

Екатерина Гурьевна Окунева

okunevaeg@yandex.ru

Доктор искусствоведения, доцент, профессор кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Ekaterina G. Okuneva

okunevaeg@yandex.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory and Composition Department of the Petrozavodsk State A K Glazunov Conservatory

Дарья Сергеевна Семко

dasalodocnikova@gmail.com

Студентка IV курса кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

Darya S. Semko

dasalodocnikova@gmail.com

4th Year Student of the Music Theory and Composition Department of the Petrozavodsk State A K Glazunov Conservatory

**«Свой среди чужих, чужой среди своих»:
парадоксы жанра в Концерте для саксофона с оркестром
Алексея Крашенинникова**

Аннотация

В центре внимания статьи — Концерт для саксофона с оркестром (2022) петербургского композитора Алексея Крашенинникова. Предметом изучения выступает трактовка концертного жанра, рассматриваемая сквозь призму парадокса. Парадоксальность обнаруживается прежде всего в несоответствии между заявленным (концерт для саксофона) и действительным жанром (двойной концерт, солирующую партию в котором исполняет также баян), маркированным «абсолютным» характером музыки и ее вполне осязаемым и прочитываемым «программным» содержанием. Художественную концепцию Саксофонного концерта авторы статьи обозначают метафорой «свой среди чужих, чужой среди своих», поскольку идея сочинения базируется на стремлении тембров, изначально чуждых академической стилистике симфонического оркестра, приспособиться к симфонической звуковой среде. В статье раскрываются особенности тематизма, музыкального языка, формы и драматургии концерта, выявляются признаки поэмности и симфонизации жанра.

Ключевые слова

Музыка XXI века, Алексей Крашенинников, Концерт для саксофона с оркестром, жанр инструментального концерта, музыкальная драматургия, симфонизация, парадокс

**“A friend among strangers, a stranger among his own”:
paradoxes of the genre in the Saxophone Concerto by Alexey Krasheninnikov**

Abstract

The article focuses on the Saxophone Concerto (2022) by the St. Petersburg composer Alexey Krasheninnikov. The subject of the study is interpretation of the concert genre, which is

viewed through the prism of a paradox. The paradox is found primarily in the discrepancy between the declared (saxophone concerto) and the actual genre (double concerto, in which the bayan also performs a solo function), marked by the “absolute” nature of the music and its quite tangible and readable “programmatic” content. The authors of the article designate the artistic concept of the Saxophone Concerto by the metaphor “a friend among strangers, a stranger among his own”, since the idea of the composition is based on the desire of timbres, initially alien to the academic style of the symphony orchestra, to adapt to the symphonic sound environment. The article reveals the features of thematism, musical language, form and dramaturgy of the concert, identifies signs of “poem” quality, and notes the processes of symphonization of the genre.

Keywords

Music of the 21 century, Alexey Krasheninnikov, Saxophone Concerto, genre of instrumental concert, musical dramaturgy, symphonization, paradox

Жанр инструментального концерта за более чем трехвековой период своего существования значительно эволюционировал. Обновление в рамках канона, поиски альтернатив, тенденции жанрового синтеза — все это определило его жизнеспособность, а также неизменную актуальность в композиторской среде. Наиболее существенным изменениям концерт подвергся во второй половине XX века¹, о чем свидетельствует немалое количество его жанровых моделей (концерт-сюита, концерт-баллада, концерт-жизнеописание, двойной, тройной концерт и проч.).

Активное бытование жанра и его трансформации стимулировали интерес отечественных исследователей к данной проблеме. В трудах Л. Раабена [6], М. Тараканова [8], Е. Долинской [2], И. Гребневой [1], А. Лебедева [5], О. Зароднюк [3], Г. Рубахиной [7] и ряда других музыковедов представлены феноменология концертного жанра и пути его эволюции в отечественном музыкальном искусстве XX столетия. В новом тысячелетии более явно обнаруживается смена культурных и технических парадигм, а потому метаморфозы, происходящие с концертом в XXI веке, заслуживают особого внимания. В предлагаемой статье внимание сосредоточено на ярком и оригинальном сочинении петербургского композитора Алексея Крашенинникова (р. 1976) — Концерте для саксофона с оркестром (2022), в котором воплотилась творческая самобытность автора и в то же время нашли отражение характерные тенденции развития жанра.

Крашенинников успешно сочетает композиторскую и исполнительскую деятельность, наделен талантами в различных сферах искусства (литература, живопись). В определенном смысле можно говорить о том, что он — представитель новой синкретической культуры, в которой музыкальное и немзыкальное начала слиты в единстве. Обозначенный тип художественного сознания определяет специфичность его музыки: даже не будучи связанной с какой-либо программностью, она в силу образной характеристичности и конкретности оказывается во многом театральной, подчас сюжетной. Благодаря этому слушатель способен проникнуть в ее замысел, ощутить в ней нечто глубоко человеческое, несущее истинность духовных ценностей. Все это в полной мере относится и к Концерту для саксофона с оркестром

Жанровая модель Концерта неоднозначна. В действительности это сочинение написано не для одного сольного инструмента, а для двух. Помимо саксофона, важную роль

¹ В этот период в творчестве многих отечественных авторов концерт занимает лидирующие позиции (например, у А. Шнитке, А. Эшпая, Э. Денисова, Р. Щедрина, Ф. Караева, Е. Подгайца и др.), отгесняя на второй план симфонию.

в нем играет баян², поэтому концерт с достаточным основанием можно было бы назвать

двойным. Противоречие, образуемое между двумя жанровыми моделями, обусловлено художественной концепцией сочинения, в которой, с одной стороны, сложные аспекты взаимоотношения между солистом и оркестром выступают отражением трагических коллизий индивидуума и общества, а с другой, конфронтация двух инструментов может быть осмыслена как противопоставление разных духовных и культурных ценностей — западных и восточных (русских).

Показателен выбор солирующих тембров. Саксофон и баян — два контрастных по звучанию и способу звукоизвлечения инструмента. На первый взгляд кажется, что между ними нет ничего общего. Тем не менее, их объединяет изначальная тембровая чужеродность симфоническому окружению. Сконструированный достаточно поздно, в первой половине 1840-х годов, саксофон, хотя и принадлежал к семейству духовых и со второй половины XIX века использовался в духовом оркестре, прежде всего, зарекомендовал себя в джазовой и эстрадной музыке. Лишь в XX веке композиторы начали вводить инструмент в состав симфонического оркестра, но преимущественно в театральных опусах (операх и балетах). Среди наиболее известных примеров оркестровых сочинений с участием саксофона — «Болеро» М. Равеля, «Симфонические танцы» С. В. Рахманинова.

Концерт Крашенинникова не имеет программы, в которой бы конкретизировалось его содержание. Тем не менее, этой музыке присуща театральность. Композитор, кроме того, прибегает к приемам инструментального театра: в конце сочинения саксофонист уходит со сцены. Как представляется, в основе художественной концепции концерта лежит идея тембровой чужеродности избранных сольных инструментов для симфонического окружения. Каждый из них пытается по-своему вписаться в «инородный» контекст. Взаимоотношения солистов и оркестра могут быть метафорически переведены в этико-философскую плоскость и трактоваться как разные модели взаимодействия личности и общества. Если баяну удастся не только приспособиться к «коллективу», но даже в каком-то смысле повести его за собой, то саксофон остается в одиночестве, а уход солиста со сцены красноречиво свидетельствует о его «поражении».

Особо подчеркнем, что отношение к программной музыке у композитора неоднозначное, скорее отрицательное, чем положительное. Парадокс состоит в том, что в творческом арсенале Крашенинникова при этом имеется немало программных сочинений: «Цхинвал», «Весна», «Времена года», «Белая ночь», «Бегство впереди себя» и др. Свою позицию автор объясняет имманентной природой музыки, содержание которой не может быть вербализовано и сведено к чему-то конкретному.

В свете всего сказанного в данной статье предложена лишь *одна из возможных* интерпретаций музыки Крашенинникова, не исключая иных трактовок. Еще раз отметим, что с нашей точки зрения ключевой идеей сочинения выступает тембровое противопоставление солистов оркестру (что типично для жанра концерта), их попытки вписаться в «коллектив», борьба инструментов между собой, оканчивающаяся «поражением» тембра, более близкого к симфоническому звучанию. Резюмировать эту идею можно фразой, давшей название известному кинофильму Никиты Михалкова: «Свой среди чужих, чужой среди своих».

На этой идее выстраивается драматургия всего сочинения. Обозначим ее ключевые моменты. В одночастной форме концерта можно выделить четыре раздела, соответствующие определенным драматургическим этапам — экспозиции, двум фазам развития конфликта и коде. Первому разделу (ц. 1–17) предшествует вступление (до ц. 7), материал которого опирается на восходящие и нисходящие глиссандо струнного оркестра,

² В личной переписке с авторами статьи А. Крашенинников отмечал, что трактовал баян как оркестровый инструмент с сольными репликами.

на него накладываются диссонирующие аккорды духовых инструментов. На этом фоне появляются реплики саксофона.

С ц. 7 разворачивается экспозиция двух противоположных образов — условно «западного» и «восточного» (русского). Их противопоставление поддерживается не только на тембровом уровне, но и на тематическом. Тема саксофона (Пример 1) характеризуется

широким дыханием: она движется крупными длительностями и стремится преодолеть границы метрической регулярности. Мелодическая линия темы имеет изломанные контуры с преобладанием широких интервалов, причем как диссонансов (септима, тритон), так и консонансов (октава, квинта). Несмотря на тональную определенность (с-moll), тема хроматизирована. Ее сопровождают струнные, чьи синкопы также разрушают мерность и регулярность. Заданный Крашенинниковым в аккомпанементе ритм напоминает стук сердца (не случайно темповая ремарка *Andante con anima*). Вопреки метрическим преградам тема саксофона словно бы парит над сопровождением оркестра, оставаясь вне заданных ритмических условностей.

Тема баяна (Пример 2) контрастна предыдущей теме на нескольких уровнях — стилистическом, образном и интонационно-ритмическом. Крашенинников обратился здесь к заимствованному материалу. Основу темы составила русская народная песня «Ой, мы дерево срубили»³. Композитор воспользовался образцом из сборника по сольфеджио Н. Баевой и Т. Зебряк.



Пример 1. А. Крашенинников. Концерт для саксофона с оркестром.
Тема саксофона, такты 64–80.



Пример 2. А. Крашенинников. Концерт для саксофона с оркестром.
Тема баяна, такты 83–95.

³ Оригинал мелодии и текста собран в средней полосе России Я. И. Душечкиным и Ин. Устюжаниновым.

Тема обладает лирическим песенным характером, легко запоминается на слух. Ее диапазон ограничен квинтой, мелодика опирается на поступенное нисходящее движение и ход по тоническому трезвучию. По сравнению с саксофонной темой она имеет более простую интонационную и ритмическую основу, благодаря повторности подчеркивается метричность и регулярность. Гармонизация темы основана на элементарных плагальных и

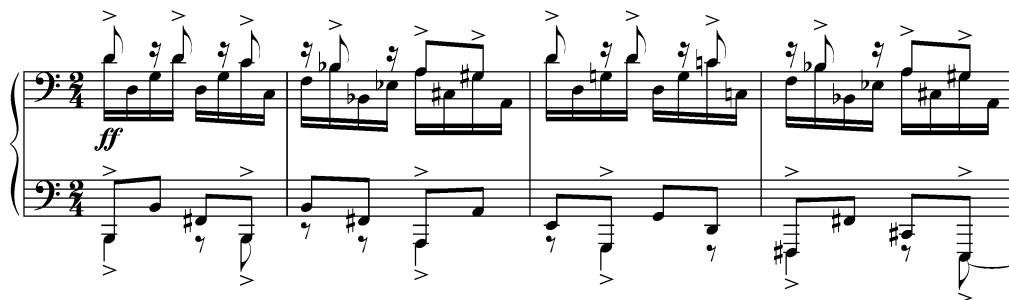
автентических оборотах. Крашенинников помещает тему в тональность *f*-moll, семантика которой еще со времен эпохи барокко связывалась с состоянием тоски, утраты и грусти.

В первый раз тема баяна звучит без сопровождения оркестра, однако постепенно на нее начинает «наплывать» оркестровый аккомпанемент саксофонной темы (с т. 95). Примечательно, что один раз (такт до ц. 10, см. Пример 2) тема неожиданно обрывается, а затем вновь звучит с того места, на котором остановилась. Обрыв темы способствует созданию эффекта припоминания какой-то мысли в форме неоконченной фразы или текста, написанного с многоточием. Этот незначительный, на первый взгляд, момент в действительности очень важен, ибо он сообщает интроспективный характер всему музыкальному выражению экспозиции.

После первоначального показа темы начинают чередоваться, как бы перебивая друг друга. Тема саксофона перемещается на кварту выше. Баянная тема, начинаясь в *f*-moll, после «возмущенной реплики» оркестра сдвигается в *fis*-moll. Оркестр как бы вновь негодует и «отторгает» ее. В итоге баян модулирует на секунду ниже от исходной тональности — в *e*-moll и вновь обрывает тему на третьей ступени лада.

Экспозиция Концерта завершается мотивом вопроса в партии саксофона. Подобный музыкальный ход в композиторской практике не является редкостью, его можно найти в произведениях как классико-романтического направления, так и композиторов современников⁴. Оборот включает в себя нисходящее секундное движение, замыкающееся восходящим скачком, оканчивающимся на неустойчивой ступени (в данном случае интонация заключена в диапазон малой терции). Таким образом, в первом разделе Концерта представлены две контрастные в стилевом и интонационном плане темы, по-разному взаимодействующие с оркестром. На исходном драматургическом этапе симфонический оркестр поддерживает саксофонную тему.

Следующий раздел композиции (ц. 18–35) демонстрирует первую фазу развития конфликта, при этом субъективная (интроспективная) направленность, характеризовавшая экспозицию, сменяется более объективным ходом изложения. Раздел целиком основан на теме народной песни (то есть теме баяна), которая подвергается разнообразным интонационным, стилевым и жанровым трансформациям. Так, первоначально тема мимикрирует в сторону джаза. Сначала она звучит у фортепиано. Композитор вычленяет из нее головной мотив (построенный на нисходящем поступенном движении от V к I ступени), сужает его диапазон до тритона, изменяет ритмическую структуру, прибегая к различного рода синкопам. Начальный мотив появляется затем у баяна: он излагается отрывистыми



⁴ См. начальный мотив симфонической поэмы Ф. Листа «Прелюды», «Сказка про Ойку-плаксу» С. Прокофьева, которая монотонно звучит в сопровождении оркестра, и начальные интонации Фортепианного концерта А. Шнитке.

многогерцовыми созвучиями (тердецимаккордами),двигающимися параллельно (Пример 3). К общему

Пример 3. А. Крашенинников. Концерт для саксофона с оркестром, такты 150–153, партия баяна.

звучанию подключается, наконец, и саксофон, также преобразующий начальный мотив в джазовой стилистике.

В дальнейшем (с ц. 25) тема подвергается новой стилистической трансформации: композитор применяет к ней приемы орнаментального варьирования, превращая ее в виртуозные пассажи, часто встречающиеся в обработках русских народных песен. Данный тематический материал подхватывает саксофон, после чего инструменты начинают соревноваться в виртуозности. В процессе развертывания неоднократно возникают канонические имитации, при этом реплики саксофона поддерживают деревянные духовые инструменты, а баяна — струнные.

Затем (с ц. 31) тема вновь претерпевает метаморфозы. На этот раз композитор меняет ее жанровое наклонение, превращая в марш. Тема наделяется пунктирным ритмом, кроме того, вместо второго предложения Крашенинников «вклинивает» в нее новый материал в духе революционных песен (Пример 4).



Пример 4. А. Крашенинников. Концерт для саксофона с оркестром, маршевая трансформация народной темы, такты 245–252.

В ходе дальнейшего развития музыкальный материал начинает «расслаиваться». Композитор сопрягает в оркестре различный тематизм, который до этого звучал последовательно: так, в одновременности объединяются джазовые темы у баяна, виртуозные пассажи у саксофона, восходящие и нисходящие глиссандо струнных, напоминающие о вступлении к Концерту. Внутри оркестра возникает своеобразная тембровая конфронтация. Саксофон продолжают поддерживать деревянные духовые инструменты, на «сторону» баяна «переходят» фортепиано, ударные и медные духовые инструменты.

Данная фаза конфликта обрывается резко, в момент кульминации. Удар колокола возвещает о наступлении нового раздела (ц. 36–44), приводящего к совершенно неожиданной развязке конфликта. Новая фаза формы начинается с краткой реплики саксофонной темы, но в дальнейшем также выстраивается на народной теме, которая на сей



раз приобретает лирическое наклонение. Крашенинников перегармонизирует ее, помещая в натуральный d-moll (Пример 5).

Пример 5. А. Крашенинников. Концерт для саксофона с оркестром, лирическая трансформация народной темы, партия фортепиано, такты 294–309.

Он видоизменяет концовку первой фразы: нисходящая терция заменяется обращенным мотивом вопроса, в итоге фраза приобретает неустойчивый характер звучания. Второе предложение идентично «маршевому» материалу, но в нем все острые пунктиры сглажены ровными восьмыми и четвертями.

Тема первоначально появляется у фортепиано, затем ее подхватывает баян, саксофон, а вскоре и весь оркестр. Она приобретает характер лирического гимна. В этот момент кажется, что конфликт исчерпан и все инструменты достигли поразительного единодушия. Но достигли на материале народной темы, то есть тематической сферы, которая изначально экспонировалась у баяна! Показательно, что саксофон начинает предпринимать попытки противостоять этому единодушию, но они оказываются безуспешными. С ц. 41 он ведет свою собственную тему, экспонированную в самом начале концерта (но теперь она помещена в d-moll). В нее добавляются тираты (восходящие гаммообразные пассажи), длительности укрупняются. Однако данный материал не вписывается в музыкальную ткань оркестра. В итоге инструмент «сбивается» и начинает «подпевать» с остальными, в его партию вновь проникает ведущая лирическая тема.

Итог противостояния трагичен — главный солист (саксофон), как предписано в партитуре, покидает сцену. В этот момент Крашенинников вводит в состав оркестра необычный инструмент — воздушный шарик, по которому исполнитель проводит рукой, издавая специфический звук. Это трение, по мысли автора, имитирует скрип иглы по заезженной пластинке. Характерно, что и музыка здесь как бы застревает на месте, в оркестре многократно повторяется один и тот же мотив. Данный прием переводит образную систему произведения в иную смысловую плоскость. Имитация заезженной пластинки создает эффект припоминания событий из прошлого. Музыка вновь попадает в интроспективное пространство, приобретая отчетливо рефлексивный характер.

Заключительный раздел (ц. 45–50) представляет собой коду. Ее звуковой облик отчасти напоминает вступление, поскольку так же, как и в нем, материал струнных выписан крупными длительностями, используется глиссандо и тишайшая нюансировка (*ppp*). На этом фоне у баяна появляются «обрывки» народной темы. Она помещена в тональность d-moll и гармонизована иначе — большим мажорным септаккордом VI ступени, что придает общему звучанию более терпкий, диссонантный характер. Трехтактовые фрагменты темы разрываются паузами. В завершении от темы остается лишь однотактовый аккомпанемент. Кода на всем протяжении сопровождается звоном погребального колокола.

Несмотря на индивидуализированный подход к форме, композиционную модель концерта Крашенинникова можно трактовать как кенотипическую (термин И. Гребневой), поскольку в ней обнаруживаются черты сонатности и поэмности. Так, темы саксофона и баяна с их интонационно-стилистическим антагонизмом соответствуют образным сферам главной и побочной партий. Второй раздел концерта (ц. 18–35), в котором происходит активная трансформация материала, можно рассматривать как разработку. Третий раздел (ц. 36–44) аналогичен репризе, так как здесь вновь появляются обе темы (причем звучат они в одной тональности — d-moll), однако главная вытесняется побочной, а побочная образно и тонально преобразуется. Подчеркнем, что о прямой репризности речи не идет, поскольку музыкальный материал продолжает развиваться. Заключительный раздел, как уже отмечалось, соответствует коде. Признаками поэмности выступают интонационно-тематическая, стилистическая и жанровая трансформация материала, сюжетный тип драматургии. В целом, несмотря на четкость границ разделов, подчеркиваемых ударом колокола, форма пронизана вариационностью и в то же время подвержена сквозному типу развития, что также характерно для поэмы.

Отметим, что в сочинении Крашенинникова отсутствует такой важный для жанра концерта элемент, как сольная каденция. Ее исключение представляется вполне логичным, если учесть, что художественный замысел базируется на вытеснении солиста со сцены (не только в переносном, но и в буквальном смысле слова). В целом, как ясно из предпринятого

анализа, жанр концерта у Крашенинникова полностью переключается из игровой сферы в этико-философскую. Концептуальность, как, впрочем, и методы работы с материалом свидетельствуют о доминировании иного принципа мышления — симфонического.

Таким образом, специфическая трактовка концертного жанра у Крашенинникова основана на множественных парадоксах. К их числу относятся:

- 1) неоднозначность жанровой модели (концерт написан для одного сольного инструмента, но по существу является двойным, также в нем присутствуют черты симфонической поэмы);
- 2) необычность взаимоотношения солиста (саксофона) и оркестра (возникает уникальный случай концертного жанра, в котором главный «герой» отказывается продолжать свое выступление на сцене);
- 3) соединение противоположных типов мышления — концертного и симфонического (симфонизация жанра — характерная черта данного сочинения);
- 4) оригинальное решение формы, сочетающей индивидуализированный композиционный проект и черты традиционной модели;
- 5) двойственность эстетической позиции (концерт представляет абсолютную (непрограммную) музыку, которая, по существу, сама себя отрицает посредством сюжетно-конфликтного типа драматургии и элементов инструментального театра).

Завершая свои наблюдения, отметим, что и сама художественная концепция Концерта для саксофона с оркестром несет печать парадоксальности. В результате конфронтации ни один из солирующих инструментов (а по сути, двух типов мышления — западного и русского) не выходит победителем, «поражение» терпят оба. Показательно, что пронзительно звучащая в репризе лирическая тема баяна, выступая символом добра и красоты, оказывается лишь иллюзией, оставшейся в прошлом. Погребальный звон в конце сочинения становится горьким напоминанием слушателю: «не спрашивай, по ком звонит колокол: он звонит по Тебе»⁵.

⁵ Строки, завершающие одно из стихотворений Джона Донна, включенное в сборник «Молитвы по возникающим поводам» (1623).

Литература

1. *Гребнева И. В.* Скрипичный концерт в европейской музыке XX века: автореферат дис. ... доктора иск. / Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского. Москва, 2011. 41 с.
2. *Долинская Е.* Фортепианный концерт в русской музыке XX столетия: исследовательские очерки. М.: Композитор, 2006. 560 с.
3. *Зароднюк О.* Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980–90-х годов: автореферат дис. ... канд. иск. / Нижегородская государственная консерватория им. М. И. Глинки. Нижний Новгород, 2006. 20 с.
4. *Крашенинников А.* Вальс для Сен-Жермена. СПб.: Амплитуда, 2023. 152 с.
5. *Лебедев А.* Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: автореферат дис. ... доктора иск. / Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова. Саратов, 2013. 48 с.
6. *Раабен Л.* Советский инструментальный концерт. Л.: Музыка. Ленингр. отд-ние, 1967. 305 с.
7. *Рубахина Г.* Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: автореферат дис. ... канд. иск. / Ростовская государственная консерватория мени С. В. рахманинова. Ростов-на-Дону, 2014. 25 с.
8. *Тараканов М.* Симфония и инструментальный концерт в русской советской музыке (60–70-е гг.): пути развития. М.: Сов. композитор, 1988. 270 с.

References

1. Grebneva, Irina V. 2011. “Skripichnyy kontsert v evropeyskoy muzyke XX veka [The Violin Concerto in 20th Century European Music].” Abstract of the Ph.D. diss. Moscow. (In Russian).
2. Dolinskaya, Elena B. 2006. *Fortepianny kontsert v russkoy muzyke XX stoletiya: issledova-tel'skie ocherki* [Piano Concerto in 20th Century Russian Music: Research Essays]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
3. Zarodnyuk, Oksana M. 2006. “Fenomen kontsertnogo zhanra v otechestvennoy muzyke 1980–90-kh godov [The Phenomenon of the Concert Genre in Russian Music of the 1980s and 90s:]” Abstract of the Ph.D. diss. Nizhniy Novgorod. (In Russian).
4. Krashennnikov, Aleksey A. 2023. *Val's dlya Sen-Zhermena* [Waltz for Saint Germain]. St. Petersburg: Amplitude. (In Russian).
5. Lebedev, Alexandr E. 2013. “Kontsert dlya bayana s orkestrom v otechestvennom muzykal'nom iskusstve [Concerto for Accordion and Orchestra in Russian Musical Art:]” Abstract of the Ph.D. diss. Saratov. (In Russian).
6. Raaben, Lev N. 1967. *Sovetskiy instrumental'nyy kontsert* [Soviet Instrumental Concert]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
7. Rubakhina, Galina A. 2014. Instrumental'nyy kontsert v tvorchestve E. Podgaytsa: traktovka zhanra [Instrumental Concert in the Works of E. Podgaytsa: Interpretation of the Genre:].” Abstract of the Ph.D. diss. Rostov-na-Donu. (In Russian).
8. Tarakanov, Mikhail E. 1988. *Simfoniya i instrumental'nyy kontsert v russkoy sovetskoy muzyke (60–70-e gg.): puti razvitiya* [Symphony and Instrumental Concert in Russian Soviet Music (60–70's): Ways of Development]. Moscow: Sov. Kompozitor. (In Russian).