

УДК 78.03+785

О. Кучма

**ОСОБЛИВОСТІ НЕОФОЛЬКЛОРИЗМУ
В ПІЗНІЙ ТВОРЧОСТІ Р. ЩЕДРИНА
(НА ПРИКЛАДІ КОНЦЕРТУ ДЛЯ ОРКЕСТРУ № 4
«ХОРОВОДИ»)**

Стаття присвячена актуальній для сучасного музикознавства проблемі стильового діалогу, прояви якого розглядаються як взаємодія академічного та фольклорно-побутового, романтичного та народного. Здійснений аналіз Концерту для оркестру № 4 Р. Щедрина дозволяє зробити висновок про актуальність та перспективність розвитку певних ознак неофольклоризму як стильового напрямку в музичній творчості на межі ХХ та ХХІ століть.

Ключові слова: Р. Щедрін, неофольклоризм, культурна пам'ять, стиль, діалогізм, поліфонічність.

Перша половина ХХ століття, як відомо, дала поштовх для розвитку багатьох стильових напрямків, вже самі назви яких вказували на їх свідомий діалог з спадщиною попередніх епох чи діалог з іншими типами мислення. Поява нових стильових утворень була продиктована змінами картини світу та людської свідомості, що відбулися в результаті глобальних суспільних зрушень, коли мистецтво прийняло на себе місію пізнання духовних колізій тогочасної культури.

Актуальність дослідження полягає в тому, що в ХХ столітті розширення культурних горизонтів відбувається в тому числі й завдяки взаємодії академічної та народної, фольклорної традиції в композиторській творчості. «Народний» та «романтичний» (за М. Бахтіним [1]) типи культури існували на будь-якому історичному етапі. Але якщо раніше вони, як правило, співіснували паралельно, то в ХХ столітті їх взаємовідношення докорінно змінюється — момент їх синтезу-діалогу надзвичайно інтенсивний, а в неофольклоризмі фольклорне та авторське існують як рівноправні системи.

Необхідно відзначити, що існуючий розподіл на культуру академічну та фольклорно-побутову (в термінології М. Бахтіна «романтичну» та «народну») надає саме фольклорній культурі певної символічності, коли фольклор може служити символом епох, що завершилися, з одного боку, та одночасно, символом чогось стабільного та незмінного, а отже й цінного — з іншого. Таким чином, фольклорний елемент вносить у сучасну культуру не тільки певний символізм, але й

проявляє себе в якості *охоронної* функції традиції, демонструє накопичений об'єм «*культурної пам'яті*». Дозволимо собі припустити, що саме це є однією з причин підвищеного композиторського інтересу до фольклору та приводить до виникнення декількох стильових хвиль, пов'язаних з його опрацюванням. Цікавим може бути спостереження О. Дерев'янченко [2], яка одну з особливостей неофольклоризму вбачає у протиставленні його романтичним тенденціям. Антиромантизм фольклоризму, на її думку, виявляється у прагненні колективної надособистісної свідомості до пошуків шляхів подолання кризи європейського індивідуалізму.

Г. Кочарова зазначає, що звернення до фольклору одночасно ще й дає перспективу збагачення ресурсів стилю за рахунок можливого стильового та жанрового синтезу. В такому випадку фольклорна жанровість може трактуватися як досить «традиційно, через призму прийому «узагальнення через жанр» та жанрового цитування (...), і як жанрова асиміляція, контамінація чи жанрове «очуднення», деформація чи гіперболізація» [3, с. 66].

Цікаво, що «нова фольклорна хвиля» 2-ї половини ХХ століття проявила себе в той час і в творчості тих композиторів, для яких вже, нарешті, були відкриті найрізноманітніші технічні знахідки західно-європейських композиторів як початку ХХ століття, так і сучасників, відомих своїм авангардизмом. Можливо, що таке шире захоплення фольклором було певною мірою противажем музиці, яка зайшла завдяки технічним знахідкам далеко за межі емоційної безпосередності. В такій ситуації пошуки «живої» інтонації здійснювалися композиторами з різних джерел — і в музиці побуту, і в звукових реаліях повсякденності, і в фольклорі. В складному контексті «осучаснення» мовних ресурсів фольклорне начало дозволяло композиторам також зберегти комунікативність по відношенню до власного слухача.

Особливості хвилі неофольклоризму 1960–1970-х років ми вбачаємо, насамперед, в тісному діалозі фольклорного з сучасними техніками письма та розширенні зони фольклорних жанрів і стилів. Новим для цієї хвилі неофольклоризму стало небувале «поєднання непоєднуваного»: все частіше зустрічаються твори, в яких відбувається «змикання» всіх досягнень авангардної композиторської творчості з власне фольклором. Так, одним з найяскравіших зразків у цьому відношенні може стати пісня «Не белы, белы снеги» з опери Р. Щедрина «Мертві душі», яка за своєю будовою включає всі дванадцять звуків, а за звучанням — національно-російська, з характерними чвертьгоновими

інтонаціями. Давні фольклорні пласти поєднуються з найсучаснішою інтонаційною роботою в «Плачах» Е. Денісова, що проявляється, наприклад, в тонких переходах від діатоніки до багатоскладової полідіатоніки, яка на слух сприймається як складна хроматика.

Розширюються горизонти неофольклоризму і за рахунок розширення самої палітри фольклорних жанрів — для композиторів відкриваються ті фольклорні пласти, які були невідомими для їх попередників. З одного боку, композитори мають змогу познайомитися з найбільш архаїчними жанрами та фольклорними зразками, з іншого — сам фольклор як живий феномен «обростає» новими жанровими різновидами (найбільш яскравим прикладом може бути інтерес до жанру частушки, яка, як фольклорний жанр, є досить молодою — вона виникла в другій половині — наприкінці XIX століття); не потрібно також забувати й про відкриття географічних кордонів — музикантами освоюються не тільки власні джерела, а й фольклорна музика всіх континентів.

Важливим моментом є й те, що деякі фольклорні жанри існують у власних різноманітних жанрових версіях. Так, частушка, звернення до якої можна вважати «ознакою» другої хвилі неофольклоризму та інтерес до якої проявився в творчості багатьох композиторів (варто назвати «Російський зошит» та «Приспівки» для хору а cappella В. Гавриліна, «Прощальну» для хору та «Деревенский альбом» для фортепіано Г. Белова, кантату «Вечерок» Ю. Буцко, «Віренею» та «Піснехорки» С. Слоніньського, Концерт для оркестру «Пустотливі частушки», Перший фортепіанний концерт, фрагменти з балету «Горбоконики» та опери «Не тільки любов» Р. Щедріна), по різному проявляла себе в композиторських творах — вона звучала і як ліричні «страждання», і як хороводна, наближалася до плачів, голосінь та причетів, поряд з цим існувала і у своєму «задиристому» варіанті — жартівливих та гумористичних формах.

Як нам здається, ще одним моментом, типовим для неофольклоризму цього етапу, є діалог фольклорного та духовного. Останнє стало продовженням традиції, що йшла ще з давніх часів. На це також звертає увагу Є. Шевляков [4], який зазначає, що на Русі обіходні сільські молитви поєднувалися з фольклорним інтонаційним досвідом. Поєднання названих вище двох поетик засвоювалося та відображалося і в творчості композиторів «нової фольклорної хвилі». Так, дослідник наводить приклад з опери «Віренея» С. Слоніньського, один з номерів якої, а саме «Молитва», починається з молитовної зосередженості, а

поступово, змінюючись в характері, в ньому проростають інтонації різних фольклорних жанрів — плачів, причетів, криків. На щось подібне звернув увагу М. Тараканов при дослідженні хору «Страта Пугачова» Р. Щедріна, де відбувається «специфічний синтез... хорового причету, плачу, напівмовної скоромовки та літургійного співу» (цит. за: [4, с. 81]).

Неофольклоризм, існуючи ще з моменту свого виникнення як поєднання двох поетик — народної та професійної, в 1970-ті роки в радянській музиці отримав і свої специфічні особливості. Неофольклоризм цього періоду дійсно слід розглядати як цілком самостійне стильове явище, відмінне, в тому числі, й від попередніх своїх хвиль — не випадково він отримав додаткову назву — «нова фольклорна хвиля». Невідходячи від своєї основної особливості — поєднання двох поетик, — «нова фольклорна хвиля» продемонструвала ще глибше їх взаємопроникнення, яке відбувалося, на наш погляд, в такому:

— включенні до композиторського арсеналу нових фольклорних жанрів, «відкриття» яких відбувалося як у вертикальному розрізі — через просування в глиб віків та віднайдення найбільш архаїчних фольклорних жанрів, з одного боку, та застосуванні нових жанрових форм, що виникли з часом, з іншого; так і в горизонтальному — через розширення географічних просторів і в межах своєї країни, і у відкритті для радянських композиторів «екзотичного» фольклору Північної та Південної Америки, ін.;

— «змиканні» фольклорного начала з найсучаснішими композиторськими техніками другої половини ХХ століття. При цьому відбувався процес осмислення зв'язку надбань композиторської творчості з тим, що було приховано глибоко всередині фольклорних зразків;

— діалозі фольклорного та музики духовної традиції, який відбувався як в минулому, тобто ще у своєму народному побутуванні, так і продовжив своє життя власне у композиторській творчості.

Хотілось би звернути увагу ще на два моменти. Перший з них пов'язаний з особливостями «роботи» композиторів з фольклорним матеріалом: необхідно відмітити те, що однією з головних особливостей «нової фольклорної хвилі» є надзвичайно сильна роль саме авторсько-інтерпретуючого, його превалювання над фольклорним; фольклорне існує як значно асимільоване в композиторському тексті. Ще ніколи, незважаючи на таку широку фольклорну жанрову палітру, авторське не домінувало, не поглинало собою запозичене — часто в авторському тексті залишається тільки натяк на інтонації пер-

шоджерела, хоча народний дух при цьому не викликає заперечення. Широко ввійшло в композиторську практику й використання фольклорного тільки у вигляді вербального тексту, тоді як музика — власна авторська, написана немов би як можливий варіант народного до даного тексту: варто згадати деякі твори Лесі Дичко; також, як приклад, можна навести заспів з опери Р. Щедріна «Не белы, белы снеги»; пронизана «російським духом» музика «Віреней» С. Слонімського немов зіткана з інтонацій, характерних для самих різних фольклорних жанрів, тоді як прямі запозичення знайти важко.

Друге. Неофольклоризм другої половини ХХ століття не обмежується хронологічними рамками кінця 50-х — початку 70-х років. Його прояви продовжені творчістю композиторів наступних періодів, зокрема і Р. Щедріним, в творах якого ця стильова тенденція є досить сталою, що доводить цілий ряд його творів, які в тій чи іншій мірі демонструють свої зв'язки з фольклором.

Широко відомим та незаперечним фактом по відношенню до спадщини композитора є те, що Щедрін ввійшов у музичну історію як композитор, творчість раннього періоду якого опирається на російський фольклор. Менше підкреслюється роль фольклорного начала в пізніших творах. Однак втілення народного в творчості композитора проявляється не тільки у зверненні до стильових особливостей російського фольклору, виявленого, насамперед, у використанні частушкових наспівів (опера «Не тільки любов» — 1961–1971, Перший фортепіанний концерт «Пустотливі частушки» — 1963, концерт для фортепіано соло «Частушки» — 1999), народного речитативу, голосінь плакальниць, причетів та плачів (хор «Страта Пугачова»), хороводних наспівів (сцени з балету «Горбоконики» — 1955, нова редакція — 1999), народної манери жіночого та чоловічого співу (опера «Мертві душі» — 1976), бренькань балалайки («Балалайка» для скрипки соло без смичка — 1997, «Автопортрет» для оркестру, в анотації до якого композитор говорить про «імітацію нудьгливих звуків самотньої балалайки»), награвань гармошки, пастушкових награвань (інтерлюдія № 1 «Російські пастухи» до опери «Очарований странник» — 2002), гри на ложках та передзвоні бубонців (Четвертий концерт для оркестру «Хороводи» — 1989). Російський фольклор дійсно відбився в творчій свідомості Щедріна. Відчуття російського ґрунту його творчості виявляється в любові до різноманітних жанрів та пластів народної національної культури, тяжінні до природності мови, перевтіленні нової інструментальної техніки ХХ століття в характері національної фольклорної традиції,

виведенні на сцену народних персонажів, у виборі тем та сюжетів, в яких звучить біль за долю Росії. Фольклорне в творчості композитора виявляється і як форма творчого мислення, з одного боку, і як одна з форм прояву зв'язку з традицією — з іншого.

Ще одним проявом зв'язку з традицією в спадщині Щедріна є використання стилістики церковної музики, з якою зливаються і фольклорні витoki його творчості. Так, наприклад, знаменний розспів став стильовою основою для декількох творів композитора різноманітних жанрів, серед яких «Стихіра на тисячоліття хрещення Русі» для оркестру (1987), яка створена на основі записаної крюками та викладеної в розшифровці композитора стихіри на свято Володимирської ікони царя Івана Грозного. До цього ж ряду творів відноситься російська літургія «Запечатленный ангел» — хорова музика (1988), в певній мірі знаменний розспів використовується і в опері, написаній за однойменною повістю М. Лескова «Очарованный странник» (2002).

Розглянемо, яким чином виявлені фольклорні елементи в Концерті для оркестру № 4 «Хороводи». Цей концерт був замовлений композитору для міжнародної програми святкування третьої річниці Suntory Hall в Токіо в 1989 році. Перше виконання твору відбулося 2 листопада 1989 року в Suntory Hall Токійським симфонічним оркестром під керівництвом Н. Тотсука.

Окрім традиційного складу струнної групи до оркестру, який використав композитор в цьому творі, входить розширена духовна група, де дерев'яні духові представлені чотирма флейтами, причому перша та третя можуть замінятися двома пікколо, а четверта — альтовою флейтою *in G*. Крім цього флейтове сімейство представлене ще одним досить незвичним різновидом — контральтовою флейтою *dolce*, тобто бароковою флейтою, або блок-флейтою, якій і доручається проведення першого тематичного утворення. Широко представлене і сімейство кларнетових, де присутні і кларнет-пікколо, і бас-кларнет. Решта дерев'яних традиційна для потрібного складу — два гобої та англійський ріжок та три фаготи. Традиційний і склад мідних духових. А от розширення групи ударних інструментів можна вважати жанровою ознакою оркестрового складу концертів для оркестру в творчості Р. Щедріна. Як і в Третньому концерті для оркестру, окрім виконавця на літаврах та свистку-пікколо, партитура вимагає ще п'ятьох ударників, інструментальна палітра котрих представлена найрізноманітнішими інструментами. Посилена в партитурі і роль колористичних інструментів: поряд з фортепіано в ній використані арфа, чембало та

челеста. Саме колорит як один з основних виразових засобів концерту вимагає незвичних прийомів гри й на традиційних інструментах.

Фольклорне начало в цьому концерті подається композитором немов овіяне романтичним ореолом. «Оромантизоване» бачення народних сцен з минулого виявлене вже в першому вступному епізоді концерту *Lento assai*. Композитором підкреслюється таємничо-фантастичне звучання основних тематичних утворень концерту. Так, проведення першої теми вступу доручено солюючій барочній флейті на фоні засурдиненого протягнутого звуку скрипок та флажолету віолончелей у високому регістрі та *glissando* двох флейт, що виконується на відділеному мундштуку з відносною точністю інтонування. Саме на такому колористичному фоні й виникає, написана в народній манері, пасторальна тема у флейти. Вона викликає стійкі асоціації з імпровізацією пастушків, яка виконувалась на народних духових інструментах. «Народний» характер теми підкреслений не тільки особливостями оркестровки, але й особливостями її будови: в основі теми лежить висхідний квартовий заспів з опорою саме на нижньому устої, що є типовим для багатьох зразків народної творчості. Характерними для російської народної творчості є і ладові особливості теми, виявлені, по-перше, у використанні лідійського нахилу ладу: тема спирається на тональність сі-бемоль мажор з підкресленою лідійською квартою в основі; по-друге, в ладовій перемінності, оскільки в її будові основними можна вважати два устої — фа та сі-бемоль; по-третє, в будові теми присутні й інші ладові «відхилення» та «перемінність», виявлені у використанні підвищення другого ступеня (по відношенню до сі-бемоль мажору), та у використанні лідійської кварта, якщо тимчасово опорою вважати фа, тобто у звучанні сі-бекара замість сі-бемоля.

В будові цього концерту провідним є принцип монтажу, в даному випадку виявлений у контрастному зіставленні різнохарактерних епізодів. Так, друга побудова (цифра 2, *Allegretto*), в основі якої лежить невеличка поспівка, що проводиться чембало та дублюється скрипками на *pizzicato* на фоні тремолоючої кварта у альтів, поєднується з попередньою побудовою тільки протягнутою педаллю флейт та других скрипок з віолончелями. Динамічне проведення першої теми (цього разу тільки два такти замість шести попередніх з ущільненням фактурного малюнка) можна розглядати як своєрідну репризу невеликого вступного розділу концерту.

Основний розділ концерту (цифра 4, *Allegretto*) починається з уже знайомого матеріалу, який вперше з'явився в середині вступної побу-

дови. Саме на її фоні у п'ятому такті вступає солююча блок-флейта з новою темою, формування якої відбувається поступово — до даного тематичного утворення кожного разу «нанизується» нове продовження. Таким чином, композитор відтворює у формуванні тематизму концерту принцип поступового введення в танець все нових його учасників. Хотілось би звернути увагу й на те, що темі основного розділу, яка написана в тональності ре-бемоль мажор, притаманні ті ж особливості ладової будови, що й темі вступного розділу: це і лідійський нахил ладу (виявлений та підкреслений при другому проведенні теми — після цифри 5), і перемінний устій — ля-бемоль — ре-бемоль, і лідійська кварта по відношенню до перемінної тоніки ля-бемоль (тобто ре-беклар замість ре-беомля — останній мотив першого проведення), інше. По мірі «нанизування» до початкового мотиву основного розділу все нових і нових мотивів відбувається і фактурне «нашарування» — нові персонажі — оркестрові інструменти теж поступово включаються в загальну гру. Коли композитором можливості мотивного «нанизування» та фактурного «напластування» в межах даного образу вичерпуються, починається *перша оркестрово-фактурна варіація* (цифра 7): основна тема проводиться кларнетом та дублюється арфою, а фон супроводу (на темі поспівки зі вступу) віддається флейтам та фортепіано. В *другій варіації* композитор доручає основну тему англійському ріжку, а в супроводі з'являється новий матеріал. В *третьій варіації* тема знову повертається до солюючого кларнета.

На цифрі 13 з'являється новий варіант основної теми: він виділяється введенням нового розміру — $5/8$. Але насправді — не нова тема, а лише новий її варіант, оскільки спорідненими залишаються і ладові особливості обох тематичних утворень. Новий варіант теми підкреслений не тільки зміною метра, але й зміною фактури та динаміки — на *f*, до цього переважало *p*.

В процесі розвитку тема піддається подальшим динамічним варіантно-варіаційним перетворенням, які включають і фактурні варіації, і варіації, основані на мотивному варіюванні. В цілому, в першому розділі концерту й переважають саме ці принципи розвитку поряд з мотивним нанизуванням, про яке мова йшла вище.

Початок другого розділу (цифра 32), який ми визначаємо за проведенням нової теми, вводиться звичним для композитора прийомом «монтажного поєднання» — після одного з далеких варіантів теми першого розділу, на мотиві якого основуються і фігурації супроводу. Цей епізод, що звучав на *f*, не закінчується, а, швидше, переривається

і дві флейти на *p* за авторською ремаркою «ніби здалеку» проводять написану в народному дусі двоголосну тему другого розділу. Композитор залишається відданим тим принципам будови теми, які були застосовані ним, і стосовно теми першого розділу: по-перше, саме «визрівання» теми відбувається поступово, вона знову-таки практично на очах формується навіть не з мотиву, а лише з першої інтонації, поступово «завойовуючи» власний діапазон; по-друге, як і для попередньої теми, для теми другого розділу характерна ладова перемінність, що проявляється у використанні паралельного мажоро-мінору; по-третє, і в цій темі виділяється саме лідійський нахил мажорного ладу. Багато в чому спільними є і принципи розвитку самої теми, вони базуються також на варіантних її проведеннях різними інструментами — спочатку флейтами, потім кларнетами (цифра 36), далі фаготами (цифра 38), валторнами (такт після цифри 40), гобоями та англійським ріжком (цифра 41). В другому розділі проведення значно зміненої теми передається групі мідних духових (за виключенням валторн, які вже прозвучали) — спочатку тромбонам і тубі (цифра 43), а потім і трубам (цифра 44). В третьому розділі з'являються змішані тембри — на початку валторни та блок-флейта (цифра 45), з дублюванням ритму струнним квартетом (без контрабасів). Поступове «нашарування» нових оркестрових тембрів приводить до кульмінаційного проголошення теми всіма інструментами оркестру (цифра 46) — при цьому саме в третьому розділі варіант теми найбільш віддалений від початкової «матриці». Змінюється повністю і характер теми — з лірично-танцювальної вона перетворюється на моторно-танцювальну, а в партіях окремих інструментів (арфа, чембало, челеста) поступово формуються кластерні нашарування, які частково дублюють ритмічну пульсацію теми. Поступове згасання енергії загального танцю, який будується на окремих виділених мотивах теми, приводить до нової кульмінації, після якої раптово починається досить розгорнута кода, яка одночасно виконує і роль динамізованої скороченої репризи. Про суміщення двох функцій — репризи і коди — свідчить, з одного боку, масштаб цього розділу, що певним чином може вважатися репризою, з іншого — повторення не тільки теми другого розділу вступу, на якому також будувався і перший основний розділ концерту, а й самої теми основного розділу. Про коду дозволяє говорити повернення до тематичного матеріалу другого розділу вступу в тому ж фактурному варіанті, що й першого разу, зміни відбулися тільки в тональному плані розділу — ре мажор замість ре-бемоль мажору. На

цифрі 67 повертається і перша тема вступного розділу з незначними змінами в її інтонаційній будові, і її звучання немов свідчить про настання «справжньої» коди, оскільки після неї ще раз звучить матеріал другого розділу вступу в початковій тональності ре-бемоль мажор.

Таким чином, в Четвертому концерті для оркестру «Хороводи» композитор доводить «живучість», актуальність та перспективність розвитку певних ознак неофольклоризму як стильового напрямку. Зокрема, його риси виявлені в цьому концерті в такому:

- образно-тематичному спрямуванні, яке заявлене в назві твору та безпосередньо співвідноситься з російською народною традицією;
- відтворенні народного музикування і створенні колориту народних оркестрів та окремих народних інструментів шляхом розширення групи дерев'яних духових та ударних інструментів, що імітують звучання народних, зокрема — сопілки;
- ладових особливостях основних тематичних утворень концерту, виявлених у ладовій перемінності, використанні особливостей лідійського ладу, переміні основних устоїв побудови;
- перевазі варіантно-варіаційних принципів розвитку тематизму над будь-якими іншими, що є типовим і для фольклорної традиції;
- особливостях формування тематизму — поступовому «нанизуванні» нових інтонацій до попередньо сформованої теми, тобто «музичній» імітації процесу поступового включення до хороводу все нових та нових учасників.

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

1. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. Бахтин. — 2-е изд. — М. : Художественная литература, 1990. — 543 с.
2. Деревянченко Е. Неофольклоризм: к проблеме диалога художественных систем / Е. Деревянченко // Музичне мистецтво. — Донецьк, 2004. — Вып. 4. — С. 60–68.
3. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки) / Г. Комарова // Музично-історичні концепції у минулому і сучасності / ред.-упоряд. О. Зінкевич, В. Сивохіп. — Львів, 1997. — С. 65–73.
4. Шевляков Е. Новая фольклорная волна / Е. Шевляков // История отечественной музыки второй половины XX века : учебник / отв. ред. Т. Н. Левая. — СПб.: Композитор, 2005. — С. 76–92.

Кучма Е. Особенности неофольклоризма в позднем творчестве Р. Щедрина (на примере Концерта для оркестра № 4 «Хороводы»). Статья посвящена актуальной для современного музыкознания проблеме стиливого диалога, проявления которого рассматриваются как взаимодействие академического и фольклорно-бытового, романтического и народного. Осуществленный анализ Концерта для оркестра № 4 Р. Щедрина позволяет сделать вывод об актуальности и перспективности развития определенных признаков неофольклоризма как стиливого направления в музыкальном творчестве рубежа XX и XXI веков.

Ключевые слова: Р. Щедрин, неофольклоризм, культурная память, стиль, диалогизм, полифоничность.

Kuchma E. The features of the neofolklorism in later works of R. Shchedrin (on the example of the 4th Concert to Orchestra «Roundelay»). The article is devoted to the topical problem in the contemporary musicology, such as style dialogue, displays of which are seen as the interaction of academic and folk, romantic and popular. The analysis suggests the relevance and prospects of the development of certain neofolkloristic features as a stylistic trend in musical art at the turn of the XX and XXI century.

Keywords: R. Shchedrin, neofolklorism, «the cultural memory», style, dialogism, polyphony.

