

Константин Владимирович Зенкин

kzenkin@list.ru

Доктор искусствоведения, проректор по научной и воспитательной работе, профессор кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Konstantin V. Zenkin

kzenkin@list.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Vice-Rector for Research and Educational Affairs, Professor of Foreign Music History Department of Moscow P. I. Tchaikovsky State Conservatory

Авангард как мимолетный опыт в позднесоветской музыке

Аннотация

В статье представлена панорама модернистского движения второй половины XX века. Авангард как направление в советском музыкальном искусстве 1950-70-х годов рассматривается многопланово, в частности как техническое «первооружение», которое привело к тотальному сериализму и алеаторике. В историческом аспекте исследуются пути отхода от авангарда: возвращение к умеренному модернизму (неоклассицизм, неоромантизм, необарокко) или, напротив, отдаление от предшествующей традиции (постмодернизм, минимализм). На материале творчества А. М. Волконского, Э. В. Денисова, С. А. Губайдулиной и А. Г. Шнитке исследуется специфика советского авангарда.

Ключевые слова

А. М. Волконский, Э. В. Денисов, С. А. Губайдулина, А. Г. Шнитке, послевоенный авангард, советский авангард

Avant-garde as a fleeting experience in late Soviet music

Abstract

The article presents a panorama of the modernist movement of the second half of the twentieth century. Avant-garde as a trend in Soviet musical art of the 1950s-70s is examined in a multidimensional way, in particular as a technical "rearmament" that led to total serialism and aleatoricism. The ways of departure from the avant-garde are explored from a historical perspective: a return to moderate modernism (neoclassicism, neo-romanticism, neo-baroque) or, on the contrary, an estrangement from the preceding tradition (postmodernism, minimalism). The work of A. M. Volkonsky, E. V. Denisov, S. A. Gubaidulina and A. G. Schnittke is used to explore the specifics of the Soviet avant-garde.

Keywords

A. M. Volkonsky, E. V. Denisov, S. A. Gubaidulina, A. G. Schnittke, post-war avant-garde, Soviet avant-garde

«... где у нас авангард? Мы все время ссылаемся на Кёльн или, на худой конец, на Париж (меньше всего на Америку, потому что она в некотором смысле провинция). Впечатление такое, что центры в нашем представлении — там, и все идут за ними, только с некоторым опозданием. Наши же — Волконский, Шнитке, Денисов, Губайдулина — четверка авангардистов, которых авангардистами сделала обструкция в Секретариате Союза композиторов. (Остальных почему-то не ругали — правильно почуяли, кто у нас самые лучшие). Кажется, что наша четверка просто идет за западными авангардистами, следует за модой. На самом деле, это не мода, это совсем другое направление, которое просто не следует оценивать с западной точки зрения. Мы — *не западные*, но проходим те же самые стадии, пусть менее интенсивным образом.

Вот в подобном умеренном тоне, менее интенсивном — не слабость, а иной дух этого русского континента. Не потому что «недозападный», а потому что именно *другой*».

Ю. Н. Холопов [8, 23].

Современное российское музыковедение выделяет в авангарде XX века две волны: первая — 1910–1920-е годы (отметим попутно, что применение к ней термина «авангард» неаутентично), вторая — 1950–60-е годы. Договоримся о терминах для обозначения важнейших стилевых тенденций музыки XX века, имевших наибольшее распространение в Советском Союзе. Большинство из них даются с позиций современности и не использовались в советской научной литературе. Значительный процент советской музыки составлял традиционализм — фактически поздние и постромантические техники с большим или меньшим модернистским «привкусом». В этих техниках работали такие гениальные композиторы, как Н. Я. Мясковский, А. И. Хачатурян, Г. В. Свиридов и многие другие. Модернизм, даже если он органично продолжал традицию, вызывал подозрение властей, что и обусловило критику С. С. Прокофьева и Д. Д. Шостаковича в 1930–40-е годы; даже само слово «модернизм» использовалось в советской критике и научной литературе только как ругательное.

Конечно, в таких условиях думать об авангарде было крайне сложно (напомним, что раннесоветский авангард 1920-х годов был совершенно вычищен из памяти музыкантов и вновь стал входить в обиход уже после краха коммунистической идеологии). И все же в 1950–60-х годах о советском авангарде стали говорить, подразумевая композиторов, идущих против течения: таких, как А. М. Волконский, Э. В. Денисов, А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулина, Н. Н. Каретников и др. Строго говоря, под авангардом имеет смысл понимать музыку, которая, по мысли авторов, не должна была походить ни на какую музыку прошлого и возникала вне любых традиций. Конечно, в полном смысле слова это утопия, но тем не менее определенное рациональное зерно здесь есть. В самом деле, в середине XX века наблюдался глубочайший «разлом» в истории культуры, глубину которого зафиксировало известное положение К. Штокхаузена о «времени икс» или «часе ноль».

В техническом отношении в лоне авангарда возникли тотальный сериализм, как и крайние, часто производные от него формы алеаторики и сонористики, включая и электронную музыку; а также инструментальный театр, хэппенинги; особо следует отметить неизведанные ресурсы внеевропейских традиций — в плане ощущения звуковой материи и времени. Впрочем, указанные технические приемы и эстетические особенности впоследствии стали использоваться и в контексте более традиционных стилей, а критерием авангарда остаются:

новый звуковой мир (включая использование интервалов меньше полутона) и особенно новый синтаксис и новое ощущение времени, композиции и целого.

Авангард (как крайняя степень модернизма) доводит до логического конца и возводит в абсолют само стремление «к новым берегам», исконно присущее европейской культуре и с течением времени неуклонно нараставшее. Сказанное касается в большей степени первой волны авангарда, поскольку его вторая волна фактически сформировала, хотя и производную от прежней, но при этом принципиально новую музыкально-культурную традицию.

Однако музыкальная культура XVIII — XIX веков, подобно гигантской планете, обладает столь мощным притяжением, что мы и сейчас в основном продолжаем жить в ее рамках. И поэтому, даже когда в начале XX века ряд композиторов-новаторов преодолели ее притяжение, то они все же остались на ее «орбите», что подтвердило их последующее сближение с покинутой «планетой» — возврат к традиции и простоте выражения: так произошло с С. С. Прокофьевым, Д. Д. Шостаковичем, Б. Бартоком, П. Хиндемитом, И. Ф. Стравинским, отчасти даже с А. Шёнбергом (так что в упрощении стиля позднего Прокофьева «повинна» не только сталинско-ждановская культурная политика СССР, но и общемировая культурная ситуация; сложнее была ситуация с Шостаковичем). Нечто похожее происходило и с представителями второй волны авангарда. В то время как П. Булезу, К. Штокхаузену, Д. Кейджу и Я. Ксенакису удалось покинуть не только поверхность «планеты», но и ее «орбиту», многие яркие представители авангарда: К. Пендерецкий, А. М. Волконский, А. Г. Шнитке, А. Пуссёр, М. Кагель, Д. Лигети, А. Тертерян, В. Сильвестров, А. Пярт — предпочли отказаться от поисков непреходящей новизны, без чего немыслима авангардная музыка.

Отход от авангарда возможен в различных направлениях. Одно из них — возврат к более умеренному модернизму, который ко второй половине XX века уже образовал мощную традицию (включающую в том числе и стили с приставкой «нео» — неоклассицизм, неоромантизм, неофольклоризм, необарокко). Другой — по пути отдаления от традиции, но уже без отказа от использования традиционных, привычных звучаний. Это — различные формы постмодернистского мышления — поставангард, минимализм и т. д. Различие двух путей можно образно прокомментировать, сопоставив два высказывания. Под неоклассицизмом можно понимать, если использовать слова Стравинского, «ремонт старых кораблей» [6, 302]. При постмодернизме, как образно выразился А. В. Михайлов на одной из лекций в Московской консерватории, «культура проваливается в собственные недра»; также трудно пройти мимо расхожего образа — «мусорная свалка истории». Замечу, что, парадоксальным образом, такую характеристику не обязательно воспринимать как оценочную: современное искусство дает правдивую картину современности, честно реагируя на ее «вызовы».

Как можно заметить, в российском музыкознании понятие авангард используется в большинстве случаев на основе не стилиевых критериев, а по иным, внемзыкальным, социокультурным признакам. Так, говоря об авангарде 1920-х годов, как правило, имеют в виду композиторов, вновь открытых в 1990-е годы, говорят о Н. А. Рославце, А. В. Мосолове, И. А. Вышнеградском, Н. Б. Обухове, А. С. Лурье, но очень редко в этом ряду упоминают «Весну священную» И. Ф. Стравинского, «Прометей» А. Н. Скрябина или раннего, крайне «левого» С. С. Прокофьева. О советском авангарде 1960-х годов стали говорить, имея в виду Волконского, Шнитке, Денисова и Губайдулину уже только потому, что они шли против господствовавшего в советской музыке течения, вызывая гнев руководства Союза композиторов. Конечно, для супертрадиционалистской советской музыки сама мера авангардности была иной, чем на Западе: так, использование додекафонии в «Musica stricta» Волконского казалось «взрывом», хотя к 1956 году в европейской музыке это была уже хорошо

освоенная техника, а об аналогичных опытах Н. А. Рославца, Е. Гольшера и других русских композиторов советские музыканты того времени ничего не слышали.

Родоначальник советского авангарда Андрей Волконский прошел очень плавный, естественный путь от традиционализма — через додекафонию, еще отчасти неоклассическую (в «Musica stricta»), — к авангарду. Волконский проложил путь всему «советскому авангарду», используя серийную технику в «Musica stricta» и «Сюите зеркал» на слова Гарсиа Лорки. Достаточно ли это основание для отнесения композитора второй половины XX века к авангарду? Нет, но, начиная с «Сюиты зеркал», стиль Волконского (ощущение времени и звука, сочетание темы, ритма, развития и фактуры) действительно соприкасался с языком Булеза, элементы неоклассицизма исчезают совершенно. Однако сам композитор имел особый взгляд на эту проблему.

«Я ведь, по сути, не был авангардистом, потому что современный язык — это еще не авангардизм. Я считаю очень неудачным свое произведение “Узелки времени” (на персидские тексты — К. З.). Сам его замысел уже был “авангардным”, потому что я хотел идти от порядка к беспорядку. А традиция — это как раз проявление порядка, — доброго порядка, — то есть я перестал быть ДОБРОпорядочным. Искусство в том и заключается, чтобы идти от беспорядка к порядку, а не наоборот» [5, 34–35]. Как видим, Волконский превратно истолковал суть авангарда, поскольку для любого авангардиста порядок структуры — это непререкаемый идеал, однако авангардный порядок существует в совершенно иной парадигме — это порядок не *высказывания* (как было прежде), а *самоорганизующейся материи*. Приведенное мнение, подкрепленное критическими высказываниями в адрес Кейджа [5, 35], как раз и свидетельствует о неполном соответствии Волконского западному авангарду. Подтверждение тому — еще одна цитата из интервью: «Музыка должна основываться на традиции. Порядок видоизменяется, но не придумывается. Традиции не надо путать с академизмом. Традиции — это когда мертвые становятся живыми, академизм, наоборот, когда живые становятся мертвыми. А настоящая традиция живая, как дерево. У дерева есть листья, ветви, плоды. Сухие ветки можно отрубать, листья подстригать, переделывать наверху. Но ствол нельзя трогать. Я считаю абсолютно необходимым, чтобы не прикасались к стволу» [4, 217].

Волконский хорошо знал музыку различных азиатских традиций — от арабского мира до Японии, что отразилось и в перечне его сочинений, включающем «Мугам» для тара и клавесина и «Две японские песни». Некоторое время он жил в Средней Азии и на Кавказе, который любил с особой силой. Кавказская поэзия дала основу для самого известного произведения Волконского — «Жалобы Шазы», а авангардный язык оказался максимально созвучен традициям неевропейского, исламского мировоззрения и искусства. «Это произведение, — объясняет автор, — углубляет предыдущие открытия. Музыкальная речь здесь “рубленая”, а время дискретное». Как дирижер Булез включал это произведение в свои концерты.

Заметим, что дискретность, атомарность времени — одна из существенных черт мусульманской, особенно древней суфийской культуры (хотя от Аристотеля средневековый Арабский Восток усвоил и континуальное понимание времени).

«Странствующий концерт» создавался на Кавказе. Волконский выбрал самые пессимистические, беспросветные стихи Омара Хайяма, созвучные Экклезиасту и экзистенциалистам XX века. В этом сочинении авангардное ощущение времени как прерывной материи еще более углубилось. Волконский не скрывал, что ставит задачу найти новую форму и синтаксис, которые бы соответствовали новому языку. В Концерте есть алеаторика (нотный текст не до конца фиксирован и может давать различные конкретные формы звучания).

Наконец, о «самом неудачном произведении» — «Узелки времени»: «Название появилось из персидской книги, однако время в нем никак не организовано, — оно бесплотно.

А время ни в коем случае не должно прерываться» [5, 126]. Поэтому последующее отдаление Волконского от авангардного поля было естественным и мотивированным, хотя лучшее, что он написал, все же в той или иной степени соприкасается с авангардом.

Самым непосредственным проявлением постмодернизма Волконского, как и его контактов с музыкой Востока (при осознании непреодоленной пропасти между культурами) стал его «Мугам» для тара и клавирина, созданный в 1974 году, уже в годы парижской эмиграции. Однако его предыстория уходит еще в советскую пору, связанную с поездками по Кавказу. «Однажды, путешествуя по Азербайджану в поисках музыки для фильма Сергея Параджанова “Саят-Нова”, — вспоминает композитор, — я услышал потрясающего тариста. Его игра настолько меня поразила, что я включил его музыку в фильм» [5, 204]. Возникла даже идея о совместном выступлении с этим исполнителем на таре в Малом зале Ленинградской филармонии — конечно, в условиях строго регламентированной концертной жизни Советского Союза эта экспериментальная идея не получила поддержки и не была осуществлена. «Но идея поселилась во мне, и когда мне устроили участие в фестивале в Ларошели, я, недолго думая, предложил: “Нужно ведь что-то новое, сногшибательное. Я сделаю специальное сочинение”» [Там же]. Для выступления пригласили тариста из Ирана, с которым Волконский долго репетировал. Результат этого эксперимента — «Мугам», в который проникли принципы европейской импровизации, гармонизированные с азиатским инструментальным музицированием. «Это был интереснейший опыт, и я постоянно решал вопрос: «Могут ли стовориться восточный и западный музыканты? Может ли встретиться Восток с Западом?» Очень интересная тема, которую я пытался решать не в первый раз. Сейчас я думаю, что в каком-то смысле Киплинг был прав, отрицая эту возможность, — для него это было бы просто чудовищно!» [5, 205].

Нельзя сказать, что последователи Волконского — Шнитке, Денисов и Губайдулина — совсем непричастны к авангарду, и это понятие применяется к ним совершенно необоснованно. У всех троих в начале пути (1960-е годы) был яркий авангардный этап — более продолжительный у Денисова и совсем небольшой у Шнитке и Губайдулиной. Все трое работали в серийной и других новейших техниках. Каждый из них написал совсем немного электронных произведений для синтезатора АНС (аббревиатура — инициалы Александра Николаевича Скрябина): «Пение птиц» Денисова, «Vivente — non vivente» Губайдулиной, «Поток» Шнитке. Последнее произведение написано в то же время, что и «Stimmung» Штокхаузена, и близко ему по идее. В додекафонной технике и свободной технике тотального сериализма дольше всех работал Денисов. Шнитке уже в Первой симфонии (1970), исполненной в закрытом городе Горький (сейчас — Нижний Новгород), перешел к коллажной полистилистике, продолжив направление Бернда Циммермана и Лючано Берлио и тем самым эстетически перейдя к прямой противоположности авангарда — постмодернизму. Именно Шнитке, автор ряда теоретических работ, ввел в употребление термин «полистилистика». При этом важно отметить, что Первая симфония Шнитке действительно имеет много общего с Симфонией Берлио в плане коллажной полистилистики, есть элементы инструментального театра. Однако, при всем том она вполне вписывается в традиционную симфоническую концепцию. Первоначальный вариант названия — «симфония — антисимфония», впоследствии превратившаяся в «симфонию». Тем самым Шнитке показал, что довел до логического конца принципы симфонизма, во многом перешедшие в свою противоположность. Так, моменты хаоса занимают соответствующие разделы: вступление с выходом музыкантов, их импровизацией и настройкой оркестра, а также скерцо с коллажем цитат и джазовой импровизацией (вспоминается идея скерцо в преломлении Г. Малера и Д. Д. Шостаковича — как калейдоскопа и мелькания совершенно контрастных образов). А в целом, в отличие от Симфонии Берлио, где доминирует статика, симфония Шнитке — процесс, устремленный к

итогу, со своей лейттемой, ее утверждением в финале и «послесловием» — уходом музыкантов, как и в процитированной «Прощальной симфонии» Гайдна. Так, авангардные и поставангардные приемы Шнитке сумел «вписать» в традиционную симфоническую логику.

Впрочем, дальнейший путь Шнитке нельзя назвать и полностью постмодернистским. Во многих случаях он представлял различные варианты стилей с приставкой «нео» — необарокко с элементами полистилистики (Реквием, кантата «История доктора Фауста»), неоромантизма (Вторая, Третья симфонии) и даже неоренессанса (опера «Джезуальдо»). Во второй симфонии «Санкт-Флориан» со стилизованными перепадами (григорианская месса и новейший язык) еще можно говорить о постмодернистском коллаже. Полистилистика Третьей симфонии больше напоминает не Берио, а Малера Четвертой симфонии, и в целом она развивается в неоромантическом поле.

Идея Четвертой симфонии Шнитке — музыкальный «экуменизм» — объединение католичества, лютеранства, иудаизма и православия — казалось бы, дает особые основания говорить о полистилистике и коллаже. Но Шнитке сочиняет специальные лады для четырех разных религий, и в заключении Симфонии они соединяются, образуя синтез. И если посмотреть трезво и непредвзято, то контрасты ладов здесь не более острые, чем, например, в сказочных операх Н. А. Римского-Корсакова с их контрастами реального и волшебного миров.

Начавший как авангардист, Шнитке затем стал одним из крупнейших русских симфонистов, продолжив линию драматического симфонизма Бетховена — Малера — Шостаковича. Постепенно его творчество, испытавшее воздействия авангарда и постмодернизма, все больше входило в русло широко понимаемой неоклассики и нового модернизма.

Денисов сначала был связан с авангардным движением более тесно, чему способствовала его дружба с Булезом. В «Солнце инков» он соприкасается с многопараметровой серийностью: кантата основана на сериях из шести тонов, шести тембров и шести динамических оттенков. В качестве прямой противоположности Шнитке, германские корни которого чувствовались явно, Денисов ориентировался на французскую традицию, в особенности на К. Дебюсси. В своей Первой симфонии он также выходит за рамки авангарда, приобщаясь к масштабному симфоническому мышлению — слышится опора на традиции Б. Бартока, В. Лютославского и даже Г. Малера. Принципиальный противник полистилистики, Денисов все же прибегает к барочной стилизации в своей Партите для камерного ансамбля. Правда, там полистилистика не коллажная: взаимодействие барочного и «авангардного» стилей становится глубинной основой сочинения. В целом стиль Денисова находится на пересечении авангардного, позднемодернистского и отчасти неоклассического полей. Не случайно Г. В. Григорьева характеризует его как представителя «академического авангарда» [1, 30], а композитор Ю. С. Каспаров характеризует ситуацию еще радикальнее: «Денисов (равно как и Шнитке, и как Губайдулина) никогда авангардистом не был! Если, конечно, слово “авангард” не понимать в значении “новатор”» [2, 140].

Отход Губайдулиной от авангарда был именно преодолением (ее слова о преодолении додекафонии были приведены выше). Очень редко — в кантате «Час души» (1976) и Концерте для двух оркестров, эстрадного и симфонического (1976) она использовала, вслед за Первой симфонией Шнитке (очень ею любимой) коллажную полистилистику. Но после этого Губайдулина не соприкасалась с полистилистикой, равно как с неоклассицизмом, неоромантизмом или необарокко. Ее стиль, как и стиль Денисова, — целен и с трудом впускает в себя чуждые элементы. Его можно определить как поставангардный, сочетающий рациональные принципы конструирования с новой простотой. При этом все знакомые элементы, невозможные в собственно авангардной музыке, например, мажорное трезвучие, воспринимаются вне контекста какого-либо стиля прошлого. Европейский рационализм,

достигший кульминации в авангарде 1950-х годов, проявляется в произведениях Губайдулиной прежде всего в конструировании ритмических рядов (длительностей, пауз и разделов формы), которые очень часто подчиняются числовым рядам Фибоначчи. Это — любимый метод конструирования Губайдулиной, поскольку ряды Фибоначчи основаны на принципе динамической симметрии, содержащем в себе золотую пропорцию. Как подчеркивает Софья Асгатовна, динамическая симметрия, в отличие от статической, присуща живой природе и поэтому широко используется ею как принцип формообразования.

Губайдулина как-то назвала Денисова классиком, поскольку в его музыке суть — в самом материале, Шнитке — романтиком [7, 35], так как, по ее мнению, в его музыке самое существенное в отношениях между материалом. Себя Губайдулина причисляет скорее к архаике и связывает это со своим восточным происхождением — но к архаике новейшего этапа, на основе которой когда-нибудь сложится новый классический стиль. Поэтому она — исследователь, стремящийся проникнуть во внутреннее пространство звука, в его время и материю. Очень интересно и амбивалентно ее восприятие времени. С одной стороны, она ощущает прежде всего настоящее время, что опять-таки укоренено в традициях ислама. Для мусульман вечность не отделена от времени и не находится вне конечного времени, как у христиан, но само бесконечное время образует вечность.

Приведем наиболее значимые из высказываний Губайдулиной по проблеме времени: «Искусство — та область, где происходят очень важные вещи, с моей точки зрения: это Настоящее Длющееся Время [в оригинале — разр.]. Только в искусстве, и только в религиозном акте и, может быть, в сновидении» [3, 355]; «По сути дела, времени не существует. [...] И все же мы живем в реальном космическом времени — вечно длящемся настоящим. Но это время не искуплено. Оно искупляется только в искусстве — там происходит творение сущностного времени» [3, 93].

Иными словами, музыкальное время произведений Губайдулиной близко понятию статической формы, как его исследовал и описал Шнитке [9]. Но при этом в музыке Губайдулиной сохраняется бинарная драматургия с драматическими оппозициями. В отличие от момент-формы Штокхаузена, моменты не существуют автономно, в качестве отражений вечности, а едва заметно складываются в процесс.

Поэтому можно говорить, что путь Губайдулиной отразил всю логику истории музыкального авангарда и поставангарда, но при этом отразил и принципы европейской классико-романтической симфонической драматургии. Статическая форма, по мысли Шнитке, не есть неподвижность, также как для восточного сознания медитация не означает абсолютного внутреннего покоя.

Шнитке выразил свое, нетрадиционное понимание статики в следующем положении: «Под внешней статикой незамкнутой, непроцессуальной формы таятся магнитные поля полярных тяготений, пересекающихся в каждой точке формы и наполняющих ее взрывчатой силой конденсированной динамики» [9, 74]. И далее: «Не достигают абсолютной статики ни Штокхаузен, ни Булез, ни Лигети, ни Кейдж — при максимальном приближении к внешней статичности формы они лишь открыли новую внутреннюю динамику» [9, 75].

В заключение подчеркнем, что авангард в русской музыке второй половины XX века по-настоящему так и не укоренился, но довольно мимолетное обращение русских композиторов к авангардным техникам и мышлению позволило им выйти из пут традиционализма, не стать эпигонами и создать по-настоящему яркие, оригинальные произведения. Каждый из них создал для себя свое, единое стилевое поле, пересекающееся со стилевыми полями авангарда, постмодернизма, неоклассицизма и других направлений музыки XX века.

Литература

1. Григорьева Г. В. Новые эстетические тенденции музыки второй половины XX века. Стили. Жанровые направления // Теория современной композиции / отв. редактор В. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 23–40.
2. Гринёва М. И. Э. Денисов и советский музыкальный авангард 60-х–70-х годов XX века // Музыкальное искусство XX века, 2011, 1 (8). С. 140–144.
3. Губайдулина С. А. О музыкальном материале, форме и времени // Композиторы о современной композиции: Хрестоматия / Сост. Кюрегян Т., Ценова В. М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. С. 347–356.
4. Дубинец Е. А. Князь Андрей Волконский. Партитура жизни. Москва: РИПОЛ классик, 2010. 382 с.
5. Пекарский М. И. Назад к Волконскому вперед. М.: Издательский дом «Композитор», 2005. 288 с.
6. Стравинский И. Ф. Диалоги. Л.: Издательство «Музыка», 1971. 415 с.
7. Холопова В. Н. София Губайдулина. Монография, 4-е издание. М.: Издательство «Композитор», 2020. 444 с.
8. Холопов Ю. Н. Восток-Запад в русской культуре // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Издательский дом «Композитор», 2009. С. 19–27.
9. Шнитке А. Г. Статическая форма. Новая концепция времени // Шнитке А. Статьи о музыке. М.: Издательский дом «Композитор», 2004. С. 72–75.

References

1. Grigor'eva, Galina V. 2005. "Novye esteticheskie tendentsii muzyki vtoroy poloviny XX veka. Stili. Zhanrovye napravleniya [New Aesthetic Trends in Music of the Second Half of the Twentieth Century. Styles. Genre Directions]." In *Teoriya sovremennoy kompozitsii* [Theory of Modern Composition], 23–40, ed. by Valeriya S. Tsenova. Moscow: Muzyka. (In Russian).
2. Grineva, Mariya I. 2011. "E. Denisov i sovetskiy muzykal'nyy avangard 60-kh–70-kh godov XX veka [E. Denisov and the Soviet Musical Avant-garde of the 60s-70s of the Twentieth Century]." *Muzykal'noe iskusstvo XX veka* [Musical Art of the Twentieth Century], no.1 (8), 140–44. (In Russian).
3. Gubaydulina, Sofiya A. 2009 "O muzykal'nom materiale, forme i vremeni [On Musical Material, Form and Time]." In *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii* [Composers on Contemporary Composition], 347–56, comp. by Tat'yana S. Kyuregyan, Valeriya S. Tsenova. Moscow: Moscow Conservatory Publishing. (In Russian).
4. Dubinets, Elena A. 2010. *Knyaz' Andrey Volkonskiy. Partitura zhizni* [Prince Andrei Volkonsky. Life Score]. Moscow: RIPOL klassik. (In Russian).
5. Pekarskiy, Mark I. 2005. *Nazad k Volkonskomu vpered* [Back to Volkonsky up front]. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
6. Stravinskiy, Igor' F. 1971. *Dialogi* [Dialogues]. Leningrad: Muzyka. (In Russian).
7. Kholopova, Valentina N. 2020. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina], 4th edition. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
8. Kholopov, Yuriy N. 2009. "Vostok-Zapad v russkoy kul'ture [East-West in Russian Culture]." In *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. Poisk smysla. Izbrannye interv'yu i esse o muzyke i muzykantakh* [Contemporary Musical Culture. The search for Meaning. Selected Interviews and Essays about Music and Musicians], ed. and comp. By Anna A. Amrakhova, 19–27. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
9. Shnitke, Al'fred G. 2004. "Sticheskiy forma. Novaya kontseptsiya vremeni [Static Form. A New Concept of Time]." In *Stat'i o muzyke* [Articles about Music], 72–75. Moscow: Kompozitor. (In Russian).