

**А. В. ШЕВЦОВА***Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова  
г. Саратов, Россия**ORCID: 0000-0002-1191-8453, svirepova.anastasia@yandex.ru*

## **Жанр инструментального концерта в альтовом репертуаре: от Баха до Шнитке**

В статье прослеживается путь жанра альтового сольного концерта на протяжении всего времени его существования. Выделены произведения, составляющие основу репертуара концертирующих альтистов: И. С. Баха (Шестой Бранденбургский концерт), Г. Ф. Телемана, К. Стамица, В. А. Моцарта (Концертная симфония для скрипки и альта с оркестром *Es dur*), Г. Берлиоза (Симфония для оркестра с солирующим альтом «Гарольд в Италии»), М. Бруха (Двойной концерт для кларнета и альта), П. Хиндемита (Концерт для альта с оркестром «Der Schwanendreher»), А. Шнитке (Концерт для альта с оркестром) и др. Отмечаются новаторские черты, присущие сочинениям, и исполнительские задачи, возникающие при знакомстве с каждым из них. Вместе с жанром концерта изменилось отношение к самому инструменту: постепенно альт становится равноправным сольным инструментом наряду со скрипкой и виолончелью. Расцвет жанра приходится на XX век, когда композиторы расширили альтовый репертуар, большую часть которого составляют концерты для альта с оркестром. Произошло это во многом благодаря появлению ярких исполнителей, которые показали особенный тембр альта, его способность передавать разнообразные состояния человеческой души. Сегодня альт прочно занял позицию солирующего инструмента на концертной эстраде. Изучение развития жанра помогает понять процесс становления сольного альтового исполнительства.

**Ключевые слова:** инструментальный концерт, альт как сольный инструмент, альтовый репертуар, концертные произведения для альта, история альтового концерта.

**ANASTASIA V. SHEVTSOVA***Saratov State L. V. Sobinov Conservatory, Saratov, Russia  
ORCID: 0000-0002-1191-8453, svirepova.anastasia@yandex.ru*

## **The Genre of the Instrumental Concerto in the Viola Repertoire: from Bach to Schnittke**

The article traces out the path of the genre of the concerto for solo viola during the course of the entire time span of its existence. The compositions comprising the basis of the repertoire of concertizing violists are highlighted: Johann Sebastian Bach (The Sixth Brandenburg Concerto), Georg Phillip Telemann, Karl Stamitz, Wolfgang Amadeus Mozart (Sinfonia Concertante for Violin and Viola with Orchestra in E-flat major), Hector Berlioz (the symphony for orchestra with a solo viola "Harold in Italy"), Max Bruch (Double Concerto for Clarinet and Viola), Paul Hindemith (Concerto for Viola and Orchestra "Der Schwanendreher"), Alfred Schnittke (Concerto for Viola and Orchestra) and others. Special mention is made of the innovative qualities typical for such compositions, as well as the performance challenges appearing upon acquaintance with each one of them. With the genre of the concerto, the overall attitude towards the instrument itself changed: gradually the viola became a full-fledged solo instrument, equal in stature to the violin and the cello. The zenith of the genre took place in the 20th century, when composers expanded the viola repertoire, most of which is comprised by concertos for viola and orchestra. This happened in many ways due to the appearance of brilliant performers, who demonstrated the special timbre of the viola, its ability to convey the diverse conditions of the human soul. Today the viola has firmly taken up the position of a solo instrument on the concert stage. Study of the development of the genre makes it possible to understand the process of the formation of solo viola performance.

**Keywords:** the instrumental concerto, the viola as a solo instrument, the viola repertoire, concerto compositions for the viola, the history of the viola concerto.

Концерт был и остаётся одним из центральных жанров композиторского творчества. Что касается исполнителей, то именно в концерте у них имеется больше всего возможностей заявить о себе, блеснуть виртуозными способностями, проявить исполнительское чутьё и личностную состоятельность. Связано это с самой сутью концертного жанра (известно, что название его происходит от латинского *concerto*, что значит *состязаться*). Противостояние происходит между солистом и оркестром. Тем самым красочность и интенсивность изложения музыкального материала в концерте предполагает не камерную обстановку, как в сонатах, а масштабную и яркую подачу. Это требуется и от оркестра, и прежде всего от солиста.

Альт относительно недавно стал равноправным солирующим инструментом струнного семейства, что обусловлено рядом факторов. Любовь к яркому скрипичному звуку, пришедшему на смену приглушенному тембру виол, отделила слушательский и композиторский интерес от альтя. Ведь по тембральному наполнению именно он ближе всех струнных инструментов к виоле. Альт является своеобразным мостом, соединяющим эпоху господства виол и скрипичный век. Мягкость и бархатистость звучания уступила место яркости и ослепительной виртуозности.

Несмотря на то, что некоторые выдающиеся композиторы обращались к альту на протяжении всей его истории, прогрессивное развитие сольного альтового исполнительства пришлось только на XX столетие. Проследим непростой путь развития альтя как сольного инструмента на примере жанра концерта.

Появление альтя в конце XV – начале XVI века ознаменовало, по мнению Б. А. Струве, зарождение всего скрипичного семейства [7]. Альт прежде всех своих сородичей вошёл в состав оркестра виол и занял прочное положение среднего голоса. Возможно, этот факт тембрового сходства с виольным семейством и послужил причиной позднего развития сольного альтового искусства.

В начале XVIII века композиторы начинают проявлять интерес к альту как инструменту, способному исполнять не только оркестровые и ансамблевые партии. Однако тогда альт ещё не выделялся яркой сольной деятельностью и разнообразием репертуара.

Считается, что начало движения альтя к сольному пьедесталу было положено Иоганном Себастьяном Бахом, ведь самое яркое альтовое сочинение, относящееся к первой половине XVIII столетия, – *Шестой Бранденбургский концерт* композитора. Данное произведение не является концертом для солирующего альтя и оркестра в прямом смысле. Прежде всего потому, что солирует в этом сочинении группа, состоящая из двух альтов и виолончели. Но вклад, внесённый данным сочинением Баха в развитие альтового искусства, невозможно переоценить.

Отметим, что на момент написания этого концерта альт не являлся солирующим инструментом и не был избалован композиторским интересом к себе. Более того, с позиций XXI века можно утверждать, что ещё нескоро «альтовый флаг» будет поднят на вершину сольного концертного исполнительства на равных со скрипкой и виолончелью. Кроме того, Шестой Бранденбургский концерт является не просто ценностью репертуарного музея альтистов. По сей день он остаётся одним из самых исполняемых и любимых сочинений, несмотря на значительное расширение альтового репертуара по сравнению с первой половиной XVIII века. Его художественная ценность и техническое наполнение не оставляют равнодушными ни исполнителей, ни слушателей.

Существует предположение, что этот концерт был написан первым из Бранденбургских. Также интересен тот факт, что Бах в Шестом концерте убирает из инструментального состава скрипки, чем придаёт звучанию нежный бархатный тембральный оттенок.

Выделим также написанный в этот период *Концерт для альтя с оркестром Георга Филиппа Телемана*. В нём альт исполняет сольную партию, но художественная и техническая стороны сочинения явно уступают Бранденбургскому концерту Баха. Поэтому именно произведение Баха необходимо рассматривать как одну из отправных точек концертного альтового исполнительства.

Во второй половине XVIII века особый интерес к альту был проявлен композиторами мангеймской школы, в частности семейством Стамицов. Альтисты, в отличие от скрипачей, не располагают обширным репертуаром периода классицизма. Ни Гайдн, ни Моцарт не написали концертов для солирующего альтя с оркестром. В альтовом репертуаре представлены



сочинения К. и Я. Стамицов, Ф. А. Хоффмайстера, К. Ф. Цельгера.

Популярен *Концерт для альты с оркестром D dur Карла Стамица*, хотя перу семейства Стамицов принадлежат, как минимум, шесть альтовых концертов. В. Н. Дарда отмечает, что «концерты для альты с оркестром были написаны Стамицами для собственного исполнения. Яркие солисты-виртуозы, они стимулируют появление новаторских для своего времени произведений, расширяя границы возможностей инструмента» [2, с. 130].

Новаторство К. Стамица заключается в самом факте обращения к жанру сольного альтового концерта во времена господства скрипки. Каждая часть сочинения ставит перед альтистом новые задачи – как технологические, так и художественно-выразительные. В сочинении проявляется виртуозное начало, доселе не знакомое альту в сольном исполнении, в связи с чем Концерт является для альтистов незаменимой школой. Прозрачность в изложении фактуры и изящные мелодические обороты близки сочинениям венских классиков. Простой язык изложения не позволяет утаить даже малейшее несовершенство звукоизвлечения или интонации. В этом особенная сложность концертов для альты данного периода.

Характеризуя поэтапно развитие жанра концерта в альтовом исполнении, нельзя пройти мимо гениального сочинения – *Концертной симфонии для скрипки и альты с оркестром Es dur Вольфганга Амадея Моцарта*. Хотя это произведение не представляет собой концерт для альты с оркестром, его влияние на формирование сольного исполнительства на альте неоспоримо.

В период творческой активности венских классиков альт по-прежнему существует на второстепенных ролях. Несмотря на любовь Моцарта к ансамблевому музицированию на альте, королевой сольного концертного исполнительства в его творчестве оставалась скрипка. Тем более ценно, что Вольфганг Амадей создаёт не только дуэты для скрипки и альты, но и прекрасную Концертную симфонию. В сочинении два солирующих инструмента находятся на абсолютно равных позициях, что является новаторством классика. Дуэты для скрипки и альты сочинялись и ранее, но обычно альт выполнял в основном функцию аккомпанемента, лишь изредка выходя на первый план. Думал ли Моцарт

показать, что альт ждёт большое будущее и он будет на равных со скрипкой, или это был лишь удачный эксперимент? Можно предположить, что автор Концертной симфонии заглянул в будущее, где сольное исполнительство на альте широко развито.

Концертная симфония для скрипки и альты с оркестром *Es dur* была написана Моцартом в родном Зальцбурге в 1779 году. Произведение состоит из трёх частей, каждая из которых по-своему раскрывает ансамблевое совершенство двух струнных инструментов. Первая часть (*Allegro maestoso*) особенно интересна каденцией. Поскольку солистов двое, импровизировать, как это было принято, представляется невозможным, поэтому Моцарт полностью выписывает каденцию. Концертная симфония – одно из немногих сочинений композитора, каденцию к которым написал он сам.

Моцарт указал на необходимость перестраивать струны на альте при исполнении произведения. Существует предположение, что это обусловлено неудобством тональности для данного инструмента. Но есть и иное объяснение: это было рекомендовано автором для большей яркости звучания. Однако на практике указание не выполняется.

Концертная симфония является для альтистов значимым сочинением прежде всего потому, что великий гений, поставив альт на одну ступень со скрипкой, предрёк его сольное будущее.

Неоднозначными позициями представлено отношение к альту в XIX веке. Композиторский интерес к инструменту несомненно возрастает, но проявляется это лишь в усложнении альтовых партий в оркестре и ансамблях. К данному периоду относятся замечательные камерные сочинения для альты и фортепиано Н. Паганини, Ф. Мендельсона, И. Брамса, М. Глинки, А. Вьётана, А. Рубинштейна. С концертами дело обстоит иначе. Ни сами музыканты, ни публика ещё не были готовы признать альт солирующим инструментом. «Показательно, что когда Паганини впервые выступил как альтист-солист со своей Сонатой для большого альты с оркестром, – пишет исследователь В. Н. Горбунов, – лондонские слушатели и критика встретили это событие без энтузиазма» [1, с. 231].

Немногочисленные альтовые концерты этого периода исполняются редко, используются в основном как учебный материал. К ним относятся

сочинения Йозефа Шуберта, Йозефа Кюффнера, Алессандро Ролла, Антонио Ролла.

Самым исполняемым концертным сочинением, написанным для альты в XIX веке, является *Симфония для оркестра с солирующим альтом Гектора Берлиоза «Гарольд в Италии»*. Написана она по просьбе Паганини, который к тому моменту приобрёл альт работы Антонио Страдивари. Композитор охотно согласился, но на деле воплотил устремления скорее свои, нежели исполнителя.

Произведение для оркестра с солирующим альтом изначально было задумано автором для альты соло, оркестра и хора под названием «Последние минуты Марии Стюарт». Но при первом знакомстве с партитурой Паганини понял, что произведение выходит более похожим на симфонию, а не на концерт, как того хотелось музыканту. У альты было много пауз, и его голос тонул в густой оркестровой фактуре. Подобный вариант не устраивал виртуоза, желающего быть в эпицентре музыкального действия. Паганини остался недоволен результатом. Берлиоз продолжил писать данное произведение, но уже как симфонию с чертами инструментального концерта. В итоге Паганини так никогда и не исполнил этого сочинения.

Автором была изменена и литературная программа произведения. Друг Берлиоза, поэт Э. Ферран, которому впоследствии автор посвятил симфонию, предложил взять за основу поэму Дж. Г. Байрона «Паломничество Чайльд-Гарольда». Берлиоз остановился на итальянском эпизоде, возможно, в связи с тем, что до этого посетил Италию, о чём с восторгом писал в мемуарах.

Альт на протяжении всего сочинения олицетворяет байроновского героя. Берлиоз применил здесь новый приём воплощения образа посредством лейттемы. Через все части альты проводит тему, своеобразный лейтмотив, который практически не претерпевает изменений, сохраняя свой неповторимый облик, но при этом каждый раз по-новому раскрывая состояние героя. Различные оттенки настроения байроновского героя композитор подчёркивает тембральным разнообразием звучания альты. Хотя это не концерт для альты с оркестром, как того желал Паганини, но произведение, несомненно, значительное в альтовом репертуаре.

Золотой век развития альтового искусства приходится на XX столетие, поэтому любое

сольное воплощение альты значимо. После премьеры «Гарольда в Италии» в Парижской консерватории равнодушных слушателей не осталось. Сочинение удивило непривычным положением альты на сцене и поразило интереснейшим сочетанием солирующего инструмента и оркестра. Паганини, услышав конечный результат труда Берлиоза, был поражён.

Выделим *Двойной концерт для кларнета и альты Макса Бруха*. Хотя сочинение номинально написано уже в XX веке (1911), несомненно, оно относится к веку романтизма. Сын композитора был прекрасным кларнетистом, поэтому в творчестве Бруха немало сочинений для кларнета. Ансамблевое же сочетание с альтом явно было интересно композитору, поскольку помимо Двойного концерта им написаны «Шесть пьес» для кларнета, альты и фортепиано. Показателен тот факт, что премьера концерта была встречена негативными отзывами, упреками в «устаревшем композиторском языке», принадлежащем ушедшей эпохе Шумана и Мендельсона. Но, несмотря на долгие годы забвения, концерт был опубликован в 1942 году и на сегодня является весьма популярным сочинением, единственным в своём роде для подобного состава.

Проследившая историю альтового исполнительства даже обзорно, становится очевидно, что принципиально качественные изменения коснулись его именно в XX веке. В начале столетия альт впервые заявил о себе как полноценный сольный инструмент. И с каждым годом его слава возрастала, а ряды композиторов – поклонников инструмента росли.

Репертуар расширялся в том числе и альтистами-композиторами, осознающими малочисленность сочинений для родного инструмента. Ярким примером служит творчество Пауля Хиндемита. Композитор прекрасно владел скрипкой, но предпочёл ей бархатистый тембр альты. Неоднократно гастролируя в США и Европе, как альтист он имел большой успех. Композиторское альтовое наследие Хиндемита включает сонаты для альты соло и альты с фортепиано, сочинения для альты и камерного оркестра и, конечно, *Концерт для альты с оркестром «Der Schwanendreher»*.

Альтовый концерт Хиндемита является одним из первых сочинений его зрелого стиля. Для более яркого выделения голоса альты композитор преображает оркестр, сохраняя в составе струнной группы лишь виолончели и контрабасы,

как и И. С. Бах в Шестом Бранденбургском концерте. Автор сам играл партию солиста при первом исполнении концерта. Впоследствии Хиндемит более тридцати раз исполнял его в Европе и Америке.

Концерт создан на основе старинных народных песен и его считают едва ли не самым ярким и популярным из всех концертов Хиндемита. Т. Н. Левая и О. Т. Леонтьева, ссылаясь на предисловие автора к концерту, описывают его музыкальную идею следующим образом: «Шпильман приходит в весёлую компанию и выкладывает всё, что он привёз издалека: серьёзные и шуточные песни и под конец – танцевальная пьеса. В меру умения и затейливости он, как настоящий музыкант, прелюдирует и фантазирует» [6, с. 240].

В целом альтовый концерт – сочинение яркое, отвечающее всем требованиям концертного сольного исполнительства. Альт представлен Хиндемитом во всём своём тембровом и характерном разнообразии, благодаря чему сочинение является неотъемлемой частью программ концертирующих альтистов.

Усиление интереса к альту со стороны профессиональных композиторов обусловлено творчеством ярких исполнителей-альтистов. В нашей стране это, прежде всего, альтист В. Борисовский, которому посвятили сочинения многие композиторы-современники. Он проложил дорогу целой плеяде прекрасных альтистов, благодаря которым альт занял почётное место на концертной эстраде.

«Завоевание» альтом концертной эстрады продолжается и по сей день. Основным показателем повышенного интереса к альту как сольному инструменту является большое количество концертов, написанных в XX веке. Превосходные исполнители-альтисты своим мастерством вдохновляли композиторов на создание шедевров. Среди российских имён в середине века выделяются В. Борисовский, Р. Баршай и Ф. Дружинин, а в Европе – Т. Рибль и У. Примроуз, которому был посвящен знаменитый *Концерт для альты с оркестром Бельи Бартока*. Это сочинение было и остаётся одним из самых значительных в альтовом репертуаре. Его исполнение обязательно при прохождении конкурса во многие оркестры мира. Объяснение тому – необходимое техническое совершенство исполнителя и владение звуком как главным мерилем струнников.

Что касается конца XX столетия, одним из ключевых произведений для альты с оркестром является *Концерт для альты с оркестром Альфреда Шнитке*. Концерт ошеломляет глубиной и несомненной многозначительностью. Поражает весомость этого произведения как в репертуаре альтистов, так и в целом в творчестве композитора. Характеризуя данное сочинение, В. Н. Холопова отмечает: «Альтовый концерт Шнитке составил эпоху в музыке для этого инструмента. После него свои концерты для альты создали и Эдисон Денисов, и София Губайдулина, и Родион Щедрин. Все они были вдохновлены искусством замечательного отечественного музыканта, мирового “альты номер один” Юрия Башмета. Интерпретация Башметом концерта Шнитке под управлением Рождественского стала эталонной. И успех этих артистов на московской премьере был совершенно грандиозным. Посвятив концерт Башмету, композитор увековечил в партитуре его имя, составив её, как всегда, из “музыкальных букв” его фамилии: *Baschmet – в А еS с Н Е* (цифра 3 I части). У Башмета же Альтовый концерт Шнитке оказался на первом месте по числу исполнений среди произведений XX века» [10, с. 188].

Воплощение глубокого и многогранного авторского замысла требует от альтиста-исполнителя немалых затрат по времени, а также интеллектуального напряжения и душевных сил. Самый трудоёмкий этап работы – это работа с текстом концерта, несмотря на то, что Альфред Гарриевич использует стандартную классическую нотную запись. В тексте использованы четвертитоны, а также запись пассажей в свободном ускорении, I и III части изобилуют сменой размера почти в каждом такте. Необходимо некоторое время, чтобы ухо исполнителя привыкло к особенному языку Шнитке.

После освоения текста перед исполнителем возникает новая задача – охватить «музыкальную глыбу». Концерт сложен по тексту с технической точки зрения и продолжителен по времени звучания (около 35 минут). От альтиста требуются немалые физические силы, чтобы после трудоёмкой II части выдержать 15 минут финала. И это помимо воплощения непростого творческого замысла автора.

В Концерте Шнитке альт раскрывается как яркий солирующий инструмент, не уступающий соревнующемуся с ним оркестру. Что особенно привлекательно для альтиста-исполнителя,

– невероятной глубины замысел, раскрывающийся благодаря тонкому и осмысленному воспроизведению материала. Особенное видение альтя, точная передача его тембрового разнообразия («разноголосия»), представленного в произведении, не может не подкупить солиста. Шнитке при помощи альтя воплотил всю палитру возможных образов: от резкого сарказма и гротеска до нежнейшей тонкости и пронзительности чувств.

Итак, до XX века жанр альтявого концерта развивался постепенно и весьма затруднительно. В прошлом столетии сольное альтявое ис-

полнительство стало стремительно набирать обороты, благодаря чему повысился композиторский интерес к инструменту. Многочисленные концерты возводят альтя на высоту, ранее занимаемую лишь скрипкой и виолончелью. Прежде всего имеются в виду Концерты для альтя с оркестром С. Губайдулиной, Э. Денисова, Г. Канчели, М. Таривердиева, А. Шнитке, Р. Щедрина. И по сей день прослеживается тенденция развития альтявого исполнительства и, как следствие, композиторского интереса к инструменту. И в первую очередь – к жанру концерта.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Горбунов В. Н. Альтявая музыка русских композиторов XVIII – начала XX века // Южно-Российский музыкальный альманах. 2004. Вып. № 1 (2). С. 231–239.
2. Дарда В. Н. Жанр альтявого концерта в творчестве композиторов мангеймской школы // Вестник Кемеровского государственного университета культуры и искусств. 2014. № 28. С. 125–133.
3. Демченко А. И. Диалог времён в музыке Альфреда Шнитке // Проблемы музыкальной науки. 2014. № 4 (17). С. 87–91.
4. Демченко А. И. Коллаж и полистилистика в искусстве XX в. // Известия Волгоградского государственного педагогического университета. 2005. № 2. С. 42–52.
5. Лебуше М. Бах. М.: Молодая гвардия, 2015. 297 с. (ЖЗЛ. Малая серия).
6. Левая Т. Н., Леонтьева О. Т. Пауль Хиндемит: Жизнь и творчество. М.: Музыка, 1974. 449 с.
7. Струве Б. А. Процесс формирования виол и скрипок. М.: Музгиз, 1959. 258 с.
8. Тараканов М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке. М.: Советский композитор, 1988. 271 с.
9. Чернова-Строй И. В. Юрий Башмет – грани совершенства. Львов: Пирамида, 2003. 208 с.
10. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Аркаим, 2003. 256 с.
11. Kemp I. Hindemith. London; New York: Oxford UP, 1970. 59 p.
12. Luttman S. Paul Hindemith: A Guide to Research. New York: Routledge, 2005. 130 p.
13. Solomon M. Mozart: A Life. 1st ed. Harper Collins Publishers, 1995. 640 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias) // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
15. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking // Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
16. The Cambridge Mozart Encyclopedia / Edited by C. Eisen and S. P. Keefe. N. Y.: Cambridge University Press, 2006. 662 p.
17. Williams P. Bach: A Musical Biography. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 718 p.

*Об авторе:*

**Шевцова Анастасия Владимировна**, преподаватель кафедры оркестровых струнных инструментов, Саратовская государственная консерватория им. Л. В. Собинова (410028, г. Саратов, Россия), **ORCID: 0000-0002-1191-8453**, svirepova.anastasia@yandex.ru



REFERENCES

1. Gorbunov V. N. Al'tovaya muzyka russkikh kompozitorov XVIII – nachala XX veka [Music for the Viola by Russian Composers from the 18th to the Early 20th Centuries]. *Yuzhno-Rossiyskiy muzykal'nyy al'manakh* [South Russian Musical Almanac]. 2004. No. 1 (2), pp. 231–239.
2. Darda V. N. Zhanr al'tovogo kontserta v tvorchestve kompozitorov mangeymyoskoy shkoly [The Genre of the Viola Concerto in the Music by Composers of the Mannheim School]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo universiteta kul'tury i iskusstv* [Bulletin of the Kemerovo State University of Culture and Arts]. 2014. No. 28, pp. 125–133.
3. Demchenko A. I. Dialog vremen v muzyke Al'freda Shnitke [Dialogue of the Historical Time Periods in the Music of Alfred Schnittke]. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2014. No. 4 (17), pp. 87–91.
4. Demchenko A. I. Kollazh i polistilistika v iskusstve XX v. [Collage and Polystylistics in the Art of the 20th Century]. *Izvestiya Volgogradskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta* [Proceedings of the Volgograd State Pedagogical University]. 2005. No. 2, pp. 42–52.
5. Lebushe M. *Bakh* [Bach]. Moscow: Molodaya gvardiya, 2015. 297 p. (Zhizn' zamechatel'nykh lyudey. Malaya seriya [Life of Remarkable People. Small Series]).
6. Levaya T. N., Leontyeva O. T. *Paul' Hindemith. Zhizn' i tvorchestvo* [Paul Hindemith: Life and Work]. Moscow: Muzyka, 1974. 449 p.
7. Struve B. A. *Protsess formirovaniya viol i skripok* [The Process of Formation of Viols and Violins]. Moscow: Muzgiz, 1959. 258 p.
8. Tarakanov M. E. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke* [The Symphony and the Instrumental Concerto in Russian Soviet Music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1988. 271 p.
9. Chernova-Stroy I. V. *Yuriy Bashmet – grani sovershenstva* [Yuri Bashmet – the Boundaries of Perfection]. Lviv: Piramida, 2003. 208 p.
10. Kholopova V. N. *Kompozitor Al'fred Shnitke* [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Arkaim, 2003. 256 p.
11. Kemp I. *Hindemith*. London; New York: Oxford UP, 1970. 59 p.
12. Luttman S. *Paul Hindemith: a Guide to Research*. New York: Routledge, 2005. 130 p.
13. Solomon M. *Mozart: A Life*. 1st ed. Harper Collins Publishers, 1995. 640 p.
14. Shaymukhametova Liudmila N. Bach and Newton: Artistic Parallels (About the Creative Content of the Urtext of the Inventions and Sinfonias). *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2016. No. 3, pp. 15–20. DOI: 10.17674/1997-0854.2016.3.015-020.
15. Shaymukhametova Liudmila N. The Migrating Intonational Formula as a Phenomenon of Musical Thinking. *Problemy muzykal'noj nauki/Music Scholarship*. 2017. No. 1, pp. 61–73. DOI: 10.17674/1997-0854.2017.1.061-073.
16. *The Cambridge Mozart Encyclopedia*. Edited by C. Eisen and S. P. Keefe. N. Y.: Cambridge University Press, 2006. 662 p.
17. Williams P. *Bach: A Musical Biography*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016. 718 p.

*About the author:*

**Anastasia V. Shevtsova**, Faculty Member at the Department of Orchestral String Instruments, Saratov State L. V. Sobinov Conservatory (410012, Saratov, Russia), **ORCID: 0000-0002-1191-8453**, svirepova.anastasia@yandex.ru

