

Научная статья

УДК 78.082

DOI: 10.36871/hon.202303166

КОНЦЕРТ-СИМФОНИЯ ДЛЯ ДОМРЫ С ОРКЕСТРОМ РУССКИХ НАРОДНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ А. А. ЦЫГАНКОВА (художественно-выразительные средства и роль тембра)

Мария Александровна Лебедева

Челябинский государственный институт культуры
454091, Российская Федерация, Челябинск, улица Орджоникидзе, 36А
lebedeva84m@gmail.com, ORCID:0000-0001-5594-5907

Проблема тембра в современной музыке в настоящее время является особенно актуальной. До сегодняшнего дня композиторы, сочинявшие произведения для народных инструментов, главным образом уделяли внимание развитию оркестрового письма, расширению инструментария и совершенствованию его технических приемов. Теперь перед авторами и исполнителями академической народной музыки возникли новые задачи, которые связаны с расширением жанровой палитры сочинений, а также поиском особых тембровых средств. В этом контексте композиторы используют не свойственные прежде народным инструментам регистры, применяют особые приемы звукоизвлечения, экспериментируют в области тембровых микстов.

В статье анализируется роль тембра, а также фактурно-тембровых особенностей в Концерте-симфонии для домры с оркестром русских народных инструментов композитора А. Цыганкова. Особое внимание уделено тембровой специфике домры как солирующего инструмента, который становится главным носителем основных темброобразов сочинения. Параллельно исследуются художественно-выразительные средства произведения, раскрывающие замысел автора. В процессе подробного анализа Концерта делаются выводы о важной формообразующей и содержательной роли тембра в произведении.

Ключевые слова: А. Цыганков, Концерт-симфония, домра, оркестр русских народных инструментов, тембровая драматургия

Для цитирования: *Лебедева М. А.* Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов А.А. Цыганкова (художественно-выразительные средства и роль тембра) // *Художественное образование и наука.* 2023. № 3 (36). С. 166–176. <https://doi.org/10.36871/hon.202303166>

Original article

CONCERT-SYMPHONY FOR DOMRA AND ORCHESTRA
OF RUSSIAN FOLK INSTRUMENTS BY A. A. TSYGANKOV

(Artistic Expressive Means and the Role of Timbre)

Maria A. Lebedeva

Chelyabinsk State Institute of Culture and Arts
36A ul. Ordzhonikidze, Chelyabinsk, 454091, Russian Federation

lebedeva84m@gmail.com, ORCID: 0000-0001-5594-5907

The problem of timbre in modern music is particularly relevant nowadays. Until today, composers who have created works for folk instruments have mainly focused on the development of orchestral writing, expanding the instrumentation and improving its technique. Now the authors and performers of academic folk music face new challenges associated with both the expansion of the genre palette of compositions and the search for special timbre means. In this context, composers use registers that were previously uncommon to folk instruments, apply special techniques of sound extraction, experiment in the field of timbre mixes.

The article analyzes the Concert-Symphony for domra and orchestra of Russian folk instruments by composer A. Tsygankov from the standpoint of the role of timbre, as well as textural and timbre features. Special attention is paid to the timbre specifics of the domra as a solo instrument, which becomes the main carrier of the major timbre patterns of the composition. At the same time, the artistic expressive means of the work, revealing the author's intention, are investigated. In the course of a detailed analysis of the Concert, conclusions are drawn about the important formative and meaningful role of timbre in the work.

Keywords: A. Tsygankov, Concert-symphony, domra, orchestra of Russian folk instruments, timbre dramaturgy

For citation: Lebedeva M. A. Concert-Symphony for Domra and Orchestra of Russian Folk Instruments by A. A. Tsygankov (Artistic Expressive Means and the Role of Timbre). *Khudozhestvennoye obrazovaniye i nauka [Arts Education and Science]*. 2023, no. 3 (36). P. 166–176. <https://doi.org/10.36871/hon.202303166> (In Russian)

В народно-инструментальной академической музыке тембровая драматургия понятие новое — традиции народно-оркестрового искусства чуть более века. До сегодняшнего дня композиторы уделяли внимание развитию оркестрового письма, расширению инструментария и совершенствованию его технических приемов. В настоящее время перед авторами и исполнителями академической народной музыки возникли новые задачи, которые связаны с расширением жанровой палитры и поиском особых тембровых средств. В этом контексте композиторы используют не свойственные прежде народным инструментам регистры, применяют особые приемы звукоизвлечения, экспериментируют в области тембровых микстов.

Актуальность настоящей статьи состоит в том, что она тесно связана с современным искусством исполнительства на народных инструментах, в частности на домре. В ра-

боте исследуется роль тембра в драматургии Концерта-симфонии для домры с оркестром русских народных инструментов А. Цыганкова¹. В процессе рассмотрения Концерта-симфонии выявляются художественно-выразительные средства произведения, раскрывающие замысел автора.

В контексте анализа роли тембра в Концерте-симфонии композитора А. Цыганкова приведем определения понятия «тембр», сформулированные известными музыковедами. Так, например, Б. В. Асафьев отмечал, что «значение тембра определяется его динамическими качествами (напряженность света и цвета), а отнюдь не значимостью отдельных красочных пятен» [2, 86]. В. И. Цытович в этом контексте сделал важное уточнение, подчеркнув,

¹ Александр Андреевич Цыганков — композитор, исполнитель-домрист, педагог, народный артист России, профессор РАМ им. Гнесиных.

что под тембром «подразумевается не только узкая характеристика звучности отдельного инструмента, но и производное нескольких или многих тембров, которое принято называть “колоритом”» [8, 3]. Автор диссертационного исследования «Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова» М. М. Манафова называет тембр одним «из самых существенных компонентов музыкальной системы XX века», который, становясь «по значимости в один ряд с такими элементами, как гармония, ритмика», «выступает не только мощным формообразующим, но зачастую и темообразующим, а нередко и стилиобразующим фактором» [3, 3].

Приведенные в пример определения подтверждают сам факт значения тембра для музыкального произведения. В свою очередь, с тембром как одной из главных специфических характеристик музыкального звука тесно связано понятие тембровой драматургии. Р. А. Тертерян определяет это понятие как систему «взаимодействия тембров в процессе музыкального развития в их органической связи с общим художественным замыслом» и подчеркивает, что «находясь в соответствии с общей драматургией сочинения, она (тембровая драматургия. — М. Л.) появляется... на содержательном и формообразующем уровнях, как развивающая система подлежит исследованию и сама по себе, и в комплексе эволюции всех средств и форм музыкальной выразительности» [5, 26].

В ракурсе заявленной в статье темы все приведенные формулировки имеют особое значение.

Рассмотрим роль тембра в Концерте-симфонии А. А. Цыганкова и раскроем художественно-выразительные средства партии солиста и оркестра.

В Концерте-симфонии² осуществлен жанровый синтез, что стало «довольно популярным у современных российских композиторов» [7, 166]. Произведение состоит из четырех частей, имеющих программный подзаголовок, — «Шабаш ведьм», «Светлая Русь», «Волшебный замок» и «Деревенский праздник», что привносит в этот опус черты сюиты. В то же время четырехчастность цикла, несомненно, восходит к жанру симфонии, которая

обладает большими возможностями как с позиций выражения эмоциональных процессов, так и с точки зрения воплощения философских идей. Благодаря симфоническому методу, примененному в Концерте-симфонии, композитором создается определенный тип музыкальной драматургии, где образы предстают в контрасте и взаимодействии, формируя определенные этапы развития.

Еще одна жанровая составляющая произведения — концерт — позволяет композитору выявить виртуозные возможности домры как солирующего инструмента и раскрыть ее тембровые свойства. Как исполнителю на домре А. А. Цыганкову хорошо известны тембровые особенности и технические возможности инструмента.

В Концерте-симфонии композитор уделяет большое внимание оркестровым тембрам, одновременно стремясь к индивидуализации тембра солирующей домры. Автор сочинения использует сложные ритмические сочетания как в партии солирующего инструмента, так и в оркестровых группах, которые несут на себе большую смысловую нагрузку.

Первая часть, «Шабаш ведьм», написана в форме рондо-сонаты. Она открывается небольшим вступлением (*нотный пример 1*), которое играет важную роль в общей драматургии произведения. Во вступлении композитор демонстрирует тембровую индивидуальность каждой из оркестровых групп. Уменьшенный звукоряд, ступени которого образуют последовательность тонов и полутонов, возникает из недр низкого регистра, формируя фантастический темброобраз, связанный с колдовской стихией. Напомним, что впервые уменьшенный лад применил Римский-Корсаков для изображения морской пучины (симфоническая картина «Садко»).

Главная партия (*нотный пример 2*) представляет собой волнообразную тему, которая постоянно находится в восходящем движении. Чередование восьмых (тон-полутон) и шестнадцатых в партии солирующей домры усиливает зловещий характер звучания. Удары домровой и балалаечной групп и малого барабана делают тембровую окраску темы еще более резкой. В то же время связующая партия вносит в развитие элемент сказочности: композитор применяет здесь красочные приемы звукоизвлечения на домре: игру у подставки и флажолетами. «Волшебный» характер инструментовки подчеркнут тембровым сочетанием домры с вибратоном, флексономом и тругольником.

² Впервые Концерт-симфония для домры (балалайки) с оркестром был исполнен в 2008 году на творческом вечере, посвященном 60-летию композитора. Солист — Андрей Горбачев.

Нотный пример 1

А. А. Цыганков. Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов.
1 часть. Вступление

А. Горбачеву
Концерт-симфония
для балалайки(домры) и оркестра
I часть "ШАБАШ "

5

А.Цыганков

Adagio rubato

Флейта 1
Флейта 2 (пикколо)
Гобой
Басейн 1
Басейн 2
Басейн 3
Басейн контрабас
Литавры
Малый барабан
Там-там
Тарзан
Треугольник
Большой барабан
Бубен
Ксилофон
Педерфон
Флюгельгорн
Домра пикколо
Домра альт 1
Домра альт 2
Домра альт 1
Домра альт 2
Домра бас 1
Домра бас 2
Балалайка соло
Гусли альтовые
Гусли басовые
Балалайка альт
Балалайка секунда
Балалайка альт
Балалайка бас
Балалайка контрабас

Нотный пример 2

А. А. Цыганков. Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов.
1 часть. Главная партия

The image displays a musical score for the main part of the first movement of the Concert-Symphony for Domra and Russian Folk Instruments by A. A. Tsyganov. The score is arranged in two systems of staves. The first system includes staves for M. Gup., D. m. 1, D. m. 2, D. a. 1, D. a. 2, D. fac. 1, D. fac. 2, B. contr., B. sp., B. obo., B. a., and B. fac. The second system includes staves for B. a. 1, B. a. 2, B. a. 3, B. a. Gup., B. a. fac., M. Gup., D. m. 1, D. m. 2, D. a. 1, D. a. 2, D. fac. 1, D. fac. 2, B. contr., B. sp., B. obo., B. a., B. fac., and B. o-fac. The score features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *p* and *mf*. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes slurs, accents, and other performance instructions.

Побочная партия продолжает линию колдовской стихии — это неистовая пляска. В партии солиста звучат мощные аккорды, исполняемые приемом *glissando* в динамике фортиссимо, а звучание оркестра усиливает общий характер шабаша: слышен гул контрабасов, удары литавр, треугольника и бубна. Ритмический рисунок партии солиста подхватывается баянной группой инструментов. В процессе становления тембровой драматургии солирующий инструмент и оркестр находятся в разных регистрах, что создает «тембровый контраст». Однако приоритет партии солиста сохраняется.

В репризе практически полностью повторяется тема главной партии, которая звучит еще более зловеще благодаря появлению новых тембров в оркестровой ткани. В данном случае можно говорить о равноправии партий солиста и оркестра. В музыкальную ткань органично вкраплены «тембровые узоры» флейты, флейты пикколо и гобоя, которые подчеркиваются ритмически ударными (малый и большой барабаны, литавры, ксилофон, флексафон). В данном случае программа диктует композитору и темброво-колористическое решение этой части.

Середина репризы представляет собой своеобразное лирическое отступление: звучит неторопливый вальс в размере 5/4. Сложный размер дает возможность композитору «удлинить» квадратные фразы и внести в эту часть эмоциональный контраст. В процессе развития вальса в него постепенно внедряются интонации песни «Мурка»: неистово звучат аккорды и движение восьмых в партии солиста. Таким образом, в лирические образы вторгается гротесковая маска зла (полностью эта тема прозвучит в первых тактах каденции).

Каденция (*нотный пример 3*) становится драматическим узлом всей первой части, в ней образ зла концентрируется. Каденция (соло домры), по традиции, насыщается виртуозными элементами. Здесь преобладают шестнадцатые длительности (они звучат сначала в медленном темпе, а затем в быстром) и аккордовое изложение, которое дополняется красочными приемами (флажолеты, *pizzicato*, игра по приглушенным струнам), что усиливает зловещий характер этого раздела. Небольшим лирическим отступлением становится неожиданное появление в конце каденции новой темы (русской народной песни «Туман яром»), что привносит успокоение, как бы предвещая будущую победу добра. На этом тема обрывается так же неожиданно, как она и появилась. Тема «Туман яром» еще раз прозвучит в финале.

Нотный пример 3

А. А. Цыганков. Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов.
1 часть. Каденция

В небольшом эпизоде после каденции партии солиста и оркестра сплетаются, вновь возвращаются темы зла (главная и побочная партии). Завершением первой части становится кода, которая построена на элементах темы «Мурки». Коду пронизывает стремительное движение как в партии солиста, так и оркестра. Выстраивается более плотная гармоническая фактура, в которой задействованы все инструменты. Здесь подводится итог: будто удары судьбы, звучат пронзительные аккорды, после чего тема зла постепенно исчезает. Триольные пассажи в партии солиста словно дымкой застилают тему зла, наступает просветление. Заканчивается первая часть светлой тональностью *B-dur*, но последний аккорд-кластер звучит, как напоминание об образах зла.

Во вторую часть, «Светлая Русь»³, написанную в тональности *d-moll*, композитор вводит известную тему песнопения «Кондак акафиста пред иконою “Всецарица”» (*нотный пример 4*). Композитор ставит здесь вопросы, касающиеся духовной жизни человека.

³ Вторая часть написана в сложной двухчастной форме.

Нотный пример 4

А. А. Цыганков. Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов.
2 часть

Score

II часть "СВЕТЛАЯ РУСЬ"

I Andante

Музыкальный нотный пример для симфонического оркестра русских народных инструментов и домры. Скрипка 1, Скрипка 2 (понижающая), Гобой, Кларнет 1, Кларнет 2, Кларнет 3, Бас-кларнет, Бас-биконы, Бас-бас, Тарелки, Маленький барабан, Тарелки, Треугольник, Кожкоштыни, Малыкыла, Домра альтовая, Домра альт 1, Домра альт 2, Домра альт 1, Домра альт 2, Домра бас 1, Домра бас 2, Балалайка соло, Гусли танцовые, Гусли клавишные, Балалайка прима, Балалайка секунда, Балалайка альт, Балалайка бас, Балалайка контрабас.

Обращаясь к жанру церковных песнопений, автор акцентирует свое внимание на звуковом воплощении, интонации доверительного высказывания. В этом контексте приведем слова Б. В. Асафьева о том, что «интонация — “родник музыки”, ее сущность», это «процесс выявления человеческого сознания в специфических формах музыкального искусства» [1, 11].

Двухголосное изложение темы в партии солиста приемом тремоло обогащает фактуру в акустическом плане. Тема звучит более насыщенно в терцовом удвоении, что подчеркивает основную идею песнопения. Именно в процессе изложения этой темы русский народный инструмент домра звучит, как голос человека, молящего об исцелении. Партия солирующей домры поддерживается тембрами домровой группы (малые домры, альтовая и басовая). Родственная связь солиста с домровой группой придает мелодии особую глубину и объемность, что усиливает эмоциональное воздействие. Удары колокола, сопровождающие песнопение, наделяют его огромной энергией, привнося особый сакральный темброкolorит.

В небольшое оркестровое *Allegretto* в размере 3/4, следующее за песнопением, автор привносит новые темброоркестровые краски. *Allegretto*, который звучит совершенно иначе, в духе вальса, уводит слушателя от темы песнопения, словно отделяя духовную музыку от второй лирической темы. Ведущими инструментами становятся группа деревянных духовых (флейта, гобой) и меховая инструментальная группа. Подобное сочетание тембровых красок придает звучанию вальса «волшебный» характер. После *Allegretto* появляется вторая тема в *b-moll*, что усиливает суровый тональный колорит. С темой песнопения ее связывает лишь ровный ритмический рисунок. Приоритет остается за партией солиста, гармоническая вязь оркестра никак не перегружает ее мелодическую линию. В контексте заявленного программного названия части особым решением становится введение в партитуру звончатых и клавишных гуслей, которые составляют с домрой единый ансамбль. Через тембр гусельных аккордовых переборов образ Руси высвечивается особенно ярко.

Кульминацией второй части становится оркестровое *tutti*, подчеркнутое ремаркой *Maestoso*. Максимальное заполнение звукового пространства происходит за счет ряда существенных приемов: выделения мелодии (двухголосие), создания динамических и тем-

бровых регистровых контрастов, триольного движения в басу и размеренной аккордовой вертикали. Важную драматургическую роль выполняет также тема песнопения. Приемом *legato* композитор объединяет все инструменты оркестра в единое тембровое звучание. Завершает вторую часть колокольный звон, который символизирует образ Руси и ее народа.

Третья часть, «Волшебный замок»⁴, представляет собой фантастическое скерцо, где происходит возвращение темы зла, которая, однако, здесь не так ярко выражена. Автор акцентирует внимание на образах таинственности, загадочности и фантастики. В основу скерцо положена тарантелла, для которой характерно длительное разворачивание темы: двухтактный мотив многократно повторяется и оказывает на слушателя завораживающее действие. Темпераментная ритмика триолей придает третьей части виртуозный характер, чему способствует и смена сложных однородных размеров (6/8, 12/8, 9/8). В процессе развития тематического материала достигается равноправие партий солиста и оркестра. После стремительного движения в партии солиста возникает лирическая тема, но триольное движение в оркестре продолжается.

Здесь утверждается равенство средств выразительности сольной партии и оркестра. Появляются виртуозные приемы: двойные комбинации нот, аккорды, особые штрихи, акценты. При этом произведение наделяется яркими чертами театральности, берущей свое начало от «программной картинности» (термин Н. В. Туманиной): «Уже во второй половине века определились два основных пути развития симфонии, из которых один условно можно назвать путем философско-психологического симфонизма, второй — путем театрализации симфонии методом программной картинности» [6, 481].

Лирический вальс, который появляется в третьей части, напоминает тему вальса из первой части, только теперь он звучит в размере 3/2 и связан с волшебными образами «царства привидений». Для их воплощения композитор прибегает к колористическим приемам. Группа малых домр играет *glissando* произвольно по всему диапазону в нюансе *pianissimo*: на первой струне — *D*, на второй — *A*, на третьей — *E*. У солиста тема звучит на тремоло, хроматическое нисходящее движение придает ей некую загадочность и таин-

⁴ Третья часть написана в сложной трехчастной форме.

Нотный пример 5

А. А. Цыганков. Концерт-симфония для домры с оркестром русских народных инструментов.

4 часть

Score

IV часть "ПРАЗДНИК"

Andante

Музыкальный нотный пример 5, IV часть "ПРАЗДНИК", темп Andante. Скрипка 1, Скрипка 2 (виолончель), Обой, Английский рожок, Кларнет 1, Кларнет 2, Кларнет 3, Кларнет бассетон, Кларнет бас, Лютня, Малый барабан, Коробочка, Тарелки, Треугольник, Хлопак, Бубен, Трещетка, Курская трещетка, Ложки, Колокола, Колофон, Награфон, Фонастопа, Домра соло, Домра альт 1, Домра альт 2, Домра басс 1, Домра басс 2, Балалайка соло, Гусли армянские, Гусли классические, Балалайка прима, Балалайка секунда, Балалайка альт, Балалайка басс, Балалайка контрабас.

ственность, одновременно раскрывая тембровые особенности народного инструмента.

Четвертая часть, «Деревенский праздник», написан в форме рондо. Это яркий, полный блеска финал. Известно, что главной чертой рондо является «возможность сопоставления различных музыкальных образов, острохарактерных жанровых зарисовок, картин, в их быстрой смене и чередовании» [9, 6]. Тема вступления к четвертой части звучит как воспоминание о Руси, русской душе. Вновь появляется песнопение «Кондак акафиста пред иконою “Всецарица”» (нотный пример 5), но уже в мажорной тональности *D-dur*, в связи с чем оно звучит по-особенному торжественно и символично. После вступления в тональности *A-dur* появляется тема-рефрен, олицетворяющая народный праздник. Плясовой наигрыш звучит в партии солиста в аккордовой технике, *glissando*, с акцентами, усиливающими общий праздничный характер.

В четвертой части композитор обращается к музыкальному фольклору, цитируя подлинные русские народные песни «А я по лугу» и «Туман яром». По словам А. А. Цыганкова, «в народной музыке обязательно должна звучать народная тема. Потому что корни инструментов — народные» [4, 7].

Первый эпизод «А я по лугу» (*d-moll*, *B-dur*) — небольшое лирическое отступление, но благодаря штрихам (удары) в партии солиста и пульсации восьмыми и триолями быстрый темп сохраняется. Только минорная тональность привносит в него лирическую тембровую краску. После *d-moll* следует мажорная тональность *B-dur*, она «перекрашивает» тему, придавая ей оптимистический характер.

Второй эпизод основан на донской казачьей песне «Туман яром» (*E-dur*), которая уже кратко появлялась в каденции первой части. В четвертой части она звучит в медленном темпе сначала одногласно, в партии солиста приемом *trémolo*, а затем проводится двухгласно. В оркестровом аккомпанементе слышны арпеджированные аккорды у струнной группы балалаек

и клавишных гуслей, что насыщает тембровый колорит. А затем в партии солиста появляется импровизация *rubato* на эту же тему, где возникают арпеджированные аккорды.

В основе третьего эпизода лежит песня «А я по лугу», которая излагается в разных тональностях (*c-moll*, *As-dur*, *cis-moll*, *A-dur*). Происходит как бы расширение структуры эпизода. Подобные разработочные моменты говорят о принципах симфонизации, на которые в Концерте опирается А. А. Цыганков. Триоли, аккорды, шестнадцатые, выразительные динамические оттенки подводят к последнему проведению рефрена и к коде, которая приобретает значение эпилога. Партия солиста насыщается виртуозными пассажами и стремительными аккордами, завершающими произведение.

В академической народно-инструментальной музыке представлены инструменты с различным типом звукоизвлечения (струнные, меховые, ударные, духовые, клавишные и звончатые гусли), что предопределяет большое количество комбинаций и сочетаний тембров и способствует максимальному обогащению звуковой палитры. А, как известно, роль тембра в драматургии произведения является важной составляющей, вызывая определенные ассоциации и воздействуя на слушателей.

Феномен концертного жанра дает больше возможностей для рассмотрения и анализа тембровой драматургии произведения. Тембр служит специфическим средством для усиления контрастов между различными тематическими образованиями, разделами формы и частями цикла. Тембровое развитие происходит как в драматургии отдельных частей, так и в масштабе всего концерта. В совокупности всех средств художественной выразительности тембр становится важным звеном при создании музыкальных образов и одним из ведущих носителей музыкального содержания. Эту роль и в Концерте-симфонии Александра Цыганкова играет тембр, с которым композитор экспериментирует.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ

1. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. Ленинград : Музыка, 1971. 376 с.
2. Асафьев Б. В. О музыке XX века. Пояснения и приложения к программам симфонических и камерных концертов. Ленинград : Музыка, 1982. 200 с.

3. Манафова М. М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века (на примере творчества Э. Денисова): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. СПб : 2011. 22 с.
4. Михайлина К. Н. Словами исполнителя // *Gradus ad Parnassum*. Тамбов, 2001. № 1 (февраль). С. 6–7.

5. Тертерян Р. А. Анализ тембровой драматургии симфонических произведений (на примере произведений армянских композиторов 60–70-х годов) // Вестник общественных наук. 1985. № 3. С. 26–34.
6. Туманина Н. В. Чайковский (Великий мастер). М. : Наука, 1968. 485 с.
7. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века (жанры и стили). М. : 2015. 226 с.
8. Цытович В. И. О специфике тембрового мышления Белы Бартока: автореферат дис. ... канд. искусствоведения. Ленинград : ЛОЛГК, 1973. 23 с.
9. Якубов М. А. Форма рондо в произведениях советских композиторов. М. : Музыка, 1967. 90 с.
4. Mikhailina K. N. In the Words of the Performer. *Gradus ad Parnassum*. Tambov, 2001, no. 1. P. 6–7. (In Russian)
5. Terteryan R. A. Analysis of the Timbre Dramaturgy of Symphonic Works (on the example of Works by Armenian Composers of the 60^s–70^s). *Vestnik obshchestvennykh nauk [Herald of Social Sciences]*. Moscow, 1985, no. 3. P. 26–34. (In Russian)
6. Tumanina N. V. Tchaikovsky. Velikii master [Tchaikovsky. The Great Master]. Moscow, 1968. 485 p. (In Russian)
7. Kholopova V. N. Rossiiskaya akademicheskaya muzyka poslednei treti XX – nachala XXI veka (zhanry i stili) [Russian Academic Music of the last third of the XXth – early XXIst centuries (Genres and Styles)]. Moscow, 2015. 226 p. (In Russian)
8. Tsytovich V. I. O spetsifike tembrovogo myshleniya Bely Bartoka [On the Specifics of Béla Bartók's Timbre Thinking]. Candidate dissertation abstract. Leningrad, 1973. 23 p. (In Russian)
9. Yakubov M. Forma rondo v proizvedeniakh sovetskikh kompozitorov [Rondo Form in the Works of Soviet Composers]. Moscow, 1967. 90 p. (In Russian)

REFERENCES

1. Asafiev B. V. Muzykal'naya forma kak protsess [Musical Form as a Process]. Leningrad, 1971. 376 p. (In Russian)
2. Asafiev B. V. O muzyke XX veka [About the Music of the XXth century. Explanations and Appendices to the Programmes of Symphony and Chamber Concerts]. Leningrad, 1982. 200 p. (In Russian)
3. Manafova M. M. Tembrokoloristicheskie svoistva orkestrovoi tkani v muzyke vtoroi poloviny XX veka (na primere tvorchestva E. Denisova) [Timbre-Coloristic Properties of Orchestral Fabric in the Music of the second half of the XXth century (on the example of E. Denisov's Work)]. Candidate dissertation abstract. Saint Petersburg, 2011. 22 p. (In Russian)

Информация об авторе:

Лебедева М. А. — аспирантка, лауреат международных конкурсов, солистка государственного русского народного оркестра «Малахит».

Information about the author:

Lebedeva M. A. — Postgraduate student, Laureate of International Competitions, Soloist of the State Russian Folk Orchestra Malachite.

Статья поступила в редакцию 21 июня 2023 года; одобрена после рецензирования 21 августа 2023 года; принята к публикации 24 августа 2023 года.

The article was submitted June 21, 2023; approved after reviewing August 21, 2023; accepted for publication August 24, 2023.

