

КОНЦЕРТ-СИМФОНИЯ ДЛЯ БОЛЬШОЙ АЛЬТОВОЙ ДОМРЫ
И СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА С. М. СЛОНИМСКОГО:
ОСОБЕННОСТИ КОМПОЗИЦИИ И ДРАМАТУРГИИ

Упанова А. А.¹

¹ Санкт-Петербургская государственная консерватория имени Н. А. Римского-Корсакова, Театральная пл., д. 3, литер А, Санкт-Петербург, 191167, Россия.

Статья посвящена Концерту-симфонии для большой альтовой домры и симфонического оркестра — сочинению известного петербургского композитора Сергея Михайловича Слонимского. Написанное в 2005 году, данное произведение относится к позднему этапу творчества композитора, является его ярким образцом, но ранее не являлось предметом рассмотрения в музыкознании. Концерт-симфония С. М. Слонимского — пример претворения синтезированного жанра в контексте музыки для домры. Автором статьи обозначается жанровое происхождение музыкального материала представленного сочинения, рассматривается его ладогармоническая основа, образно-интонационная сфера и особенности формообразования. Отдельное внимание направлено на изучение методов работы композитора с материалом фольклорного происхождения, выявление принципов взаимодействия солирующей альтовой домры и симфонического оркестра. В статье также рассматриваются вопросы, связанные с исполнительской интерпретацией путем анализа сольной партии домры. Автором приведены нотные примеры для демонстрации фрагментов, наиболее значимых с точки зрения драматургии произведения.

Ключевые слова: С. М. Слонимский, концерт-симфония, альтовая домра, жанр, зонная диатоника, свободная додекафония.

THE SYMPHONY CONCERTO FOR GRAND ALTO DOMRA
AND SYMPHONY ORCHESTRA BY SERGEI M. SLONIMSKY: FEATURES
OF COMPOSITION AND DRAMATURGY

Upanova A. A.¹

¹ Saint-Petersburg Rimsky-Korsakov State Conservatory, Teatral'naya Sq., 2 A, Saint-Petersburg, 191167, Russian Federation.

The article is devoted to the work of the famous St. Petersburg composer Sergei Mikhailovich Slonimsky — *The Symphony Concerto for an Alto Domra and*

Symphony Orchestra. Written in 2005, the piece belongs to the composer's later work, is a vivid example of his and has not previously been the subject of consideration in musicology. S. M. Slonimsky's *Symphony Concerto* is a vivid example of the implementation of the synthesized genre in the context of music for domra. The article's author designates the musical material's genre origin of presented work, examines its harmonic basis, figurative and intonational sphere, and formation peculiarities. Special attention is directed to the study of the composer's methods of working with material of folklore origin, the identification of interaction principles between the solo alto domra and the symphony orchestra. The article also discusses questions related to performing interpretation by analyzing the domra's solo part. The author provides musical examples to demonstrate the work's fragments that are most significant from the dramaturgy's point of view. The topic of the article is actualized by the fact that the presented work has not previously been the subject of consideration in musicology.

Keywords: S. M. Slonimsky, *Symphony Concerto*, Alto Domra, genre, zone diatonic, free dodecaphony.

Сергей Михайлович Слонимский — видный представитель петербургской композиторской школы. В его творчестве представлены почти все академические жанры: опера, балет, симфония, концерт, камерные вокальные и инструментальные сочинения. Существует ряд научных трудов, посвященных С. М. Слонимскому, среди которых — монографии А. П. Милка [1] и А. Г. Рыцаревой [2]; статьи О. Л. Девятовой [3], Т. А. Зайцевой [4], Е. Б. Долинской [5], И. Е. Рогалева [6]. Особое место в композиторском наследии С. М. Слонимского занимает музыка для народных инструментов, в которой одну из наиболее значительных позиций по праву занимает Концерт-симфония для большой альтовой домры и симфонического оркестра в трех частях. Рассматриваемое произведение — не единственный случай обращения С. М. Слонимского к домре. Еще в 1970-е годы по инициативе В. П. Круглова были созданы пьесы «Легенда» и «Веселое рондо», прочно вошедшие в концертный репертуар домристов.

Обозначенный автором жанр рассматриваемого произведения — это концерт-симфония. Известно, что важнейшей особенностью симфонии как жанра является наличие в ней преобладающей масштабной и сложной симфонической идеи, воплощенной в драматургии сочинения. Вместе с тем существует давняя традиция внедрения в симфонию концертного начала, связанного с игрой, состязанием [7]. Примером такого жанрового микста [8] могут служить, в частности, *Sinfonia Concertante* для скрипки, альты и оркестра

В. А. Моцарта, а также появившиеся в XX веке Симфония-концерт для виолончели и симфонического оркестра С. С. Прокофьева, Симфония-концерт для фортепиано и симфонического оркестра (4-я симфония) К. М. Шимановского. В своем Концерте-симфонии для альтовой домры С. М. Слонимский ставит во главу угла принцип концертности. Таким образом, игровое, соревновательное начало здесь доминирует, что является ключевым для понимания жанра концерта-симфонии, где на первое место в этом определении ставится именно концерт, а масштабность замысла, существенная роль симфонического оркестра позволяют совместить в названии сочинения два этих жанровых кода.

Концепция

Драматургию Концерта-симфонии определяет столкновение двух жанровых сфер — песни и плясовой, при этом плясовая (игровая) сфера представлена широким жанровым спектром: наигрыш, пляска, хоровод, частушка с танцем, припевка. Столь же разнообразна по своим истокам песенная сфера: протяжная и лирическая песня, бытовой романс. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что представляющий их материал в большинстве случаев тем или иным образом «уходит» в сторону жанров плясовой, игровой сферы (пляски, наигрыша, прибаутки). При этом чрезвычайно важно, что смыслообразующими в жанровой драматургии концерта-симфонии являются эпизоды, в которых танец становится носителем вовсе не праздничной, а скорее разрушительной стихии.

Начиная со студенческих лет, С. М. Слонимский много ездил в фольклорные экспедиции, результаты которых в решающей мере повлияли на жанровый генезис тематизма многих его произведений, несущих в себе дух народной музыки¹. Одним из наиболее ярких приемов, применяемых композитором в работе с материалом фольклорного происхождения, является *метод ротации* (термин М. С. Друскина [10]). Благодаря мотивному вращению, которое лежит в основе данного метода, автору «Песен вольницы» удастся создать в своих драматических опусах ощущение игры, передать множественность смыслов, выразительную амбивалентность одной и той же интонации. Подобный метод был опробован Слонимским еще в Сонате для фортепиано (1962). В концерте-симфонии для альтовой домры автор продолжает эту традицию: ядро главной

¹ Об интересе С. М. Слонимского к фольклорным традициям также свидетельствует тематика докладов, прочитанных им на кафедре композиции Ленинградской консерватории в 1971–1979 годах: «Славянский фольклор и современная музыка социалистических стран», «Русская народная песня как творческая основа воспитания студентов-композиторов», «Роль фольклорных экспедиций в процессе обучения студентов-композиторов (на основе собственных фольклорных записей» [9].

темы первой части, состоящее из трех компонентов, развивается посредством мотивного вращения. Также метод ротации ярко проявлен в связующем разделе первой части; он же является основой для развития темы рефрена в финале.

В фольклоре берет свое начало и цементирующая развитие в Концерте-симфонии ладовая система. Речь идет о *зонной диатонике*, где ступени лада представлены не точками, а зонами. Так, например, типичной зоной в русской народной песне является зона терции — ступень лада, которая может быть представлена не только основным видом, но также и четвертитоновыми, и полутоновыми своими вариантами. В диссертации о творчестве С. М. Слонимского И. Е. Рогалев пишет о зонной диатонике так: «Данное определение базируется на том, что в ряде случаев увеличение звукоряда лада влечет за собой расширение сфер функционального влияния его ступеней. В этих условиях функциональность по-прежнему проявляется в режиссировании логики гармонического развития, но функциональная единица здесь представлена уже не точечно, одним звуком, а в виде зоны (двумя или несколькими, при использовании четвертитонов — звуками в объеме полутона)» [6, с. 6–7].

С точки зрения звуковысотной организации концепция цикла выстроена следующим образом: от свободной двенадцатизвучности — к свободной додекафонии. В первой части концерта-симфонии двенадцатизвучность «вмонтирована» автором в фольклорный жанр, что свидетельствует не столько об опоре на додекафонию, сколько о наличии зонной диатоники. Тема, которой открывается первая часть, состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, однако далее этот звукоряд не находит развития как полноценная серия, поэтому речь идет о свободной двенадцатизвучности. Особую выразительность этой теме придает добавленная терция (*соль си*), которая находится уже за пределами двенадцати звуков, однако именно эта терция впоследствии будет играть огромную роль как самостоятельный конструктивный элемент. Вместе с нотой *до* данные звуки составляют трихорд (*соль си до*), являющийся фундаментом для всего основного материала сочинения — и двенадцатизвучного, и серийного в последующих частях. Таким образом, первая часть представляет собой своего рода «нащупывание» двенадцатитоновой организации.

Вторая часть Концерта-симфонии является диатоническим противопоставлением хроматике первой части. В ней также, хотя и в существенно меньшей степени, присутствуют элементы зонной диатоники, определяющей ладогармоническую основу лирического центра концерта-симфонии. В этой песенной части (лирической протяжной, колыбельной) фольклорные истоки еще более очевидны. Ладовая игра выражена самой интерваликой темы: кварто-квинтовые «покачивания» сообщают ей колорит колыбельной.

Финал Концерта-симфонии начинается с «ученой» додекафонии — тема в оркестре представляет собой последовательно проводимую серию,

Moderato $\text{♩} \approx 80$

Домра
альтерная

Фортепиано

fp

p

cresc.

8 9 10 11 12

1 2 3 4 5 6 7

Рис. 1. Главная тема первой части

mf *espressivo*

mp *espressivo*

4

Рис. 2. Интонации «колыбельной» второй части

которая проходит в основном своем виде, далее в транспорте на полтона ниже, потом передается в партию солиста. Однако впоследствии данная тема разрушается фольклорными элементами, которые, изначально принимая облик хроматизированного двенадцатитонового ряда, одновременно все более «разъедают» додекафонную организацию тематизма солирующей

домры. Появление в финале главной темы первой части создает смысловую «арку», придавая циклу ощущение цельности и завершенности. Вместе с тем эта тема, проходящая в оркестре на форте (*tutti*) и сохранившая рисунок додекафонии, по характеру и колориту уже отчетливо связана с фольклором. Именно такую функцию выполняет и каденция солиста в финале: она разрушает жесткость двенадцатитоновой системы. Также в каденции появляется новая тема — песня, которая насчитывает в своем звукоряде двенадцать неповторяющихся звуков. Чрезвычайно важно, что, в отличие от предыдущих частей, этот материал звучит у домры, поскольку именно в свободных эпизодах сольной каденции (речь идет о фрагментах *rubato*) автор «размывает» додекафонию. Место собственно двенадцатитонового ряда занимают короткие мотивы (производные от двенадцатитоновой темы). Из вышесказанного следует, что двенадцатитоновая тема является источником всех основных тематических образований, присутствующих в цикле. В жанровом отношении эта тема как бы «собрана по частям».

Таким образом, идея, цементирующая цикл, состоит в тщательно и остроумно выстроенном диалоге: додекафония «падает» под натиском материала фольклорного происхождения — живого, танцевального. Сначала двенадцатизвучный ряд разрушается от проникновения фольклорных интонаций (это заложено в первой части с появлением терции *си соль*, добавленной к двенадцати звукам темы, что само по себе указывает на противоречие). Автор словно показывает уязвимость двенадцатитоновой организации. Во второй части противоречивость жанрового происхождения материала и его ладовой организации проявляется еще отчетливее. В финале на первых порах додекафонная техника берет «реванш» (в оркестре проходит двенадцатитоновая серия — в прямом виде, в транспорте, в обращении). Но при всей жесткости своей организации она не в состоянии соперничать с тематизмом, несущим в себе ген фольклора. Впоследствии этот материал оказывается способным не только противостоять, но и вытеснить додекафонию, о чем свидетельствует кода третьей части: хроматизация фольклорного материала все более уходит на второй план, в результате чего возвращаются частушечно-плясовые интонации, на которых выстраивается окончание финала. Для концепции всего цикла огромное значение имеет появление в коде тоники *ре*, придающей завершению концерта-симфонии ощущение нарядной праздничности.

С точки зрения драматургии Концерта-симфонии С. М. Слонимского чрезвычайно существенна трактовка партии солиста. Самобытность звучания, заложенная в специфике звукоизвлечения на домре, ее отличие от струнных смычковых инструментов делают партию солиста выпуклой, рельефной, а технические и фониические свойства альтерной домры (низкий регистр, штриховое разнообразие, обилие приемов игры) позволяют композитору

приблизить ее к звучанию «академических» инструментов симфонического оркестра. При этом подобного рода стилистические модуляции в известном смысле цементируют структуру сочинения: такая смена амплуа, как правило, означает смену фаз развития. Домра потому и выступает в качестве солиста с симфоническим оркестром, что в определенные моменты она становится «своей» в акустической природе симфонического оркестра, органично встраиваясь в его звучание с учетом специфики щипкового звукоизвлечения.

Загадкой, ответ на которую при жизни автора получить не удалось, является определение «большая альтовая домра», фигурирующее в названии Концерта-симфонии. «Альтовая домра» — понятие, недвусмысленным образом характеризующее разновидность инструмента. В семействе домр, как известно, существует малая, альтовая, басовая и домра-пикколо (реже встречаются контрабасовая и теноровая) [11]. В научных трудах, посвященных истории становления и развития струнных щипковых инструментов [11; 12; 13], нет определения большой альтовой домры. Полагаю, что это несколько «экзотическое» название исходит от намерения композитора подчеркнуть значимость инструмента-солиста. Так или иначе, в наименовании инструмента содержится своего рода метафора, тем более что партия солиста развернута и богата событиями.

Композиция

Концерт-симфония представляет собой традиционный для жанра трехчастный цикл.

Первая часть *Moderato*, в основе которой заложена сонатная схема, открывается вступлением, предваряющим главную партию. Основная тема состоит из трех элементов, представляющих собой три жанровые модели (лирическая протяжная песня, декламация и плач), являющиеся ядром тематического материала части. Обилие выразительных подробностей придает музыке напряжение и внутреннюю энергию: таким образом композитор «вращивает» интонационную сферу всего произведения. Следуя традиции, заложенной еще М. П. Мусоргским, С. М. Слонимский использует прием *жанрового переосмысления* [14, с. 109], когда, например, лирическая протяжная песня трансформируется в зловещую пляску. В связующей части игровой характер тематизма становится очевидным. Здесь также происходит завершение главной темы в партии оркестра.

Стоит отметить гибкость переходов от одного раздела экспозиции к другому: автор «выключает» партию солиста в связующем разделе, отдавая ведущую роль оркестру. При переходе в зону побочной партии, напротив, «эстафетную палочку» у оркестра перехватывает солирующая домра. Тема побочной партии представляет собой наигрыш, перерастающий в пляску.



Рис. 3. Связующий раздел первой части



Рис. 4. Тема побочной партии первой части

Как известно, основной драматургической функцией побочной партии является *функция вытеснения* главной темы. С позиции классической сонатной формы в этот момент происходит *сдвиг* на интонациях главной темы, которая в данном случае проходит в увеличении (четвертями): именно в этом виде она будет представлена в финале. Одновременно в сдвиге появляются черты разработочности, чему способствуют яркость и динамичный характер побочной темы. Существенная активизация развития на территории побочной партии в известной мере компенсирует отсутствие в форме разработки. Композитор словно бережет ресурс развития для финала. В первой же части сразу по завершении экспозиции начинается динамизированная реприза, которая также отчасти принимает на себя роль столь ожидаемого развития.

Намеченное в первой части жанровое противопоставление песенного и танцевального начала находит свое продолжение во второй части концерта-симфонии. Столкновение песенной (колыбельной) и танцевальной (пляски) сфер подчеркнуто ладовой организацией: песня здесь — это условно «белая» диатоника, в то время как сфера танца основана на зонной диатонике. Интонации плача имеют ключевое значение для формообразования лирического центра цикла; их вариантное развитие приводит к драматизации жанра колыбельной.

Средний раздел сложной трехчастной формы лирического центра концерта-симфонии представлен значительной по своему масштабу и замыслу каденцией солиста, являющейся средоточием развития и переосмысления интонационной сферы всего произведения.



Рис. 5. Преобразованная тема «колыбельной» в среднем разделе второй части

Кульминацией цикла, в которой концертное начало проявляет себя особенно ярко, является финал Концерта-симфонии. В значительной мере этому способствует сама игровая природа формы, в которой написана часть — свободное рондо. Контрастное сопоставление рефрена и эпизодов является отражением сопряжения двух жанровых сфер. Рефрен строится на интонациях побочной темы первой части (наигрыш и пляска). При этом, что очень важно, «пляска» поручена домре, в то время как в партии оркестра пляска превращается в притоптывающий и угрожающий «пляс», опирающийся к тому же на будто расстроенный, «фальшивый» бас. В эпизодах же преобладает сфера песни.



Рис. 6. Тема рефрена в финале

Жанровое столкновение в финале поддерживается также следующим способом: еще в Сонате для фортепиано С. М. Слонимский открыл для себя метод сопряжения материала, в котором двенадцатизвучный материал сталкивается с тематизмом фольклорного происхождения. Позднее этот прием он применил в Концерте-буфф для камерного оркестра. Главная тема концерта-симфонии, как было указано, представляет собой двенадцатизвучную последовательность. В финале ей противостоит уходящий корнями в народную пляску тематизм домры. Взаимодействуют эти сферы таким образом, что фольклорная по своей природе тема солиста, чья мелодия состоит из двенадцати неповторяющихся звуков, постепенно шаг за шагом разрушает жесткую додекафонную организацию оркестровой темы рефрена.

В этой связи особую смысловую нагрузку несут три сольные каденции. Первая является средним разделом второй части цикла, вторая приводит к последнему и наиболее существенно преобразованному рефрену в финале, и, наконец, третья связывает последний рефрен с кодой завершающей части цикла. При этом ни одна из них не является в строгом смысле «подготовленным соло»; с позиции выразительной и драматургической роли каденций данная особенность чрезвычайно важна. В концерте-симфонии С. М. Слонимского каденции — это «зона свободы» для солиста: здесь его ничто не сдерживает, и домра как бы «вырывается» из-под власти оркестра, превращаясь в вольный выплеск энергии. Именно эти каденции и их роль оправдывают первую позицию (слово «концерт») в названии сочинения, о котором идет речь, придавая ему дополнительный блеск и яркость.

Концерт-симфония С. М. Слонимского имеет большое значение как с точки зрения развития оригинального домрового репертуара, так и совершенствования исполнительства на домре. Автор органично внедряет в солирующую партию выработанные и опробованные в домровой литературе приемы изложения материала, удобные для исполнения и позволяющие раскрыть виртуозные возможности инструмента. Яркими примерами служат фрагменты с аккордовой фактурой, двухголосием квартовыми интервалами, а также вариации — пассажи через открытые струны, в которых тема в верхнем голосе сочетается с бурдонным аккомпанементом открытых струн.



Рис. 7. Фрагмент второй каденции солиста

Домра (в том числе и альтовая) обладает трепетным, певучим звучанием благодаря *tremolo*. Владение этим приемом позволяет исполнителю создавать легкую, невесомую музыкальную материю из тишины так, что границы взятия и снятия звука почти полностью стираются для слушателя. Пожалуй, ни один другой инструмент не воссоздаст ощущение воздуха в звуке так, как это может сделать домра. Постепенное раскачивание струны при исполнении *tremolo* способствует столь же постепенному проявлению ее обертонов и насыщает тембровую палитру инструмента. Альтовая домра при свойственном ей довольно низком диапазоне звучания имеет благородный, «бархатный» голос. С. М. Слонимский особенно бережно раскрывает певучую кантилену во второй части концерта-симфонии, в которой домра «поет» колыбельную.

Использование высокого регистра, нехарактерного для традиционного звучания альтовой домры, нетривиальный подход к выбору способов звукоизвлечения и технических приемов игры существенно обогащают представление о художественно-выразительных возможностях инструмента. Вместе с тем данные позиции свидетельствуют о том, что материал солирующей партии обладает известной степенью *обобщенности* в отношении технической и тембровой природы инструмента. Так, например, сама архитектура темы главной партии и, в еще большей степени, материала ее связующего раздела при всей своей выразительной составляющей не дает прямой отсылки к традиционному виду домровой партии. Обилие скачков на широкие интервалы в подвижном темпе подразумевает игру в позиции с большим количеством так называемых «подцепов», что с точки зрения исполнения на домре кажется не в полной мере удобным и, очевидно, потребует от солиста определенного уровня исполнительского мастерства и слухового опыта.

В заключение следует подчеркнуть, что в обширном репертуаре для домры доля сочинений для солирующей альтовой домры ничтожно мала. В этом плане концерт-симфония С. М. Слонимского становится уникальным явлением, заслуживающим особого внимания с точки зрения его исполнения и изучения. Фольклорное происхождение материала сообщает сочинению колорит, близкий народным истокам солирующего инструмента. Выстраивание единой концепции с позиции ладовой организации цикла дает ключ к пониманию идейного замысла сочинения. Обращение автора к зонной диатонике является основанием к рассмотрению концерта-симфонии в контексте творчества С. М. Слонимского, проследивая традицию, опробованную композитором в его ранних сочинениях. Сочетание двух жанровых кодов в названии имеют воздействие на саму природу сочинения, влияя на его драматургию, художественно-выразительную сферу и особенности формообразования. Преобладание принципа концертности,

характеризованного игрой, соревнованием солиста с оркестром, и, вместе с тем, проявление масштабной симфонической идеи подтверждают заданный композитором жанр концерта-симфонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Милка А. П. Сергей Слонимский: Монографический очерк. Л.; М.: Сов. композитор, 1976. 110 с.
2. Рыцарева М. Г. Композитор Сергей Слонимский. М.: Сов. композитор, 1991. 256 с.
3. Девятова О. Л. Художественный универсум композитора Сергея Слонимского: Опыт культурологического исследования. Екатеринбург: Изд-во Урал, ун-та, 2003. 408 с.
4. Зайцева Т. А. Композитор Сергей Слонимский: портрет петербуржца. СПб.: Композитор, 2009. 40 с.
5. Долинская Е. Б. Музыкальная галактика Сергея Слонимского. СПб.: Композитор, 2018. 360 с.
6. Рогалев И. Е. Лад и гармония в музыке С. М. Слонимского: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л. 1986. 21 с.
7. Солдатова С. Е. Жанр концертной симфонии в его историческом развитии // Журнал Общества теории музыки. 2019. № 3 (27). С. 79–87.
8. Ручьевская Е. А., Кузьмина Н. И. Цикл как жанр и форма // Ручьевская Е. А. Работы разных лет: сб. ст.: в 2 т. / Отв. ред. В. В. Горячих. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. Т. I. 488 с.
9. Санкт-Петербургская государственная консерватория им. Н. А. Римского-Корсакова: официальный сайт. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/slonimskiy-sergey-mikhailovich-1932-2020> (дата обращения: 01.02.2021).
10. Друскин М. С. Игорь Стравинский: личность, творчество, взгляды. 3-е изд. Л., М.: Сов. композитор, 1982. 208 с.
11. Имханицкий М. И. История исполнительства на русских народных инструментах: уч. пос. для муз. вузов и училищ. М.: РАМ им. Гнесиных, 2002. 352 с.
12. Имханицкий М. И. Становление струнно-щипковых народных инструментов в России: уч. пос. М.: РАМ им. Гнесиных, 2008. 370 с.
13. Пересада А. И. Справочник домриста. Краснодар: Краснодар. изд.-полиграф. производственное предприятие, 1993. 400 с.
14. Жоссан Н. Ю. Особенности претворения фольклорных жанров в русской хоровой музыке второй половины XX — начала XXI века // Вестник Башкирского университета. 2012. № 2 (11). С. 108–111.

REFERENCES

1. *Milka A. P. Sergei Slonimskii: Monograficheskii ocherk.* L.; M.: Sov. kompozitor, 1976. 110 s.
2. *Rytsareva M. G. Kompozitor Sergei Slonimskii.* M.: Sov. kompozitor, 1991. 256 s.
3. *Devyatova O. L. Khudozhestvennyi universum kompozitora Sergeya Slonimskogo: Opyt kul'turologicheskogo issledovaniya.* Ekaterinburg: Izd-vo Ural, un-ta, 2003. 408 s.
4. *Zaitseva T. A. Kompozitor Sergei Slonimskii: portret peterburzhtsa.* SPb.: Kompozitor, 2009. 40 s.
5. *Dolinskaya E. B. Muzykal'naya galaktika Sergeya Slonimskogo.* SPb.: Kompozitor, 2018. 360 s.
6. *Rogalev I. E. Lad i garmoniya v muzyke S. M. Slonimskogo: avtoref. dis. ... kand. iskusstvovedeniya.* L. 1986. 21 s.
7. *Soldatova S. E. Zhanr kontsertnoi simfonii v ego istoricheskom razvitii // Zhurnal Obshchestva teorii muzyki.* 2019. № 3 (27). S. 79–87.
8. *Ruch'evskaya E. A., Kuz'mina N. I. Tsikl kak zhanr i forma // Ruch'evskaya E. A. Raboty raznykh let: sb. st.: v 2 t. / Otv. red. V. V. Goryachikh.* SPb.: Kompozitor • Sankt-Peterburg, 2011. T. I. 488 s.
9. Sankt-Peterburgskaya gosudarstvennaya konservatoriya im. N. A. Rimskogo-Korsakova: ofitsial'nyi sait. URL: <https://www.conservatory.ru/esweb/slonimskiy-sergey-mikhaylovich-1932-2020> (data obrashcheniya: 01.02.2021).
10. *Druskin M. S. Igor' Stravinskii: lichnost', tvorchestvo, vzglyady.* 3-e izd. L., M.: Sov. kompozitor, 1982. 208 s.
11. *Imkhanitskii M. I. Istoriya ispolnitel'stva na russkikh narodnykh instrumentakh: uch. pos. dlya muz. vuzov i uchilishch.* M.: RAM im. Gnesinykh, 2002. 352 s.
12. *Imkhanitskii M. I. Stanovlenie strunno-shchipkovykh narodnykh instrumentov v Rossii: uch. pos. M.: RAM im. Gnesinykh,* 2008. 370 c.
13. *Peresada A. I. Spravochnik domrista.* Krasnodar: Krasnodar. izd.-poligraf. proizvodstvennoe predpriyatie, 1993. 400 s.
14. *Zhossan N. Yu. Osobennosti pretvoreniya fol'klornykh zhanrov v russkoi khorovoi muzyke vtoroi poloviny KhKh — nachala KhKhI veka // Vestnik Bashkirskogo universiteta.* 2012. № 2 (11). S. 108–111.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Упанова А. А. — аспирант, pastaupanova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Upanova A. A. — Postgraduate Student, pastaupanova@gmail.com