

ЖАНРОВО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ КОНЦЕРТА ДЛЯ ВАЛТОРНЫ С ОРКЕСТРОМ Р.М. ГЛИЭРА

Ши Жолинъ

ассистент-стажер кафедры медных духовых и ударных инструментов Нижегородской государственной консерватории им. М.И. Глинки, РФ, г. Нижний Новгород

GENRE AND STYLISTIC FEATURES OF R.M. GLIER'S CONCERTO FOR HORN AND ORCHESTRA

Shi Ruolin

Trainee assistant of the Department of Brass and Percussion Instruments Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire, Russia, Nizhny Novgorod

Аннотация. Статья посвящена одному из наиболее востребованных концертов в репертуаре исполнителей на медных духовых инструментах – Концерту для валторны с оркестром Р.М. Глиэра. В центре внимания: специфика авторской трактовки жанра инструментального концерта, особенности драматургии и формообразования. Особый акцент сделан на роли солиста и реализации принципа диалогичности как ключевого для жанра инструментального концерта.

Abstract. The article is devoted to one of the most popular concertos in the repertoire of brass players – the Concerto for horn and orchestra by R.M. Gliere. In the spotlight: the specifics of the author's interpretation of the instrumental concerto genre, the features of dramaturgy and composition. Particular emphasis is placed on the role of the soloist and the implementation of the principle of dialogue as a genre-forming one for instrumental concert.

Ключевые слова: Р.М. Глиэр; Концерт для валторны с оркестром; концерт; валторна; духовые инструменты; медные духовые.

Keywords: R.M. Gliere; Concerto for horn and orchestra; concerto; French horn; wind instruments; brass instruments.

Концерт для валторны с оркестром (B-dur, op. 91, 1951) Рейнгольда Морицевича Глиэра – одно из наиболее популярных и востребованных сочинений в репертуаре валторнистов. Концерт входит в репертуарные списки учебных программ музыкальных вузов, в перечни рекомендуемых сочинений престижных исполнительских конкурсов. Собственную интерпретацию этого сочинения в разное время представляли известные российские и зарубежные валторнисты, в их числе В.В. Полех (СССР), Г. Бауманн (Германия), А. Клишанс (Латвия), М.-Л. Нойнекер (Германия), Х. Боне (Испания), Э. Жулен (Франция), Р. Баборак (Чехия). Музыкальный материал концерта оказался настолько привлекательным для исполнителей на медных духовых инструментах, что текст сочинения был адаптирован для

трубы в качестве солирующего инструмента. Эта версия известна в блистательном исполнении С. Накарякова (Израиль-Россия).

В то же время в исследовательской литературе валторновый концерт Р.М. Глиэра удостоен весьма кратких характеристик, не заслужив – в отдельных случаях – одобрительных оценок [9, с. 147]. Это явное противоречие между успешной концертной практикой выдающихся исполнителей-валторнистов и опытом научного осмысления концерта стало побудительным стимулом для пристального исследовательского внимания к названному сочинению. Цель настоящей работы – представив композиционный и драматургический анализ Концерта для валторны с оркестром Р.М. Глиэра, выявить его основные жанрово-стилистические особенности.

К середине XX века – времени создания Глиэром валторнового концерта – валторна прошла длительный путь эволюции, значительно расширив свои выразительные и технические возможности. Вместе с совершенствованием конструкции, она меняла свой статус исключительно оркестрового инструмента на статус инструмента ансамблевого, а затем и солирующего. В России деятельность первых валторнистов была связана с военными музыкальными коллективами времен Петра I, придворными и театральными оркестрами, ансамблями и оркестрами крепостных в имениях просвещенных дворян. Появление заметных валторновых соло в симфонических партитурах русских композиторов (от кратких реплик солирующей валторны в «Вальсе-фантазии» М.И. Глинки к развернутым соло в Andante Симфонии №2 «Богатырской» А.П. Бородина и в Andante Симфонии №5 П.И. Чайковского) соседствовало с активным включением валторны в камерные ансамбли (Септет Es-dur М.И. Глинки, Квнтет с-moll А.А. Алябьева, Октет d-moll А.Г. Рубинштейна, Октет с-moll М.А. Балакирева, Квнтет B-dur Н.А. Римского-Корсакова). Решающее значение в представлении инструмента именно как солирующего, способного выступать в сопровождении оркестра имели творческие опыты А.К. Глазунова, который в молодые годы практиковался в игре на валторне под руководством первого валторниста оперного оркестра Г. Франке [12, с. 63]. В 1884 году Глазуновым были созданы «Идиллия» для валторны и струнного квартета и Серенада №2 для валторны, двух скрипок, альты, виолончели и контрабаса. Несколько позднее обе пьесы были переоркестрованы композитором для малого состава симфонического оркестра.

Важным этапом становления жанра концерта для валторны с оркестром стали 1920-1930-е годы. Советский музыковед Л. Раабен, исследующий процесс формирования и эволюции инструментального концерта на территории бывшего СССР, отмечает [9, с. 37]: «В концертном творчестве 20 – начала 30-х годов есть любопытные детали: например, возник жанр концерта для духовых инструментов – трубы (В. Щелоков), валторны (В. Шебалин), жанр, которому в дореволюционной России не уделялось никакого внимания». Действительно, В.Я. Шебалин в 1930 году создает первую редакцию Концертино для валторны и оркестра (соч. 14, №2; вторая редакция осуществлена в 1959 году). Годом ранее – в 1929 году был опубликован Концерт для валторны с оркестром А.Ф. Гедике.

Следующие валторновые концерты появились лишь в конце 1940-х – начале 1950-х годов. В это время жанр инструментального концерта, после некоторого забвения в военные годы, вновь становится чрезвычайно популярным. Описывая этот исторический период, исследователи отдельно подчеркивают данный факт: «Как и в жанре симфонии, в развитии инструментального концерта послевоенного этапа можно свидетельствовать о несомненном буме: после постановления 1948 года количество концертных сочинений за пять последующих лет достигло рекордной цифры – около 80 партитур!» [4, с. 217].

Валторновый концерт Р. М. Глиэра (1875-1956) относится к числу его поздних опусов. Ко времени написания концерта (1951) Глиэр являлся автором сочинений, принесших ему профессиональное и общественное признание: Третьей симфонии «Илья Муромец» (1909-1911), балетов «Красный мак» (1926-27) и «Медный всадник» (1945-1948), Четвертого струнного квартета (1946). Апробирован автором и жанр концерта. В 1938 году после настойчивых просьб талантливой арфистки Большого театра Ксении Аркадьевны Эрдели Глиэр написал светлый и оптимистичный, наполненный фольклорными интонациями Концерт для арфы с оркестром. В 1942-43 годах был написан широко известный Концерт для колоратурного сопрано с оркестром – уникальное сочинение, первый из советских вокальных

концертов. В этом двухчастном цикле человеческий голос трактуется как оригинальный инструмент, а композиционные схемы отвечают логике развертывания инструментальных форм. Сразу после Великой Отечественной войны создан романтический по образной наполненности Концерт для виолончели с оркестром (1945-1946).

Как и в случае с Концертом для арфы, валторновый концерт появился благодаря знакомству Рейнгольда Морицевича Глиэра с выдающимся исполнителем на этом инструменте – Валерием Владимировичем Полехом^[1].

Их знакомство состоялось на одной из репетиций балета «Медный всадник» в Большом театре. Валерий Владимирович так рассказывает о своей первой встрече с композитором: «На меня Рейнгольд Морицевич произвел впечатление человека очень скромного, чрезвычайно душевного. Музыкальные познания его казались безграничными. Он вел беседу мило и просто, задавал вопросы, спрашивал наше мнение о партиях валторны в балете и прислушивался к моим высказываниям. (...) Я высказал пожелание, чтобы наши ведущие композиторы писали больше для духовых инструментов. “Да, в этом жанре мы отстаем, – признался Глиэр, – и я согласен с тем, что мы должны писать с персональным расчетом на того или иного исполнителя”. Воспользовавшись этим, я предложил сделать почин и написать для меня концерт для валторны с оркестром. Такое обещание было мне дано» [8, с. 157].

Эта встреча состоялась в 1950 году, а зимой 1951 года концерт уже был впервые сыгран В. В. Полехом на квартире Глиэра. При этом исполнитель счел написанную автором каденцию излишне простой и скромной и предложил свой вариант. Исполнение каденции В. Полеха, напечатанной в первом издании концерта (Музгиз, 1952 год), стало своеобразной традицией для валторнистов, предпочитающих ее несложной каденции Глиэра.

Первое публичное исполнение концерта состоялось 10 мая 1951 года в Ленинграде в Большом зале филармонии. Солировал В.В. Полех, оркестром Ленинградского комитета Радиоинформации дирижировал автор.

В Концерте для валторны с оркестром Глиэр вновь (после Концерта для арфы и Концерта для виолончели) обращается к классицистским жанровым канонам. Валторновый концерт состоит из трех частей, взаимодополняющих друг друга по принципу темпового и образного контраста. Первая часть (*B-dur*) – сонатное *Allegro*, в основе которого сопоставление волевой главной и певучей побочной партий. Вторая часть (*Andante, Es-dur*) – лирический центр композиции. Главной образной характеристикой динамичного финала (*Moderato – Allegro vivace, B-dur*), уравнивающего и замыкающего форму, стала танцевальность в ее фольклорном варианте. Обратимся к детальному анализу каждой части концерта.

Главная партия первой части – решительная и горделивая – в то же время не лишена некоторого изящества. Аккомпанемент, приходящийся на слабые доли такта, лишает эту маршевую тему излишней прямолинейности и тяжеловесности, наделяет ее словно бы балетной пластикой^[2]. Первое проведение основной темы поручено оркестру. Вступление солиста весьма показательно: на выдержанном органном басу валторна, словно импровизируя, исполняет развернутый пассаж, эффектно показывающий основной диапазон инструмента (Пример 1).

The image displays a musical score for a soloist's entrance. It is divided into two systems. The first system, starting at measure 16, shows the soloist's part in the upper staff and the orchestral accompaniment in the lower staves. The soloist's part begins with a melodic line marked *mf*. The orchestral accompaniment consists of rhythmic patterns in the strings and woodwinds, with dynamics ranging from *sf* to *pp*. The second system, starting at measure 20, features a *Cor. solo* part in the upper staff and the *Archi* (strings) part in the lower staves. The *Cor. solo* part continues the melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamics include *mf* and *f*.

Пример 1. Вступление солиста. Начало главной партии в исполнении солиста (фрагмент партитуры)

После проведения темы у солиста следует небольшое замедление перед связующей партией (с такта 39). Обратим особое внимание на этот факт: отличительной чертой композиции первой части является ясная расчлененность разделов формы – как крупных (экспозиция, разработка, реприза), так и более мелких (партии внутри экспозиции). Обособленность разделов достигается ясными, завершающими каденционными оборотами, нередко замедлением движения.

Интонационный материал связующей партии родственен главной; постоянная пульсация восьмыми создает оживленное движение. Принцип сопоставления тембров различных инструментов или их комбинаций в диалогическом чередовании, реализованный в главной партии (проведение основной темы сначала в оркестровом варианте, затем у валторны), получает здесь дальнейшее развитие. Реплики, интонационно близкие главной партии, попарно сопоставляются у низких струнных и деревянных духовых, фагота и кларнета. Позднее дуэт флейты и гобоя противопоставляется звучанию первых и вторых скрипок. Постепенно движение замедляется, плавное *diminuendo* подготавливает появление побочной партии (с 63 такта, *Tranquillo*).

Глиэр предпосылает побочной партии ремарки *cantabile* и *dolce*. Первое проведение основной мелодической идеи композитор поручает солирующей валторне, чей мягкий тембр сообщает мелодии особую теплоту и задушевность (Пример 2). В прозрачном аккомпанементе – *divisi* скрипок и деликатное звучание арфы.

The image shows a musical score for Example 2. It consists of two systems of staves. The top system is for the Cor, solo (Trumpet, solo) and the bottom system is for the Archi (Strings). The tempo is marked 'Tranquillo' and the dynamics are 'mf cantabile' and 'p'. The score includes measures 65 and 70. The Cor, solo part is marked 'mf cantabile' and 'p'. The Archi part is marked 'p' and 'dir.'.

Пример 2. Первое проведение темы побочной партии

Четыре проведения темы побочной партии выстраиваются в единое *crescendo*. Вновь обращаясь к диалогическому принципу, Глиэр чередует звучание солирующей валторны (ей поручено первое и третье проведение темы) и струнных. Последним поручены второе и четвертое проведение, в которых солист играет аккомпанирующую роль, исполняя весьма виртуозные пассажи (триольные пассажи в четвертом проведении темы).

Появление заключительной партии (с такта 102, *Piu mosso*), так же как и связующей, подготавливается замедлением темпа. Здесь возвращается более волевой, маршевый образ. Он создается за счет нисходящего, мерного движения четвертей в сочетании с коротким пунктиром, появления в партитуре медных духовых и ударных (в том числе колокольчиков). Как и связующая, заключительная партия устанавливает интонационные связи с главной партией. И еще одна аналогия, возникающая со связующей партией и выявляющая определенного рода симметрию экспозиционного раздела: заключительная партия – это время отдыха для солиста.

Разработка первой части весьма компактна (с такта 140 до такта 175). Она строится на интонационном материале главной партии. Волевые, фанфарные интонации поручены солирующей валторне. Триольные пассажи, появляющиеся чуть позднее и ритмически связанные с аккомпанирующими фигурациями побочной партии, позволяют солисту продемонстрировать виртуозные возможности инструмента.

Завершается разработка каденцией солиста. Реприза сокращенная: главная партия представлена только в оркестровом варианте, завершение главной выполняет роль связки. Побочная, в целом, сохранила свой первоначальный объем. Воздушная, пасторальная атмосфера создается благодаря флейтовым трелям в высоком регистре, расцветивающим первое проведение темы у валторны. Следующие проведения – в исполнении дуэта кларнета и фагота, а затем *divisi* струнных – сопровождают мягкие триольные пассажи валторны. Последняя реплика солиста подводит к заключительной партии, энергично завершающей первую часть.

Во второй части композитор отразил целую гамму лирических настроений: пасторальная нежность и мягкость высказывания здесь соседствуют с романтической взволнованностью и патетической приподнятостью тона. В этой части Глиэр оформляет музыкальный материал в

сонатную форму, трактованную оригинальным образом^[3]. Здесь реализована сонатная форма с динамизированной репризой; вступление и заключение, построенные на одной теме, придают форме концентрические черты.

Вторую часть открывает тема гобоя. Пасторальная, с деликатным сопровождением группы деревянных духовых, эта песенная тема (такты 1 - 10) связана с лучшими традициями русской музыки - с сочинениями П.И. Чайковского, А.К. Лядова, Н.А. Римского-Корсакова. Краткая тема вступления сменяется главной темой второй части, порученной валторне (с такта 10, *Es-dur*, Пример 3).

The image shows two staves of musical notation for a solo part. The top staff begins with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat major). The music starts with a *mp* dynamic marking. The bottom staff begins with a double bar line and a box containing the number 16, indicating the start of the main theme. It continues with a *p* dynamic marking and includes a box with the number 20. The notation includes various note values, rests, and phrasing slurs.

Пример 3. Главная тема второй части (фрагмент партитуры)

Теплый тембр валторны, мягкие внутритактовые синкопы, словно сдерживающие неторопливое восходящее движение мелодии, завуалированная грация трехдольного размера придают этой напевной мелодии особое очарование. Развитие темы, связанное с восходящими, декламационными пассажами солиста (авторская ремарка - *espressivo*), подводит к появлению трепетной и взволнованной побочной партии (с такта 35, Пример 4).

The image shows a multi-staff musical score for an orchestral passage. It includes staves for strings (pizzicato), woodwinds (flute, clarinet, bassoon), and brass (trumpets, trombones). The score is marked with *p dolce*, *div.*, and *arco*. The music features complex rhythmic patterns and phrasing. At the bottom, the number 'M. 22194 П.' is visible.



Пример 4. Побочная партия (фрагмент партитуры, партии струнной группы)

Глиэр сохраняет традиционное сопоставление тональностей в экспозиции сонатной формы: главная партия – *Es-dur*, побочная – *B-dur*. Основным мелодический материал побочной партии поручен первым и вторым скрипкам. Интонационный контур побочной, с одной стороны, достаточно явно противопоставляется главной. В основе главной партии восходящее движение, сдерживаемое нисходящими квартовыми ходами, но в результате достигающее вершины (начало 15 такта). Побочная партия приближается в своих опорных моментах к мелодическому движению с «вершины-источника», общая направленность движения – от вершины вниз к завершающей тонике. С другой стороны, поступенность как доминирующий тип движения, нисходящие квартовые ходы роднят главную и побочную партии второй части.

Разработка (с такта 40, *Poco agitato*) представляет собою единую волну динамического нарастания. Ее начало отмечено появлением новой темы, которая имеет отдаленные связи с интонационно-ритмическими особенностями предшествующих тем (короткий пунктир как в теме вступления, широкие нисходящие ходы). Первые реплики этой темы распределены между солирующей валторной и струнной группой, представленными в диалогическом чередовании. Развитие тематического материала сходно с завершением главной партии: валторна исполняет декламационные пассажи, эмоциональный накал которых все более и более возрастает. Общее динамическое нарастание приводит к кульминации, которая совпадает с началом репризы.

Глубокое и наполненное звучание струнной группы отличает репризное проведение главной партии (с затакта к 79 такту, *Tempo del comincio*). Реприза динамизирована. После яркой и насыщенной звучности следует внезапное отступление на *piano* (такт 85), от которого выстраивается еще одна динамическая волна (кульминация – с 95 такта). Мягкое замедление и *diminuendo* подводят к появлению побочной партии (такт 102, *a tempo*). В исполнении солирующей валторны с убаюкивающими подголосками в партиях скрипок и альтов побочная партия звучит трогательно и нежно (авторское примечание – *dolce*). Проведение побочной партии дано в весьма сокращенном варианте (такты 102 – 110). При этом композитор сохраняет классицистский принцип единства тональностей в репризе: обе партии проводятся в тональности *Es-dur*.

В репризе композитор использует перекрестное (по сравнению с экспозицией) распределение тематического материала между группами инструментов. Так, в экспозиции главная исполнялась валторной, побочная – струнной группой, в репризе – наоборот: основная мелодическая идея главной партии озвучена струнной группой (с добавлением деревянных духовых), побочная поручена солирующему инструменту.

Подобный подход высвечивает зеркальную симметрию темброво-инструментальных решений

и, в то же время, позволяет выстроить всю часть как единую волну, кульминация которой приходится на зону репризного проведения главной партии.

В лаконичной, спокойной коде (с затакта к такту 112) автор возвращается к теме вступления (гобой и струнные *divisi*). Это усиливает зеркальную симметрию формы, придает ей концентрические черты. Финальная реплика валторны – вариант тематического материала разработки.

С исполнительской точки зрения, вторая часть ставит перед солистом важные драматургические задачи. Музыкальный материал организован композитором таким образом, что нарастание эмоционального напряжения, переход от одного настроения, эмоционального состояния к другому поручаются солисту. Таково завершение главной партии, в том же ключе выдержана разработка. Именно от солиста зависит, насколько динамичным будет развитие этой части, насколько интенсивным будет развитие, насколько насыщенной и обоснованной будет кульминационная зона.

В связи с этим точное понимание исполнителем особенностей формы чрезвычайно важно. Ощущение сквозного и диалектического развития, реализованного в сонатной форме, поможет избежать статичности и инертности, выстроить убедительную исполнительскую концепцию.

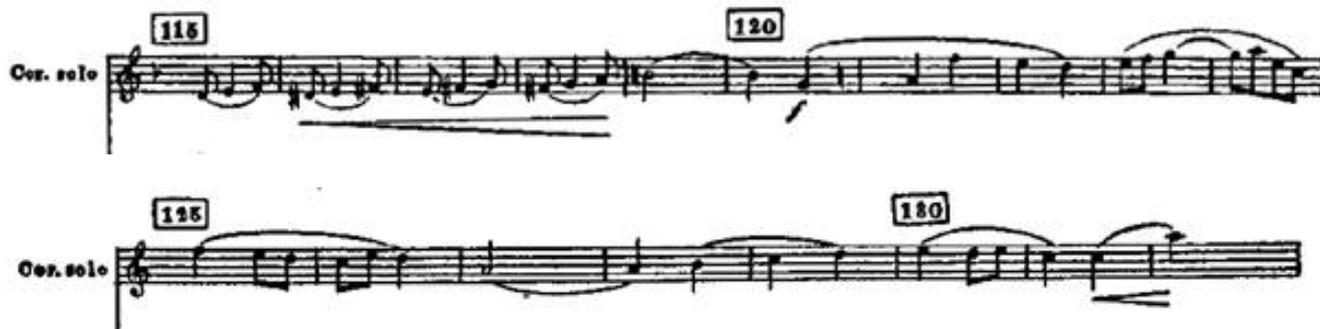
Стремительный и энергичный финал связан со стихией народного танца. Здесь Глиэр вновь обращается к сонатной форме. Своеобразие ее трактовки связано с темой вступления, которая трижды проводится на протяжении части: она открывает финал, появляется перед разработкой и завершает репризу. Это композиционное решение, при явной динамизации второго и третьего проведения, придает форме черты рондальности.

В протяжной и певучей первой фразе, порученной кларнетам и фаготам, за счет широкой интервалики создается ощущение пространства и объема, столь характерное для русской музыки. Фраза-ответ – тяжеловесное и несколько архаическое звучание группы медных духовых (труба, тромбоны, туба; с такта 9).

Эпический, былинный зачин вступления сменяется живой и энергичной главной партией (*B-dur*, с такта 19). После проведения темы у фагота и струнных она переходит к солисту (такт 53, Пример 5). Торжественно-ликующая побочная партия (*F-dur*, с такта 120), напротив, песенная по своей природе (Пример 6).

The image shows three staves of musical notation for a Clarinet solo. The first staff is labeled 'Clar. solo' and begins with the tempo marking 'leggiero' and the dynamic marking 'mf'. The second staff is labeled 'Clar. solo' and has a measure number '60' in a box above it. The third staff is labeled 'Clar. solo' and has a measure number '66' in a box above it. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

Пример 5. Главная партия финала (партия солирующей валторны)



Пример 6. Побочная партия (с такта 120, партия солирующей валторны)

На границе между экспозицией и разработкой возвращается тема вступления (затакт к 168 такту). Достаточно развернутая разработка строится на материале главной партии. Реприза сильно отличается от классицистского канона. По-видимому, Глиэр, полагая, что материал главной партии исчерпал свой потенциал к развитию в разработке, практически не обращается к нему в репризе. Началом тематической (не тональной) репризы можно считать возврат побочной партии в *Es-dur* (затакт к 265 такту). Появление основной тональности (доминантовый органнй пункт к *B-dur*) приходится на такт 299. Здесь композитор располагает небольшое завершающее построение, интонационно опосредованно связанное с главной партией.

В следующем разделе (*Agitato*) возвращается интонационный материал вступления. Здесь он, утрачивая свой серьезный тон, звучит взволнованно и страстно. Завершает часть блестящая, стремительная кода, в которой солист может продемонстрировать высочайший уровень своих виртуозных способностей.

Представленный анализ позволяет сделать вывод о том, что Концерт для валторны с оркестром Р.М. Глиэра продолжает жанрово-лирическую линию развития советского концерта [9, с.147; 4, с. 218]. В противовес одновременно существующей тенденции, связанной с симфонизацией концертного жанра и кардинально трансформирующей жанровые признаки (структура и архитектура цикла, местоположение и функции каденции, принцип диалогичности), концерты жанрово-лирической линии сохраняют ориентацию на классицистские образцы концерта. В трехчастной структуре цикла Глиэра, сохранившей традиционное темповое соотношение частей, основной драматургический акцент приходится на первую часть, темы которой наиболее контрастны между собою в контексте всего концертного сочинения.

Также в валторновом концерте Глиэра сохраняются масштаб и функции каденционных построений, свойственные классицистским образцам концертов. Традиционно связанные со свободной импровизацией, каденции позволяют эффектно представить технические возможности инструмента и виртуозный потенциал исполнителя.

Сохраняется Глиэром и диалогичность в ее традиционном понимании как чередование музыкальных высказываний солирующего инструмента и tutti или групп оркестра. При этом в большинстве случаев, в валторновом концерте реализуется диалог-согласие, между солистом и оркестром нет конфронтации, противопоставления. Гармоничная уравновешенность формы в целом, яркая образность, эмоциональная открытость лирики, тонкое понимание выразительных возможностей солирующего инструмента привлекают к Концерту Глиэра доброжелательное внимание и талантливых исполнителей, и искушенной публики.

Список литературы:

1. Агакова А., Терпугов Д. В.В. Полех – выдающийся валторнист в истории становления

русской школы исполнительства на духовых инструментах // Мир культуры – взгляд в будущее: сборник научных статей XVIII Всероссийской научно-практической конференции (Чебоксары, 19 марта 2018 года). – Чебоксары: Плакат, 2018. – С. 9-11.

2. Березин В., Парфенова И. Полех Валерий Владимирович // Московская государственная консерватория. 1866-2016: Энциклопедия в 2-х томах. – М.: Прогресс-Традиция, 2016. – С. 532.

3. Гулинская З. Рейнгольд Морицевич Глиэр. – М.: Музыка, 1986. – 220 с., 48 л. ил.

4. История современной отечественной музыки: Учебник. Вып 2. / Ред. М. Тараканов. – М.: Музыка, 1999. – 477 с.

5. Круглов Е. История становления и развития Московской валторновой школы. URL: https://elibrary.ru/download/elibrary_27428414_74658334.htm (дата обращения - 04.03.2022).

6. Латышев Н. Произведения А.К. Глазунова для духовых инструментов: историко-текстологические аспекты: автореф. дисс. ...канд. искусств. – М., 2013. – 28 с.

7. Петрова Н. Рейнгольд Морицевич Глиэр. Краткий очерк жизни и творчества. – Л.: Музыка, 1962. – 118 с.

8. Полех В. Концерт для валторны // Р. Глиэр. Статьи. Воспоминания. Материалы. – М., Л.: Музыка, 1965. – С. 156-158.

9. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. – Л.: Музыка, 1967. – 307 с.

10. Раабен Л. Советский инструментальный концерт. 1968-1975. – Л.: Музыка, 1976. – 80 с.

11. Усов Ю. Валерий Полех // Портреты советских исполнителей на духовых инструментах. – М.: Сов. композитор, 1989. – С. 208-231.

12. Усов Ю. История отечественного исполнительства на духовых инструментах. – М.: Музыка, 1975. – 199 с.

13. Холопова В. Формы музыкальных произведений. – СПб.: Лань, 2001. – 496 с.

^[1] В.В. Полех (1918 – 2006) – известный советский и российский валторнист, солист оркестра Большого театра и Большого симфонического оркестра Всесоюзного радио и Центрального телевидения, преподаватель Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, заслуженный артист РСФСР (1959).

^[2] В этой связи отметим долгую и получившую признание современников работу Р. Глиэра в области балета. Им созданы балеты «Хризис» (1912), «Красный мак» («Красный цветок», 1 ред. – 1926-1927, 2 ред. – 1949, 1957), «Комедианты» (1 ред. – 1922-1930, 2 ред. – «Дочь Кастилии» - 1955), «Медный всадник» (1948), «Тарас Бульба» (1951-1952).

^[3] Отметим размытость и неточность формулировок, встречающихся в литературе, посвященной этому концерту. З. Гулинская пишет о второй части [3, с. 202]: «Начало и конец этого

поэтического повествования о красоте природы безмятежны, спокойны. В среднем эпизоде музыка носит несколько возбужденный характер». Ю. Усов аналогичным образом применяет термин «средний эпизод» [12, с. 187], он же отмечает: «Отголоски темы среднего раздела слышатся в заключительных тактах (...)». Использование терминов «средний эпизод», «средний раздел» наводят читателя на мысль о трехчастной форме, что не является корректным по отношению к рассматриваемому сочинению.