

Л.Н. Трубникова

ПОДГОЛОСИЕ УКРАИНСКОЙ НАРОДНОЙ ПЕСНИ И ПОДГОЛОСОЧНОСТЬ

Фольклор, как колыбель профессиональной музыкальной культуры, связан с современностью, где каждое звено этой сложной «связи времен» является эволюционным процессом переинтонирования важнейших закономерностей и средств выразительности фольклора, помогающих воссозданию и осознанию национального стиля в музыке. Основные контуры этого явления создают фольклорный прототип, включающий выразительные и формообразующие признаки народно-песенного творчества. В эту модель, очень важную для профессиональных достижений авторов, безусловно, должно быть включено подголосочное многоголосие. А разные варианты интерпретации этой модели в конкретных композиторских стилях создают общую картину становления и развития национального украинского стиля в его исторической динамике.

Данная статья направлена на изучение подголосия как особой формы народного музыкального мышления, воссоздающей стройную систему закономерностей, присущих фольклорному прототипу, и его проявлениям в системе композиторского стиля (на примере творчества В. Борисова и В. Губаренко).

Много деятелей музыкальной науки, композиторов, посвятивших свою деятельность изучению украинского фольклора: С. Гулак-Артемовский, Н. Лысенко, П. Демущий, К. Квитка, Ф. Колесса, А. Кастальский и др. — в своих, уже классических трудах, подчеркивали исключительность подголосочного склада, формируемого в результате сочетания основной мелодии со своими подголосками. Своеобразие такого принципа взаимодействия голосов получило определение «подголосочная» или народная полифония. На наш взгляд, ставить знак равенства меж-

ду этими понятиями неправомерно, ибо подголосочная полифония, как значительная часть полифонии вообще, все же не исчерпывает такое многогранное явление, как народная полифония, которая включает еще и неподголосочные образцы. Поэтому нами проводится уточнение некоторых ранее использованных понятий и дается новая трактовка прочтения бытующих терминов теории подголосочности. Например, считаем целесообразным разграничение содержания терминов «подголосочное многоголосие» и «подголосочность», продиктованное необходимостью отразить существующую разницу сфер бытования подголосочного стиля в фольклоре и профессиональном творчестве. Подголосочное многоголосие — явление, принадлежащее фольклору, наделенное качествами системности и целостности. Учитывая сущность словообразования следующего ряда терминов: «одноголосие» — «многоголосие» — «подголосие», — их этимологическое и генетическое родство, предлагаем использовать как рабочий термин «подголосие», который идентичный по смыслу подголосочному многоголосию в фольклоре. Термин «подголосочность» считаем целесообразным использовать для анализа профессионального творчества. Подголосочность — производное от фольклорного прототипа, «диффузное проникновение» отдельных приемов подголосия в другую систему — профессиональное творчество; это интерпретация фольклорного инварианта, которая отражает в той или иной мере его влияние на организацию музыкального произведения.

Содержание музыки, направленное на раскрытие ярко выраженного национального характера, во многом определяется системой средств выразительности. Подголосие в фольклоре — не просто форма изложения песни, но и непосредственное выражение музыкальных идей и образов. Такой взгляд на подголосие позволяет увидеть в новых условиях существование системы «фольклор и композитор» (например, в многочисленных образцах жанра обработки народной песни) прототип целостного типологического мышления. Системообразующим фактором целостности выступает именно тип фактурной организации подголосочного многоголосия — подголосие, которое вырастает как результат определенного способа интонирования: от попевки к ее «побегам» — вариантным «прорастаниям» и «сслете-

ниям» многоголосной ткани. Мелос, ритмика, ладовая основа — все это непосредственно вытекает из самой природы подголосочной интонации. Поэтому можно предусмотреть, что фольклорный прототип композиционного мышления «заключен» и максимально представлен в рамках подголосочного склада. И в случаях обращения композиторов к национальным истокам, в частности украинским, подголосочное многоголосие (или подголосие) может принимать на себя первичные функции носителя национальной характеристики в создании музыкальных образов. Однако, если в жанре обработки был возможен путь воссоздания народного прототипа в его целостном виде, близком к первоисточнику, то есть, к народному музыкальному мышлению, то в последующем развитии этого жанра, особенно в стилях художников большого таланта, происходит процесс стилевой индивидуализации общих признаков подголосия, его характерных приемов. Теряются системообразующие возможности подголосочного склада при сохранении ведущего подголосочного принципа на основе активного процесса синтеза, объединения средств выразительности фольклора и профессиональных композиторских.

Внедрение принципов подголосия в систему композиторского стиля — закономерный процесс взаимодействия системы «композитор и фольклор» в развитии украинской музыки.

Следовательно, одним из главных показателей национального в профессиональном искусстве является фольклор, потому что именно в недрах народного творчества начинается становление национального стиля в музыке. Как отмечали украинские исследователи Н. Горюхина, И. Ляшенко, на первом этапе глубинного взаимопроникновения народного и профессионального (вторая половина XIX ст.) в музыкальном искусстве Украины обязательным признаком является типологическое мышление, сохраняется ведущее значение системы фольклора. На следующем этапе (начало XX ст.) внутри типологической нормы происходит рост индивидуальных композиторских стилей. Национальный стиль вступает на путь активного поступательного отображения новой истории сквозь призму индивидуального композиторского стиля. «Признаки национального проникают в реалистическую музыку уже не в виде стабильных

приемов, а как продукт глубинного познания сущности национального в его динамике»¹ (Н. Горюхина).

Пользуясь методикой анализа национального стиля в музыке, предложенной Н. Горюхиной, выделим константные и развивающие признаки национального стиля, которые соотносятся между собой как внешние и внутренние. Автор методики так характеризует разницу между ними: «Если константные признаки в большей степени относятся к внешним приметам национального, воспроизводят национальный (локальный) колорит, то развивающие раскрывают внутренние существенные проявления национального в мышлении с его историко-социальной детерминированностью. Первые признаки находятся будто на поверхности национального стиля, вторые же основополагающие, постигаются только при взаимодействии с константными»².

Путь становления национального образа проходит те же стадии, что и любой музыкальный образ: от интонации к тематизму, от отдельных приемов композиционной техники и фактурной организации фольклорного тематизма к драматургическим функциям в организации музыкальной формы.

Первая из отмеченных стадий — движение от внутреннего к внешнему при восприятии содержанию образа, другая же — от внешнего к внутреннему. Такие пути, ставшие классическими, предлагает Н. Горюхина для методики анализа национального стиля.

Конкретизируем, какие именно средства выразительности способны выполнять внешние функции, а какие внутренние. В первую очередь, следует отметить распределение элементов музыкального языка в конкретном произведении на внешние и внутренние. Правомерность такого методического аспекта обусловлена логикой соотношения композиции и драматургии в музыкальном произведении. В план внешнего включены средства и принципы композиционного уровня организации, а в план внутреннего — интонационно-тематическое содержание, драматургия. На этом уровне к внешним признакам относятся подголосочные приемы композиционной техники (разнообразные вторы,

¹ Н.А. Горюхина. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Муз. Україна, 1985. — С. 87.

² Там же.

переменное включение и выключение голосов, сведение к унисонам и др.), к внутренним — мелодико-ритмичные обороты, жанровые интонации, ладовые образования, мелодии-цитаты и варианты принципы развития.

Соотношение внешних и внутренних признаков координируется еще по одной шкале — константных, или стабильных, и развивающих, мобильных компонентов. Их взаимоотношения стилистически весьма подвижны, но в каждом конкретном произведении достаточно устойчивы. Внешние признаки больше тяготеют к стабильной форме существования; внутренние, напротив, к развитию, переинтонированию. Модуляции внешнего к внутреннему и наоборот в рамках конкретного стиля почти невозможны в связи с определенной авторской позицией в интерпретации подголосочного принципа. Однако такие явления взаимопереходов отмечаются, если иметь в виду существование некоторой обобщающей системы функциональных уровней проявления подголосочности, которая действует в рамках композиторского творчества. В эту систему входят и константные, и развивающие признаки национального стиля, хотя степень их смысловой нагрузки в конкретном произведении будет разной.

Следовательно, система *функциональных уровней* проявления подголосочности выделена нами по принципу «от внешнего к внутреннему»: подголосочность как средство фактурной организации фольклорного тематизма, или подголосочность как тип фактуры; подголосочность как композиционный прием; подголосочность как компонент драматургического развития, или драматургические функции подголосочности (экспозиционный или развивающий) подголосочность как тип интонирования; подголосочность как моделирование национального стиля, или как фактор создания национального стиля.

Подчеркнем, что данная система выделена нами условно, как методический аспект, способный дать конкретный инструмент музыковедческого анализа при решении такой общеэстетической проблемы, как национальный стиль в музыкальном искусстве. Представленная теоретическая абстракция разграничивает на отдельные аспекты тот художественный синтез, который представляет собой выражение подголосочного принципа в живом интонационном воплощении музыкального произведения. Тесная

взаимосвязь и диалектическое соединение характеризует действие этих функций в конкретном национально-характерном образе.

В центре такой функциональной дифференциации находится принципиальный вопрос: определяет ли подголосочность интонационную природу музыки, или она является ее внешним атрибутом? От этого зависят другие выводы: целостно или частично используются средства подголосочной формы многоголосия? Какого уровня обобщения создаются на их основе? Какой конечный художественный эффект от их применения?

«Сердцем» музыкального образа в национальном стиле является тип интонации, продиктованный в одном из возможных случаев подголосочным принципом. Причем подголосочная интонация не обязательно означает цитату (то есть народную песню в качестве темы). Ею может быть и оригинальный тематизм, но природа его будет полностью обусловлена подголосочностью. Это наиболее глубокий пласт выявления подголосочного принципа мышления именно в тех композиторских стилях, где исходным моментом оказывается подголосочная интонация, способная породить целостную систему подголосочного мышления. В таком случае фольклорная интонация становится источником стиля.

На уровне внешнего признака национального стиля находится проявление функции подголосочности как способа фактурной организации ее тематизма. Будучи более стабильным компонентом в структуре национального стиля, подголосочная фактура также способна выступать как самое важное средство типизации и «обобщение через стиль». Проникая на все уровни организации произведения, — фонический, интонационно-синтаксический, композиционный, — подголосочность приобретает новые функции в новой целостности — индивидуальном композиторском стиле. В структуре подголосочности происходит внутренняя модификация. Она способна внедряться в любую интонационную форму, подчиняясь образной идее воссоздания национального стиля сквозь призму авторского видения. В системе композиторского стиля возникает стилистический спектр художественно-выразительных возможностей и функций подголосочности.

Например, подголосочность может рассматриваться как один из самых важных факторов национального стиля и средство

обобщения через стиль. В этой связи интересно обратиться к произведению В. Борисова «Четыре украинские народные песни для симфонического оркестра» (1953).

В. Борисов — представитель старшего поколения украинских композиторов, продолжатель классических традиций российской и украинской культуры, который не был склонен к экстравагантным новациям. Его произведение характеризуется не только собственными стилевыми чертами, но и типичными общенациональными особенностями воплощения фольклора в конкретный исторический период — в начале 50-х г. Характерен и жанр, избранный композитором, — обработка народной песни, и метод работы с фольклором — цитирование.

Это сюита из четырех частей, где каждая является симфонической обработкой одной из украинских народных песен. Народная песня интерпретируется как тема, а каждое новое ее проведение воспринимается как вариация.

В драматургии произведения ясно чувствуется идея сквозного развития, тенденция к проникновению элементов симфонизации в вариационное начало. Так, I часть — «Благослови, мати» — аналогична экспозиции цикла; II часть «Ой, наступила та чорная хмара» — наиболее действенная и активная — может выступать как разработка; III часть «Весна-весниця» — медленный, лирический эпизод; IV — «Розлилися круті березечки» — динамическая реприза-финал.

Закономерности проявления принципов подголосочного многоголосия обусловлена основой «фольклорного тематизма» (термин Г. Головинского) и в более общем плане по форме обращения с фольклором — цитирование. В использовании фольклора композитор демонстрирует классический подход, характерный для традиций жанра обработки М. Глинки, «кучкистов», С. Рахманинова, Н. Лысенко, К. Стеценко. Мелодии народных песен нигде не излагаются в виде одноголосной темы, как свойственно жанру. Они сразу же даются в оригинальной обработке автора в подголосочном плане, оставляя народный первоисточник будто «за кадром». При этом темы-цитаты диктуют соответствующие принципы формообразования, а именно куплетно-вариационную форму. Свободное мелодичное развертывание всех голосов создает образец яркой подголосочной фактуры, где чуть ли не самым важным средством

организации тематизма является подголосочность, выраженная особенно рельефно на внешнем уровне — в фактуре. Именно песенный тематизм обусловил выбор подголосочной фактуры как наиболее адекватного средства создания национального колорита.

Подголоски выполняют разные функции: вторы, дополняющую, развивающую, контрастирующую, педали и остинато. Их участие в развитии создает своеобразный драматургический рельеф, в котором легко выделить постоянный диалог темы со своими вариантами. Однако их роль неоднозначна на разных драматургических этапах развития: максимально полно действует подголосочность в первой и четвертой частях, то есть экспозиции и финале цикла, тем самым создавая арку для галереи национальных характеристик. Отметим также совместимость подголосочной полифонии с приемами разнотемной и имитационной полифонии. Кроме этого, подголосочность на уровне фактуры легко включается в вариационный процесс, что придает органичность и стройность интонационной форме в целом. Следовательно, подголосочность в этом произведении выступает в фактуре как средство изложения фольклорного тематизма. Подголосочность как тип фактуры способна в определенной мере обеспечивать национальный фундамент композиторского стиля как внешний признак украинского национального стиля. Именно фактура является организатором логического процесса выражения и оформления посредством симфонического метода мышления фольклорной интонации в рамках целостного индивидуального стиля. И в этом В. Борисов является продолжателем классических традиций российской (С. Рахманинов) и украинской (Н. Леонтович, Б. Лятошинский) музыкальной культуры.

Другим путем переинтонирования фольклора пользуется В. Губаренко. Песенное и инструментальное народное творчество посредством интонации и подголосочно-полифонического склада цементирует его музыкальный язык, выдвигая и акцентируя полифоническое мышление композитора как характерную черту стиля. И здесь в процессе воссоздания украинского национального стиля важным средством является система подголосочного многоголосия, то есть подголосие. Например, в «Третьей симфонии для большого оркестра и мужского хора» В. Губаренко использует тексты народных песен, индивидуально

интерпретируя их. Исключив из народной песни (цитаты) ее мелодию (тему), композитор пользуется целой системой средств воссоздания фольклорного тематизма, трактуя его как внутренний, а не внешний компонент своего стиля. На основе этого возникает сложный диалектический процесс взаимодействия фольклорных и индивидуальных стилевых принципов, в котором подголосочный принцип организации многоголосия воспроизводит национальный украинский колорит.

Для подтверждения тезиса о способности подголосочности подниматься до уровня высокого обобщения национального стиля рассмотрим некоторые эпизоды I части симфонии. Именно в них сконцентрирована фольклорная народно-песенная интонационная сфера, которая распространяет свои «токи» на всю симфонию.

Мелодия хора, состоящая из «тем-импульсов, рассеянных по всей полифонической ткани «Набата» (I часть), впервые звучит у струнных в начале эпизода «Нашествие» (ц. 18)³, который образует конфликтный узел драматургии, потом в нем и, наконец, в коде второй части. Таким образом, весь предыдущий материал постепенно готовит развернутое проведение темы хора в конце части. Возникает своеобразная обратная связь, когда интонационная кристаллизация тематизма служит выводом или результатом и смысловой целью развертывания формы. Это происходит благодаря особенностям творческого процесса композитора, который мыслил, опираясь на ее (формы) жанровую модель, а затем выстраивал концепцию целого.

Органичность появления хора из «предыдущих событий», по-видимому, объясняется также его включением в драматургию через «структурную модуляцию» благодаря общему элементу — тематизму, во-первых, и, во-вторых, тем, что В. Губаренко трактовал звучание человеческих голосов как чуть ли не наиболее равноправный, выразительный в своей экспрессивности тембр симфонического оркестра. Сначала в «сопровождении» оркестра, который будто проецирует на вертикаль горизонтальные линии хора, а затем хор а саррелла завершает эту часть реквиемом «...під білою березою козаченька вбито».

³ Примеры даны по партитуре: Губаренко В. Симфонія № 3. — К.: Муз. Україна, 1983.

Постепенная ритмичная и мелодичная индивидуализация партий хора приводит к образованию разных видов подголосков: развивающего, контрастирующего типов, подголоска-фона, подголоска остинато (заплавка). Широко используется втора: интервальная (в терцию), аккордная (параллельные септаккорды), которая редко встречается и только в более поздних слоях многоголосной украинской народной песни, но часто используется в профессиональной музыке в контексте современного фольклорного переинтонирования. Появление кратковременных имитаций — «минимальных канонов» (А. Милка), чуткое отношение к тексту, который, в основном, звучит одновременно, внутрислоговые распевы, но совместное кадансирование, глиссандирование, пение с закрытым ртом — вот основные черты, которые «рисуют» знакомый «профиль» культуры украинского многоголосия подголосочного типа (с. 35). Сложноладовые условия, которые демонстрируют интерес к фонической стороне вертикальных созвучий, сменяются ладовой определенностью («ми» натуральный) при введении в ткань хора оригинальной мелодии народной песни.

Неприкосновенность ладовой системы («ми» натуральный) трактуется как узнаваемый признак национального стиля. Возникает ассоциация «столкновения» стилей в целостной драматургии произведения, своеобразный историко-стилевой срез двух культур — фольклорной и композиторской, что демонстрирует единство исходных позиций при создании образа народного горя, страдания. В последнем разделе хора звучит мелодия оригинала. Определяющая, цементирующая роль подголосочной полифонии действует на трех основных иерархических уровнях музыкального целого, особенно в крайних разделах II части симфонии. Самое простое ее проявление — в начальной гетерофонии вступления, в использовании «вторы» при экспонировании и развитии тем-образов, где, попарно дифференцируясь, мелодические линии образуют подголоски в октаву, тритон, малую секунду в полифоническом двух- и трехголосии групп инструментов, в звучании своеобразных инструментальных «хоров».

Родство тем, их «миграция» приводят к монотематической подголосочной фактуре, которая развивается по законам, аналогичным народному многоголосию этого типа. Как одно из основных качеств здесь проявляется принцип превращения или

«модуляции» (перехода) ведущей линии в подголосочную (то есть относительно вспомогательную) и наоборот, что можно определить как *модуляцию функции подголоска*.

В свою очередь «наслоения» хоровых ансамблей с внутренним действием музыкальной драматургии симфонии, контрастируя друг с другом, в результате образуют тембровую полифонию и, наконец, полифонию пластов (ц. 18, эпизод «Нашествие»).

Следовательно, В. Губаренко использует подголосочность как средство воссоздания фольклорного тематизма, как обобщенный образ национального стиля.

Таким образом, подголосочность в структуре индивидуального стиля способна к гибким диалектическим формам взаимодействия с самыми разнообразными новациями в области гармонии, лада, композиционной техники в целом. То есть подголосочность в структуре композиторского стиля не является внешним атрибутом, а внутренней сутью национального мышления, интуитивной интерпретацией фольклорного прототипа, фольклорной традиции.

Определение подголосочности как внутреннего компонента национального стиля, который развивается по своей форме и весьма подвижен по интонационному воплощению самого принципа, дает представление об исторической динамике взаимодействия народного и профессионального. Сквозь призму подголосочного принципа этот процесс раскрывается как шкала функциональных уровней, направленных от внешнего к внутреннему. Как средство организации фольклорного тематизма подголосочная фактура раскрывает национальный колорит музыки произведения. Все это мы находим в «Четырех украинских песнях» В. Борисова.

Другой подход к подголосочности в произведении В. Губаренко. Здесь проявляются глубинные внутренние признаки подголосочного мышления, которые идут от самого типа интонации, мелоса, принципов развития и формируют развитую систему драматургических функций подголосочности в организации целостной формы.

Таким образом, подголосочность в творчестве украинских композиторов играет роль одного из основополагающих признаков национального стиля в музыке. Из статуса константного признака (в жанре обработки народной песни) подголосочность

поднимается на качественно новую ступень своего художественного функционирования: она становится динамическим элементом, способным к разнообразным модификациям на всех уровнях музыкального произведения. Проекция подголосочного принципа на структуру национального стиля воспроизводит всю ту множественную вариантность, которая присуща современному процессу претворения черт народно-песенного многоголосия в профессиональном искусстве.

Основная тенденция переинтонирования подголосочного принципа в контексте стилового разнообразия и вариантной множественности средств взаимодействия более широкой системы «композитор и фольклор» сводится к смысловой трансформации внешних признаков во внутренние, а константных в развивающие в процессе становления и развития украинского национального стиля. Внешние признаки, которые находятся «на поверхности», включаются в новые интонационные условия (хроматическая диатоника, сонорность, микрополифония и др.), усваивают их и становятся активными репрезентами национального стиля как развивающие.

В целом, оставаясь устойчивым средством моделирования национального стиля в музыке, подголосочность способна породить новые идеи и образы, отражая уже не столько «прошлое в настоящем», но, в переинтонированном виде, современность в ее связях с традициями народного искусства.

Подголосочность в современной украинской музыке перерастает рамки регионального явления и достигает уровня стабильного компонента национального стиля, становясь темой исследования, обращенной от «настоящего к будущему».

Литература

1. Бобровский В. О музыкальном мышлении Рахманинова // Советская музыка. — 1985. — № 7. — С. 88–92.
2. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта материалов XIX–XX вв. Очерки. — И.: Музыка, 1981. — 270 с.
3. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и формы. — К.: Музична Україна, 1985. — 110 с.

*Сердечная благодарность В.А. Шумилкину
за содействие в издании сборника*

*Рекомендовано к печати решением Ученого совета
Харьковского государственного университета искусств
им. И.П. Котляревского от 24 июня 2005 года. Протокол № 11.*

Рецензенты:

Очеретовская Н.Л. — доктор искусствоведения, профессор Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского.

Черкашина-Губаренко М.Р. — доктор искусствоведения, академик Академии искусств Украины, профессор Национальной музыкальной академии им. П.И. Чайковского.

Ответственный редактор-составитель:

Трубникова Л.Н. — кандидат искусствоведения, профессор Харьковского государственного университета искусств им. И.П. Котляревского, заслуженный деятель искусств Украины.

Р 27 С. Рахманинов: на переломе столетий: Сборник материалов международного симпозиума «С. Рахманинов: на переломе столетий / Под ред. кандидата искусствоведения, профессора ХГУИ им. И.П. Котляревского, заслуженного деятеля искусств Украины Трубниковой Ларисы Николаевны. — Харьков: СПДФО Носань В.А., 2005. — 192 с.

В сборнике опубликованы материалы международного симпозиума «С. Рахманинов: на переломе столетий», который был проведен в рамках VII-го международного фестиваля «С. Рахманинов и украинская культура» (2005) «Благотворительным фондом в честь семьи Алчевских», Харьковским государственным университетом искусств им. И.П. Котляревского, Харьковским региональным отделением Национального союза композиторов Украины.

Содержание статей посвящено исследованию феномена личности и творчества С.В. Рахманинова, а также некоторым аспектам развития украинской музыкальной культуры.

Книга адресует музыкантам-профессионалам и широкому кругу почитателей музыкального искусства.



СОДЕРЖАНИЕ

<i>Л.Н. Трубникова.</i> VII Международный фестиваль «С. Рахманинов и украинская культура»	3
<i>В.В. Медушевский.</i> Творчество Рахманинова: подвиг несения традиции	15
<i>М.Р. Черкашина-Губаренко.</i> «Ни одна встреча не бывает случайной...»	22
<i>В.Н. Холопова.</i> Конкретно-тематические и общединамические музыкальные эмоции.	32
<i>Н.Л. Очеретовская.</i> С. Рахманинов и проблема мелодического в музыке XX века	43
<i>Н.В. Бекетова.</i> Сергей Рахманинов после эпохи ненависти и страха	50
<i>И.С. Драч.</i> «Симфонические танцы» Сергея Рахманинова как «задача на смысл»	88
<i>Н.Н. Беличенко.</i> Специфика полифонического мышления Рахманинова сквозь призму его литургических циклов	98
<i>Е.А. Антонен.</i> Традиции салонного музицирования в фортепианном творчестве С.В. Рахманинова	110
<i>Ю.К. Попов.</i> Влияние С. Рахманинова на последующие поколения пианистов	121

<i>Т.Б. Бахмет.</i> «...Из блестящей триады...» Сергей Васильевич Рахманинов в 1915 году глазами харьковчан	135
<i>Л.Н. Трубникова.</i> Подголосие украинской народной песни и подголосочность	146
<i>Е.Г. Рощенко-Аверьянова.</i> Преодоление апокалипсиса	158
<i>М.П. Калашник.</i> Интерпретация жанра концерта в композиторской практике XXI века — Четвертый фортепианный концерт, ор. 33 А. Лубченко	163
<i>L. Trubnikova.</i> VII th festival «S. Rahmaninov and Ukrainian Culture»	172
Програма VII міжнародного фестивалю «С. Рахманінов та українська культура»	182
Сведения об авторах	188