



Екатерина Викторовна Макарецва

**«СЕРЬЕЗНАЯ» И «НЕСЕРЬЕЗНАЯ» МУЗЫКА
НАТАЛЬИ ХОНДО**

Имя композитора Натальи Александровны Хондо хорошо известно в отечественной и зарубежной музыкальной среде. Участник многих фестивалей, таких как «Московская осень», «Музыка России», «Созвездие мастеров», она является автором симфонических и камерных сочинений для разных составов, фортепианных опусов, вокальных циклов, хоров, детских песен. Однако смело можно утверждать, что основным жанром в ее творчестве стала музыка для народных инструментов и русского народного оркестра.

Знакомство и первые пробы пера в этой области пришились еще на годы учебы в Российской академии музыки имени Гнесиных, где Н. Хондо сейчас преподает. Как рассказывает она сама, в результате тесного сотрудничества кафедр композиции и народных инструментов возникла соната для баяна «Сократ» (1998) и концертная пьеса для домры с баяном «Разговор на равных» (1999)¹.

¹ Из интервью с Н. Хондо: «Во время моей учебы в академии по средам в аудитории 8 на собраниях класса моего педагога, профессора, в то время – заведующего кафедрой композиции и инструментовки К.Е. Волкова мы слушали и обсуждали новую музыку. И как-то раз на такое собрание пришел Ф.Р. Липс, заведующий кафедрой баяна и аккордеона, с предложением содружества двух кафедр: студенты-композиторы пишут, а студенты-народники исполняют. Убиваются сразу два “зайца”: композиторы получают заинтересованных исполнителей, а исполнители обеспечиваются репертуаром. С тех пор началась творческая дружба кафедр. И

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

В дальнейшем произведения часто создавались по инициативе исполнителей. Так, по просьбе И.И. Сенина была написана пьеса для секстета балалаек «Одинокий путник» (2014). На премьере, однако, она прозвучала именно в оркестровом варианте в исполнении Национального академического оркестра народных инструментов России (НАОНИР) имени Н.П. Осипова, затем вошла в детский абонемент Московской филармонии, посвященный сказке «Волшебник изумрудного города» (вольный перевод А.М. Волкова сказки Л.Ф. Баума «Волшебник из страны Оз»). Пьеса «Одинокий путник» стала прекрасной музыкальной иллюстрацией к знакомой всем картине: маленькая девочка Элли шагает по дороге из желтого кирпича. Написанная простым языком, она прекрасно воспринимается детьми, но не меньшим успехом пользуется и у взрослой аудитории при исполнении в концертных программах.

К стилистике «Одинокого путника» примыкают и три сюиты для ОРНИ: «Несерьезная музыка для серьезных людей» (2012), «Музыка дождя» (2015) и сюита по сказкам С.Г. Козлова «Правда, мы будем всегда?» (2016). «Говорящее» название первой сюиты, как заметила сама Хондо, – попытка не столько пошутить², сколько защититься от возможной критики тех качеств музыкального языка и стилистики, которые несут на себе отпечаток популярной музыки³. «Обще-

меня это тоже “зацепило”» (Из беседы автора статьи с Н. Хондо 17 февраля 2017 г.).

² В диссертационном исследовании А.А. Ромашков подчеркивает юмористический характер этой сюиты [6, 32]. Нам кажется это суждение не совсем верным.

³ Из интервью с Н. Хондо: «Наверное, каждый композитор когда-нибудь оказывается перед дилеммой: либо ты в силу своих композиторских амбиций пишешь серьезную академическую музыку, проводишь тщательную композиторскую работу, оставаясь на каком-то своем, сугубо профессиональном уровне. И у исполнителей чаще всего не возникает желания возвратиться к твоему произведению. Либо намеренно снижаешь планку, меняешь стилистику, упрощаешь язык – и музыка живет на сцене. Композитору же важно, чтобы музыка звучала» (17 марта 2017 г.).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

доступная» интонация в сочетании с прекрасной фактурной и композиционной отделкой партитуры обеспечила успех. Части из сюиты музыканты не раз выбирали для исполнения на конкурсах.

Изначально «Несерьезная музыка...» и «Музыка дождя» возникли как ансамблевые пьесы с последующей оркестровой редакцией. В строении сюит много общего. Обе состоят из четырех частей с лирическим центром в третьей части⁴ и ярким динамичным финалом, обеим предпослана литературная программа: в одном случае сочиненная автором⁵, в другом – взятая из рассказа К.Г. Паустовского «Избушка в лесу». Наконец, обеим присуща тонкая музыкальная работа с мастерским, совершенно непринужденным применением полифонических приемов и россыпью оркестровых находок. Это и «застревающие» капли флейты в «Капели», «разгоняющиеся» четырьмя мощными волнами канонические секвенции между оркестровыми группами в неквадратном размере 5/8 в «Грозе», ритмически наступательное фугато в «Северном ветре», покачивающиеся звенящие триоли вибратона и над ними – словно «парящее» соло гобоя в «Звездах». Благодаря подчеркнутой демократичности языка и незамысловатости форм, сюиты довольно часто исполняются, входят в постоянный репертуар многих оркестров, в том числе и региональных, и – что немало важно – молодежных.

«Правда, мы будем всегда?», сюита по сказкам Козлова, – одно из последних произведений Хондо в этом жанре, написанное для абонемента академического оркестра им. Н.П. Осипова [1]. В оригиналь-

В этом отношении интересно мнение другого ученика К.Е. Волкова, одного из самых востребованных современных композиторов, пишущих для ОРНИ, – Г. Зайцева, считающего, что, наоборот, необходимо поднимать уровень публики [3].

⁴ «Несерьезная музыка для серьезных людей»: 1. Здравствуй! 2. Оранжевый остров. 3. Звезды. 4. Северный ветер; «Музыка дождя»: 1. Ожидание дождя. 2. Гроза. 3. Капель. 4. Босиком по лужам.

⁵ В противовес мнению А. Ромашкова [6, 132], мы придерживаемся позиции взаимосвязанности частей сюиты «Несерьезная музыка», что отражено и в литературной программе.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ном варианте сюита включает восемь частей⁶, каждая из которых связана с определенной сказкой. И вновь направленность на детскую аудиторию вызвала необходимость синтезированной формы концерта – литературно-музыкальной композиции, с чтением фрагментов сказок под музыку. Тем не менее такая до некоторой степени прикладная роль не лишила музыку сюиты яркой образности и выразительности.

Другая область творчества, по словам композитора, более «серьезная». Она охватывает, прежде всего, сочинения для ОРНИ с солистами: «Восемь восьмых» для баяна с оркестром (2000), Концерт-поэму для балалайки с оркестром (2013) и триптих «Диалоги» для двух домр с оркестром (2014; более ранняя редакция триптиха – для оркестра, 2006), а также стоящее несколько особняком «Болгарское концертино» для ОРНИ (2001). Все они возникали в творческом содружестве с исполнителями⁷ и так или иначе демонстрируют основные черты композиционной манеры Хондо.

Необычное название раннего опуса («Восемь восьмых») побуждает остановиться на одной из важнейших, пожалуй, сторон стиля Хондо – метроритме. В этой пьесе внимание акцентировано на восьмой как основной «мерной» длительности: из различных комбинаций «восьмушек» возникает жесткий упругий ритм, пронизывающий все произведение, рождается причудливая игра акцентов:

⁶ Названия частей: 1. «Друзья» 2. «Солнечный Заяц». 3. «В сладком морковном лесу». 4. «Осенние корабли». 5. «Огонь». 6. «Новогодний вальс». 7. «Медвежонок болеет». 8. «Весна».

⁷ Так, «Восемь восьмых» для баяна с ОРНИ было написано по инициативе известного баяниста, лауреата престижнейших международных конкурсов Александра Севастьяна, в то время студента факультета народных инструментов РАМ им. Гнесиных и однокурсника Н. Хондо, который и стал первым исполнителем этого произведения. Для оркестра ДМШ им. М.М. Ипполитова-Иванова под управлением А.И. Цепа, доцента кафедры оркестрового дирижирования РАМ им. Гнесиных сочинено «Болгарское концертино». Виртуоз-балалаечник, профессор РАМ им. Гнесиных А.А. Горбачев стал вдохновителем создания Концерта-поэмы для балалайки с ОРНИ.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 1. Н.А. Хондо. «Восемь восьмых» для баяна с оркестром. Фрагмент

Allegro vivo



Именно ритму, достаточно сложному, синкопированному, но, тем не менее, весьма четкому⁸, обязан своей энергией также динамичный финал триптиха «Диалоги». В основе же метроритмической организации праздничного финала Концерта-поэмы для балалайки лежит «игра» неквадратными размерами (5/4, 5/8, 7/8). Неквадратные, а также переменные метры встречаются у Хондо достаточно часто⁹. Так, большая часть «Болгарского концертино» написана в размере 7/8, напоминающем о сложной метроритмической организации в болгарских традиционных песнях¹⁰. Идея произведения как музыкального приветствия¹¹ нашла воплощение в форме свободно трактованной рондо-сонаты. Весь начальный раздел сонатного аллегро построен на народных болгарских мелодиях, танцевальных (в главной теме и связующем разделе):

Пример 2. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Главная тема

Allegro



⁸ Авторская ремарка *ben ritmato* – «очень ритмично».

⁹ В этом смысле композитор оказывается в русле тенденций последних десятилетий, когда переменность размера становится явлением весьма распространенным и часто наделяется определенными функциями [8].

¹⁰ Метрическое разнообразие, а также сложные комбинации размеров (простых и сложных), в том числе и неквадратных, являются особенностью ритмической организации болгарского фольклора. Этот вопрос подробно освещен в трудах по музыкальной фольклористике болгарских музыковедов [5].

¹¹ Сочинение было создано для выступления школьного оркестра в Болгарии.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Баян I
Баян II
Баян III
Баян IV

и песенных (обе темы побочной партии):

Пример 3. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Побочная партия

Фл.
Гоб.

12

Д м.
Д а.
Д б.

В эпизоде появляется цитата русской народной песни «На море утушка купалася» (ц. 16). «Русское» начало отмечено и оркестровым штрихом – *pizzicato* балалаек:

Пример 4. Н.А. Хондо. «Болгарское концертино» для ОРНИ. Эпизод

Д. а.
Б. пр.
Б. с.
Б. а.
Д. б.
Б. б.
Б. к-б.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Интонационная близость одной из болгарских тем и русской позволила в репризе дать их в контрапункте, то есть пойти по пути, намеченному Глинкой в «Камаринской» [7].

Пример 5. Н.А. Хондо. «Болгарское концертно» для ОРНИ. Реприза. Фрагмент

The musical score for Example 5 shows two staves: Oboe I (Д.м. Д.а.) and Oboe II (Гоб.). Both parts are in a key of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is marked *p* (piano). The Oboe I part features a melodic line with a long slur over the first two measures, followed by a more rhythmic pattern. The Oboe II part provides a harmonic accompaniment with a similar melodic contour.

Лирический пятидольный вальс в лучших традициях русской школы¹² из Концерта-поэмы для балалайки с оркестром – еще один пример замечательного метроритмического мастерства автора. Так, весьма интересно структурное решение темы второго эпизода (вальс написан в форме рондо), преодолевающее слушательскую инерцию (3/4+2/4+3/4):

Пример 6. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром

Poco più mosso

The musical score for Example 6 is for the piece «Концерт-поэма для балалайки с оркестром» by N.A. Khondo. It is marked *Poco più mosso*. The score includes parts for Oboe I (Д.м. I), Oboe II (Д.м. II), Clarinet I (Д.а. I), Clarinet II (Д.а. II), and Bassoon (Д.б.). The music is marked *mp* (mezzo-piano). The score shows a complex rhythmic structure with changes in time signature: 2/4, 3/4, and 2/4. A box with the number 8 is placed above the first measure of the Oboe I part.

¹² И это не только вальсы П.И. Чайковского из Шестой симфонии, но и «Шахматово» из «Русских усадебных вальсов» учителя Н. Хондо, композитора, профессора, заведующего кафедрой композиции и инструментовки РАМ им. Гнесиных К.Е. Волкова.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

В последнем же проведении рефрена благодаря переритмизации основной темы в размере 3/4 возникает трехдольность на разных уровнях – прием, корнями уходящий в знаменитый «Вальс-фантазию» Глинки¹³.

Пример 7. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
Основная тема Вальса

Пример 8. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром. Последнее проведение рефрена:

Два наиболее значительных произведения Хондо для ОРНИ с солистами – Концерт-поэма для балалайки с оркестром и триптих «Диалоги» для двух домр с оркестром. Нельзя не отметить сходство в строении, в отношении к разработке тематизма, оркестрового письма. Оба произведения представляют собой традиционные еще со времен венских классиков трехчастные циклы с медленными средними частями и яркими, динамичными финалами. Оба отличает достаточно сложная работа с тематизмом в разработочных разделах, контрапунктические соединения тем. Наконец, диалогичность – качество, свой-

¹³ Имеются в виду так называемые такты высшего порядка – группировка тактов по три с акцентом на первый.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ственное концерту как жанру, ярко проявляется как в триптихе, так и в Концерте-поэме.

Отправной точкой Триптиха «Диалоги» послужила пьеса для домры и баяна «Разговор на равных» (1999). Это произведение известно в нескольких авторских редакциях, инициаторами которых, опять же, выступали исполнители. В 2006 году В.К. Петров, руководивший в то время русским народным оркестром РАМ им. Гнесиных, предложил сделать оркестровую редакцию пьесы для исполнения в концерте, приуроченном к 100-летию со дня рождения Д.Д. Шостаковича. Главной идеей концерта стала творческая «беседа» с великим композитором, так что диалогичность, послужившая основой композиции в пьесе Хондо, совпала с нею как нельзя более точно. Возникла мысль о добавлении частей и создании цикла, в результате чего появился триптих под названием «Диалоги», поскольку в двух других пьесах, в первой и второй частях («Разговор на равных» в конечном итоге оказался финалом), постоянный обмен репликами между инструментами тоже играет важную роль. А спустя несколько лет, в 2014 году, по инициативе замечательных домристок А. Скрозниковой и Е. Мочаловой возникла авторская редакция триптиха для двух домр с оркестром.

Диалогичность у Хондо в этом сочинении проявляется разнообразно. Это и интонационные переключки, как например, в первой части – скерцо-аллегретто «Почти серьезно», где мотив с уменьшенной терцией и остинатным ритмом, пронизывающий всю часть, отсылает ко второй части Пятой симфонии Прокофьева. Диалогичность реализуется и в соотношении инструментов, что в принципе свойственно концерту. Три проведения основной темы первой части – три варианта «диалогов»: между солистами, между солистами и оркестром и

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

между оркестровыми группами. В первом проведении (ц. 1) солисты обмениваются двутактовыми фразами-«репликами»:

Пример 9. Н.А. Хондо. «Диалоги». Часть I. «Почти серьезно». Фрагмент

Allegro

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность D major. Темп Allegro. Диалог между инструментами:

- Д.а. (Домра I): Начинает фразу на 2-м такте с динамикой *p*.
- Домра соло I: Отвечает фразой на 3-м такте с динамикой *mp*.
- Домра соло II: Отвечает фразой на 4-м такте с динамикой *mp*.
- Д.б. (Дубль Бас): Поддерживает ритмический рисунок с динамикой *p*.

Фрагмент продолжается на следующей странице с 4-го такта, где инструменты продолжают свои фразы.

Пример 10. С.С. Прокофьев. Пятая симфония. II часть. Фрагмент

Allegro marcato

Музыкальный фрагмент в 4/4 такте, тональность B-flat major. Темп Allegro marcato. Диалог между инструментами:

- Ob. (Обой): Начинает фразу на 2-м такте с динамикой *mp*, помечено «I solo».
- Cl. (Кларнет): Отвечает фразой на 3-м такте с динамикой *mp*.
- V-ni I (Скрипки I): Поддерживают ритмический рисунок с динамикой *mp*.
- Второй скрипичный голос: Начинает фразу на 4-м такте с динамикой *f*.
- Второй виолончельный голос: Отвечает фразой на 5-м такте с динамикой *f*.

Фрагмент продолжается на следующей странице с 4-го такта, где инструменты продолжают свои фразы.

Второе проведение (ц. 3) основано на переключках оркестровых групп (домр и деревянных духовых). Наконец, в третьем, кульминационном (ц. 6), диалогичность распространяется на все фактурные уров-

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ни: с одной стороны – имитации в партиях солистов, с другой – «обмен репликами» внутри группы деревянных духовых и, наконец, общий «разговор» солистов и оркестра.

Более камерный, интимный характер имеет вторая часть «Наедине», выдержанная в жанре колыбельной с «покачивающейся» фактурой, «скрытым» двухголосием в голосоведении, характерными синтаксическими особенностями (повтор фраз), – проникновенный неспешный диалог двух солирующих инструментов:

Пример 11. Н.А. Хондо. «Диалоги». Часть II. «Наедине». Главная тема

The musical score is presented in two systems. The first system contains two staves for Domras (D-A-D), labeled 'Домра соло I' and 'Домра соло II'. The second system contains four staves for Balalaikas: 'Балалайки примы', 'Балалайки секунды', 'Балалайки альты', and 'Балалайки басы, контрабасы'. The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'p' for the Domras and 'pp' for the Balalaikas. The key signature has two flats (B-flat and E-flat).

И, наконец, «всеобщий» непрерывный диалог солистов друг с другом, оркестровых групп между собой, солистов с оркестром, звучит в финале триптиха – динамичной пьесе «Разговор на равных». Калейдоскоп оркестровых красок, напряженное интонационное развитие, ритмическая острота и выстроенность формы «по возрастающей» – все это способствует созданию яркого и энергичного образа.

«Разговорность» Концерта-поэмы для балалайки с оркестром решена в несколько ином образном ключе, по крайней мере, в первой его части – эпико-драматической¹⁴. Нельзя не отметить здесь также влияние эпической ветви русской симфонической школы, ярко пред-

¹⁴ По словам самой Н. Хондо, эта часть сочинена под впечатлением Первой части «Симфонических танцев» Рахманинова.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

ставленной творчеством А.П. Бородина, А.К. Глазунова, С.И. Танеева, Н.Я. Мясковского¹⁵. Это проявляется, во-первых, в характере отдельных тем, порой рождающих определенные интонационные аллюзии¹⁶. И главную, и связующую партии¹⁷ отличает суровый, архаичный, «богатырский» колорит, чему в немалой степени способствуют созвучия с «пустыми» квинтами, в том числе и в параллельном движении:

Пример 12. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
I часть. Главная тема

The musical score is divided into two systems. The first system includes the Balalaika solo and four Balalaika parts (primy, sekundy, альты, басы/контрабасы). The tempo is marked 'Möderato con moto'. The balalaika solo part is marked 'ff' and features a series of chords. The balalaika parts are marked 'Moderato con moto' and 'ff > mf', playing sustained chords. The second system includes four Bayan parts (I, II, III, IV) in 4/4 time, marked 'p', playing a rhythmic accompaniment of chords.

Близки русской симфонической традиции и такие приемы, как контрапунктические соединения тем в разработке и репризе, интонационные «арки» между частями, принцип производности, вариантно-

¹⁵ В одном из интервью автору статьи Н. Хондо в шутку призналась, что ее музыкальный «дедушка» – А.И. Хачатурян (непосредственный учитель К.Е. Волкова), а музыкальный «прадедушка» – Н.Я. Мясковский.

¹⁶ Так, например, несомненно сходство начальной интонации главной темы Концерта-поэмы и «Богатырской» симфонии Бородина.

¹⁷ В статье А. Баушева не совсем верно определены основные темы Концерта – поэмы: то, что Баушев определяет как побочную, на самом деле является связующей партией. Главная же партия представляет собой период из двух предложений повторного строения, первое – на фоне выдержанных педалей (Баушев считает это вступлением), второе – с пульсирующим восьмыми сопровождением. См.: [2, 24].

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

го «прорастания» тем. Так, заключительный трихордовый мотив связующей партии является интонационной основой не только побочной, но и новой лирической темы в разработке, что позволяет рассуждать и о жанровых признаках романтической поэмы в Концерте¹⁸. Наконец, важное качество финала – синтез тематизма предыдущих частей (первого эпизода из второй части, побочной партии из первой) – традиция, идущая от симфонических произведений позднего романтизма как западноевропейской, так и отечественной традиции¹⁹.

Контраст «сочных» туттийных эпизодов и «прозрачных» сольных и ансамблевых весьма показателен для оркестрового письма Хондо в целом. Причем последние часто обозначены своеобразным «автографом» композитора – использование тихого тремоло с осторожными ударами треугольника. Таково прозрачное окончание второй части Концерта-поэмы с использованием флажолетной техники, начало среднего раздела из первой части Триптиха (ц. 9) с камерным звучанием диалога солистов в сопровождении балалаечной группы, тончайшее звучание побочной партии у балалайки соло на фоне еле слышимых, тремолирующих в высоком регистре домр и балалаек (первая часть Концерта-поэмы, цц. 16–17).

Диалогичность в оркестровой ткани нередко подчеркивается у Хондо и при помощи гармонических средств. Таково противопоставление хроматизированной партии солиста диатонике оркестра во втором разделе разработки в первой части Концерта-поэмы (ц.11):

¹⁸ О смешанной жанровой природе Концерта-поэмы см. Баушев А. [2].

¹⁹ См. об этом: Макарецва Е. Произведения Г.В. Чернова для оркестра русских народных инструментов: традиции и новаторство // Музыка и время, 2016. № 7. С. 32.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

Пример 13. Н.А. Хондо. Концерт-поэма для балалайки с оркестром.
Разработка. Фрагмент

The image shows a musical score fragment for a Balalaika and Orchestra. It consists of four staves. The top staff is labeled 'Б. соло' (Balalaika solo) and contains a melodic line with a box around the number '11' and a measure rest. The second and third staves are for the orchestra, showing a rhythmic accompaniment with chords. The bottom staff is the bass line. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 4/4. The music is marked with a forte 'f' dynamic.

Здесь уместно отметить, что не только в «легких», но и в «серьезных» жанрах автор придерживается тональной ясности, определенности. Даже при достаточно сильной хроматизации (финал «Диалогов») ощущение тонального центра не исчезает. Более того, встречаются целые части – «островки» чистейшей диатоники. Так, вторая часть Триптиха – некий «концентрат» плагальности (на протяжении всей части нет ни одного аккорда доминантовой функции, более того, тональный план не выходит за пределы основной тональности f-moll).

В заключение хочется подчеркнуть, что пьесам для ОРНИ Натальи Хондо – все равно, считает ли сам автор их «легкими» или «серьезными» – присущи многие сходные качества в оркестровой технике, метроритмических и фактурных особенностях, общем строении композиции и тематическом развитии. Каков бы ни был «адрес» сочинения и повод для его создания, все композиторские задачи решаются ею в высшей степени профессионально. В этом смысле она, несомненно, принадлежит к гнесинской традиции, в которой музыка для оркестра народных инструментов была и остается одной из важнейших творческих областей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абонемент «Маленькие сказки для маленьких друзей» [Электронный ресурс] // Национальный академический оркестр народных инструментов России им. Н.П. Осипова. URL: <http://www.ossipovorchestra.ru/concerts/all/2016-11-06>
2. *Баушев А.В.* Специфика синтетического жанрового толкования Концерта-поэмы для балалайки и русского народного оркестра Натальи Хондо // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2016. № 1 (63). С. 23–26.
3. Григорий Зайцев: «Народный оркестр может повлиять на симфонический, я в этом убежден». Интервью композитора Г. Зайцева журналу «Народник» // Народник: Информационный бюллетень. М.: Музыка, 2008. № 4. С.29-34.
4. *Келдыш Ю.В.* Очерки и исследования по истории русской музыки. М.: Советский композитор, 1978.
5. *Крыстев В.Г.* Болгарская музыка // Музыкальная энциклопедия / Гл. ред. Ю.В. Келдыш. Т. 1. А – Гонг. М., 1973. Ст. 505–513.
6. *Ромашков А.А.* Жанровая модель сюиты для оркестра русских народных инструментов. Дисс. кандидата искусствоведения. Тамбов, 2015. 239 с.
7. *Цуккерман В.А.* «Камаринская» Глинки и ее традиции в русской музыке. М.: Музгиз, 1957.
8. *Шарабарин М.И.* Новаторские проявления метроритмического начала в музыке для смешанных ансамблей русских народных инструментов (период 1960-х – 2010-х гг.) // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2016, № 3 (23). С. 166–171.

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

9. *Fuller D. Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians / Ed. by S. Sadie. Vol. 18. Nisard – Palestrina. London, 1980. P. 333–350.*

REFERENCES

1. *Nacional'nyj akademicheskij orkestr narodnyh instrumentov Rossii im. N.P. Osipova* [National academic orchestra of folk instruments of Russia by N. P. Osipova]. [Electronic resource] URL: <http://www.ossipovorchestra.ru/concerts/all/> 2016-11-06.

2. *Baushev A.V. Specifika sinteticheskogo zhanrovogo tolkovaniya Koncerta-poemy dlya balalajki i russkogo narodnogo orkestra Natal'i Hondo* [Baushev A. Specificity of synthetic genre interpretation of the Concert-poem for balalaika and Russian folk orchestra by Natalia Hondo // *Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya i iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki*. [Historical, philosophical, political and legal Sciences, cultural studies and art criticism. Questions of theory and practice]. Tambov: Gramota [Charter], 2016. № 1 (63). P. 23–26.

3. *Grigorij Zajcev: «Narodnyj orkestr mozhet povliyat' na simfonicheskij, ya v etom ubezhden»* [Grigory Zaitsev: «Russian folk orchestra can influence the Symphonyc, I am convinced of this»]. Interv'yu kompozitora G. Zajceva zhurnalnu «Narodnik» [Interview of the composer G. Zaitsev magazine «Narodnik»] // *Narodnik: Informacionnyj byulleten* [Newsletter]. Moscow: Muzyka [Music], 2008. № 4. P. 29-34.

4. *Keldysh Yu.V. Ocherki i issledovaniya po istorii russkoy muzyki* [Essays and studies on the history of Russian music]. Moscow: Sovetskiy kompozitor [Soviet composer]. 1978. 512 p.

5. *Krystev V.G. Bolgarskaya muzyka. Muzykal'naya enciklopediya* [Bulgarian music. Music encyclopedia]. [Electronic resource] URL:

http://enc-dic.com/enc_music/Bolgarskaja-Muzyka-983/ (accessed date: June 11, 2016).

Музыкальное творчество рубежа XX–XXI века

6. *Romashkov A.A.* Zhanrovaya model' syuity dlya orkestra russkih narodnyh instrumentov [Genre model suites for Russian folk instruments]. Dissertaciya kandidata iskusstvovedeniya [Thesis for the degree of PhD]. Tambov, 2015. 239 p.

7. *Cukkerman V.A.* «Kamarinskaya» Glinki i ee tradicii v russoj muzyke. [Glinka's Kamarinskaya and its traditions in Russian music]. Moscow: Muzgiz [Muzgiz], 1957. 495 p.

8. *SHarabarin M.I.* Novatorskie proyavleniya metro-ritmicheskogo nachala v muzyke dlya smeshannyh ansamblej russkih narodnyh instrumentov (period 1960-h – 2010) [Innovative manifestations of the metro-rhythmic principle in music for mixed ensembles of Russian folk instruments (period 1960-2010)]. Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie: [Bulletin of Tomsk state University. Cultural studies and art history]. 2016, № 3 (23). P. 166–171.

9. *Fuller D.* Suite // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: Vol. 18. London, 1980. P.333–350.

