на оригинальную тему Венявского, Сонату-балладу №3 Изай, непосредственно основанных на технологических достижениях и звуковых транскрипциях Баха-скрипача. Его влияние на музыкальное творчество XX века подтверждают исследования С. Изотовой [7], А. Мнакацянца [8], С. Нестерова [1]. Сонаты для скрипки соло Б. Бартока, М. Вайнберга, Э. Денисова, Р. Щедрина открыто диалогизируют с Бахом в тематических процессах, композиционных принципах, утверждая непреходящую ценность его скрипичных шедевров.

### Литература

1. *Нестеров С.И.* Пути развития сонаты для скрипки соло в отечественной и зарубежной музыке XX века: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Р/Д, 2009. 218 с.
2. *Яворский Б.Л.* Баховский семинар. URL: [http:// classic-online.ru/upbads/000\\_books/300/274](http://classic-online.ru/upbads/000_books/300/274)
3. *Баранова Т.* О космогонической и религиозной концепции танца в культуре Средневековья, Ренессанса и Барокко. Традиции в истории музыкальной культуры. Античность. Средневековье. Новое время // Проблемы музыкознания. Вып. 3. 1989.
4. *Лобанова М.Н.* Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. М., 1994.
5. *Друскин М.С.* Иоганн Себастьян Бах. М., 1984.
6. *Гутников Б.Л.* Об искусстве скрипичной игры. Л., 1988.
7. *Изотова С.А.* А.И. Зилоти и его рецепции творчества И.С. Баха: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2015. 178 с.
8. *Мнакацянц А.* О композиторском творчестве Эжена Изай: опыт постановки вопроса // Музыковедение. №3. 2013.

### References

1. *Nesterov S.I.* Ways of development of the sonata for a violin solo in domestic and foreign music of the XX century: synopsis of the thesis ... PhD (art). 17.00.02. Rostov-na-Donu, 2009.
2. *Yavorsky B.L.* Bakhovsky seminar. URL: [http:// classic-online.ru/upbads/000\\_books/300/274](http://classic-online.ru/upbads/000_books/300/274)
3. *Baranova T.* About the cosmogonic and religious concept of dance in the culture of the Middle Ages, the Renaissance and Baroque. Traditions in the history of musical culture. Antiquity. Middle Ages. Modern times // Problemy muzikoznania. Issue 3. 1989.
4. *Lobanova M.N.* Zapadnoevropejskoe muzykalnoe barokko: problemy estetiki i poetiki [Western European musical baroque: problems of an esthetics and poetics]. Moscow, 1994.
5. *Druskin M.S.* Iogann Sebastyan Bakh [Johann Sebastian Bach]. Moscow, 1984.
6. *Gutnikov B.L.* Ob iskusstve skripichnoj igry [About art of violin playing]. Leningrad, 1988.
7. *Izotova S.A.* A.I. Ziloti and his receptions of creativity of J.S. Bach: synopsis of the thesis ... PhD (art). 17.00.02. Saratov, 2015.
8. *Mnakatsanyan A.* About composer creativity of Eugene Ysaye: experience of formulation of the question // Muzykovedenie. № 3. 2013.