

УДК 78.03

DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-0-12

Полосаев Н. А.

Концерт для балалайки начала XXI века. Основные принципы развития жанра, композиционные и идейно-драматургические особенности на примере концертов А. Марчаковского, Е. Подгайца, В. Беляева

Губкинский филиал Белгородского государственного института искусств и культуры,
ул. Победы, д. 4, г. Губкин, Белгородская обл., 309186, Россия; polosaev@yandex.ru

Аннотация. Объектом исследования данной статьи является концерт для балалайки, созданный в начале XXI века. В современном культурно-образовательном контексте актуальным становится глубокое изучение востребованных произведений современных авторов для профессиональных и начинающих исполнителей на балалайке, что способствует повышению уровня интеллектуальной и исполнительской культуры музыкантов, продвижению исполнительства на русском народном инструменте, популяризации достойных образцов музыкального искусства. Целью работы является выявление основополагающих черт идейно-драматургического развития, композиционного решения и стилистического воплощения не исследованных ранее инструментальных концертов для балалайки. В статье дается краткий анализ достижений концертного жанра предыдущего столетия, обозначаются ведущие композиторы рубежа XX-XXI веков, солисты-балалаечники, сыгравшие важную роль в становлении концерта, авторы современных научно-аналитических трудов, изучающие данный вопрос. Предметом исследования в работе являются три концерта современных авторов для балалайки – Александра Марчаковского, Ефрема Подгайца и Владимира Беляева. В статье решается ряд задач: выявляются основные характерные структурные тенденции произведений, дается подробный анализ формы, композиционных и драматургических приемов, используемых композиторами, определяются принципы тематического развития, особенности современного тонального и ладогармонического стиля концертов. Отмечается уровень исполнительской и интеллектуальной культуры солиста и оркестра, художественный потенциал балалайки, возможность создания концертов для разных по тембровому наполнению оркестровых составов симфонических и народных инструментов. В результате анализа произведений выявляются главные тенденции развития жанра, индивидуальное композиционно-драматургическое решение в воплощении авторской мысли подчеркивается уникальность и притягательность жанра концерта, в котором через взаимодействие образно-смысловых и драматургических концепций проявляется облик русской народно-инструментальной культуры настоящего времени.

Ключевые слова: концерт для балалайки; композиция концерта; драматургические приемы; ведущие исполнители-балалаечники; каденция солиста; состав оркестра

Для цитирования: Полосаев Н. А. Концерт для балалайки начала XXI века. Основные принципы развития жанра, композиционные и идейно-драматургические особенности на примере концертов А. Марчаковского, Е. Подгайца, В. Беляева // Научный результат. Социальные и гуманитарные исследования. 2023. Т. 9. № 1. С. 150-164. DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-12

N. A. Polosaev

Concert for balalaika of the beginning of the 21th century. The basic principles of the genre development, compositional and ideological-dramatic features on the example of concerts by A. Marchakovsky, E. Podgaitis, V. Belyaev

Gubkin Affiliate of Belgorod State Institute of Arts and Culture, 4 Pobedy St., Gubkin city, Belgorod region, 309186, Russia; *polosaev@yandex.ru*

Abstract. The object of research of the article is a concert for balalaika, created at the beginning of the 21th century. In the modern cultural and educational context, a deep study of the popular works of modern authors for professional and novice performers on the balalaika becomes relevant, which will contribute to improving the level of intellectual and performing culture of musicians, promoting performance on a folk instrument, popularizing worthy examples of musical art. The aim of the work is to identify the fundamental features of dramatic development, compositional solutions and stylistic embodiment of previously unexplored instrumental concerts for balalaika. The article gives a brief analysis of the achievements of the concert genre of the previous century, identifies the leading composers of the turn of the 20-21th centuries, soloists-balalaika, who played an important role in the formation of the concert, identifies the researchers of the genre. The subjects of research of this work are three concerts by contemporary authors for balalaika – Alexander Marchakovsky, Efrem Podgaitis, Vladimir Belyaev. A number of tasks are solved in the work: the main characteristic structural tendencies of the works are identified, a detailed analysis of the form, compositional and dramatic techniques used by the composers is given, the principles of thematic development, the features of the modern tonal and ludo-harmonic style of concerts are determined. The level of the performing and intellectual culture of the soloist and orchestra, the artistic potential of the balalaika, the possibility of creating concerts for orchestral compositions of symphonic and folk instruments of different timbre content are noted. As a result of the analysis of the works, the main trends in the development of the genre are revealed, an individual compositional and dramatic solution in the embodiment of the author's thought emphasizes the uniqueness and attractiveness of the concert genre, in which the image of the Russian folk instrumental culture of the present time is manifested through the interaction of figurative and semantic and dramatic concepts.

Keywords: concert for balalaika; composition of the concert; dramatic techniques; leading performers-balalaika; soloist's cadence; orchestra composition

For citation: Polosaev N. A. (2023), "Concert for balalaika of the beginning of the 21th century. The basic principles of the genre development, compositional and ideo-

logical-dramatic features on the example of concerts by A. Marchakovsky, E. Podgaitis, V. Belyaev”, *Research Result. Social Studies and Humanities*, 9 (1), 150-164, DOI: 10.18413/2408-932X-2023-9-1-0-12

Введение

Первое десятилетие XXI века знаменует собой появление нового оригинального балалаечного репертуара, масштабное развитие произведений крупной формы, создание достойных образцов, написанных в жанре концерта для балалайки как самостоятельного инструмента, обладающего многогранными возможностями для воплощения различных идей, образов, стилистических исканий. Композиторы проявили огромный интерес к инструменту русского народного оркестра, ведущим жанром среди произведений крупной формы, написанных для балалайки, стал концерт. Появилось много значимых произведений, в которых раскрываются новые грани инструмента, существенно повышается уровень профессионального мастерства композиторской и исполнительской школ. К жанру концерта для балалайки и оркестра симфонических, народных инструментов в XXI веке обращаются такие композиторы, как В. Беляев, В. Панин, Е. Дербенко, Е. Подгайтис, А. Марчаковский, А. Цыганков, В. Фадеев и многие другие. Идеино-драматургический и композиционный облик концертов усложняется, насыщается сложным тематическим развитием, в музыке передается самобытный авторский взгляд на современную действительность, чутко отражаются все течения и веяния современного музыкального искусства.

Значительное влияние на формирование оригинального стиля и облика современных концертов оказала исполнительская деятельность выдающихся солистов-балалаечников XX века – А. Доброхотова, Б. Трояновского, Н. Осипова, П. Нечепоренко, М. Рожкова, Ш. Амирова, В. Зажигина, А. Данилова, которые активно пропагандировали, виртуозно исполняли произведения разных жанров, а также способствовали формированию ведущих исполни-

ТЕЛЬСКИХ И ПЕДАГОГИЧЕСКИХ ШКОЛ. В репертуарном же фонде ощущалась острая нехватка сложной, развернутой по форме инструментальной музыки, которая раскрывала бы возрастающие потребности исполнителей и развивала бы профессиональный статус инструмента. Во второй половине XX века в России еще продолжает развиваться тенденция включения в музыку концертов обработок народных тем, но с введением в них более сложных принципов развития, мотивной разработки, использованием нового гармонического наполнения, симфонического мышления. Балалайка начинает проявлять качества, свойственные другим академическим инструментам. Многие произведения крупной формы создают и сами исполнители – В. Панин, А. Марчаковский.

Согласно научным исследованиям Е. Шаравина, в концертном жанре для балалайки этой эпохи кристаллизовались два направления развития жанра. Первое основано на активном использовании мелодий, мотивов или отдельных интонаций народной музыки, опоре на традиционные приемы игры и виды техники, довольно невысокий уровень сложности. Это концерты З. Фельдмана (1929), А. Соколова-Камина (1946), Е. Кичанова (1949, 1960), Т. Шутенко (1956), П. Барчунова (1968, 1975), В. Веккера (1981) и других. Второе направление в развитии жанра концерта особенно ярко заявило о себе в последней четверти XX века и характеризовалось оно тем, что композиторы довольно редко и более опосредованно стали использовать интонации народной музыки. Это концерты К. Мяскова (1977, 1989, 1991), Н. Пейко (1978), А. Кусякова (1992). Эти произведения отмечены большей глубиной замысла, сложностью и насыщенностью идейно-образного содержания и драматургического развития, усложняется композиторская техника и музыкальный язык. По мнению

А. Усова, основной тенденцией развития концерта на рубеже XX-XXI вв. является «опора на фольклор, включающая обработки народных тем и использование элементов народного тематизма. Однако эти интонации и темы, составлявшие основу музыкального тематизма в произведениях для балалайки ранее, сейчас используются более опосредованно, преломляясь сквозь призму современных средств композиции» (Усов, 2008: 199).

В концертной и образовательной практике жанр концерта для балалайки становится притягательным, используется достаточно широко, в научной же литературе не хватает разностороннего освещения постоянно пополняющегося репертуарного фонда произведений. Специфика инструментальных концертов становится «предметом изучения исследователей разных поколений: И. Гребеновой, Д. Дятлова, М. Лобановой, О. Зароднюк, Н. Кравец, М. Тараканова» (Шаравин, 2015: 6), исследуется жанр концерта в целом, историческое продвижение, авторские прочтения. Пристально изучается жанр в других сферах народно-инструментального искусства. Так, баянным концертам посвящена докторская диссертация В. Бычкова (Бычков, 1999), который представил их жанровую классификацию; в диссертации А. Лебедева обозначены основные линии развития жанра (Лебедев, 2013); различные интерпретации концертов для домры анализировал Е. Волчков (Волчков, 2011). Но непосредственно жанру концерта для балалайки долгое время не уделялось достойного внимания, существовали лишь краткие упоминания в отдельных статьях, монографиях и учебных пособиях. Настоящим прорывом и ценным вкладом в развитие современного балалаечного музыкального искусства явились научно-исследовательские работы Е.В. Шаравина, Г.А. Рубахиной, А.А. Усова, посвященные феномену становления и развития жанра современного концерта для балалайки. В своих исследованиях Г. Рубахина подробно останавлива-

ется на трактовке жанра концерта Е. Подгайца, изучает его именные концерты. Но исследуемый в статье концерт композитора не вошел в рамки аналитических глав диссертаций Г. Рубахиной.

Е. Шаравин ставит целью своих исследований «комплексное изучение жанра концерта для балалайки композиторов конца XX - начала XXI столетия, раскрытие значения этих сочинений для современной отечественной музыки, постижение их художественного своеобразия, доминирующих стилевых особенностей» (Шаравин, 2015: 12). А. Усов посвящает свои работы наиболее ярким произведениям композиторов для балалайки, созданных в 1990-2000 годах.

Основная цель данной статьи состоит в выявлении основополагающих черт драматургического развития, композиционного решения и стиливого воплощения отдельных современных инструментальных концертов для балалайки, которые не нашли отражения в научных исследованиях других авторов. В современном культурно-образовательном контексте актуальным становится глубокое изучение формообразующих и драматургических принципов востребованных произведений современных авторов для профессиональных и начинающих исполнителей, что, несомненно, должно способствовать повышению уровня интеллектуальной и исполнительской культуры музыкантов, продвижению исполнительства на народном инструменте, популяризации достойных образцов музыкального искусства, привлечения внимания к ним. В статье мною используются принципы системного музыковедческого, стиливого, сравнительного структурного и драматургического видов анализа. Важным методологическим источником построения работы являются фундаментальные труды по анализу музыкальных произведений Л. Мазеля, И. Способина (Способин, 1984), В. Холоповой (Холопова, 1982), А. Сохора (Сохор, 1971), В. Цуккермана (Цуккерман, 1964), очерки по современной гармонии

Ю. Холопова (Холопов, 1974, 2006). В процессе исторического анализа привлекались исследования Е. Шаравина, Г. Рубахиной, А. Усова, работы по истории исполнительства на народных инструментах М. Имханицкого, А. Горбачёва.

Основная часть

Концерт для балалайки начала XXI века продолжает тенденции именно позднего, второго направления развития жанра предыдущего столетия. Это сложное и уникальное явление, основанное на синтезе и взаимодействии академических тенденций развития жанра и веками создававшейся народно-инструментальной культуры. Появляются философски наполненные произведения: концерт-монолог для балалайки с оркестром русских народных инструментов Е. Дербенко (2003), «Время прощать» для балалайки и камерного оркестра М. Броннера (2005), «Концерт в двух аффектах» для балалайки, фортепиано и камерного оркестра А. Тихомирова (2003), «Манускрипты Эо» О. Осиповой, концерт № 2 для балалайки и симфонического оркестра А. Марчаковского (2006) - концерты, в жанрово-стилевом и композиционном отношении впитавшие в себя элементы современного музыкального языка. В концертах отразилась основная тенденция развития музыкального тематизма в произведениях для балалайки, а именно – значительное расширение образно-тематической сферы, усиление драматизма, использование народных интонаций через призму современных средств композиции.

Предметами моего исследования стали три современных выдающихся, ярких и высокопрофессиональных, но совершенно разных по стилю, драматургии, композиционному решению концерта:

концерт № 2 для балалайки с симфоническим оркестром Александра Марчаковского, написанный в трех частях;

концерт для мандолины (балалайки или скрипки) и камерного оркестра, соч. 160 Ефрема Подгайца, одночастное произведение;

концерт-буфф для балалайки, фортепиано и русского оркестра Владимира Беляева, состоящий из двух частей.

Александр Марчаковский. Концерт № 2 для балалайки с симфоническим оркестром

Среди большого количества подобных произведений конца XX – начала XXI вв. с нестандартным решением общей структуры, тяготением концертов к камерности, одночастности, поэчности, данное произведение написано в традиционной форме трехчастного цикла. То есть сохраняется классическая основа образования циклических форм, основанная на «контрастировании частей, при общем их единстве, так или иначе выраженном» (Способин, 1984: 241).

В концерте № 2 А. Марчаковского, созданном в 2006 году, нашла отражение характерная тенденция в развитии балалаечного концерта современности, а именно, возникновение концертов в результате творческого содружества композиторов и выдающихся исполнителей. Достаточно назвать ряд таких творческих союзов: А. Кусяков и А. Данилов, О. Осипова и А. Горбачёв, А. Цыганков и А. Горбачёв. Балалаечные концерты последних десятилетий имели признаки программности: появлялись подзаголовки концертов или программные комментарии к отдельным частям. В это же время рождались концерты, где «композиторы пользовались программностью на обобщенно-философском уровне» (Шаравин, 2015, 6), или программный смысл был заложен в виде посвящения. Например, концерт-симфония А. Цыганкова посвящена балалаечнику-виртуозу А. Горбачёву, концерт Г. Зайцева и концерт-фантазия В. Бикташева посвящены исполнителю-балалаечнику Д. Калинину. Так и концерт № 2 А. Марчаковский посвятил памяти своего преподавателя Павла Ивановича Нечепоренко - выдающегося педагога, профессора, народного артиста СССР, балалаечника-виртуоза XX столетия.

Классическая трехчастная структура цикла позволила автору в полной мере раскрыть главную идею произведения – благодарность своему педагогу, воссоздать искренние и теплые чувства, пронизывающие все основные разделы концерта. Общая лирико-драматическая направленность концерта, включающая проникновенно лирические, повествовательные и жанровые танцевальные образы, сочетается с напряженным и динамичным драматическим развитием музыкальной мысли.

Первая часть концерта написана в характерной для данного цикла форме сонатного аллегро с эпизодом в разработке. Тематическое насыщение первой части отличается некоторой калейдоскопичностью, композитор использует метод сопоставления контрастных тем, обращается к элементам различных музыкальных жанров. Так, лирическая главная партия первой части написана в манере романтической, канителенной музыки, побочная партия – скерцозного плана, стремительная заключительная стилизована под жанр тарантеллы, а эпизод в разработке имеет черты волевого наигрыша.

Открывается первая часть небольшим спокойным оркестровым вступлением, которое подготавливает появление основных тем концерта – философски мудрой, возвышенной главной партии и скерцозно-активной, действенной побочной. Главная партия первой цифры (далее обозначение цифр произведений-(ц.1)) написана в трехчастной форме. Гармонический лад основной тональности вносит особый характер звучания главной темы. Богатый гармонический план темы, модулирование, обилие хроматизмов, полутонов – все это усиливает внутреннее насыщение темы, подчеркивает ее масштабность и значимость.

Побочная партия (ц.4) имеет скерцозный характер, как и главная партия, она представлена широко, в ней присутствуют черты трехчастности. Частая смена метра (2/4, 5/4, 4/4, 3/8), сложная метроритмическая насыщенность темы подчеркивает внутренний напор и скрытый драматизм

музыки. Заключительная партия (ц.7), исполняемая солистом, написана в духе итальянского народного танца тарантеллы. Virtuозность, стремительность темы контрастирует с элегическим характером главной партии. Важно отметить, что именно данная тема будет положена в основу финала - третьей части концерта «Скерцо-тарантелла», где по замыслу автора тема прозвучит в одноименном миноре. Возникает будущая тематическая арка, скрепляющая цикл концерта, посвященного общей идее - показать разные творческие грани великого музыканта и любимого педагога.

В разработке композитор вводит Quasicadenzza, «как бы каденция» - именно так обозначает ее композитор, небольшого размера, она проходит не сольно, а в сопровождении оркестра. В каденции слышны интонации главной темы, которые обволакиваются виртуозными пассажами, демонстрацией технических и тембровых возможностей инструмента. Разработка (ц.8) основана на развитии тематических элементов вступления, главной и побочной партий. В ладогармоническом плане разработке присущи тональная неустойчивость, свободное сопоставление тональностей, усложненных хроматикой, обилие секвенций, эллипсисов – все то, что делает музыку внутренне богатой, экспрессивной, драматически обостренной.

Неожиданным и ярким моментом разработки является эпизод (ц.14), который звучит в самой светлой тональности (до мажор), основанный, казалось бы, на совершенно новом тематическом материале, но начинается он с той самой квартовой интонации, с которой начиналась побочная партия, только в другом, более простом ритме. Двухдольный размер, ровное движение длительностей, характерный мордент на сильную долю в партии солиста на фоне монотонного тонического органного пункта в оркестре – все это вызывает аналогию со звучанием народного инструмента - волынки. После небольшой по размеру динамической репризы наступает

кода (ц.24) – величественное звучание основной интонации главной партии. Таким образом, несмотря на образный, жанровый контраст основных тем, в первой части концерта прослеживаются внутренние интонационные, ладогармонические связи. Тема вступления буквально пронизывает все основные разделы первой части, предвывая их появление; главная партия, как своеобразный лейтмотив, звучит во всех разделах, включая коду, подчиняет себе характер побочной партии в кульминации. Партии оркестра и солиста не соревнуются, а являются полноправными, взаимодополняющими участниками развития общей идеи концерта.

Вторая часть концерта – это лирический центр. Написана она в промежуточной концентрической трехчастной форме: А-ВСВ1-А1 (А – 1 часть, в форме сложного (двойного) периода, ВСВ1 – средняя часть, в простой трехчастной форме, А1 - динамическая реприза. Аналогично первой части здесь есть вступление и кода. Основная тональность второй части – ми мажор. Музыка овеяна повествованием, воспоминанием о былом - светлым, лирическим в крайних частях и драматическим в среднем разделе. Вступление и кода обрамляют эту часть концерта, строясь на одном, общем для них тематическом элементе, в котором присутствует та самая квартовая интонация, которая была в основе побочной партии I части.

Драматическим центром не только этой части, но и всего концерта становится монолог – средний раздел II части (ц.3), в котором звучит развернутая каденция солиста, его драматический речитатив. Здесь каденция предстает не как показ виртуозного мастерства солиста, а как выражение глубоких чувств, переживаний, как речь человека, взволнованная и драматическая. Особую красоту, выразительность музыке второй части придает богатое внутреннее гармоническое насыщение. Важно отметить, что именно каденция в концерте для балалайки XXI века становится идейно-смысловым центром всего произведения.

Третья часть – «Скерцо-тарантелла» - финал концерта, стремительный, активный и драматический. Форма финала – рондо-соната. Интересно, что в основу «Скерцо-тарантеллы» А. Марчаковский положил тему заключительной партии из первой части, образовав тем самым тематическую арку на уровне всего произведения. Экспозиция III части открывается главной партией («рефрен», ц.1). Образ данной темы подчиняет своему динамичному характеру все развитие финала. Характерные черты жанра тарантеллы пронизывают все основные разделы части. Значительным акцентом третьей части, центральным и ярким, становится эпизод, знаменующий начало разработки (ц.27). Важно, что в основу этого эпизода положена главная партия первой части концерта. Широко, масштабно, очень выразительно звучат основные интонации данной темы, которая предстает в измененном и постоянно развивающемся виде. В ней также слышны интонации монолога солиста из второй части концерта. То есть здесь создается еще одна тематическая арка с первой и второй частями, образуется своеобразная квинтэссенция основных смысловых акцентов концерта. Реприза (ц.45) - зеркальная, что характерно для формы рондо-сонаты, открывается побочной партией. Главная партия звучит после побочной как рефрен, обрамляющий и объединяющий весь тематический материал третьей части. Кода (ц.57) венчает драматическое и напряженное развитие музыки финала. Строится она на интонациях главной партии, которая проводится как в гомофонно-гармоническом, так и в полифоническом изложении, активно, стремительно и динамично завершая музыку всего произведения.

Концерт Александра Марчаковского – это эмоционально-выразительное произведение, воспринимающееся слушателями на одном дыхании. Показ контрастных образов, жанровая многослойность, необычайная мелодичность и виртуозность музыки, драматизм высказывания - все это

становится привлекательным для исполнителей самых разных возрастов и национальностей. Внутреннее единство данного цикла, тематическая связь отдельных партий, частей, принципы сквозного развития, приемы монотематического мышления, интонационные арки на протяжении всего концерта – все это концептуально связывает произведение, придает ему черты романтической поэмы, способствует большей его слитности и цельности в воплощении основной идеи.

При всех своих новшествах, концерт для балалайки с симфоническим оркестром А. Марчаковского, как один из ведущих жанров периода расцвета народно-инструментальной эры в конце XX – начале XXI века, сумел сохранить все основные законы, присущие этому жанру, связанные с проявлениями концертности и импровизационности.

Ефрем Подгайц. Концерт для балалайки (мандолины или скрипки - издается в трех авторских версиях партии солиста) и камерного оркестра

Это произведение было написано в 2000 году по просьбе Вячеслава Круглова, российского музыканта, исполнителя на домре и мандолине, профессора кафедры народных инструментов Российской академии музыки имени Гнесиных. Премьера концерта состоялась в Великом Новгороде. Изначально он был создан для мандолины и камерного оркестра, затем появились различные исполнительские его версии, что говорит об удивительной ценности произведения и заинтересованности в нем. Была сделана авторская скрипичная редакция, которую с успехом исполняли такие известные музыканты, как Л. Амбарцумян, А. Брусиловский. В 2004 году Андреем Горбачёвым (при непосредственном участии автора) была сделана редакция для балалайки, а в мае 2006 года концерт был исполнен даже на маримбе.

Ефрем Подгайц – известный и востребованный композитор, заслуженный деятель искусств России. Диапазон концертных произведений Е. Подгайца огромен.

Им написано 24 концерта для различных солистов с оркестром, как для традиционных академических инструментов (фортепиано, скрипка, альт, виолончель), народных (баян, балалайка, мандолина, домра, гитара), духовых (гобой, кларнет, флейта, саксофон), так и для целого ансамбля ударных инструментов и старинного клавесина. «Произведения, выполненные в жанре концерта, характеризуются многообразием художественных решений» (Рубахина, 2014: 4) и оригинальностью композиций. Концерты пронизывают всё творчество Е. Подгайца, имеют много редакций. Концертность, как принцип развития, становится основным, «специфическим типом музыкального мышления композитора» (Рубахина, 2014: 12).

Концерт для балалайки и камерного оркестра – это один из вариантов жанра, показывающего сложный индивидуальный уровень композиционного мышления автора, основанный на воплощении напряженной лирико-драматической идеи и развертывании ее на протяжении всего произведения. Концерт Е. Подгайца – одночастное произведение, насыщенное сложным драматургическим развитием. Главенство сонатной формы, импровизационное развитие, характерное для многих концертов композитора, проявляется здесь в сочетании с некоторой рондальностью (кружением вокруг одного интонационно-тематического комплекса), со сквозным проведением идеи – основной темы концерта, которая вновь и вновь появляется на всех уровнях музыкального развития. В концерте происходит взаимодействие и взаимопроникновение двух основных образов – образа жесткой, активной реальной действительности (главная партия) и более человеческого, психологически надломленного образа (побочная партия). Из основного мотива главной партии строится вся ткань концерта, пронизывая его как концептуальный стержень, без которого произведение не может состояться. Перед слушателями вновь возникает свойственный концертам

XXI века принцип сквозного развития, основанный на главенстве одной идеи, гибкой, подвижной, способной трансформироваться и развиваться.

Говоря о гармоническом насыщении музыкальной ткани всего концерта, можно говорить о полиладовости высотной структуры, свойственной музыке многих современных композиторов, стирается грань, отличающая альтерированные ступени и гармонии лада от неальтерированных, они организованы по принципу равноправия. В музыке концерта Е. Подгайц использует принципы хроматической тональности, свободно применяет диссонансы, которые ценны и самостоятельны как таковые, а не являются средством временного отеснения или подготовки консонанса. Композитор использует новый современный ладо-гармонический материал с изменением функциональных отношений между всеми элементами этой системы, благодаря этому подчеркивается его индивидуальный стиль, создается современное звучание концерта.

Экспозиция концерта открывается оркестровым вступлением; жесткие, энергичные кластерные аккорды, секундовое сочетание акцентированных созвучий, своеобразная пульсация органного пункта в басу сразу вводит в атмосферу напряженного звучания, подобно пружине, готовой вырваться в любой момент. Главная партия (ц.1) возникает затаенно, неожиданно, это есть основной звуковой тематический комплекс, развитию которого будет подчинена вся музыкальная ткань концерта. Движение по звукам обращений уменьшенного септаккорда, эллиптическое его развитие, акцентировка, метрическая неустойчивость придает музыке напряженный, колкий, драматический характер. Именно этот комплекс, движение по уменьшенным созвучиям пронизывает весь концерт, становится центром притяжения и развития основной идеи. Тема преимущественно имеет восходящий принцип развития. Уже в экспозиции главная партия активно развивается, постоянное ее секвенцирование, модулиро-

вание, появление новых элементов, основанных на уменьшенных созвучиях, звучание на разных звуковысотных уровнях придает музыке характер непрерывного нагнетания драматизма.

Можно говорить о некоторой трехчастности главной темы, в ц.8 появляется новый ее элемент, звучит в партии солиста, основанный на секундовых интонациях, хроматизмах и наслоениях, к которому в (ц.10) подключается оркестр. В облике этого полутонного мотива закладываются черты будущей побочной партии, а также черты некоего нисходящего мотива-символа, несущего трагическое, безысходное звучание, который появится перед и каденцией солиста и после нее прозвучит вновь. Облик темы совершенно изменен, это новый ее мотив, но остается характер крайнего напряжения, предчувствия чего-то неотвратимого, неизбежного. В ц.11 возвращается стремительное развитие основного жесткого мотива главной партии. Активное развитие, переключки солиста и оркестра, переплетение мотива вступления и основной темы, ни на секунду не останавливающееся движение приводит к своеобразному предыкту (ц.15) и появлению новой темы – побочной партии (ц.16).

Крайне взволнованный характер звучания лирико-драматической темы в верхнем регистре на фоне интонаций главной темы в сопровождении оркестра не нарушает общую концепцию концерта. Побочная партия также подвержена секвенционному развитию, смене напряженных гармоний, в секстовом удвоении тема звучит особенно выразительно и драматически (ц.17). Эта тема контрастирует с характером основной темы, но интонационно угадываются черты мотива из ц.8, степень драматизма не уменьшается, напряженный гармонический план, смена метра, выразительные хроматические ходы мелодии, ее взлеты и падения, полиритмия, все это лишь показывает новую, более человечную грань развития основной идеи концерта. Развитие этой темы вновь сменяется появлением элементов главной партии (ц.18);

небольшое затихание звучности, некоторое оцепенение в оркестровой партии приводит к разработке.

Разработка (ц.20) основана на развитии основных интонаций главной партии, начинается с контрапунктических проведенных тематических элементов в партиях солиста и оркестра. Импровизационное развитие главной партии, основной идеи концерта, полифоническое переплетение с интонациями побочной темы, постоянное гармоническое внутреннее нагнетание, основанное на смене эллиптических уменьшенных созвучий, хроматических скольжений, отсутствие ладовых разрешений, все это придает музыке динамически-напряженный, стремительный характер. Разработка развивается некими звуковыми волнами, так с ц.28 начинается новый подъем звучности, своеобразный эпизод, основанный на восходящем полутоновом звучании темы, в сопровождении развивающейся главной темы в партии оркестра. Происходит еще большее увеличение звучности, невероятно активная смена метра, возрастание динамики как стремительный круговорот событий, громогласные, жесткие аккорды из вступления в партии солиста, все это приводит к центральному эпизоду разработки – каденции солиста.

Каденция (ц.36) предваряется небольшим оркестровым переходом (ц.35) – тихим, сдержанным, напряженным, каким-то не земным и отстраненным звучанием в партии маримбы, в котором проявляются интонации полутоновой темы экспозиции и побочной партии. И на затихании звучности вступает солист. Каденция – это вновь монолог солиста, это не просто импровизационный и технический сложный момент, это напряженная исповедь, психологический центр концерта, его кульминация. Крайне обостренное звучание, смена надорванных фраз, как разных чувств, в которых узнаются интонации побочной партии, сменяется стремительным импровизационным развитием в характере главной темы, нарастанием общей звучности.

Вступление оркестра (ц.37) знаменует собой переход к репризе. Надлом, некое смятение проявляется в нисходящей полутоновой теме, которая перед каденцией звучала в партии маримбы. Этот сквозной нисходящий мотив как некий трагический символ проникает в ткань концерта. Происходит кратковременная смена темпа, появляется основная тема главной партии, затаенно, приглушенно, как бы разгоняясь. Начинается еще один виток нарастания динамики. Теперь уже и солист, и оркестр сливаются в едином звучании, объединяются трансформированные мотивы главной и побочной партии, не контрастируя друг с другом, а подчиняясь общему развитию, доводят звучание концерта до еще одной кульминационной зоны (ц.41). Разработка продолжается, ускоряется темп.

Появление аккордов из экспозиционного вступления знаменуют собой начало динамизированной репризы (ц.45). Главная партия звучит более стремительно, в сжатом виде. Интересно, что побочная партия по высоте, по звучанию и по продолжительности практически совпадает с ее экспозиционным проведением, но кажется, что она стала еще более напряженной, более яркой, звучит как еще одна лирико-драматическая кульминация концерта в сопровождении тупти оркестра. Небольшой спад звучности (ц.54) знаменует собой коду – заключительное проведение мотивов главной партии, происходит волна нарастания звучности, расширение диапазона и утверждающие аккорды тупти в конце. Важно отметить, что именно в последних аккордах концерта впервые, как яркая итоговая точка проявляется светлая и четко определенная тональность, жизнеутверждающе звучит ля мажор.

Таким образом, в этом концерте проявляются яркие индивидуальные особенности концертных произведений Е. Подгайца – работа с устойчивым образно-тематическим комплексом, сквозным его развитием, стремительным развертыванием музыкальной мысли-идеи, переплетением об-

разно-контрастных, но интонационно родственных тем, появлением неких мотивов-символов, осмысленной виртуозности. Основной идее сочинения, выраженной в начальном звуковом комплексе главной партии экспозиции, подчиняется вся ее форма, посредством становления которой и достигается заданная композитором концепция непрерывного развертывания музыкальной мысли. Одночастное произведение позволило композитору сжато, но очень интенсивно и остро выразить основную драматическую идею концерта, представить слушателям напряженную музыкальную историю, выраженную средствами современного музыкального ладогармонического языка.

Владимир Беляев. Концерт-буфф для балалайки, фортепиано и русского оркестра

Концерт создан в 2008 году, редакцию сольной партии балалайки осуществил выдающийся исполнитель, отечественный балалаечник, блистательный виртуоз Андрей Горбачёв, которому и был посвящен концерт. То есть вновь, как и концерт А. Марчаковского, появилось произведение в результате тесного творческого сотрудничества композитора и исполнителя.

Владимир Владимирович Беляев – современный композитор, педагог, член Союза композиторов, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, с 2003 года он является профессором кафедры оркестрового дирижирования Российской академии музыки имени Гнесиных и Московского государственного института музыки имени А.Г. Шнитке. Автор многих вокальных произведений, драматической музыки для русского оркестра, В. Беляев в концерте-буфф проявил себя как мастер театральной музыки, юмористической «клоунады». Это яркое произведение, пестрое, нарядное, звучит как настоящий карнавал жанров, масок и образов.

Большое количество концертов конца XX века представляли собой народно-оркестровый репертуар, основанный на тема-

тизме народного происхождения. Концерты XXI века продолжают и эту традицию, это концерт для балалайки с оркестром народных инструментов А. Рогачева, концерт-монолог Е. Дербенко, а также рассматриваемый концерт В. Беляева, написанный для русского оркестра. Именно на фоне народного инструментария балалайка в полной мере могла показать свои тембровые ресурсы, а также подчеркнуть яркие колористические свойства, характерные для русского оркестра. В концерте-буфф В. Беляев продолжает экспериментировать и обращается к сочетанию тембров двух солирующих инструментов – балалайки и фортепиано.

Концерт-буфф состоит из двух частей. Первая часть Аллегретто, вторая часть – «Тема с вариациями».

Первая часть написана в своеобразной сонатной форме без разработки, с эпизодом, заменяющим ее. Такое строение обусловлено образно-жанровым разнообразием тематического материала концерта, стремлением показать яркую картинку чередования и развития контрастных тем-образов. Открывается 1 часть неожиданно – вступление (ц.1-3), рисующее образ опаздывающего солиста, импровизационное ритмическое постукивание, хлопки оркестрантов, как бы ожидающих появления главного героя. Театральность вступления сразу настраивает слушателей на шуточный, игровой, юмористический характер произведения. Основная тема экспозиции, открывающая представление (главная партия, ц.4), носит активный, стремительный характер. Аккордовая фактура, широкий диапазон, переменная акцентировка придают музыке нарядный, скомороший образ. Партии солистов (фортепиано, балалайка) не соревнуются, а поддерживают образ друг друга, перекликаются и сочетаются в разных ритмических и штриховых вариантах. Яркие глиссандо подчеркивают праздничный облик темы. После небольшой связующей темы (ц.10), напоминающей припев куплета народной песни, вступает по-

бочная партия (ц.11) – новый образ, лирически-песенный, девичий, женственный, проводимый в партии фортепиано. Все основные темы экспозиции активно развиваются. В побочной партии более ясно ощущается тональная основа, начинается она в ля мажоре, активно секвенцируется; применяется принцип мотивного развертывания, звучания на новых тонально-динамических высотах. Отсутствие разработки компенсируется активным развитием основных тем в пределах экспозиции.

17 цифра знаменуют собой начала эпизода – срединного раздела 1 части. Появляется следующий герой, новая тема – некоторый игрушечно-жалобный, печальный образ, нисходящие интонации, уменьшенно-вопросительные ходы мелодии, переклички солистов, оркестра, возможно в данном эпизоде предвосхищается образ третьей вариации («Жалобы») второй части. Тема так же, как и основные партии, активно включается в развитие, секвенционное, мотивное ее развертывание приводит к появлению жестких активных аккордов, интонационно напоминающих звучание главной партии (ц.20), и начинается реприза (ц.21). Зеркально появляются мотивы основной темы, вначале яркое глиссандо-перекличка солистов, а потом уже и основная активная, праздничная тема (ц.22). Точного повтора в репризе нет, основные темы продолжают звучать в действии, динамично развиваясь и сочетаясь. Побочная партия (ц.26) звучит на новой тональной высоте, лирически-певучая, парящая, возвышенная она растворяется в партии оркестра и солистов. Завершается 1 часть своеобразной аркой, вновь появляются активно-ритмические аккорды вступления на выжидающем доминантовом органном пункте, и яркое глиссандо солиста и оркестра заключает празднично-нарядное звучание первой части в ре мажоре. Яркая картинка, промелькнувшая перед слушателями, концентрированно и стремительно явила собой целый ряд контрастных народных и лирических образов.

Вторая часть концерта имеет название «Тема с вариациями», то есть сама форма, так характерная для русского народного творчества, определяется композитором сразу в названии.

Небольшая по объему основная тема 2 части, зерно которой – шуточный наигрыш (до мажор), чередование типично русского народного балалаечного двухтактового мотива и секундowego «кудахтанья». Создается картинка русской жизни, села, подворья. Стремительный взлет темы в конце знаменует собой переход к первой вариации. Всего во второй части пять вариаций, различных по образу, стилю и жанру, а также принципам развития основной темы. Первая вариация (ц.1) – импровизационно-джазовый вариант, благодаря ритмическому, аккордово-фигуративному развитию, гармоническому насыщению достигается активное, современное звучание основной темы, праздничное и нарядное.

Вторая вариация – «Гарантелла». Смена ритма, размера (6/4), стремительное пунктирное звучание основного мотива, активное восходящее секвенцированное его проведение, все это погружает слушателя в характер итальянского танца. Яркая и динамичная смена расширенных мажорных тональностей (ми, фа, ля, до, ре бемоль, ля мажор), активное гармоническое и ритмическое развитие придает музыке восторженный, зажигательный характер.

Контрастом, после небольшой передышки-остановки звучности (свободной каденции в конце 6 цифры), начинается третья вариация – «Жалоба», ц.7. Происходит смена характера, темпа, динамики, появляется фа диез минор, уменьшенные мотивы, затаенное нисходящее звучание оркестра и солистов. В измененных интонациях основной темы можно заметить черты некоторых элементов из темы эпизода 1 части. Эта вариация по структуре трехчастна. В среднем разделе (ц.9) происходит постепенное ускорение темпа, тема развивается и сатирически искажается, появляются жесткие глиссандо, в 10 цифре начинается настоящая

напряженная, демоническая пляска, аккордовая фактура, стремительный темп, активное нагнетание динамики способствует созданию образа жесткого, фантастического танца, как бы отвергающего жалобное и страдальческое. В репризе третьей вариации (ц.11) вновь возвращается жалобный характер темы, всё затихает, пиццикато солиста, оркестра, уменьшение общей динамики приводит к четвертой вариации.

Четвертая вариация – Анданте – это лирический центр концерта. Тема звучит в характере русской песни, широко, протяжно, задушевно. В отдельных проведениях темы можно заметить интонации побочной партии из 1 части (ц.16, ц.18). Тема активно развивается, расширяется диапазон, усиливается мощь проведения, солисты и оркестр звучат в одном порыве, звучит лирическая кульминация всего концерта (ц.17). Именно здесь слушателю представляется образ широкой русской души, красоты природы и русской песенности.

Небольшая каденция в конце этой вариации (а каденции, как мы заметили, размещаются в смысловых центрах современных концертов для балалайки, что еще раз подчеркивает ключевой смысл этого эпизода), основана на звучании жестких, резких, ярких переключений аккордов в партиях солистов, в которых можно заметить интонационные и фактурные черты главной партии первой части концерта. Каденция возвращает активный характер музыки и знаменует собой появление финала – пятой вариации «В темпе циркового марша».

Последняя вариация – это праздничное, веселое шествие. Появление до мажора, нарядный характер музыки, стремительное звучание вызывают ассоциации с шуточным цирковым маршем, демонстрацией ярких образов; нисходящий тетракорд темы проходит, наоборот, в восходящем звучании, и эта интонация становится общей идеей финала, пронизывает всё его развитие. Заканчивается вторая часть на подъеме, вновь расходящееся глиссандо (как и в окончании первой части), яркое тутти,

утвердительно, радостное звучание заключительного аккорда в до мажоре. Праздник завершен! Шуточное комическое представление, построенное на принципах народного, площадного театра, как нельзя лучше отражает основную идею концерта-буфф В. Беляева.

Заключение

Таким образом, несмотря на идейно-концептуальное, структурное многообразие современных концертов, обилие ярких контрастных тем и образов, прослеживается внутренняя интонационная, драматургическая связь, скрепленная общей мыслью композиторов – показа русской культуры, юмора, широты и многообразия проявления души.

Во всех трех концертах как ярких представителей концертов современности разрушается стереотип о том, что тембр балалайки – это только голос народного инструмента с характерными наигрышами. Балалайка предстает в разном облике, она способна исполнить глубокие лирические, драматические, трагические высказывания, а также представить шуточные, скерцозные и демонические образы, передать самые различные переживания, подчинить блестящую виртуозность инструмента общей серьезной концепции произведения. Все представленные концерты созданы как единые музыкальные организмы, как разные грани целого повествования о многообразной культуре русского народа, подчинены сквозному драматургическому развитию основной идеи, насыщены интонационной связью на протяжении всех разделов и частей. Рассмотренные концерты стилистически разные, технически сложны, виртуозны, рассчитаны на высокий уровень профессиональной исполнительской и интеллектуальной культуры солиста и оркестра, созданы с опорой на современный музыкальный ладогармонический язык, что придает музыке современность, насыщенность, яркость и проникновенность звучания. Все три концерта написаны для разного состава оркестра: симфонического, камерного, рус-

ского народного, и это еще раз подчеркивает универсальные возможности балалайки, огромный потенциал исполнительских, профессиональных ресурсов, убедительность звучания инструмента на высоком художественном уровне в самом разном тембровом окружении.

Современный концерт для балалайки – это востребованный, уникальный и притягательный жанр для профессиональных исполнителей всех возрастов, ориентированный на продвижение и развитие национальной исполнительской школы. Через тесное взаимопроникновение и «взаимодействие образно-смысловых и идейно-драматургических концепций» (Шаравин, 2015: 24) в нем раскрывается истинный облик русской народно-инструментальной культуры XXI века.

Всё сказанное убеждает, что постигая внутренние, глубинные закономерности существования и развития музыкальных произведений, мы становимся ближе к пониманию и более достоверному исполнительскому воплощению заложенного в них авторского смысла.

Литература

Бычков, В.В. Формирование и развитие баянно-аккордеонного искусства как явления отечественной и европейской музыкальной культуры, начало XIX - конец XX вв.: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: СПб., 1999. 53 с.

Волчков, Е.А. Концерт для трехструнной домры в творчестве отечественных композиторов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения: Ростов н/Д.: РИО РГК им. С.В. Рахманинова. 2011. 52 с.

Лебедев, А.Е. Концерт для баяна с оркестром в отечественном музыкальном искусстве: процессы стилевой эволюции и принципы организации фактуры: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения: Саратов, 2013. 48 с.

Рубахина, Г.А. «Именные» концерты-посвящения Е. Подгайца // Проблемы музыкальной науки. Уфа: Издательство Уфимской государственной академии искусств, 2013. № 1. С. 260-263.

Рубахина, Г.А. Инструментальный концерт в творчестве Е. Подгайца: трактовка жанра: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Ростов н/Д., 2014. 210 с.

Сохор, А. Теория музыкальных жанров: задачи и перспективы // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров / сост. Л. Раппопорт; общ. ред. А. Сохор, Ю. Холопов. М.: Музыка, 1971. С. 292-309.

Способин, И.В. Музыкальная форма. М.: Музыка, 1984. 400 с.

Усов, А.А. Произведения концертного репертуара для балалайки 1990-2000-х годов: основные стилевые направления // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2008. № 77. С. 198-201.

Усов, А.А. Сонаты для балалайки в аспекте развития репертуара русских народных инструментов: дисс. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Казань, 2008. 180 с.

Холопов, Ю.Н. Введение в музыкальную форму. М.: МГК, 2006. 428 с.

Холопов, Ю.Н. Очерки современной гармонии. М.: Музыка, 1974. 287 с.

Холопова, В.Н. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Сов. композитор, 1982. С. 158-205.

Цуккерман, В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. М.: Музыка, 1964. 158 с.

Шаравин, Е.В. Особенности драматургии одночастных концертов для балалайки // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Мат-лы X междунар. науч.-практич. конференции. Тамбов, 07 февраля 2014 г. Тамбов: Тамбов. гос. муз.-пед. ин-т им. С. В. Рахманинова, 2014. С. 198-202.

Шаравин, Е.В. Особенности развития жанра концерта для балалайки // Музыка в современном мире: наука, педагогика, исполнительство. Мат-лы IX междунар. науч.-практич. конференции. Тамбов, 01-03 февраля 2013 г. / отв. ред. О.В. Немкова. Тамбов, 2013. С. 129-136.

Шаравин, Е.В. Феномен жанра концерта для балалайки в творчестве отечественных композиторов рубежа XX-XXI столетий: дис. ... кандидата искусствоведения: 17.00.02. Саратов, 2015. 192 с.

References

Bychkov, V. V. (1999), "Formation and development of bayan-accordion art as a phenomenon of national and European musical culture, the

beginning of the 19th - the end of the 20th centuries”, Abstract of the dissertation of the Doctor of Art History: St. Petersburg, Russia (in Russ.).

Kholopov, Yu. N. (1974), *Ocherki sovremennoi garmonii* [Essays on modern harmony], Muzyka, Moscow, Russia (in Russ.).

Kholopov, Yu. N. (2006), *Vvedenie v muzykalnuyu formu* [Introduction to the musical form], MGK, Moscow, Russia (in Russ.).

Kholopova, V. N. (1982), “Types of innovation in the musical language of Russian Soviet composers of the middle generation”, *Problemy traditsiy i novatorstva v sovremennoy muzyke* [Problems of traditions and innovation in modern music], Sovetskiy kompozitor, Moscow, Russia, 158-205 (in Russ.).

Lebedev, A. E. (2013), “Concerto for Accordion and Orchestra in Russian Musical art: processes of stylistic evolution and principles of texture organization”, Abstract of the dissertation of Doctor of Art History, Saratov, Russia (in Russ.).

Rubakhina, G. A. (2014), “Instrumental concert in E. Podgait's works: interpretation of the genre”, Abstract of the dissertation of Candidate of Art Criticism, Rostov on Don, Russia (in Russ.).

Rubakhina, G. A. (2013), “‘Nominal’ concerts-dedications of E. Podgait's”, *Problemy muzykalnoy nauki* [Problems of musical science], Publishing House of the Ufa State Academy of Arts, Ufa, Russia, 1, 260-263 (in Russ.).

Sharavin, E. V. (2013), “Features of the development of the balalaika concert genre”, *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitelstvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance], in Nemkova, O. V. (ed.), Tambov, 129-136 (in Russ.).

Sharavin, E. V. (2015), “The phenomenon of the balalaika concert genre in the works of Russian composers of the turn of the 20-21st centuries”, Dissertation of the Candidate of Art Criticism, Saratov, Russia, (in Russ.).

Sharavin, E. V. (2014), “Features of dramaturgy of one-part concerts for balalaika”, *Muzyka v sovremennom mire: nauka, pedagogika, ispolnitelstvo* [Music in the modern world: science, pedagogy, performance], Tambov State Musical and Pedagogical Institute named after S. V. Rachmaninov, Tambov, 198-202 (in Russ.).

Sokhor, A. (1971), “Theory of musical genres: tasks and prospects”, *Teoreticheskie problemy muzykalnykh form i zhanrov* [Theoretical problems of musical forms and genres], in Sokhor, A. and Kholopov, Yu. (ed.), Muzyka, Moscow, Russia, 292-309 (in Russ.).

Sposobin, I. V. (1984), *Muzykalnaya forma* [Musical form], Muzyka, Moscow, Russia (in Russ.).

Tsukerman, V. (1964), *Muzykalnye zhanry i osnovy muzykalnykh form* [Musical genres and the basics of musical forms], Muzyka, Moscow, Russia (in Russ.).

Usov, A. A. (2008), “Sonatas for balalaika in the aspect of the development of the repertoire of Russian folk instruments”, Abstract of Ph.D. dissertation, Art History, Kazan, Russia (in Russ.).

Usov, A. A. (2008), “Concert balalaika compositions of the 1990-2000s: the main stylistic schools”, *Izvestia: Herzen University Journal of Humanities & Sciences*, 77, 198-201 (in Russ.).

Volchkov, E. A. (2011), “Concerto for three-stringed domra in the works of Russian composers”, Abstract of Ph.D. dissertation, Art Criticism, Rostov State Rachmaninov Conservatory, Rostov-on-Don, Russia (in Russ.).

Информация о конфликте интересов: автор не имеет конфликта интересов для декларации.

Conflict of Interests: the author has no conflict of interests to declare.

ОБ АВТОРЕ:

Полосаев Николай Анатольевич, преподаватель отделения оркестровых инструментов, Губкинский филиал Белгородского государственного института искусств и культуры, ул. Победы, д. 4, г. Губкин, Белгородская обл., 309186, Россия; polosaev@yandex.ru

ABOUT THE AUTHOR:

Nikolay A. Polosaev, Teacher of the Department of Orchestral Instruments, Gubkin Affiliate of Belgorod State Institute of Arts and Culture, 4 Pobedy St., Gubkin city, Belgorod region, 309186, Russia; polosaev@yandex.ru