

MUZICĂ CONCERTANTĂ**КОНЦЕРТЫ ОЛЕГА НЕГРУЦЫ КАК ОТРАЖЕНИЕ ДИАЛОГА СТИЛЕЙ
РАЗЛИЧНЫХ ЭПОХ (НА ПРИМЕРЕ *CONCERTO GROSSO* И *КОНЦЕРТА ДЛЯ
ВИБРАФОНА/МАРИМБЫ С ОРКЕСТРОМ*)**

CONCERTELE LUI OLEG NEGRUȚA CA REFLECTARE A DIALOGULUI
STILURILOR DIN DIFERITE EPOCI (ÎN BAZA *CONCERTO GROSSO* ȘI A
CONCERTULUI PENTRU VIBRAFON/MARIMBA CU ORCHESTRĂ)

OLEG NEGRUTSA'S CONCERTOS AS REFLECTION OF THE DIALOGUE OF
STYLES OF DIFFERENT EPOCHS (ON THE EXAMPLE OF *CONCERTO GROSSO* AND
CONCERTO FOR VIBRAPHONE/MARIMBA WITH ORCHESTRA)

ELENA SAMBRIȘ,

doctor, conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

CZU 785.6:781.61

785.6:781.5

Известный молдавский композитор Олег Негруца является автором пятнадцати концертов для различных инструментов. В данной статье рассматриваются два из них — Concerto grosso «В старинном стиле» для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра и Концерт для вибraphона/маримбы и струнного оркестра. Концерты очень различны по многим параметрам, но в обоих композитор демонстрирует принципы работы по моделям: первый концерт — образец стилизации жанра concerto grosso и старинной сюиты, а второй воспроизводит черты классико-романтического концерта.

Ключевые слова: инструментальный концерт, творчество О. Негруцы, жанр concerto grosso, неоклассицизм, стилизация, работа по моделям

Renumitul compozitor moldovean Oleg Negruța este autorul a cincisprezece concerte pentru diverse instrumente. Acest articol discută două dintre ele — Concerto grosso „În stil vechi” pentru flaut, vioară, violoncel, clavicord și orchestră de coarde și Concert pentru vibrafon/marimba și orchestra de coarde. Deși concertele sunt foarte diferite în multe privințe, dar în ambele compozitorul demonstrează principiile de lucru pe anumite modele: primul concert este un exemplu de stilizare a genului concerto grosso și a suitei vechi iar cel de-al doilea reproduce caracteristicile concertului clasico-romantic.

Cuvinte-cheie: concert instrumental, creația lui O. Negruța, genul concerto grosso, neoclasicism, stilizare, lucru după modele

The famous Moldovan composer Oleg Negrutza is the author of fifteen concertos for various instruments. This article discusses two of them — Concerto grosso „In Old Style” for flute, violin, cello, harpsichord and string orchestra and Concerto for vibraphone/marimba and string orchestra. These concertos are very different in many ways, but in both of them the composer demonstrates the principles of working on models, where the first concerto is an example of stylization of the concerto grosso genre and old suite, but the second one reproduces the features of a classic-romantic concerto.

Keywords: instrumental concert, O. Negrutza's works, concerto grosso genre, neoclassicism, stylization, work on models

Введение. Творчество известного молдавского композитора Олега Негруцы насчитывает более сотни произведений, среди которых явно преобладает инструментальная музыка. В области камерно-инструментальных жанров композитор создал более 60 сочинений: пьесы,

фантазии, импровизации, скерцо, рондо, бурлески, сонаты, дуэты, трио, квартеты, квинтеты, секстеты и др. — для самых различных инструментов и составов, которые включают не только почти все основные инструменты симфонического оркестра, но и най, аккордеон, вибафон, саксофон. Эти произведения входят в репертуар как обучающихся музыкантов, так и признанных мастеров.

Композитор активно работает и в сфере симфонической музыки, в которой также преобладают сочинения для солистов. Отметим особый вклад О. Негруцы в развитие концертной ветви молдавского симфонизма, где автору принадлежит внушительное число произведений для разных инструментов: пять концертов для кларнета с оркестром (1986, 1993, 2007, 2009, 2013), три концерта для валторны (№1 — для валторны и струнного оркестра, 1988; №2 — для валторны и фортепиано, 1992, №3 — Концертино для валторны и струнного оркестра, 2012), три концерта для скрипки (2002, 2014 и *Юношеский*, 2018), по два концерта для трубы (1990, 2014), для тромбона (1987, 2020), для виолончели с оркестром (1988, 1997), по одному концерту для фортепиано (*Юношеский*, 1998), саксофона-альт (1971), контрабаса (1997) и фагота с оркестром (1997), для гобоя и струнного оркестра (2006), для альты и струнного оркестра (2019), а также Концерт для сопрано и струнного оркестра (1981), Двойной концерт для альты и виолончели с оркестром (1998), *Concerto grosso «В старинном стиле»* для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра (1986) и Концерт для вибафона/маримбы и струнного оркестра (2003). К самым последним сочинениям этого жанра относятся уже упоминавшийся Концерт для тромбона с оркестром, Концертино для органа и Концерт для флейты и струнного оркестра (все — 2020). Таким образом, в творческом портфеле композитора насчитывается двадцать девять концертов практически для всех оркестровых инструментов. Помимо этого, он создал множество концертных пьес для солистов с оркестром, которые составляют группу близких к жанру концерта сочинений, так называемых «параконцертных» жанров: Фантазия на тему Рапсодии Дж. Энеску для кларнета и струнного оркестра, Вариации на тему Каприса №24 Паганини для кларнета и камерного оркестра, Вариации для кларнета и струнного оркестра и ряд других.

Этот объемный список концертов и произведений концертного «генезиса» позволяет обратиться к изучению данного жанра с учетом многообразия тембровых и композиционных решений. Наше внимание привлекли два концерта О. Негруцы: *Concerto grosso «В старинном стиле»* для флейты, скрипки, виолончели, клавесина и струнного оркестра и Концерт для вибафона/маримбы и струнного оркестра¹. Первое из сочинений примечательно тем, что оно является единственным в творчестве композитора в жанре *concerto grosso*, второе также по-своему оригинально за счет выбора солиста, поскольку написано для ударных, которые не часто появляются на концертной эстраде в роли солирующих инструментов².

Произведения очень разноплановы: первое представляет яркий образец воссоздания стиля барочной эпохи, второе написано в классико-романтических традициях. Но есть между ними и нечто общее: они свободны от влияний направления неофольклоризма, которые были отмечены нами ранее в Концертах №1 и №2 для кларнета и Концерте для фагота. Вторая особенность данных сочинений также выявляется в «аспекте отрицания», поскольку в обоих сочинениях отсутствует другой тип излюбленных автором лексем — из области джазовой стилистики. Исключение составляют отдельные незначительные детали, встречающиеся в каденции клавесина в *Concerto grosso* и во второй части Концерта для ударных, при этом они относятся скорее к сфере современной эстрадной музыки.

¹ Ранее мы уже рассматривали три концерта композитора: Концерт №1 D-dur и Концерт №2 F-dur для кларнета и струнного оркестра и Концерт для фагота с оркестром, см.: [1].

² В творчестве композиторов Республики Молдова также имеется Концерт для маримбы с оркестром Г. Чобану.

Однако здесь черты сходства заканчиваются, поскольку различий оказывается значительно больше. Если первое сочинение — *Concerto grosso* — представляет модель барочных сюит с типичным последованием старинных танцев (аллеманда, сарабанда, жига), предваряемых инструментальной арией — воплощение идей неоклассицизма, то Концерт для вибратона/маримбы демонстрирует виртуозный стиль сольного классико-романтического концерта и в целом ближе к неоромантизму.

1. *Concerto grosso «В старинном стиле».* Название произведения образует параллели с сочинением А. Шнитке *В старинном стиле*, которое также представляет собой сюиту-стилилизацию, без тени гротеска или сарказма, столь свойственных композитору в крупных симфонических концепциях, основанных на принципе интертекстуальности. Пастораль, балет, менуэт, фуга, пантомима — вот те пять жанровых пьес, которые объединил А. Шнитке в своем цикле для скрипки и фортепиано. Заметен выбор таких жанровых форм, которые воссоздают общий дух старинной музыки, но не указывают конкретно на инструментальную сюиту из старинных танцев. О. Негруца пошел по другому пути, избрав устоявшиеся и хорошо знакомые жанровые модели, но предложив их собственную трактовку. Изменения касаются отдельных деталей, на которых мы сосредоточим внимание.

Изящные небольшие пьесы как будто перенесены со страниц старинных рукописей, будучи предназначены для камерного домашнего музицирования. Первый номер — Ария, *Largo e molto cantabile* — представляет непрехотливую по средствам выразительности лирическую пьесу, которая могла бы быть написана для голоса (пример 1). Ее традиционная трехчастная структура **АВА₁** отличается стройностью и в то же время насыщена динамизмом. Повторенный в первой части **А** период сначала рождает аллюзию на старинную двухчастную форму с типичным для нее тональным движением от тоники к доминанте в первой части и от доминанты к тонике во второй, при одинаковом тематическом материале обеих частей. В первом периоде — *e-moll* — солирует флейта, во втором — *h-moll* — скрипка. Однако после старинной двухчастной форма модулирует в трехчастность, поскольку далее все разворачивается по новому сценарию.

Средняя часть Арии развивает изложенный ранее материал в контрапунктическом соединении двух предыдущих солистов, дополненных подголосками у виолончели соло. Динамизация репризы выражается в значительной полифонизации фактуры, где основная мелодия поручена виолончели соло, поддержанной остальной группой виолончелей, а два выразительных контрапункта к ней звучат у флейты и скрипки соло. Вместе с перенесением мелодии в низкий регистр (на две октавы вниз) и динамикой *f* реприза воспринимается как фактурно-динамическая кульминация всей арии. Здесь нет двух проведений исходной темы, как в первом разделе, но расширение внутри периода дает примеры обогащения фактуры имитациями (хотя и неточными), построенными на элементах темы, а все вместе очень достоверно реконструирует барочную стилистику в небольшой, но весьма выразительной оркестровой пьесе. Лишь один штрих, добавленный композитором, указывает на собственную трактовку-реконструкцию — каденция флейты после первой части, выполняющая роль связки-перехода. Обычно части старинной сюиты не связывались переходами, а отделялись перерывами, как в бальной сюите танцев. Как техническое средство для выстраивания формы связки-переходы также были не нужны, поскольку все части писались в одной тональности. В данном сочинении вторая часть цикла также звучит в *e-moll*, поэтому сольная каденция флейты — слишком краткая и скромная по выразительным и техническим средствам, не ставящая задачу раскрытия виртуозных возможностей инструмента, — выполняет здесь чисто «номинативную» функцию, указывая на более поздние образцы каденций.

Вторая часть цикла — Аллеманда, *Allegro ma non troppo* — звучит в основной тональности произведения. Это довольно быстрая часть, которая ретроспективно в сравнении с

начальной Арией воспринимается как первая основная часть цикла, в то время как Ария выполняла роль вступления (пример 2). Можно усмотреть некоторое сходство с классическим сонатно-симфоническим циклом, предваряемым медленным вступлением, однако внутреннее строение частей отражает логику барочного формообразования. Так, Аллеманда подчиняется закономерностям строения старинной двухчастной формы с ее традиционным тональным движением от тоники к доминанте в первой части и от доминанты к тонике во второй, при этом части строятся на одном тематическом материале, и каждая из них повторяется.

Внутри Аллеманды мы также наблюдаем множество примет прошлого: изящное «цветение» тематизма, построенного на распевных ходах и оборотах, соединяющих признаки вокального и инструментального интонирования (опевания, задержания, морденты, плавное движение в сочетании с ходами по звукам аккордов). Обратим внимание на симметрию в строении мотивов: оба они имеют волнообразный профиль, но начальному мотиву с его общим восходящим движением и с ходами по звукам тонического трезвучия в конце отвечает второй мотив с общим нисходящим движением и окончанием на звуках доминантового трезвучия, что рождает вопросо-ответное соотношение мотивов, свойственное уже в большей мере эпохе классицизма. Вторая фраза повторяет данные мотивы терцией выше — в параллельной тональности *G-dur*. Композитор часто использует диатонические секвенции (ц.3,5), вариантное прораствание начальных мотивов в новое продолжение, что также указывает на барочные принципы развития тематизма. Во втором разделе **В** особенно усиливается полифоническое «плетение» голосов в мелодизированной фактуре, используются переключки между голосами солистов, которые проводят неточную имитацию в обращении (ц.6, партия флейты и скрипки соло).

Таким образом, пьеса совмещает в себе стилистические признаки барокко и классицизма. Хотя это и воссоздание старинной аллеманды, но темп ее ускоренный — *Allegro*, что в семантическом плане отвечает традициям классического сонатно-симфонического цикла, в то время как для данного танца типичен более сдержанный темп.

Третья часть цикла — Сарабанда, *Largo* — предваряется каденцией клавесина. Как было сказано ранее, введение каденций свидетельствует об индивидуальной трактовке жанра в творчестве О. Негруцы, поскольку в целом каденции, примененные столь последовательно между каждой частью и совмещающие функцию перехода, не были типичны для *concerto grosso*, но указывают на более поздние тенденции. Каденция клавесина заслуживает отдельного упоминания, так как выдержана в стиле, напоминающем современные эстрадные лирические композиции — грустные «ноктюрны», использующие ряд типовых средств: нисходящие ходы в басу от первой ступени через тонический секундаккорд к шестой и затем к пятой ступеням, интонации секстовых восклицаний и движение параллельными секстами, многочисленные секвенции на основных гармонических функциях, аккорд двойной доминанты в качестве кульминационного средства, движение по звукам аккорда с задержанным тоном и др. Каждое из этих средств само по себе можно встретить в разных стилевых образцах, но все вместе они как будто моделируют «эстрадный фортепианный ноктюрн», подтверждая тот факт, что данный жанр близок композитору, а его стилевые идиомы входят составными элементами в его музыкальную лексику.

Примечательно, что композитор указывает в партитуре *Cadenza, переход к III части*, однако резкое (для данной стилистики) тональное сопоставление этого раздела со второй частью (*e-moll – d-moll*) говорит о другой функции: не перехода между частями, а вступления к третьей части, которая написана в *a-moll*, таким образом каденция использует субдоминантовую тональность для подготовки главной.

Лирический центр цикла — Сарабанда — звучит в субдоминантовой тональности по отношению к основной тональности цикла, и это нарушает традиции жанрового прототипа — старинной сюиты, где все части писались в одной тональности (пример 3). Простая трехчастная форма с развивающей серединой представляет лаконичное решение. Некоторые черты сходства с предыдущей частью проявляются в однотипном строении первого раздела, основанном на проведении темы в главной тональности и следом ее повторении в параллельной. Развивающий раздел содержит секвенции, модуляции, в динамизированной репризе тема звучит у группы *ripieni*, в то время как солирующие инструменты проводят выразительные подголоски. Такого типа усложнения в репризе также типичны для воссоздаваемого стиля в целом.

Четвертая часть — Жига, *Allegro vivo* — также предваряется каденцией — на этот раз совместной, у флейты и клавесина. Каденция напоминает пространные барочные речитации с пассажами по уменьшенным вводным септаккордам, с комбинацией разного типа ритмических рисунков, основанных на восьмых, шестнадцатых, триолях, что призвано усилить впечатление импровизационности и прихотливой свободы высказывания, в то же время выступает точной стилизацией барочного дискурса.

Жига является традиционной финальной частью старинной сюиты, и в этом отношении устоявшиеся нормы учтены (пример 4), однако ее использование в качестве последней части не типично для жанра *concerto grosso* периода позднего барокко³. Финал написан в старинной двухчастной форме, где первая часть начинается в главной тональности *e-moll*, а оканчивается в доминантовой *h-moll*, но вторая начинается необычно — с тональности *a-moll*, тем самым образуется сопоставление тональностей второй степени родства, являющихся при этом доминантой и субдоминантой к главной. Отметим также основной принцип развития — уже ставшие привычными диатонические и хроматические секвенции, повтор начального предложения в параллельной тональности (*e-moll* – *G-dur* в начале, *a-moll* – *C-dur* — во второй части). Ведущей партией здесь является флейтовая, в то время как остальные солисты практически сливаются с группой *ripieni*.

Таким образом, *Concerto grosso* О. Негруцы предстает как образец стилизации музыки эпохи барокко, выполненной, однако, не идеально по образцу, а с некоторыми отклонениями от исходного прототипа, что воплощает «диалог стилей», выразившийся в соединении элементов разных моделей. Данные «неточности», привнесенные автором, были указаны в процессе анализа. Суммируя, отметим, что, во-первых, в данном цикле наблюдается совмещение, по сути, двух жанров эпохи барокко — *concerto grosso* и старинной сюиты. Черты первого проявляются в распределении оркестровых тембров на группы *concertino* и *ripieni*, черты второго — в конкретном наполнении циклической композиции известными старинными танцами, типичными для того времени. При этом первая часть призвана выполнять роль вступления ко всему циклу, а остальные оказываются традиционными для классического концерта в темповом отношении частями «быстро – медленно – быстро». Во-вторых, отметим следование канону в формообразовании: дважды использована старинная двухчастная форма (в аллеманде и жиге) и дважды — простая трехчастная (в арии и сарабанде). В-третьих, музыкально-выразительные средства также предстают как вполне традиционные: от гармонии и каденций, мелодического движения и развития, использования секвенций — до включения различных полифонических средств (неточных имитаций, полифонизации фактуры).

2. Концерт для вибрана/маримбы и струнного оркестра. Данное произведение предназначено для одного исполнителя на ударных, меняющего по ходу изложения

³ Жига в качестве финальной части более характерна для одной из ранних разновидностей *concerto grosso* — по типу сонаты *da camera*.

музыкального материала один инструмент на другой, то есть сочинение не является двойным концертом. В партитуре имеется одна строчка для солирующего инструмента, выбор которого был оставлен на усмотрение исполнителя. Знакомство с текстом позволило предположить, что крайние части — динамичные, виртуозные — наиболее ярко прозвучали бы на маримбе, а вторая, медленная часть раскрыла бы весь свой художественный потенциал с помощью богатой звуковой палитры вибратона, с его выразительным «звуковым флёром». В беседе с первым исполнителем Людмилой Амелиной (Международный фестиваль *Zilele muzicii noi*, 2005) эти рассуждения подтвердились, поэтому сочинение является сольным концертом для двух ударных инструментов, сменяемых поочередно⁴.

Как говорилось, автор создал его в традициях классико-романтических концертов, транслируя и даже утрируя некоторые признаки. Произведение представляет трехчастный цикл *Allegro assai – Andante – Allegro moderato*, в котором первая часть использует сонатную форму без разработки и включает сольную каденцию (пример 5), вторая — двухчастную форму с кодой, третья (пример 6) — пятичастное рондо с кодой и с проведением темы I части в качестве второго эпизода. В сочинении прослеживаются отголоски эстрадной музыки: некоторые мелодические обороты во второй части, например, выразительные ходы на септимы, прочерчивание контуров большого мажорного септаккорда. Если крайние части построены на виртуозно-пассажном материале с гибкой сменой ритмики, стремительными перебросками в разные регистры, то вторая опирается на мелодику ариозного типа, где проскальзывают обороты целотоновой гаммы, придающие таинственно-мерцающий колорит. В среднем разделе *Andante* композитор вводит игру трехголосными аккордами у солиста — гармонически разнообразными, включая аккорды квартовой структуры, они привносят новые краски в звучание сольной партии.

В целом, моделирование жанровых признаков классико-романтического концерта здесь еще более точное и последовательное (хотя и затрагивает элементы эстрадной стилистики), чем признаков барочного концерта в первом проанализированном сочинении.

3. Метод работы по моделям как характерная черта стиля О. Негруцы. В современной музыке не часто можно встретить стилизацию, так как композиторы прибегают к ней по особым случаям и стараются не точно копировать образец, а привнести в него черты «личного восприятия», пропущенного сквозь призму собственного «я». Стилизацию можно рассматривать в широком плане как «цитирование чужого стиля». Пользуясь установками Л. Крыловой о возвышающем или снижающем цитировании [2], мы можем продолжить аналогию и говорить о возвышающей или снижающей (с оттенками пародии, иронии, гротеска) стилизации. В данном случае перед нами предстает такое отношение композитора к воспроизводимой музыке, которое демонстрирует серьезность, глубину и вдумчивость автора. При этом какова ценность этих сочинений — вопрос, остающийся за рамками нашего исследования. Аксиологические проблемы в современном музыкознании являются в настоящее время, к сожалению, наименее разработанными. Здесь пока отсутствует какая-либо методика, а ее формирование — дело даже, возможно, не ближайшего будущего. В современном социуме и искусстве налицо такой полицентризм сознания, диалогичность мнений и художественно-культурных установок, в условиях которых трудно давать художественную оценку, но гораздо легче наблюдать и описывать художественное явление, чем оценивать и критиковать. Можно привести два противоположных высказывания в связи с оценкой неоклассицизма и стилизации (которая является одним из его методов⁵). Так, например, В. Варунц пишет, что после первых

⁴ Сходную идею представляет Концерт для двух исполнителей на флейтах и симфонического оркестра З. Ткач, где в разных частях меняются три разновидности флейты — большая, малая, альтовая.

⁵ В. Варунц утверждает: «Стилизация и неоклассицизм — явления одного рода с той лишь важнейшей оговоркой, что в первом случае больше акцентируется *намеренность подражания* старинному образцу, а

всплесков неоклассицизма в начале XX века наступило охлаждение, и он стал восприниматься как «порождение инертности композиторской мысли» [3, с.3], а Г. Эйслер говорит: «...это невыражение себя в неоклассицизме есть только особая форма выражения себя. Потому что даже в холоднейшей музыке холод является выразительным средством» [4, с.180].

Ограничимся в нашем случае констатацией явления стилизации, связанного с методом работы по моделям. Рассматривая его, исследователи обычно описывают отдельные приемы, но какая-либо классификация по «количеству и качеству» пока не была предложена. Трудность заключается в том, что преломление исходных данных модели возможно в разной степени, при этом многообразны не только сами модели, но также методы и приемы работы с ними. В связи с этим Л. Крылова уточняет, что «в качестве подразумеваемых моделей здесь понимаются стилистические нормы, а между тем моделью может служить, в зависимости от конкретных авторских задач, любой элемент комплекса выразительных средств музыки: от устойчивого интонационного оборота до целостного жанрового или стилистического типа» [2, с.61].

Выводы. В отношении обоих концертов О. Негруцы можно говорить, что объектом стилизации выступает именно целостный жанрово-стилистический тип. Автор демонстрирует «точку зрения», сливающуюся в оценочном акте с воссоздаваемой моделью, поэтизирующую и идеализирующую ее. Л. Крылова пишет, что «„ось стилистического нейтралитета (нормативности)“ совпадает с „осью объективности“, то есть наименее активного проявления авторской позиции» [2, с.62]. Любая цитата, по ее мнению, обладает возвышающей или снижающей авторской интерпретацией. Цитата чужого стиля демонстрирует те же механизмы. Анализ сочинений О. Негруцы выявляет возвышающую авторскую оценку, при этом автор использует разные стилевые модели — барочную (в двух разновидностях) и классико-романтическую. «Диалог стилей» оказывается типичным для О. Негруцы, который, тяготея к ряду устоявшихся композиционно-стилевых решений, в целом демонстрирует *стиль канонического типа*.

Очевидно, что появление неоклассицизма в свое время было обусловлено потребностью «в объективизации творчества, в обращении к авторитетным художественным системам и стилистическим моделям прошлого» [5, с.379], при этом «неоклассицисты противопоставили некую изначальную гармонию миру, лишившемуся равновесия и порядка» [3, с.60]. Подобная поэтизация гармоничного и цельного искусства прошлого является главной стилевой доминантой рассмотренных сочинений О. Негруцы.

Нотные примеры

Пример 1

Largo e molto cantabile

Flauto

во втором — *намеренность его претворения*» [3, с.11]. Уточним, что при этом между ними существует иерархия: неоклассицизм выступает как стилевое направление, а стилизация — как метод.

Пример 2

Allegro ma non troppo

Flauto *mp*

Пример 3

Largo

Flauto *mp*

Пример 4

Allegro vivo

Flauto *mp*

Пример 5

Allegro assai

Marimba *f*

Пример 6

Allegro moderato

Marimba *f*

Библиографические ссылки

1. САМБРИШ, Е. Национальные традиции в жанре инструментального концерта (на примере творчества молдавского композитора Олега Негруци). În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, nr.1-2 (12-13). Chișinău: AMTAP, 2011, p.39-44.
2. КРЫЛОВА, Л. Некоторые приемы выражения авторского отношения в музыке. В: *Музыкальное искусство и наука*. Вып. 3. Москва: Музыка, 1978, с.59-77.
3. ВАРУНЦ, В. *Музыкальный неоклассицизм*. Москва: Музыка, 1988.
4. ЭЙСЛЕР, Г. Основные общественные проблемы современной музыки. В: Эйслер Г. *Избранные статьи*. Москва: Музыка, 1973, с.167-181.
5. ВАРУНЦ, В. Неоклассицизм. В: *Музыкальный энциклопедический словарь*. Москва: Советская энциклопедия, 1991.