

О. Н. ГУДОЖНИКОВА

*Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки
г. Магнитогорск, Россия
ORCID: 0000-0002-4567-0556, gudozolga@yandex.ru*

О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР

В статье рассматриваются сонаты для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР в контексте взаимодействия традиций трактовки жанра и национальной специфики средств выразительности. Акцентируется внимание на том, что произведения отличаются разнообразием творческих решений. Для большинства сонат характерно соблюдение типовых параметров жанра – использование структурных (трёхчастный сонатный цикл) и стилевых констант (тембровое слияние, равнозначность инструментальных партий, диалогический тип взаимодействия инструментов). Ряд произведений отмечен индивидуализированным подходом, который обусловлен авторской концепцией, использованием современных композиторских техник письма или жанровым синтезом. В этом случае для сонат характерны нетипичные композиционные и драматургические решения, персонификация партий, конфликтное соотношение тембров.

В статье подчёркивается, что в большинстве сочинений используется тематизм, опирающийся на интонационные формулы народной музыки, а также особые тембровые краски, оригинальные приёмы игры и способы звукоизвлечения, имитирующие звучание народных инструментов. В статье отмечено, что сонаты для виолончели и фортепиано композиторов республик Советского Союза отразили основные тенденции эволюции жанра и внесли значительный вклад в историю мировой музыкальной культуры XX столетия.

Ключевые слова: музыка в СССР, жанр сонаты для виолончели и фортепиано, национальная специфика музыкального тематизма.

Для цитирования / For citation: Гудожникова О. Н. О национальной специфике и традициях жанра в сонатах для виолончели и фортепиано композиторов республик СССР // Проблемы музыкальной науки. 2019. № 4. С. 216–224. DOI: 10.17674/1997-0854.2019.4.216-224.

OLGA N. GUDOZHNIKOVA

*Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia
ORCID: 0000-0002-4567-0556, gudozolga@yandex.ru*

About the National Specificity and Traditions of the Genre in the Sonatas for Cello and Piano by Composers from the Republics of the USSR

The article examines sonatas for cello and piano by composers from the republics of the USSR in the context of interaction of the traditions of interpretation of genre and national specificity of means of expression. Accentuation is made on the fact that the compositions are distinct for their



diversity of artistic solutions. The greater part of the sonatas is characterized for their adherence to typified parameters of genre – the use of structural (the three-movement sonata cycle) and stylistic constants (timbre interfusion, equivalence of the instrumental parts, a dialogic type of interaction between the instruments). A number of compositions is marked by an individualized approach, which is conditioned by the composer's conception, the use of modern compositional techniques of writing or genre synthesis. In this case, the sonatas are characterized by untypical compositional and dramaturgical solutions, personification of the parts, and a conflict-related correlation between the timbres.

It is emphasized in the article that in most of the compositions one may find a usage of thematicism based on intonational formulas of folk music, as well as special timbre colors, original techniques of playing and means of sound production imitating the sounds of folk instruments. It is highlighted in the article that the sonatas for cello and piano by the composers of the republics of the Soviet Union have reflected the main tendencies of the evolution of the genre and have brought in a significant contribution into the history of 20th century world musical culture.

Keywords: music in the USSR, the genre of the sonata for cello and piano, national specificity of musical thematicism.

Сонаты для виолончели и фортепиано, созданные советскими композиторами в период с 1917 по 1991 год, представляют значительное явление в мировой музыкальной культуре. Сонаты Д. Шостаковича, Н. Мясковского, С. Прокофьева, А. Шнитке являются выдающимися образцами жанра и по сей день занимают значительное место в репертуаре исполнителей. Однако панорама жанра в отечественной музыке указанного периода представлена множеством произведений, отличающихся разнообразием трактовок и стилей. Среди советских композиторов интерес к жанру сонаты для виолончели и фортепиано проявили А. Александров, Б. Арапов, М. Вайнберг, А. Гедике, Е. Голубев, Э. Денисов, В. Сильвестров, С. Слонимский, В. Шапорин, В. Шебалин, Р. Щедрин, А. Эшпай и многие другие.

Огромный пласт виолончельных сонат был создан представителями национальных композиторских школ республик Советского Союза. Их сочинения демонстрируют многообразие творческих концепций, стилистических, струк-

турных, композиционно-драматургических решений, а также органичное сочетание фундаментальных традиций жанра, национальной специфики средств выразительности, стилевых новаций XX века и яркой творческой индивидуальности авторов. Эти произведения внесли значительный вклад не только в отечественную историю жанра, но и в мировую музыкальную культуру в целом.

Сонаты композиторов союзных республик, несмотря на их несомненную художественную ценность, никогда не становились предметом специального музыковедческого изучения. В отечественном музыкознании лишь отдельные сонаты рассматривались в контексте творчества композиторов [2; 4] или в общей панораме развития советской музыки [1; 3]. В этой связи обращение к заявленной теме представляется весьма актуальным.

Цель данной статьи – обозначить особенности трактовки типовых параметров сонаты для виолончели и фортепиано в контексте национальной специфики средств выразительности и эволюции жанра в отечественной музыке XX века.

Материалом послужили сонаты для виолончели и фортепиано советских композиторов, представляющих различные республики СССР.

Жанр камерно-инструментальной сонаты традиционно считается воплощением сущности композиторского стиля, интеллектуализма в музыке. Интенсивное развитие жанра было возможно лишь при условии достижения определённого уровня камерного исполнительства и композиторского творчества.

Музыкальное искусство республик Советского Союза активно развивается с 20–30-х годов прошлого века. С этого времени формируются и национальные композиторские школы. В европейской части страны это было связано, прежде всего, с сильным влиянием западноевропейской музыкальной культуры и традиций русской академической школы. Музыкальное искусство Украины славилось прочной исполнительской базой – на её территории функционировали старейшие консерватории: Киевская, Львовская, Одесская. Высшие учебные заведения были открыты и в Минске (1932), Баку (1920), Ереване (1921), Тбилиси (1923).

Интерес композиторов к жанру камерной сонаты был обусловлен тем, что на стадии становления национальных композиторских школ нормы академического музыкального искусства осваивались на классических инструментальных составах. Л. Раабен в книге, посвящённой развитию камерной музыки в различных регионах, отмечает: «Национальное творчество развивалось, за редким исключением, в русле классической традиции – главным образом русской музыкальной классики XIX века. <...> Влияний современных стилей почти не ощущалось. <...> Используя выразительные средства и музыкальную драматургию классики, композиторы объединяли их с “местны-

ми” национальными формами и специфическими особенностями народного искусства» [3, с. 196–197].

Традиции русской академической школы, просматривающиеся в сонатах украинских композиторов, непосредственно исходят от произведений С. Рахманинова (1901). Трёхчастный сонатно-симфонический цикл и концертная трактовка инструментальных партий характерны для сочинения В. Косенко (1923). Взволнованный лирико-драматический образ в Первой части произведения раскрывается посредством усиления напряжённости в длительных нарастаниях звучности. Вторая часть сонаты выдержана в стиле элегии и наполнена внутренними психологическими переживаниями. Быстрый и активный финал выполняет роль лирико-драматической кульминации цикла с масштабной кодой-апофеозом в заключении. Влияние рахманиновского стиля проявляется в типичных для этого автора широких мелодиях и интонационной наполненности фактуры, в некоторых гармонических и мелодических оборотах с обильной альтерацией и ладогармонической заострённостью.

Сочинение В. Барвинского (1926) также представляет тип большой концертной сонаты. Однако композитор отказывается от использования сонатно-симфонического цикла в пользу одночастной композиции. В первом разделе *Allegro moderato* просматриваются элементы сонатной формы, *Adagio molto* функционально соответствует лирической части цикла, а *Allegro moderato* исполняет роль финала. В произведении черты позднего романтизма, символизма, импрессионизма взаимодействуют с ярким национальным колоритом: лирические образы сочинения переданы при помощи интонаций украинской песенности. При этом композитор избегает использования прямых



цитат народных тем. Черты концертности в произведениях В. Косенко и В. Барвинского отражены в особенностях драматургии цикла, в ярком преподнесении тематического материала, в виртуозной фактуре фортепианной партии.

Сонату украинского композитора Т. Маерского (1948) отличают не только двухчастное строение цикла, но и элементы модернизма в музыкальной лексике произведения. Для сочинения характерны экспрессивный и смелый язык, обострённая чувственность и напряжённость образов, изменчивость эмоциональных состояний, насыщенная фактура и ладогармонические изыски. В то же время Сонате присущи стройная лаконичность и драматургическая завершённость. В стилистике произведения очевидна её общность с поэтным жанром.

В ярких и самобытных сонатах для виолончели и фортепиано армянских композиторов Г. Меликяна (1937), А. Степаняна (1943), К. Закаряна (1946), Л. Сарьяна (1948) и С. Джербашяна (1949) национальный по колориту танцевально-песенный тематизм органично сочетается с классической структурой. В тематизме этих произведений ощущается опора на армянский песенно-танцевальный фольклор, национальный колорит которого отражается в оборотах мелодики с пониженной II или повышенной IV ступенями лада, чередовании мажоро-минорных тонов. В метроритмике произведений используются смешанные размеры, оstinатность и смещение акцентов на слабые доли такта. В Сонате Г. Меликяна танцевальный характер побочной партии первой части передан особым ритмическим рисунком с паузой на второй и четвёртой долях такта в размере 6/4. Гармония обогащена альтерированными тонами с миксолидийским оттенком, секундовыми удвоениями, аккордами без

терции. Благодаря квинтам, форшлагам в партии фортепиано, аккордам *pizzicato* и двойным нотам на открытых струнах у виолончели создаётся имитация звучания народных инструментов. В кульминации второй части (*Andante*) Сонаты Г. Меликяна сильный эмоциональный накал достигается посредством использования высокого регистра виолончели, который придаёт её звучанию сходство со специфическим тембром дудука.

Следует подчеркнуть, что в первой половине XX века трактовка жанра сонаты для виолончели и фортепиано в творчестве композиторов союзных республик значительно отличается. Если в произведениях авторов западных территорий прослеживаются традиции С. Рахманинова в создании камерной сонаты концертного типа, а также актуальные для того времени экспериментаторские поиски в области музыкального языка, то произведения композиторов Армении находятся в начале пути освоения жанра. Особенностью этих произведений явилась национальная основа тематизма сонат, использование трёхчастного сонатного цикла и вариационных методов развития материала, а также имитация звучания народных инструментов с помощью ладогармонических, ритмических и инструментальных средств выразительности.

Во второй половине прошедшего века интерес у композиторов союзных республик СССР к жанру виолончельной сонаты значительно возрос. В этот период трактовка её жанровых параметров приобретает множественность прочтения, что было обусловлено стилевым разнообразием.

Традиционное прочтение жанра наблюдается в произведениях Г. Мушеля (1950), Э. Назировой (1952), А. Тертеряна (1956), Д. Гянджецяна (1960), Ю. Каросаса (1966), Ш. Чалаева (1967),

Т. Бакиханова (1966, 1968). В трёхчастной сонате для виолончели и фортепиано Г. Мушеля близость к народной узбекской музыке передают типичные интонационные обороты (скачки на кварту и квинту, опевание устоев, нисходящее кадансирование), выдержанный упругий ритм, вариантное развитие, аккордика с пропущенной терцией, сложные многотерцовые созвучия, совмещение мажора и минора. Национальный колорит оригинальной лирической темы второй части показан при помощи сочетания различных ладов: дорийского, эолийского, фригийского с тоникой *g*. По мнению Т. Головянц, «большое внимание уделяет композитор аккордам побочных ступеней, использует гармонию натуральных ладов и их характерные обороты. Он часто прибегает к полигармоническому сочетанию аккордов, к полиладовости, вуалирует доминантовую гармонию» [1, с. 23].

Для четырёхчастной сонаты Э. Назировой характерна яркая контрастность образов, моторное движение, острый синкопированный ритм энергичной темы второй части противопоставлен теме медленной части в стиле народной азербайджанской песни. В Сонате применяются типичные для ашугского искусства приёмы: интонационная и ритмическая повторность, длительные органые пункты, гармонии с квартово-секундовыми сочетаниями. Каденция виолончели в третьей части также близка народным импровизациям.

Во второй и третьей виолончельных сонатах Т. Бакиханова также прослеживаются черты азербайджанского фольклора – полиладовость и тонкие фольклорные аллюзии. В главной партии первой части Второй сонаты в полифоническом сплетении проводятся мелодии с элементами мугамов «Чаргях» в партии фортепиано и «Баяты-Шираз»

у виолончели. В побочной партии автор обращается к азербайджанской народной песне «У подножия крепости».

Интересные находки композиторы демонстрируют в области инструментальной выразительности. Это неудивительно – тембр виолончели близок к звучанию народных среднеазиатских и кавказских инструментов (дудука, зурны, саза, тара, кеманчи, чагана). *Sul ponticello* и остинатное *pizzicato* виолончели имитируют звучание бубна, стук по корпусу инструментов воспроизводит звучание восточных барабанов. При помощи использования низкого регистра фортепиано в сочетании с *pizzicato* на открытых струнах виолончели имитируется игра на струнно-щипковых народных инструментах.

В 1970–1980-е годы традиционная линия трактовки жанра продолжает привлекать внимание композиторов А. Шаверзашвили (1975), А. Штогаренко (издана 1978) и Ш. Тактакишвили (1985). В виолончельных сонатах этих авторов наблюдается органичный синтез фольклорных источников тематизма, трёхчастной структуры и современных новаций в области музыкальной лексики. На основе традиционного цикла Тактакишвили создаёт произведение лирико-драматического типа с яркой национальной окраской тематизма. Тесная связь с грузинской музыкой ощущается в ладовой окраске и гармоническом языке. Художественные закономерности народной музыки отразились также в повествовательном тоне изложения, импровизационном развитии мелодической линии, использовании принципов вариационно-вариантного преобразования тем. Специфика народной исполнительской культуры отражена в колоритной инструментовке.

В тематизме трёхчастных сонат А. Тертеряна (1956) и Э. Мирзояна (1966)



самобытные черты армянской музыки органично соединяются с современными новациями в области музыкальной лексики. Интонации лейттемы в сонате Э. Мирзояна напоминают мотив армянской песни «Ераз» («Сон»). Драматизм и экспрессия музыки второй части подчёркивается остро диссонирующими созвучиями. Впечатление усиливает виртуозная фактура партий, которая насыщена разнообразными формулами современного инструментализма.

Следует отметить, что на изменения типовых основ жанра в большей степени повлияли новшества в сфере музыкального языка, вызванные второй волной авангарда. В организации музыкального текста сонат И. Худолея (1968), И. Карабицы (1968), Е. Станковича (1971), Т. Мансуряна (1973), А. Зограбяна (1974), И. Исраэляна (1975) и Р. Саркисяна (1977) применяются серийность, сонористика, алеаторика, четвертитоновость. В Сонате № 3 Е. Станковича использованы элементы додекафонии, поиски композитора в области сонорной техники, современная звуковысотная и ритмическая нотация, свободные ритмические ускорения и замедления, а также нетрадиционные способы и приёмы игры (кластеры, глассандо по неопределённым звукам, *pizzicato* за подставкой на указанной струне, широкое вибрато в пределах 1/4 тона). Четвертитоновая микрохроматика встречается также в Сонате А. Зограбяна. В произведении И. Карабицы тематизм, жанровые истоки которого коренятся в украинском фольклоре, обогащён элементами додекафонии.

Обновления, вызванные использованием новаторских композиторских техник, привели к изменениям в сфере инструментальных средств выразительности. Эксперименты в области тембровых возможностей инструментов, акцен-

тирующих ударную природу фортепиано и нивелирующих кантиленную специфику виолончели, обусловили полный отказ от тембрового слияния – инвариантного признака ансамблевого жанра. В произведениях, созданных с использованием современных композиторских техник, авторы подчёркивали индивидуализированный характер каждой партии, конфликтную модель сопоставления тембров виолончели и фортепиано.

Одним из главных константных признаков жанровой модели сонаты является наличие сонатного цикла. Любые отклонения от традиционной трёхчастности следует считать изменением канонических устоев жанра. В сонатном творчестве композиторов союзных республик СССР встречаются разнообразные решения структуры произведений. Истоки этих преобразований различны: влияние традиционных национальных форм и особенностей развития тематического материала в народном творчестве, проникновение структурных элементов других жанров (жанровый синтез) и индивидуализированный подход, вызванный новациями в сфере музыкального языка.

Интеграция жанров народной музыки мугама и макама с сонатой проявляется во введении интермедийных отыгрышей (гяфы, таснифы), сопоставлении импровизационно-речитативных и песенно-танцевальных разделов (сонаты Г. Меликяна, Э. Назировой и др.). В двухчастной сонате для виолончели и фортепиано Э. Каппа (1948) наблюдается отказ от сонатной формы в пользу вариационных принципов развития материала. Тематическую основу её второй части составляют несколько неконтрастных песенно-танцевальных тем, которые раскрывают различные грани непритязательного лирического образа. Вследствие этого драматургия цикла по-

строена не на контрастном сопоставлении, а по принципу усложнения фактуры и ускорения темпа.

Соната для виолончели и фортепиано К. Хачатуряна (1966) и Соната-эпитафия памяти художника Минаса Э. Оганесяна (1975) созданы в контексте интереса композиторов к стилистическим элементам эпохи барокко. Названия частей (Речитатив, Инвенция, Ария и Токката в Сонате К. Хачатуряна и *Toccata, Passacaglia u Stabat Mater dolorosa* в произведении Э. Оганесяна) связаны с конкретными жанрами, но не аутентичны барочным *sonata da cheisa* или *da camera*. В них воспроизводятся характерные особенности этих жанров – декламационное повествование в Речитативе, развитие тематического ядра в Инвенции, ритмически собранная моторная фактура в Токкате, тяжёлая поступь в Пассакалии, темп, характер и фактура в Арии. Вместе с тем, в медленных частях основой тематизма служат интонации армянского песенного фольклора. Для композиционной и драматургической структуры этих произведений характерны тональная смысловая разомкнутость, а также отсутствие конфликтности классической сонатной формы.

Одной из характерных тенденций в сфере формообразования в музыке XX века является сжатие формы, слияние цикличности с одночастностью. Свёртывание сонатного цикла до одной части в некоторых произведениях обусловлено влиянием структурных особенностей других жанров. С целью конкретизации жанровой идентичности композиторы указывают на это явление в названиях своих сочинений: Поэма-соната А. Стырчи (1956), Соната-поэма Э. Оганесяна, Соната-баллада К. Банайтиса (1938) и др.

Романтической стилистикой с тенденцией к сквозной форме поэмого типа «природа» одночастности обусловлена

в произведениях А. Стырчи, С. Лобеля (1965), А. Одинаева (неизв.). Черты поэмности проявляются здесь в свободном изложении материала и чередовании разноплановых эпизодов.

Композиционные особенности одночастных произведений представляют либо сонатную форму (сонаты А. Одинаева, А. Стырчи, И. Карабицы), либо трёхчастную (Соната Ш. Темирбулатова). В сочинениях В. Барвинского и С. Лобеля разделы сонатной формы функционально соответствуют частям сонатно-симфонического цикла. В сонатах Т. Маерского и Ю. Ищенко монологические связи между частями и принцип *attaca* приближает двухчастную форму этих сочинений к одночастной.

В произведениях Е. Станковича, Р. Саркисяна, А. Загробяна, М. Израеляна, Р. Габичвадзе (1977), А. Шахбагына (издана в 1984) одночастность обусловлена влиянием новаторских композиторских техник. В трёхчастных сонатах Ш. Чалаева (1967), О. Кивы (издана в 1975), Г. Ляшенко (1975), Т. Мансуряна, Ю. Ширвинскаса (издана в 1978) соблюдены лишь количественные и темповые параметры сонатного цикла. В этих произведениях наблюдаются сквозные формы, уход от репризности, тяготение к формам с неравными пропорциями и вообще всевозможная нетипизированность, «сбивание». В сфере процессуального развёртывания импульсом становится энергия ритма, драматургия тембра.

Таким образом, многочисленные произведения, созданные композиторами республик СССР, отличаются разнообразием трактовок. Большой пласт сочинений демонстрирует традиционное прочтение жанра, которое подразумевает использование трёхчастного цикла и соблюдение основных семантических и стилистических канонов камерной со-



наты. В произведениях с использованием современных композиторских техник письма наблюдается новаторский подход к трактовке жанра – индивидуализация формы, нивелирование тембрового слияния и персонификация тембров.

Следует отметить, что тематизм большинства сочинений, охватывающих как традиционные, так и альтернативные образцы жанра, опирается на интонационные формулы народной музыки, усложнённые современными новациями в сфере музыкальной лексики. «Визит-

ной карточкой» произведений национальных композиторов является использование особых тембровых красок, оригинальных приёмов игры и способов звукоизвлечения, приближенных к народной манере музицирования.

Сонаты для виолончели и фортепиано композиторов союзных республик СССР в полной мере отразили основные тенденции эволюции жанра и составили оригинальную ветвь отечественной музыки советского периода.

❧ ЛИТЕРАТУРА ❧

1. Головянец Т. А. Камерно-инструментальная ансамблевая музыка Узбекистана. Ташкент: Фан, 1990. 107 с.
2. Долинская Е. Б. Предисловие к грампластинке // Ваграм Сараджян, виолончель / исп.: К. Хачатурян (фп.), Э. Мирзоян (фп.). М.: Мелодия, 1979. 33 об/мин, стерео. (ГОСТ 5289-73). С 10-1275959-60. Содерж.: Хачатурян К. Соната для виолончели; Мирзоян Э. Соната для виолончели.
3. Раабен Л. Н. Советская камерно-инструментальная музыка. Л.: Музгиз, 1963. 340 с.
4. Сильвестров В. В. Дождаться музыки: лекции-беседы: по материалам встреч, организованных Сергеем Пилютиковым. Киев: Дух и літера, 2012. 368 с.
5. Шитикова Р. Г. Программная соната в музыке XX века // Фундаментальные исследования. 2015. № 2–23. С. 5228–5234.
6. Щербаков Ю. В. Музыкальное произведение в контексте теории жанра // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2015. № 11 (101). С. 123–125.
7. Ruah-Midbar M. Shapiro and Omri Ruah Midbar Outdoing Authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2017. Vol. 54, No. 3, pp. 199–231.
8. Schmelz P. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History // The Journal of Musicology. California: University of California Press, 2014. Vol. 31, No. 2, pp. 231–271.
9. Sephus N. H., Lanterman A. D., Anderson D. V. Modulation Spectral Feature In Pursuit of Invariant Representations of Music with Application to Unsupervised Source Identification // Journal of New Music Research. Swets & Zeitlinger publishers. 2015. Vol. 44, Issue 1, pp. 58–70.
10. Thompson T. Folklore beyond the Human: Toward a Trans-Special Understanding of Culture, Communication, and Aesthetics // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 2, pp. 69–92.
11. Tuohy S. Collecting Flowers, Defining a Genre: Zhang Yaxiong and the Anthology of Huaer Folksongs // Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 1, pp. 113–149.

Об авторе:

Гудожникова Ольга Николаевна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры концертмейстерского мастерства и камерного ансамбля, и. о. проректора по учебной работе, Магнитогорская государственная консерватория (академия) имени М. И. Глинки (455036, г. Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru

REFERENCES

1. Golovyants T. A. *Kamerno-instrumental'naya ansamblevaya muzyka Uzbekistana* [The Chamber Instrumental Ensemble Music of Uzbekistan]. Tashkent: Fan, 1990. 107 p.
2. Dolinskaya Ye. B. Predislovie k gramplastinke [Preface to the Gramophone Record]. *Vagram Saradzhyan, cello*. Performers: K. Khachatryan (piano), E. Mirzoyan (piano). Moscow: Melodiya, 1979. 33 rpm, stereo. (GOST 5289-73). С 10-1275959-60. Contents: Khachatryan K. Sonata for cello; Mirzoyan E. Sonata for cello.
3. Raaben L. N. *Sovetskaya kamerno-instrumental'naya muzyka* [Soviet Chamber Instrumental Music]. Leningrad: Muzgiz, 1963. 340 p.
4. Silvestrov V. V. *Dozhdat'sya muzyki: leksii-besedy: po materialam vstrech, organizovannykh Sergeem Pilyutikovym* [To Wait for the Music to Arrive: Lectures-C: Based on the Materials of Meetings Organized by Sergey Pilyutikov]. Kiev: Dukh i litera, 2012. 368 p.
5. Shitikova R. G. *Programmnaia sonata v muzyke XX veka* [The Programmatic Sonata in 20th Century Music]. *Fundamental'nye issledovaniya* [Basic Research]. 2015. No. 2–23, pp. 5228-5234.
6. Shcherbakov Yu. V. *Muzykal'noe proizvedenie v kontekste teorii zhanra* [The Musical Work in the Context of the Theory of Genre]. *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki* [Historical, Philosophical, Political, and Legal Disciplines, Cultural Studies, and Art History. Questions of Theory and Practice]. 2015. No. 11 (101), pp. 123–125.
7. Ruah-Midbar M. Shapiro and Omri Ruah Midbar Outdoing Authenticity: Three Postmodern Models of Adapting Folkloric Materials in Current Spiritual Music. *Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2017. Vol. 54, No. 3, pp. 199–231.*
8. Schmelz P. Valentin Silvestrov and the Echoes of Music History. *The Journal of Musicology. California: University of California Press, 2014. Vol. 31, No. 2, pp. 231–271.*
9. Sephus N. H., Lanterman A. D., Anderson D. V. Modulation Spectral Feature In Pursuit of Invariant Representations of Music with Application to Unsupervised Source Identification. *Journal of New Music Research. Swets & Zeitlinger publishers, 2015. Vol. 44, Issue 1, pp. 58–70.*
10. Thompson T. Folklore beyond the Human: Toward a Trans-Special Understanding of Culture, Communication, and Aesthetics. *Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 2, pp. 69–92.*
11. Tuohy S. Collecting Flowers, Defining a Genre: Zhang Yaxiong and the Anthology of Huaer Folksongs. *Journal of Folklore Research. New York, Indiana: Indiana University Press, 2018. Vol. 55, No. 1, pp. 113–149.*

About the author:

Olga N. Gudozhnikova, Ph.D. (Arts), Associate Professor at the Department of Concertmaster and Chamber Ensemble, Acting Vice-Rector for Academic Affairs, Magnitogorsk State M. I. Glinka Conservatory (Academy) (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0002-4567-0556**, gudozolga@yandex.ru