

Е. Н. ЗАВЬЯЛОВ*Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова
г. Уфа, Россия**ORCID: 0000-0002-4064-4420, evg52784725@yandex.ru***Концерты для оркестра Р. К. Щедрина:
к проблеме трактовки жанра**

В статье рассматриваются особенности новаторского прочтения жанра концерта для оркестра в творчестве Родиона Щедрина. Композитор создаёт свой вариант оркестрового концерта, преломлённый в русле таких стилевых направлений, как неофольклоризм и постмодернизм. Доминирующими признаками концертов Щедрина являются претворение русской тематики и программность, которые во многом определяют драматургический профиль сочинений и принципы их композиционной организации. Жанровыми источниками концертов композитора становятся барочный *concerto grosso*, романтическая симфоническая поэма, симфонические картины русских композиторов. Образно-музыкальное развитие в концертах Щедрина реализовано на основе одноэлементной и многоэлементной драматургии. В монодраматургических концертах («Звоны» и «Хороводы») свободно трактованный принцип монотематизма во взаимодействии с вариантно-вариационным развитием приводит к возникновению производных контрастов, в частности, к жанровым трансформациям тематизма. Концерты с многоэлементной драматургией («Озорные частушки», «Старинная музыка российский провинциальных цирков», «Четыре русские песни») характеризуются опорой на quasi-сюитный способ организации композиции, контрастами-сопоставлениями неконфликтного типа.

Ключевые слова: Родион Щедрин, концерт для оркестра, инструментальный концерт, неофольклоризм, *concerto grosso*, монодраматургия, монотематизм.

EVGENY N. ZAVYALOV*Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov, Ufa, Russia**ORCID: 0000-0002-4064-4420, evg52784725@yandex.ru***Rodion Shchedrin's Concertos for Orchestra:
Concerning the Problem of Interpretation of the Genre**

The article examines the peculiarities of the innovative rendition of the genre of the Concerto for Orchestra in the musical legacy of Rodion Shchedrin. The composer creates his own version of the orchestral concerto, modified in the course of such stylistic trends as neo-folklorism and post-modernism. The predominating features of Shchedrin's Concertos are in the putting into practice of Russian subject-matter and programmatic features, which in many ways define the dramaturgical profile of the compositions and the principles of their compositional organization. The composer's genre sources for the concertos turn out to be the baroque concerto grosso, the romantic symphonic poem and the symphonic pictures by Russian composers. The depictive-musical development in Shchedrin's concertos is realized on the basis of single-element and multielement dramaturgy. In the monodramaturgical concertos ("The Chimes" and "Khorovods") the freely interpreted principle of monothematicism in interaction with variant-variational development leads to the emergence of resultant contrasts, in particular, to the genre-related transformations of thematicism. The concertos with the single-element dramaturgy ("Mischievous Chastushkas," "Early Music of Russian Provincial Circuses," and "Four Russian Songs") are characterized by a reliance on a quasi-suite means of organization of compositions, as well as by contrasting juxtapositions of non-conflicting types.

Keywords: Rodion Shchedrin, Concerto for Orchestra, instrumental concerto, neo-folklorism, Concerto Grosso, monodramaturgy, monothematicism.

Концерт для оркестра как особая разновидность инструментального концерта долгое время оставался на периферии внимания композиторов, однако в музыке XX – начала XXI века он становится одним из наиболее востребованных жанров. Базовой моделью, на которую опираются композиторы, является барочный *concerto grosso*, не закрепившийся в жанровых системах последующих эпох классицизма и романтизма¹, но возрождённый в начале прошлого столетия.

Обращение к *concerto grosso* в XX веке не было попыткой воссоздания старинного жанра, в первых же опусах² он сразу предстал в обновлённом виде. Прежде всего, появилось само жанровое обозначение «концерт для оркестра», которое ранее в музыке не встречалось. Одна из главных особенностей концерта XX века заключается в синтезе барочной концертности и сонатной драматургии, а также во взаимодействии с другими жанрами. Наконец, самое важное – концерт получает преломление в различных стилевых контекстах. В 1910–1940-е годы в западноевропейской музыке появляются неоклассицистские сочинения А. Казеллы, П. Хиндемита, экспрессионистский концерт А. Берга, посвящённый А. Шёнбергу, неobarочные опусы М. Регера, Э. Блоха, неофольклорные – З. Кодая, М. Рожа, Д. Лигети. Знаменитый Концерт для оркестра (1943) Б. Бартока – пример полистилистического произведения, в котором переплетаются черты неоклассицизма и неофольклоризма, предвосхищаются постмодернистские тенденции (в частности, вводится цитата из популярной оперетты Ф. Легара «Весёлая вдова»). Созданный в то же время И. Стравинским «Эбеновый концерт» для кларнета и джаз-оркестра представляет собой стилизованный синтез джазовой музыки и неоклассицистских принципов. Опора на стилизованный синтез станет в дальнейшем доминирующей чертой оркестровых концертов второй половины XX века.

В отечественной музыке этот жанр получил яркое претворение в творчестве Р. К. Щедрина, представившего собственный вариант оркестрового концерта, преломлённый в русле неофольклорного направления и в постмодернистском ракурсе³. Всего у Щедрина пять оркестровых концертов, которые по времени создания группируются в два цикла: ранние концерты 1960-х годов и произведения 1980–1990-х годов.

Ранние сочинения – «Озорные частушки» (1963) и «Звоны» (1968) – во многом ориентированы на характерные для середины XX века творческие эксперименты с *concerto grosso*. Влияние старинного жанра проступает в повышенной роли полифонических приёмов развития (реальные и *quasi*-имитации, симультанные совмещения тем), специфике инструментовки (значительное внимание уделяется басовым партиям – «призракам» *basso continuo*, а также моментам солирования отдельных инструментов или их групп сообразно традициям барочного концерта). В интонационной близости всех тематических элементов прослеживаются отголоски барочного принципа «ядра и развёртывания», несмотря на эскизный характер тематизма и высокую степень дискретности в его экспонировании.

Группа концертов для оркестра конца 1980-х и 1990-х годов – «Старинная музыка российских провинциальных цирков» (1989), «Хороводы» (1989), «Четыре русские песни» (1998) – отличается большей масштабностью, ярко выраженным стремлением к симфонизации (вспоминаются концертно-симфонические опусы С. В. Рахманинова).

Первые же концерты Щедрина стали примерами новаторской интерпретации жанра в русле неофольклоризма⁴. Вместе с тем в них обнаруживаются черты стилизованного синтеза: в «Озорных частушках» ясно ощутимо влияние джаза, а в «Звонах» велика роль принципов современного письма – серийной и пуантилистической техник, сонорных эффектов и алеаторики.

«Старинная музыка российских провинциальных цирков» – полистилистическое произведение, обращённое в XIX век, в котором сочетаются блестящий цирковой марш, пародия на балетно-цирковую сюиту, лирический симфонизм (аллюзия на стиль П. И. Чайковского) и отголоски популярного романса «Очи чёрные». Концерты «Хороводы» и «Четыре русские песни» продолжают неофольклорную линию творчества Щедрина.

Константными признаками концертов композитора являются претворение *русской тематики* и *программность*. В каждом из концертов заголовок представляет собой олицетворение какого-либо звукообраза России. В Первом таким символом становится частушка – жанр, присущий исключительно русскому фольклору⁵. В частушке композитора привлекают её



современность и злободневность, многогранность комического, поскольку в ней, по словам композитора, «всегда есть юмор, ирония, едкая сатира на существующие порядки, на “вождей народа”» (цит. по: [7, с. 284]).

Во втором концерте подобным знаком русской музыкальной культуры выступают звонность и колокольность, получившие преломление в творчестве многих отечественных композиторов. Щедрина с помощью этого символа удалось воссоздать, как отмечает М. Е. Тараканов, «звучащую атмосферу древней Руси как неотъемлемую часть жизни русских людей от рождения до ухода в последний путь» [6, с. 122]. Концертом «Звоны» в творчестве композитора открывается целая галерея образов звонности и колокольности, тесно связывающих его музыку с русской музыкальной традицией. К этим образам, трактуя их то ликующе, то трагически, он обращается в «Русских трезвонах» из «Тетради для юношества» (1981), хоровых сочинениях «Казнь Пугачёва» (1981) и «Концертино» (1982), в «Русских звонах» из Четвёртого фортепианного концерта (1991), в «Вечернем звоне» из «Российских фотографий» (1994).

Третий концерт – «Старинная музыка российских провинциальных цирков» – передаёт атмосферу городского быта XIX века: по словам Щедрина, «вся русская литература, живопись того времени пестрят поэтичными, драматическими, сентиментальными коллизиями, “приездами” и “отъездами” бродячих цирков в маленьких российских городах» (цит. по: [7, с. 294]).

Название Четвёртого концерта «Хороводы», с одной стороны, апеллирует к конкретному фольклорному жанру, непосредственно связанному с игровым и обрядовым бытом, а с другой, – становится философским воплощением идеи круговорота в жизни и природе.

Наконец, Пятый оркестровый концерт – «Четыре русские песни» – посредством «обобщения через жанр» (А. А. Альшванг) воссоздаёт образ русской дороги, раскрываемый через народные песни – былинную, игровую, цыганскую плясовую и обрядово-величальную.

Таким образом композитор достигает глубокого художественного обобщения и в то же время предлагает слушателям конкретные ассоциации с явлениями русской жизни.

Программные заголовки во многом определяют и некоторые особенности драматургии.

Так, в названиях трёх концертов содержатся указания на первичные музыкальные жанры – частушка, хоровод, песня. Фольклорные жанры, вовлекаемые в академический концерт, обуславливают специфику мелодики, ритмики, принципов развития, привносят черты импровизационности. Например, в концерте «Озорные частушки» средствами оркестра воссоздаётся атмосфера настоящего «частушечного турнира», в котором поочередно выступающие участники стараются как бы перещеголять друг друга. Такое соревнование как нельзя лучше соответствует духу состязания, свойственному концертному жанру. Мелодическая афористичность частушки, её естественная вариантность приводят к контрастам: тембровым (включение в диалог новых инструментов-солистов); динамическим, возникающим в связи с особенностями пространственного расположения музыкантов-солистов в оркестре (тематический материал рассылается с разных точек); тематическим, появляющимся благодаря сопоставлению различных жанровых разновидностей частушки (частушки-сороговорки, частушки-рассказы и лирические частушки-страдания).

В заголовке Третьего концерта словосочетание «музыка цирков» воспринимается как скрытое указание на прикладной жанр – сюиту музыкальных номеров⁶, сопровождающих исполнение цирковой программы. В музыке концерта перемена номеров подчёркивается композитором благодаря коллажному включению разделов, имитирующих зрительские аплодисменты. Кроме того, заявленная программа провоцирует обращение к жанрам и атрибутам цирковых выступлений: марш (парад-алле), фанфары.

Наконец, своеобразие программы накладывает свой отпечаток и на выбор оркестровых средств. Например, в «Звонах» вводятся оркестровые и натуральные церковные колокола, важная роль принадлежит медной группе; в партитуре «Старинной музыки российских провинциальных цирков» композитор использует аудиозапись пения птиц; в «Хороводах» велика роль группы деревянных духовых, в частности, блок-флейты, близкой фольклорному звучанию.

Жанровыми источниками концертов Щедрина являются *барочный concerto grosso, романтическая симфоническая поэма, симфонические картины русских композиторов.*

От исторического прототипа *concerto grosso* композитор перенимает главный драматургический принцип – *диалогичность*, раскрывающаяся через *концерттирование* и *концертность*⁷. Концерттирование – способ осуществления диалога, его «материализация» и одновременно принцип тематического развития – основывается на обмене оркестрантами единицами диалога (сольными или ансамблевыми репликами), а также на чередовании моментов солирования, ансамблевой игры и общих *tutti*. Под концертностью понимается особое свойство диалогического высказывания, подразумевающего демонстрацию высокого уровня профессиональных качеств музыканта: виртуозно-технического блеска, красочности, артистизма, «красноречия» и ораторского пафоса, умения импровизировать, играть в ансамбле и т. д. Важно отметить, что принцип концерттирования у Щедрина совмещается с одновременным темброво-фактурным варьированием тематизма. Все вступающие в диалог солисты являются равноправными участниками концерта. Их партии отличаются красочностью, насыщены виртуозностью и нередко наделены характерностью (например, «плачущие» кларнеты или «тростниковое», пасторальное звучание блок-флейты в «Хороводах», игра на скрипке и препарированном фортепиано *quasi-balalaika* в «Четырёх русских песнях» и «Озорных частушках»).

Концертность, в целом свойственная музыке Щедрина, обнаруживается в стремлении создавать сочинения, в полной мере раскрывающие высокопрофессиональные качества музыкантов-солистов, современный уровень мастерства которых композитор именуется «парадом виртуозных возможностей» [3, с. 154]. В связи с этим автор часто ставит перед музыкантами интересные исполнительские задачи (пение оркестрантов, подражание народным инструментам или звукоизобразительность). Концерты отличаются технической развитостью оркестровых партий: непростые ритмы при скорых темпах, большое число разделений *divisi* и проистекающие из них ансамблевые сложности, различные алеаторические приёмы, оркестровые кластеры и совместные глассандо – вот лишь некоторые из характерных трудностей, встречающихся на страницах партитур.

От жанрового инварианта старинного концерта композитор также воспринял *принцип мо-*

нодраматургии, лежащий в основе отдельных частей барочного концертного цикла, а у Щедрина реализуемый в масштабах крупного одностанного сочинения («Звоны», «Хороводы»). Как известно, монодраматургия барочного концерта базировалась на тематизме особого рода, типа «ядро и развёртывание», для которого было свойственно «движение по кругу», не приводящее к возникновению нового качества образа. У Щедрина же, напротив, доминирование одного образа не исключает тематических контрастов в процессе музыкального развития. Цель этих контрастов – не противопоставление тем, а утверждение исходного тезиса путём раскрытия его смысловой многогранности.

Другой жанровой составляющей концертов для оркестра Щедрина выступает романтическая симфоническая поэма, созданная Ф. Листом. Напомним, что первым опытом синтеза жанров сольного концерта и симфонической поэмы были «Джинны» для фортепиано с оркестром С. Франка (1884). Щедрин же впервые распространяет идею подобного синтеза на оркестровый концерт, реализуя её через одностанность и свободно трактованный *принцип монотематизма*, проявляющийся в возникновении контрастных новообразований из единого интонационного источника.

Наконец, влияние жанра симфонических картин обнаруживается в программном содержании концертов, важной роли изобразительного начала («Озорные частушки», «Звоны», «Старинная музыка российских провинциальных цирков»), а также благодаря наличию признаков эпического симфонизма (преобладание экспонирования над разработкой, специфическая мягкость контрастов, вариационный метод развития) и медитативной созерцательности («Хороводы», «Четыре русские песни»).

Музыкально-образное развёртывание в оркестровых концертах Щедрина реализуется на основе одноэлементной и многоэлементной драматургии (В. П. Бобровский).

Монодраматургическая организация присутствует таким концертам, как «Звоны» и «Хороводы». В них свободно претворённый принцип монотематического симфонизма во взаимодействии с вариантно-вариационными и тембровыми преобразованиями приводит к возникновению *производных контрастов*. Главным результатом такого развития становятся жанровые трансформации первоначальных тем,



раскрывающие новые грани художественного образа.

Так, нейтральная в жанровом отношении начальная тема концерта «Звоны» – додекафонный ряд из двенадцати тонов, помещённый в насыщенную сонорными эффектами звуковую среду, – перерождается в тему с отчётливо проступающими признаками знаменной мелодики, резюмирующую образное развитие в произведении (ц. 23–24).

Концерт «Хороводы» открывается пасторальной «тростниковой» темой, которая является источником тематизма сочинения и напоминает импровизационный пастуший наигрыш. Уже во вступлении из неё вырастает вторая, моторная частушечно-токатная тема (ц. 2), в которой сохранён прежний мелодико-гармонический комплекс. В свою очередь, эта производная тема оказывает влияние на дальнейшее развитие. Таким образом, пасторальный наигрыш из вступления становится подвижной танцевальной темой в духе народных хороводных песен к началу первого раздела (ц. 4), а в центральном эпизоде первого раздела трансформируется в энергичный праздничный колокольный бой (ц. 13). В среднем разделе происходит *жанровый сдвиг*, переключение в сферу плача (ц. 32), а далее – *жанровая модуляция* (В. А. Цуккерман) в разудалый танец-пляс (кульминационный эпизод – ц. 57).

Многэлементная драматургия Первого, Третьего и Пятого концертов характеризуется опорой на *quasi*-сюитный способ организации композиции. При этом важно подчеркнуть, что множественность драматургических элементов в концертах Щедрина не предполагает наличие конфликта. Все соединяемые эпизоды направлены на многогранное раскрытие одного глобального образа – явления-символа русской культуры, выбранного композитором.

Так, основа драматургии концерта «Старинная музыка российских провинциальных цирков» – контраст-сопоставление эпизодов разной образно-смысловой и жанровой направленности: церемониального торжественного марша (красочное вступление), калейдоскопа сменяющих друг друга моментов циркового представления (средняя часть), тихой рефлексивной части с пением оркестрантов и грандиозного *tutti*-марша (реприза из двух разделов), яркой динамичной коды. Похожим образом выстроены и «Четыре русские песни», где герой-путешественник

переживает ряд различных событий, каждое из которых характеризуется через музыку одной из четырёх песен.

Общая черта оркестровых концертов Щедрина – *одночастность*, опирающаяся на внутреннюю *трёхчастную архитектуру*, что обуславливается особенностями драматургии, прежде всего, монообразностью содержания, направленного на многоаспектное раскрытие *одного образа*. Масштабность одночастной композиции вызывает аналогии с романтической программной симфонической поэмой и симфоническими картинами русских композиторов.

В концертах с одноэлементной драматургией доминируют принципы *сквозного вариантно-вариационного* развития и *фактурного крещендирования* (В. Н. Холопова), создаваемого благодаря накапливанию оркестровой звучности. Это приводит, в частности, к интенсификации преобразований начальных тем в средних разделах, основанных на производном контрасте. В «Хороводах» динамику образного развёртывания создаёт непрерывный вариационный процесс, сопровождаемый жанровыми трансформациями, в «Звонах» – идея постепенного охвата звукового пространства, приводящего к становлению крещендирующей фактурной формы. Для осуществления динамического накопления композитор прибегает к такому приёму вертикального монтажа, как *наплыв* (О. В. Синельникова), когда новое вводится на фоне ещё не отзвучавшего предыдущего. Это приводит к возникновению полифонии пластов: уже разработанные тематические и темброво-фактурные комплексы постепенно приобретают фоновое значение, на эти пласты накладываются новые варианты темы.

В «Хороводах», где первый и средний разделы по времени реального звучания почти одинаковы (около 10 минут), различно их *перцептуальное* (переживаемое) время, поскольку различна и насыщенность событиями. В первом разделе, построенном на вариантно-вариационном преобразовании главной «свирельной» темы (словно замедленный темп развития), происходит погружение в *созерцание* лишь одной из граней образа. Возрастание психологической концентрации перцептуального времени во втором разделе достигается за счёт *уплотнения «событийной» стороны* благодаря *жанровым трансформациям* темы,

приводящим к таким «полюсным» противоположностям, как экспрессивный плач и разудалый пляс.

В концертах с многоэлементной драматургией характерными становятся такие способы организации композиции, как *quasi*-сюитность, монтаж, контрасты-сопоставления. При этом в качестве скрепляющих средств выступают сквозные темы (Третий концерт «Старинная музыка российских провинциальных цирков») и ритмические остинато (Пятый концерт «Четыре русские песни»), создающие, по выражению Щедрина, «токатный» принцип формообразования. Основная смысловая нагрузка приходится на средние разделы, которые оформляются в *quasi*-сюиту, первые же части выполняют скорее подготавливающую или вводную функцию.

В концерте «Четыре русские песни» первый раздел строится на вариационном развитии одной темы в духе народного напева, её условно можно назвать *темой путешественника*. Тема дороги, тоски по родной стороне представляет ещё один сквозной образ в творчестве композитора⁸.

Содержательно-смысловым базисом сочинения является средний раздел, состоящий из четырёх эпизодов, связанных с образами русской былины, хороводной, цыганской лирической и обрядовой песен (схема 1).

Специфика введения народных напевов в авторский текст заключается в том, что Щедрин тяготеет не к цитированию, а скорее к аллюзии на фольклорные источники. В эпизоде с былинной «Про Добрыню» (ц. 8–11) напев высвечивается одновременно в двух различных измерениях: цитируется в увеличении у низких струнных и проводится с приблизительной точностью мелодической линии в мономерном движении

ровных длительностей соло у альты. Хороводная песня «Как за речкою», указанная композитором в качестве одного из народно-песенных прообразов, на мелодическом уровне себя не проявляет, однако на основе её ритмических рисунков строится краткий эпизод (ц. 12), где скрипки и альты *quasi balalaika* имитируют фольклорный тембр. Аллюзия на песню «Две гитары» (третий эпизод) отличается некоторой импрессионистской размытостью тематизма: мотивы-знаки, по которым можно идентифицировать песню (напряженные романсные интервалы, танцевальные «цыганские» секунды, имитации гитарного аккомпанемента), рассредоточены во времени и в фактуре.

Наиболее узнаваема подблюдная песня «Слава» (четвёртый эпизод средней части, ц. 21–33), на основе которой развитие приводит к общей динамической кульминации произведения (праздничный трезвон, ц. 29–33).

Особая роль в оркестровых концертах принадлежит репризам. В «Цирках» возникает реприза продолжающего действия, где наблюдается динамизация основной темы. В симультанной репризе-коде «Четырёх русских песен» происходит совмещение функций собственно репризы и частично экспозиции. Совмещение композиционных функций обнаруживается и в коде «Звонов» благодаря введению новой темы в духе знаменного распева.

Р. К. Щедрин в своих оркестровых концертах выступает как новатор, демонстрирующий новую жизнь жанра в XX веке. Выявление специфики претворения жанра концерта для оркестра в современной отечественной музыке в контексте стилового плюрализма представляет несомненный интерес и может стать темой специального исследования.

Схема 1

Концерт № 5 «Четыре русские песни»

А Первый раздел ц. 1–8	В Средний раздел ц. 8–33	А1 + Coda Реприза и кода ц. 34–45
Вводный раздел – образ дороги, тройки; плавный переход к среднему разделу (ц. 8)	«Впечатления» путешественника: былина (ц. 8–11), переборы балалайки (ц. 12), цыганская лирическая песня (ц. 12–20), «Слава» и трезвон (ц. 21–33)	Возвращение тем обоих предыдущих разделов – синтетическая реприза; кода (ц. 44–45)


ПРИМЕЧАНИЯ


¹ Пожалуй, единственным напоминанием о *concerto grosso* в этот период стали концертные симфонии Й. Гайдна и В. А. Моцарта – своеобразный гибридный жанр, в котором отдельные новаторские черты творчества классиков (особый тип тематизма, опора на принципы классической функциональной гармонии, гомофонный тип фактуры) переплелись с традициями старинного *concerto grosso* (концертная форма, контрасты *tutti* и *solo*, тип исполнительского состава, обилие сольных каденций).

² Первым подобным сочинением стал Концерт в старинном стиле М. Регера (1912), по духу близкий баховским Бранденбургским концертам.

³ Черты постмодернизма обнаруживаются и в других сочинениях композитора, например, в опере «Мёртвые души» (1977). См. об этом: [1].

⁴ Следует отметить, что в отличие от неофолклорных концертов зарубежных композиторов (Б. Барток, З. Кодай и др.), в сочинениях Щедрина не наблюдается влияние неоклассицизма (прежде всего таких его особенностей, как сонатная драматургия и форма).

⁵ Жанр частушки фигурирует также в других сочинениях Щедрина: например, в опере «Не толь-

ко любовь» (1961), Первом фортепианном концерте (1954).

⁶ Цепь контрастных эпизодов в концерте Щедрина не образует сюиту в классическом её понимании (цикл завершённых по форме номеров). Сюитность на основе сопоставления нескольких цирковых музыкальных образов здесь только условная, сами же эпизоды не являются самостоятельными и законченными и соединяются по принципу монтажа. Принципы монтажной драматургии и композиции в творчестве Щедрина разработаны в исследовании О. В. Синельниковой «Монтаж как принцип музыкального мышления Родиона Щедрина (на примере инструментальных произведений композитора)» [4].

⁷ Диалогичность в различных проявлениях привлекает внимание Щедрина. Об этом свидетельствует не только устойчивый интерес композитора к жанру концерта, но и проникновение концертирования в другие жанры (например, Третья симфония «Лица русских сказок»).

⁸ Интересно, что Щедрин процитировал главную тему своего Пятого концерта в опере «Левша» (2013) при первом появлении главного героя, вспоминающего родную Тулу.


ЛИТЕРАТУРА


1. Жоссан Н. Ю. Претворение фольклора в ракурсе постмодернизма (на материале отечественной музыки второй половины XX века) // Проблемы музыкальной науки. 2016. № 2. С. 25–34.

DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.

2. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.

3. Родион Щедрин: материалы к творческой биографии: сборник рецензий, исследований и материалов / ред.-сост. Е. С. Власова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. 488 с.

4. Синельникова О. В. Монтаж как принцип музыкального мышления Р. Щедрина: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2004. 33 с.

5. Синельникова О. В. Родион Щедрин: константы и метаморфозы стиля. Кемерово: КГУКИ, 2013. 314 с.

6. Тараканов М. Е. Творчество Родиона Щедрина. М.: Советский композитор, 1980. 328 с.

7. Холопова В. Н. Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М.: Композитор, 2000. 310 с.

8. Шабунова И. М. Оркестровая стилистика эпохи барокко в музыке XX века (на примере жанра *concerto grosso*) // Проблемы музыкальной науки. 2012. № 1. С. 226–230.

9. Auner J. H. Schoenberg's Handel Concerto and the Ruins of Tradition // Journal of the American Musicological Society. 1996. Vol. 49. Issue 2, pp. 264–313.

10. Mauskapf M. Collective Virtuosity in Bartok's Concerto for Orchestra // The Journal of Musicological Research. 2011. Vol. 30. No. 4, pp. 267–296.

11. Menke J. Sound, Process and “Skeleton” – On the First Movement of Handel's Concerto Grosso op. 6 No. 1 in G major // Musik Und Asthetik. 2007. Vol. 11, pp. 54–68.

12. Stuhr-Rommereim J. An Interview with Rodion Shchedrin // Choral Journal. 1992. Vol. 32. No. 9, pp. 7–14.

13. Thomas H. First Performances: Liverpool, The Philharmonic Hall: Rodion Shchedrin's Oboe Concerto // Tempo. 2011. Vol. 65, pp. 57–58.

Об авторе:

Завьялов Евгений Николаевич, аспирант кафедры теории музыки, Уфимский государственный институт искусств им. Загира Исмагилова (450008, г. Уфа, Россия), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

REFERENCES

1. Zhossan N. Yu. Pretvorenie fol'klora v rakurse postmodernizma (na materiale otechestvennoy muzyki vtoroy poloviny XX veka) [Realization of Folklore in the Perspective of Postmodernism (on the Material of Russian Music of the Second Half of the 20th Century)]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2016. No. 2, pp. 25–34. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.2.025-034.
2. Korobova A. G. Sud'ba fenomena i ponyatiya “zhanr” v muzykal'noy kul'ture noveyshego vremeni [The Destiny of the Phenomenon and the Concept of “Genre” in the Musical Culture of the Contemporary Times]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2013. No. 1, pp. 233–237.
3. *Rodion Shchedrin: materialy k tvorcheskoy biografii: sbornik retsenziy, issledovaniy i materialov* [Rodion Shchedrin. Materials for a Creative Biography: Collection of Reviews, Studies and Materials]. Edited by E. S. Vlasova. Moscow: Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory, 2007. 488 p.
4. Sinel'nikova O. V. *Montazh kak printsip muzykal'nogo myshleniya R. Shchedrina: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya* [Mounting as a Principle of Rodion Shchedrin's Musical Thinking: Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Moscow, 2004. 33 p.
5. Sinel'nikova O. V. *Rodion Shchedrin: konstanty i metamorfozy stilya* [Rodion Shchedrin: Constants and Metamorphosis of Style]. Kemerovo: Kemerovo State University of Culture and Arts, 2013. 314 p.
6. Tarakanov M. E. *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina* [The Works of Rodion Shchedrin]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1980. 328 p.
7. Kholopova V. N. *Put' po tsentru. Kompozitor Rodion Shchedrin* [The Path Along the Centre. Composer Rodion Shchedrin]. Moscow: Kompozitor, 2000. 310 p.
8. Shabunova I. M. Orkestrovaya stilistika epokhi barokko v muzyke XX veka (na primere zhanra concerto grosso) [The Orchestral Style of Baroque in the Music of the 20th Century: On the Example of the Concerto grosso]. *Problemy muzykal'noj nauki* [Music Scholarship]. 2012. No. 1, pp. 226–230.
9. Auner J. H. Schoenberg's Handel Concerto and the Ruins of Tradition. *Journal of the American Musicological Society*. 1996. Vol. 49. Issue 2, pp. 264–313.
10. Mauskopf M. Collective Virtuosity in Bartok's Concerto for Orchestra. *The Journal of Musicological Research*. 2011. Vol. 30. No. 4, pp. 267–296.
11. Menke J. Sound, Process and “Skeleton” – On the First Movement of Handel's Concerto Grosso op. 6 No. 1 in G major. *Musik Und Asthetik*. 2007. Vol. 11, pp. 54–68.
12. Stuhr-Rommereim J. An Interview with Rodion Shchedrin. *Choral Journal*. 1992. Vol. 32. No. 9, pp. 7–14.
13. Thomas H. First Performances: Liverpool, The Philharmonic Hall: Rodion Shchedrin's Oboe Concerto. *Tempo*. 2011. Vol. 65, pp. 57–58.

About the author:

Evgeny N. Zavyalov, Post-graduate student at the Music Theory Department, Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov (450008, Ufa, Russia), **ORCID: 0000-0002-4064-4420**, evg52784725@yandex.ru

