

Анна Амраховна Амрахова

amrahova54@mail.ru

Доктор искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Левон Оганесович Акопян

levonh451@yandex.ru

Доктор искусствоведения, заведующий сектором теории музыки, заведующий Отделом современных проблем музыкального искусства Государственного института искусствознания

Светлана Ильинична Савенко

savenkosi@mail.ru

Доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора истории музыки Государственного института искусствознания, профессор кафедры современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Джахангир Селимханов

jselimkhanov@osi-az.org

Музыковед, заслуженный деятель искусств Азербайджана, советник ректора Бакинской Музыкальной Академии имени У. Гаджибекова, эксперт Министерства Культуры и Туризма Республики Азербайджан по вопросам нематериального культурного наследия, член Европейского Культурного Парламента

Татьяна Владимировна Цареградская

tania-59@mail.ru

доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

Assoc. Prof. Anna A. Amrahova, D.A.

amrahova54@mail.ru

Associate professor of the Music Theory Department of Mikhail Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory, Head of the Research Analytics Department of Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russia's Music Theory Society

Levon O. Akopyan, D.A.

levonh451@yandex.ru

Head of the Music Theory Sector, Head of the Department of Contemporary Problems of Musical Art of the State Institute for Art Studies

Prof. Svetlana I. Savenko, D.A.

savenkosi@mail.ru

Senior Researcher of the Department of Music History of the State Institute for Art Studies, Professor of Contemporary Music of the Contemporary Music Division of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

Jahangir Selimkhanov

jselimkhanov@osi-az.org

Musicologist, Honored Artist of Azerbaijan, Rector's Adviser of Hajibeyov Baku Academy of Music, Expert of the Ministry of Culture and Tourism of Republic of Azerbaijan on Intangible Cultural Heritage, Member of the European Cultural Parliament

Prof. Tatyana V. Tsaregradskaya, D.A.

tania-59@mail.ru

Analytical Musicology Department of the Gnesins Russian Academy of Music

Музыка XXI века: первые итоги

Аннотация

Темой круглого стола стала музыка первых 18 лет XXI столетия. Обсуждению подверглись основные направления современного искусства — авангард, постмодернизм, а также особенности нового мироощущения, выразившиеся в сфере пространственно-временной организации и принципов формообразования музыкальных сочинений.

Ключевые слова

Музыка XXI века, авангард, постмодернизм, особенности формообразования в современной музыке, пространство и время в современных опусах

Music of the 21st century: first results

Abstract

The theme of the round table focused on the music of the first 18 years of the 21st century. The main directions of contemporary art — avant-garde, postmodernism, as well as the features of the new worldview, expressed in the sphere of space-time organization and principles of form-building of musical compositions, were discussed.

Keywords

Music of the 21st century, avant-garde, postmodernism, features of form-building in modern music, space and time in modern compositions.

Дорогие читатели!

Тема очередного круглого стола говорит сама за себя. Признаки исторического слома (не столько четко временного, сколько культурного, как бы растекающегося в пространстве нового тысячелетия) уже ощущаются в воздухе.

Авангард — явление, распыленное в искусстве XX века, до сих пор вызывает споры. Культурология рубежа тысячелетий радикально изменила подход к изучению его природы: в осмыслении этого направления (или, как теперь принято говорить, компоненты культуры¹) изменилась сама предметность: теперь влияние авангардизма усматривают во всех сферах, в том числе в политике, идеологии, истории и социологии. Отсюда — смещение дискурсов культурных и политических, вплоть до приписывания авангарду роли идейного источника правого и левого тоталитаризма².

Мы долгое время были отдалены (искусственно ограждены) от этой эстетики и поэтики, поэтому многие положения авангардистской теории осмысливаются до сих пор. Кроме того, авангард в России имеет свои особенности — и не только хронологические (вторая волна авангарда 1950-х докатилась до нас на десятилетие позже). Главное же — в сочинениях отечественных композиторов авангардного крыла можно отметить большую эмоциональность, а также неизбывную в нашем отечестве установку на «содержательность» произведений.

Обращаясь же к нынешнему времени, можно сказать, что очередной «тектонический слом» в мировосприятии современной эпохи уже документально запотоколирован. М. Эпштейн³ в созданном в соавторстве с другими исследователями труде «Русский постмодернизм. Новые перспективы в пост-советской культуре», пишет:

«Времяраздел прошел через 11 сентября 2001 г. С хронологической точностью можно констатировать, что эпоха постмодернизма завершилась в 10 ч. 28 мин., с крушением двух башен-близнецов Всемирного торгового центра. Реальность, подлинность, единственность — категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе, на взаимоотражении подобий, — жестоко за себя отомстили.

Нынешний нулевой цикл жадно вбирает в себя все то, что отвергалось той эпохой: вопросы жизни и смерти, будущего и вечного, любви и страха, надежды и раскаяния. Обострилось ощущение телесной уязвимости каждого человека и человечества в целом. Вернулось и даже усилилось ощущение единственного, неповторимого, неподвластного никаким симуляциям. Понятие “реальности” уже не кажется таким смехотворно-устаревшим, как 20 лет назад» [12].

¹ Согласно «Гуманитарной энциклопедии»: «Авангард — это компонента культуры, ориентированная на новаторство и характеризующаяся резким неприятием традиции» [4].

² Так, например, хорватская исследовательница авангардизма Дубравка Ораич-Толич отмечает: «Во второй, политической фазе (А II, с середины 1930-х до середины 1950-х годов) утопическое мышление и выражение прошло путь от искусства к политике. Эстетическая утопическая мечта о всеохватывающей силе искусства, способной разрушить традиционную культурную гносеологию и на её развалинах установить древнюю или совершенно новую онтологию, заимствовали и гротескно усовершенствовали два тоталитарных режима: сталинизм (левый политический авангард) и фашизм (правый политический авангард). Как и авангардное искусство, которое в желании преодолеть разрыв между означенным и означающим, агрессивно стирало означенное и абсолютизировало структуру означающего, так и авангардная политика, желая преодолеть имеющиеся противоречия между классами и нациями, революционно стирала буржуазию во имя пролетариата (сталинизм), другие народы во имя собственного (фашизм); как и авангардное искусство, которое, стремясь преодолеть разрыв между знаком и предметом, текстом и миром, создавало всеобщие формы искусства, в которых устанавливало их единство, так и советская культура 1930-х годов создавала всеобщие формы власти, в которых погашала все общественные различия, а фашизм — родственные формы власти, в которых уничтожались другие народы» [5].

³ Михаил Наумович Эпштейн (р. 1950) — советский и американский философ, культуролог, литературовед, лингвист.

В нашей стране научная рефлексия по поводу постмодернизма шла почти синхронно его завоеваниям в искусстве, но и наскучил он быстрее. Не только игра в цитаты, но и переоценка интертекстуальности как объяснительной стратегии всего привели и к девальвации самого направления, и к потере актуальности работ, ему посвященных. Постмодернистские опусы становятся предметом научной ретроспекции, как и все стилевые явления, которые исследуются в исторической перспективе.

Проблемное поле очередного нашего «круглого стола» мы сознательно ограничили только вопросами музыкального искусства. XXI век еще не прожил свою первую четверть, но, по аналогии с веком минувшим, в котором начало Нового времени в музыке принято отсчитывать, ориентируясь на хронологию Первой мировой войны, начальные 18 лет XXI века дают повод задуматься: что изменилось (изменилось ли?) в музыкальном искусстве с рубежным перевалом из одного тысячелетия в другое? С каким наследием оно вступило в свои права, от чего пришлось отказаться, а что — полностью переосмыслить? Исходя из этой проблематики, мы составили вопросы очередного «круглого стола».

Вопросы:

1. *(О наследии XX века)*. Что досталось нам в наследство от века минувшего? То есть о каких направлениях можно с уверенностью сказать, что они благополучно миновали тысячелетний рубеж и обосновались в веке нынешнем?

2. *(О постмодернизме)*. Куда ушел постмодернизм? Ушел ли?

3. *(Об итогах постмодернизма)*. Что изменилось в нас самих после постмодернизма?

4. *(Об актуальности идей авангардизма)*. Почему идеи авангардизма живут и поныне?

5. *(О разграничении авангарда и авангардизма)*. Умберто Эко разделял постмодернизм и период постмодерна. Первый он считал неким закономерным этапом, присущим каждой эпохе — на излете какой-либо стилевой системы⁴. Нельзя ли по тому же принципу понятийно дифференцировать авангардизм и авангард, ведь последний тоже имеет место быть в каждой эпохе?

6. *(О пространстве и времени в XXI веке)*. Изменилось ли что-нибудь в музыкальной онтологии — я имею в виду ощущение (и организацию) пространства и времени в музыке XXI века?

7. *(О формообразовании)*. Какие тенденции можно сейчас отметить в формообразовании? Ведь современная музыка отказалась от тех форм, которые составляют основу классической типологии. Что является структурообразующим фактором в сочинениях современных авторов?

Наши вопросы мы задали специалистам, которые занимаются проблемами современной музыки — музыковедам Л. О. Акопяну, С. И. Савенко, Т. В. Цареградской, Дж. Селимханову.

Работа над материалом круглого стола совпала с 25-летним юбилеем «Студии новой музыки» под руководством В. Г. Гарнопольского. Естественно, мы не могли остаться в стороне от этой славной даты, чувствуя коллектив, столь много сделавший для того, чтобы искусство XX и уже XXI веков развивалось в нашей стране синхронно колебательным движениям смены направлений, технологий в общеевропейских масштабах. Закономерен наш интерес к тому, что наши собеседники думают о значимости этого коллектива в культурной жизни Москвы. Вопрос № 8 прозвучал так:

⁴ «Должен сказать, что я сам убежден, что постмодернизм — не фиксированное хронологически явление, а некое духовное состояние, если угодно, *Kunstwollen* — подход к работе. В этом смысле правомерна фраза, что у любой эпохи есть собственный постмодернизм, так же как у любой эпохи есть собственный маньеризм (хоть я и не решил еще — не является ли постмодернизм всего лишь переименованием маньеризма как метаисторической категории)» [11, 75].

8. (О «Студии новой музыки»). Как Вы оцениваете роль «Студии новой музыки» в изменении «музыкального ландшафта» Москвы? Что стало причиной долголетнего успеха этого коллектива?

А. Амрахова

Левон Оганесович Акопян

1. *(О наследии XX века).*

Нам «достались» прежде всего яркие творческие личности (не буду их перечислять), начавшие свою деятельность в минувшем тысячелетии и продуктивно продолжающие ее. Творчество крупных художников как в настоящем, так и в прошлом категорически не укладывается в рамки тех или иных направлений. Поэтому оценивать ситуацию следует главным образом с точки зрения «персонального состава» композиторского сообщества. Иными словами, важны индивидуальности, а не направления. И с этой точки зрения картина выглядит весьма пестро. То есть в наследство от прошлого века нам досталась широкая и многоцветная панорама. Похоже, в последнее время она начинает тускнеть, но, возможно, я ошибаюсь.

2. *(О постмодернизме).*

Слово «постмодернизм» кажется мне лишенным глубокого смысла. По существу (безотносительно к тому, что в него вкладывали «отцы-основатели» постмодернистской философии), это слово превратилось в эвфемизм эклектики, безвкусицы и халтуры, существовавших всегда, но лишь на закате XX века получивших «серьезное» эстетическое обоснование.

Возникновение того, что мы, за неимением лучшего обозначения, называем постмодернизмом, обусловлено двумя глобальными тенденциями последних десятилетий, каждая из которых сама по себе весьма прогрессивна. Во-первых, это смягчение дискриминации разного рода меньшинств (политических, национальных, расовых, сексуальных и т. п.) и, во-вторых, почти безграничное расширение доступа к средствам массовой коммуникации. Обе эти тенденции стимулируют радикальную «деконструкцию» всех или большинства существенных категорий культуры, искусства, социальной жизни; среди обусловленных ими побочных эффектов — агрессивная пропаганда меньшинствами ценностей своих субкультур, противопоставляемых ценностям господствующей культуры (по расхожему выражению — культуры «белых гетеросексуальных мужчин»), и активное использование средств массовой коммуникации людьми, стремящимися к художественной самореализации, но не наделенными творческим воображением и профессиональной квалификацией. Отсюда — резко возросший поток художественной (в том числе музыкальной) продукции, которая с точки зрения критериев ценности, традиционно сложившихся в рамках господствующей культуры, должна быть признана компилятивной, вторичной и маргинальной.

Не слишком утрируя, можно отождествить постмодернизм с особым рода творческой безответственностью, которая под предлогом тотальной релятивизации оценочных критериев, будто бы обусловленной духом времени, и часто под прикрытием модной или эпатажирующей концепции, позволяет выносить на публику художественный продукт, недостаточно кондиционный с точки зрения оригинальности замысла, профессионализма его воплощения и количества вложенного труда, а также, возможно, вызывающе противоречащий утвержденным нормам морали.

В этом смысле постмодернизм никуда не ушел и уходить не собирается. Даже наоборот, он получает все более и более широкое распространение (в том числе под названием «актуальное искусство»⁵).

⁵ Актуальное искусство — направление в современной культуре, декларирующее свободу от традиционных тем, образов и языка. Формы его воплощения — художественные акции, инсталляции, компьютерная графика, сетевое искусство, перформансы.

Отнесенность актуального искусства к постмодернизму не безусловна. Художник Анатолий Осмоловский, автор многочисленных статей по теории искусства, приводит определение сущностных признаков актуального искусства, делающее необязательной его привязку ни к постмодернизму, ни к авангардизму. В его версии данное направление охарактеризовано так: «<...> 1) коммуникация вместо инновации; 2) синтез социальных процессов, сред и ситуаций вместо создания рыночных

3. *(Об итогах постмодернизма).*

Из <моего> предыдущего ответа следует, что мы все еще не достигли стадии «после постмодернизма». Бог весть, достигнем ли.

4. *(Об актуальности идей авангардизма).*

Я бы не стал добавлять к слову «авангард» суффикс «-изм». Авангард — это нечто весьма конкретное: течение, возникшее после второй мировой войны в странах, освобожденных западными союзниками, и пережившее свой расцвет в 1950—60-х годах. Наверно, Вы имеете в виду нечто более общее — тенденцию к созданию принципиально новых ценностей, к радикальному обновлению эстетического пейзажа. Для ее обозначения скорее подошел бы старый термин «модернизм». Возможно, эта тенденция все еще жива, но она явно отошла в тень. Впрочем, противостояние охранительных и новаторских тенденций, с перевесом то в одну, то в другую сторону, существовало во все времена и во всех областях, так что ситуация в современной музыке в этом смысле не представляет собой ничего особенного: очередной «отлив», вслед за которым, вполне возможно, последует «прилив».

5. *(О разграничении авангарда и авангардизма).*

Идея Эко сама по себе, наверно, не нова; сходным образом Генрих Вёльфлин подразделял стадии развития искусства на «классицизм» и «барокко»⁶. В каждой эпохе есть свое «барокко», и авангард, открыто противопоставивший себя неоклассицизму (вспомним эскапады молодого Булеза и его коллег против «неоклассицистских» опусов Стравинского), — это своего рода барокко второй половины XX века. Не вижу смысла добавлять к нашему и без того перегруженному профессиональному лексикону слово «авангардизм».

6. *(О пространстве и времени в XXI веке).*

По словам Пендерецкого⁷ (сказанным еще в 1960-х годах, когда он был радикальным «авангардистом»), «понятие “хорошая музыка” ныне означает то же, что и раньше»⁸. То есть в музыкальной онтологии (как я ее понимаю) по существу ничего не изменилось и не могло измениться, ибо человеческая природа в основе своей не меняется. Свои рассуждения на эту тему я в свое время изложил в статье «Музыка как отражение человеческой целостности» (в сборнике «Музыка как форма интеллектуальной деятельности», под редакцией М. Г. Арановского, 2007) [1].

7. *(О формообразовании).*

Не вижу возможностей для обобщений. Кто-то отказался от форм, принадлежащих классической типологии, а кто-то, напротив, вполне плодотворно работает в этих формах. Картина, как уже было сказано, в высшей степени пестрая (см. ответ на первый вопрос), и каждый случай заслуживает отдельного изучения.

продуктов; 3) максимальная социальная функциональность как гарант исторической и общественной состоятельности. Оставив музейные амбиции, искусство делает ставку на ситуацию, на создание коммуникации здесь и сейчас. Актуальное искусство стремится стать перманентным событием в искусстве, а не воспоминанием об этом событии, сохраненным в музее» [6, 66].

⁶ Генрих Вёльфлин (нем. Heinrich Wölfflin; 1864 – 1945) — швейцарский писатель, историк, теоретик и историк искусства. В своих трудах ставил целью создать общую грамматику форм, которая бы позволила интерпретировать произведения искусства без ассоциативных культурно-исторических наслоений. Идея о повторности классических и барочных форм в каждой эпохе содержится в труде «Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве». В частности, Вёльфлин отмечает: «...во всех архитектурных стилях запада наблюдаются некоторые одинаковые процессы. Классика и барокко существуют не только в новое время и не только в античной архитектуре, но и на такой столь чужеродной почве, как готика» [2, 273].

⁷ Кшиштоф Пендерецкий (польск. Krzysztof Penderecki, 1933) — польский композитор и дирижер. С 1960-х годов — один из главных представителей восточноевропейского музыкального авангарда. С середины 1970-х годов музыкальный стиль Пендерецкого эволюционирует в сторону традиционности, в сочинениях проявляются черты неоромантизма.

⁸ Цитата (в слегка ином переводе: «понятие “хорошая музыка” теперь означает то же самое, что и раньше») воспроизведена в книге А. Ивашкина: [3, 105]. Оригинал: [15, 98].

8. *(О «Студии новой музыки»)*.

Без «Студии новой музыки» музыкальный ландшафт Москвы был бы значительно скучнее, ее просветительская роль неопределима, музыканты профессиональны и самоотверженны, программы свежи и привлекательны.

Светлана Ильинична Савенко

1. *(О наследии XX века).*

Мне кажется, что в принципе нет ни одного крупного стилистического направления, которое могло бы иметь в настоящее время «неблагополучную» судьбу. Если даже какие-то из них отошли на второй план или даже забыты, ничто не может воспрепятствовать их новому явлению и актуализации. Такова нынче ситуация — все идет в дело, все можно кидать в топку актуального творчества. Если же говорить конкретнее, — при этом признавая существование преемственности, принадлежности к школе и прочих традиционных вещей, — то можно было бы отметить счастливо продолжающуюся жизнь всего того, что связано с поэтикой звука, в любых формах — от классического импрессионизма до Klangfarbenkomposition⁹ и спектральной школы, причем не только в «созерцательном» варианте, но и с акцентом на символике и на экспрессии, подчас весьма интенсивной.

2. *(О постмодернизме).*

Мое отношение к этому термину несколько отличается от общепринятого: в свое время я даже написала статью под названием «Фантом постмодернизма» [7] (прошу извинить за элемент саморекламы). Коротко говоря, появление этого термина означало капитуляцию искусствознания перед новой ситуацией, в которой оно оказалось вместе с описываемыми художественными объектами. Но поскольку подобные споры ушли в прошлое и продолжать их смысла не имеет, приходится признать, что в силу своей неопределенности слово оказалось удобным, и никуда постмодернизм, по сути, не ушел. Он продолжается, и косметические процедуры вроде «пост-постмодернизма» ничего не меняют.

3. *(Об итогах постмодернизма).*

За последнее время изменилось так много, что говорить об этом в формате анкеты нереально. Сама жизнь изменилась, человеческие коммуникации трансформировались, система ценностей переживает кризис, и впору вновь задавать евангельский вопрос: «Что есть истина?» (простите за пафос, а также и за банальность, разумеется). Постмодернизм, опять же в силу размытости самого понятия, сохранил свое значение именно как глобальный ярлык, под которым каждый понимает то, что хочет.

4. *(Об актуальности идей авангардизма).*

Ну а как же, закон маятника никто еще не отменил. Но если классический авангард стремился к экзистенциальному масштабу, к созиданию и низвержению миров (не забудем, что его деятели подчас платили за всё это своим личным существованием), то теперь авангард — это скорее приятное освежение на фоне застоявшегося ретро или «нео-». Онтологические революции вряд ли возможны в настоящее время. Но своя ниша у авангарда со временем образовалась, и можно трудиться на его ниве, хотя бы потому, что он давно вписан в культурный обиход. Недаром говорят об «историческом авангарде»¹⁰, и

⁹ Klangfarbenkomposition (нем. «тембровая композиция») — род композиторской техники, основанный на главенстве параметров тембра и динамики, в противовес звуковысотности и метроритму, роль которых редуцирована до степени различий регистра и смены физических длительностей. Термин принято относить в первую очередь к сочинениям для оркестра (один из классических образцов — «Атмосферы» для большого симфонического оркестра Дьёрдя Лигети, 1961). — *Прим. С. Савенко.*

¹⁰ Принято считать, что исторический авангард включает в себя все авангардистские течения первой трети XX века. Впервые это понятие использует немецкий философ и литературовед Петер Бюргер (Peter Bürger) в своей монографии «Теория авангарда» (*Theorie der Avantgarde*, 1974). Как отмечает один из исследователей авангарда Н. С. Сироткин, «используемое в этой монографии понятие “исторический авангард” отсылает “прежде всего к дадаизму и раннему сюрреализму, но в равной степени и к российскому авангарду после Октябрьской революции”»; по мнению П. Бюргера, в этот ряд возможно включить — “с некоторыми ограничениями” — также итальянский футуризм и немецкий экспрессионизм [8, 11].

все благополучно забыли, что общеупотребительное выражение «традиция авангарда» — чистейший оксюморон.

5. *(О разграничении авангарда и авангардизма).*

Лучше Умберто Эко не скажешь, тем более что он выступает здесь как сторонник типологического подхода к стилистической эволюции, который существует в дополнение к чистому историзму, и, кажется, с этим все уже давно согласились. Наверное, можно дифференцировать подобным образом и авангард с авангардизмом, но для людей с советским опытом второе слово имеет нежелательный шлейф — так называли у нас любое отклоняющееся от «генеральной линии» творчество (поясняю для молодежи). Поэтому предпочтительным кажется совершать какие-то обходные маневры, с помощью подходящих прилагательных.

6. *(О пространстве и времени в XXI веке).*

Мне представляется, что самые заметные изменения произошли там, где музыка взаимодействует с другими видами художественного творчества — кино, видеоартом и особенно театром самого разного рода, где, например, «оперой» уже стали называть просто спектакль с участием звукового ряда (вспомним «Сверлийцев»¹¹). И тут возможны любые варианты взаимовлияния, в зависимости от удельного веса музыки в общей концепции. Пространственные новшества в отношении музыки, наверное, более очевидны, но интереснее то, что происходит с ощущением времени. Например, когда автономный музыкальный опус становится основой хореографической композиции, он часто воспринимается как более протяженный, чем в чистом виде: время, вместившее пластическую форму, словно растягивается (помню такой случай с опусом Веберна, где пресловутый лаконизм первоисточника улетучился почти без следа). Что касается музыки автономных жанров, то говорить о каких-то системных новшествах, рожденных новым столетием, по-видимому, преждевременно.

7. *(О формообразовании).*

Структурообразующие факторы давно «занимаются размножением», и этот процесс привел к появлению многочисленных «индивидуальных проектов», согласно терминологии Ю. Н. Холопова¹². Не исключено, однако, что степень их индивидуализации нередко преувеличивается, и за ними просматриваются известные всем логические закономерности, при этом неспецифические для музыки (волнообразность, накопление и разрежение, периодичность и т. п.). Но эта тенденция далеко не новая. Вообще мне кажется, что после Булеза, Лигети и Штокхаузена в области формообразования ничего принципиально нового не появилось: структурное мышление очень консервативно по своей природе и способно долго развивать накопленные открытия.

8. *(О «Студии новой музыки»).*

Когда в 1993 году на волне перестроечного энтузиазма возникла «Студия новой музыки», мало кто мог предвидеть, что получится из этой затеи. Первые годы существования ансамбля пришлось на трудные времена, публика тогда схлынула из концертных залов, и даже классические программы не делали аншлагов. А тут — какая-то там новая музыка, имена незнакомые, что композиторы, что исполнители. Теперь, через двадцать пять лет, нет уже никаких сомнений: замысел воплотился в жизнь и блестяще оправдал себя. Новая музыка победила. Первое и самое весомое доказательство —

¹¹ «Сверлийцы» — «оперный сериал» по роману Б. Юхананова, по определению создателей, «в 5 сериях и 6 композиторах». Авторы — композиторы Дмитрий Курляндский, Борис Филановский, Алексей Сюмак, Сергей Невский, Алексей Сысоев и Владимир Раннев. Премьера состоялась 8 июня 2015 года в «Электротеатре Станиславский».

¹² Индивидуальные проекты — термин, введенный Ю. Н. Холоповым для характеристики опусов, не подходящих ни под одну разновидность музыкальных форм в рамках классической типологии. Характеризуя ситуацию в сочинении музыки второй половины XX столетия, Юрий Николаевич отмечает: «Для каждого произведения композитор сочиняет, вместе с материалом, свою особую форму, тем самым отказываясь от векового принципа типовой формы: вместо формы-типа теперь создается не тип, а индивидуальный проект (ИП) вещи» [10].

слушатели, которые заполняют Рахманиновский зал Московской консерватории и многие другие концертные пространства в столице и далеко за ее пределами. Эти люди, в основном молодые, но не только, привыкли ходить на концерты «Студии», они доверяют музыкантам и знают, что их ожидания не будут обмануты.

«Студия новой музыки» не просто концертный ансамбль, она важнейшая часть внушительной инфраструктуры, в которую входят фестивали, аспирантский класс, консерваторские учебные программы, семинары и встречи с композиторами и виртуозами из разных стран. Всё это продолжает жить и развиваться, вопреки перманентным финансовым трудностям. И вот уже во второй раз юбилейный концерт проходит в Большом зале консерватории, и новый сезон сулит открытия, которым нет конца.

Татьяна Владимировна Цареградская

1. (О наследии XX века).

Если оглянуться на конец XX века, то можно увидеть, как в течение последней четверти века набирало силу направление, связанное со спектрализмом. Мы не можем говорить о спектрализме как о каком-то направлении, сформировавшемся в одном очевидном смысле, но скорее как общем течении, связанном с преодолением наследия Дармштадта¹³, его ортодоксального структуралистского духа. И Гризе, и Мюраи, и Джонатан Харви¹⁴, и румынская группа композиторов — все они так или иначе решительно возражали против излишней категоричности и «церебральности» дармштадтского наследия. То, что стоит в оппозиции, — это и структура звукового спектра, и отклонения от равномерной температуры, и сдвиг в сторону инструментальных красок, и игра с возможностями импровизации; словом, обратный ход к музыке «гуманитарного» (как бы это ни выглядело) типа. Примером такого движения обратно к гуманитарным ценностям для меня остается Тристан Мюраи — стоит только поинтересоваться, что руководило этим композитором в последние десятилетия прошлого века и что — сейчас.

Помимо спектрализма, так или иначе, сфокусированного на музыке «серьезного» (можно, сказать, «академического» типа), сейчас усилилось движение к разнообразным «кроссоверам»: принципы популярной музыки, популярной культуры все более очевидно прослеживаются в том, что делают молодые (и уже не очень молодые) композиторы. Творчество Симона Стен-Андерсена¹⁵ и Фаусто Ромителли¹⁶ убеждает в этом вполне.

2. (О постмодернизме).

Ответ на этот вопрос будет зависеть от того, как определять постмодернизм и где проводить символическую границу между ним и модернизмом. Давайте для начала ответим на вопрос, ушел ли модернизм? Если опираться на определение, данное «Словарем Гроува» (<что> модернизм обозначил «концепцию современности, где важнее всего были прогресс науки, технологии и индустрии, позитивизм, урбанизация, массовая культура и национализм»¹⁷), то многое из этого продолжает оставаться привлекательным для сегодняшних композиторов и может быть понято как «договаривание» (по А. С. Соколову¹⁸) тех идей, которые остались в наследство от модернизма. В продолжение

¹³ Имеются в виду основанные К. Штокхаузеном в Дармштадте в 1946 году Международные летние курсы новой музыки (Internationale Ferienkurse für Neue Musik). Проводимые в рамках курсов циклы лекций и семинаров с первых лет стали привлекать внимание ярких композиторов современности, так что круг соратников Штокхаузена в распространении новейших музыкальных открытий получил наименование Дармштадтской школы. — *Прим. ред.*

¹⁴ Джонатан Дин Харви (Jonathan Dean Harvey, 1939 – 2012) — британский композитор. Обучался в Кембридже, брал частные уроки у Эрвина Стайна и Ханса Келлера по рекомендации Б. Бриттена. В 1980-е много работал в IRCAM после того, как его туда пригласил П. Булез. Известен как автор обстоятельного серьезного труда о музыке К. Штокхаузена (1975).

¹⁵ Симон Стен-Андерсен (Simon Steen-Andersen; р. 1976) — датский композитор; обучался композиции у Карла-Оге Расмуссена, Матиаса Шпалингера, Габриэля Вальверде и Бента Соренсена в Орхусе, Фрайбурге, Буэнос-Айресе и Копенгагене с 1998 по 2006 год. С 2018 года — профессор композиции в Орхусе (Дания). Хорошо известен своими оригинальными сочинениями на грани привычных форм искусства.

¹⁶ Фаусто Ромителли (Fausto Romitelli; 1963 – 2004) — итальянский композитор. Учился у Франко Донатони. Сотрудничал с IRCAM в 1993 – 1995 годах. Помимо спектрализма, в сфере интересов Ромителли находилась музыка неакадемического происхождения, и его внимание было приковано к грязному, искаженному звуку рок- и техно-музыки.

¹⁷ Оригинальная фраза: «...a conception of modernity dominated by the progress of science, technology and industry, and by positivism, mechanization, urbanization, mass culture and nationalism» [13, 869].

¹⁸ В книге А. С. Соколова «Введение в музыкальную композицию XX века» рассматривается феномен художественного «договаривания». Причем метафору договаривания автор использует расширительно, не только относительно традиционалистского крыла современной музыки: «Вся художественная культура XX в. может быть представлена как договаривание великой эпохи — Нового

этого мы видим, как музыковеды предпринимают попытки обозначить поздний модернизм, например, в творчестве Харрисона Бертуисла¹⁹ последних лет и как стараются повернуть вспять постмодернистскую линию молодые немецкие «комплексисты»²⁰ (этот термин попадает у С. Манкопфа²¹). Что же касается самого «постмодернизма», то его проще всего понять как реакцию на «рационализированный» модернизм, как решительный поворот к сюрреалистическому, несистемному, телесному, абсурдному, — словом, как переход на позиции «контаминированного» сознания, где важным становится не структурное мышление оппозициями «или — или», а мышление контаминациями («и» — «и»).

3. *(Об итогах постмодернизма).*

Смею думать, что постмодернизм расчистил дорогу к необыкновенной степени свободы — концептуальной, исторической, технической, — что вовсе не обязательно приводит к положительным результатам. Необходимость самоограничений стала проблемой. Этот фактор заставляет молодых композиторов снова искать системные подходы в композиции.

4. *(Об актуальности идей авангардизма).*

Авангардизм — это, на мой взгляд, очень романтическое мироощущение, род головокружения от того, что ты чувствуешь себя пребывающим на пороге самых остро современных, самых необыкновенных, пока еще никому не известных идей. И если учесть, что начинающий композитор — это молодой композитор, то авангардизм — это не столько исторический период, сколько состояние души.

5. *(О разграничении авангарда и авангардизма).*

Да, наверное, в каждую эпоху можно найти что-то, что характеризует ее в терминах современных подходов. Правда, «маньеризм» мне попадает сейчас именно при аналогиях с постмодернизмом (например, в текстах Брайана Фернихоу). Мне в последнее время стало представляться, что не эпоха что-то такое содержит в себе, а наш взгляд на вещи выхватывает то, что для нас актуально. В целом всегда и все сосуществует в одновременности, различается лишь наше понимание, акценты, расставляемые эпохой, тот «фильтр», который обуславливает наше видение.

6. *(О пространстве и времени в XXI веке).*

Больше того, что привнес в ощущение времени постмодерн (одновременность эпох, возможность параллельных миров, гипертекстовое сознание), пожалуй, привнести невозможно. Как пример предельной сложности временной организации приведу оперу Фернихоу «Смутное время» (2005).

времени» [9, 13]. При этом структурализм в музыке оценивается «как апогей одного из важнейших векторов европейской культуры — ratio» [9, 12].

¹⁹ Харрисон Пол Бёртуистл (также Бёртуисл, англ. Harrison Paul Birtwistle; р. 1934) — британский композитор. Учился в Королевском музыкальном колледже в Манчестере, затем в Королевской академии музыки в Лондоне, с 1965 года — в США. В 1975 – 1983 годы — музыкальный директор Королевского национального театра в Лондоне, в 1994 – 2001 — профессор композиции в Кингс-колледже в Лондоне.

Его ранние произведения иногда вызывают ассоциации с творчеством И. Стравинского и О. Мессиана, а технику сопоставления блоков звучностей сравнивают с композициями Э. Вареза. Музыка не следует логике и правилам классических форм, но структурирована как драма. В своих поздних сочинениях — опера «Минотавр» (2008), цикл «26 элегий Орфея» (2003 – 2004) для гобоя, арфы и контртенора на стихи Р. М. Рильке — он обращается к стилистике европейского экспрессионизма (А. Берга, А. Веберна).

²⁰ Здесь, очевидно, подразумеваются представители направления «новая сложность» (от англ. «new complexity»; нем. «Komplexismus»). Основателем направления считается американский композитор Брайан Фернихоу, в Германии сходные идеи воплотил в жизнь его ученик Клаус-Штеффен Манкопф (см. сноску ниже). — *Прим. ред.*

²¹ Клаус-Штеффен (реже Стеффен) Манкопф (Claus-Steffen Mahnkopf; р. 1962) — немецкий композитор; обучался композиции у Брайана Фернихоу, Клауса Хубера и Эмануэла Нуниша в Академии музыки Фрайбурга, параллельно изучал философию, музыковедение у Юргена Хабермаса, а также социологию у Людвиг Фридеберга; в 1993 году защитил диссертацию по творчеству А. Шенберга.

7. (О формообразовании).

Если коротко, то, с одной стороны, процесс как форма, с другой — монтажный принцип по типу *Momentform*²².

8. (О «Студии новой музыки»).

Роль «Студии новой Музыки» состоит в том, чтобы на грани возможного (а иногда и за гранью) сопротивляться энтропии нашего музыкального бытия. Не очень хочется пафосных сравнений, но, кажется, эти люди что-то получили в наследство от горьковского Данко, что на самом деле вселяет надежду, вызывает восхищение и провоцирует подражание. Мне кажется, их многолетний успех состоит, конечно, из исполнительских достижений, но [также] и из какой-то другой материи — стойкость, верность идее и огромный интерес к новому.

²² *Momentform* — термин, предложенный К. Штокхаузеном для обозначения разработанного им особого типа музыкальной композиции, главной организующей структурой которого служит «момент». «Момент» в терминологии Штокхаузена — это «всякая узнаваемая благодаря личной и неповторимой характеристике формообразующая единица <...> в некоей определенной композиции» («jede durch eine persönliche und unverwechselbare Charakteristik erkennbare Formeinheit <...> in einer bestimmten Komposition» [16, 200]). Это может быть либо своего рода неделимым гештальтом, либо комбинацией из двух гештальтов, может быть структурой с четкими компонентами, статичными или динамичными. «В зависимости от [их] характеристик моменты могут быть поэтому произвольно длинными или короткими («Momente können also, je nach Charakteristik, beliebig lang oder kurz sein» [16, 200]).

Джахангир Селимханов

1. *(О наследии XX века).*

Думаю, с прошлым веком ушло само стремление (да и отпала надобность) маркировать направления, школы, тренды в искусстве. Хотя на самом деле постмодернистский (интертекстуальный) подход может включать ссылки на современные «тексты», не успевшие отойти в историческое прошлое, то самое качество, которым определялся постмодернизм — «отношение к прошлому», историзация творческого процесса — перестает быть заданным параметром.

2-3. *(О постмодернизме); (Об итогах постмодернизма).*

Конечно, ушел — в качестве мыслительного вектора. Интертекстуальность перестает быть отличительным признаком, в тотальном цитировании, заимствовании, переименовании, интерпретативности нет уже ни иронии постмодернизма, ни его осознанного отрицания модернизма. Со всеобщим распространением Интернета появился еще более размытый и условный термин — «пост-Интернет»²³, который вовсе не означает гибель и крушение Всемирной паутины. Он (не совсем, конечно, корректно) указывает на то, что материалом искусства становятся фрагменты информации, почерпнутые из Интернета, которые, к тому же, могут быть зафиксированы, как артефакт или стать основой дальнейших трансформаций. По-моему, попытки смотреть на сегодняшние процессы с позиций постмодернизма уже тщетны, настало время пристальнее вглядываться именно в то, что происходит с производством музыки (обязательно ли композицией?) под влиянием Интернета как неизбежной составляющей нашей картины мира. Это равноценно тому, что утверждать, что социальные сети — производное от средств массовых коммуникаций. Это нечто большее, обладающее собственной логикой и характером.

4. *(Об актуальности идей авангардизма).*

А разве они живы? Кто-то еще верит, что может создать совершенно автономную систему?

5. *(О разграничении авангарда и авангардизма).*

Не уверен, что это нужно делать. Каждое слово имеет свои границы значений, мы же знаем огромное количество примеров, когда одно и то же слово имеет разные значения в разных языках (возьмите понятие «амбициозный» в русском и английском или «обыватель» в русском и польском²⁴). Вспоминаю прочитанное где-то заключение, что язык британского судопроизводства рядовой носитель английского языка понимает только на 50 %, потому что обычные слова употребляются в этом профессиональном контексте в особом значении, понятном только посвященным. Понятия «авангард» и «авангардизм» исторически обусловлены, и попытка объяснить явления отдаленного прошлого в понятиях недавнего прошлого только запутывает, а не проясняет.

6-7. *(О пространстве и времени в XXI веке); (О формообразовании).*

Не уверен, что смогу сам ответить на этот вопрос исчерпывающе, и не жду этого от кого-то. Хотя любую индивидуальную систему (на уровне индивидуального композиторского метода или даже специальной конструкции для одного сочинения) можно

²³ Понятие «пост-Интернет» (также «постинтернет», англ. «postinternet») зародилось по следам дискуссий 2006 года о современном искусстве с участием американской художницы Марисы Олсон (Marisa Olson), которая охарактеризовала новые тенденции в своем творчестве как «искусство “после” Интернета» («art “after” the Internet»; см. публикацию дискуссии: *Cornell L. Net results: Closing the gap between art and life online // TimeOut New York: Art. 9 February 2006. URL: <https://www.timeout.com/newyork/art/net-results>*). В интервью 2008 года та же художница впервые ввела и сам термин «пост-Интернет» (см.: *Regine [Debatty R.] Interview with Marisa Olson // we-make-momey-not-art.com / R. Debatty. 28 Mars 2008. URL: http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/*). — *Прим. ред.*

²⁴ Польское слово «obywatel» соответствует по значению словам «обитатель», «гражданин» и не имеет оценочного оттенка. В случае английского слова «ambitious» участник беседы неточен: слово в целом сходно по значению с русским аналогом. — *Прим. ред.*

очень абстрактно обозначить через поиск «опорных» элементов (например, музыку Сальваторе Шаррино²⁵ определяют через принцип перманентного присутствия — несмотря на неуловимые микровариации, первичный акустический жест впечатывается в сознании как Gestalt), но суть проблемы выстраивания новой типологии не в этом — для начала придется разбираться с тем, на массиве продукции каких видов и форм музыкального творчества будут делаться выводы. Являются ли, например, акустические опыты Элвина Люсьера²⁶ композицией? Самовоспроизводящие генеративные музыкальные «софты» Брайана Ино²⁷? Современные проявления саунд-арта²⁸ — если кто-то скажет, что это за пределами музыки, то почему мы рассматриваем в курсе истории музыки ставшую «классикой» *musique concrète*²⁹? А то, что относится к метакомпозиции³⁰? А *improvised*

²⁵ Сальваторе Шаррино (итал. Salvatore Sciarrino; р. 1947) — итальянский композитор; учился в Перудже, Милане, Флоренции; в 1987 – 1991 годах возглавлял городской театр Болоньи, был ассистентом Луиджи Ноно, написал свыше 150 сочинений в самых различных жанрах; преподавал композицию в консерваториях Милана (1977 – 1982), Перуджи (1983 – 1987) и Флоренции (1987-96). Дискография Шаррино обширна: в ней представлено более 70 компакт-дисков, многие из которых получили награды. Помимо того, что композитор является автором большинства либретто своих опер, перу Шаррино принадлежит множество статей, эссе и других научных текстов.

²⁶ Элвин Люсьер (англ. Alvin Lucier; р. 1931) — американский композитор; сфера интересов — экспериментальная музыка; является автором звуковых инсталляций; долгое время был на должности профессора музыки в Университете Уэслиан. Большая часть его композиций основывается на научных исследованиях физических свойств самого звука: резонанса пространств, помехах между тесно настроенными звукорядами и трансляции звука через физические носители.

²⁷ Брайан Ино (англ. Brian Peter George St. John le Baptiste de la Salle Eno; р. 1948) — британский композитор, специализирующийся в области электронной музыки неакадемических жанров и стилей; считается одним из основателей жанра эмбиент — разновидности электронной музыки с опорой на медленный темп, «атмосферность» звучания, тембровые модуляции. Также музыкант экспериментирует в области разработки компьютерных приложений для создания и воспроизведения музыкально-образительных эффектов в интерактивном формате.

²⁸ Саунд-арт или звуковое искусство (англ. Sound art, нем. Klangkunst, фр. Art sonore) — вид искусства, центральным объектом которого является звук как феномен, свойственный, в первую очередь, немusicalным объектам и фигурирующий вне музыкального произведения, где звучание так или иначе организовано во времени и определено в плане временных рамок. Характерной чертой саунд-арта является акцент на создании единого пространства взаимодействия между публикой и звучащим арт-объектом. Наиболее распространенными видами саунд-арта являются звуковая скульптура, звуковая инсталляция, саундскейп. — *Прим. ред.*

²⁹ Конкретная музыка (фр. *musique concrète*) — музыкальный жанр, разработанный французскими композиторами Пьером Шеффером и Пьером Анри; его отличительным признаком является использование готовых, заранее записанных звуков вне их изначального контекста. — *Прим. ред.*

³⁰ Это слово пока не имеет устойчивого значения и не получило широкого освещения в научной литературе. Под метакомпозицией может пониматься как структура, которая образуется из серии художественных объектов, подразумевающих понятие композиции (в этом смысле расположение картин в музее может быть трактовано как метакомпозиция, тогда как уровень композиции будет относиться к каждой конкретной картине), — так и онтологический принцип, лежащий в основе определенного корпуса произведений искусства. Интересный пример последней трактовки представляет определение, данное американским джазовым саксофонистом и композитором Патриком Бреннаном на своем личном сайте:

«Метакомпозиции представляют собой социально выработанные основы (*socially shared pools*) музыкального поведения, постулаты, практики, техники, данные опыта, методология и ожидания, которые с течением времени эволюционировали посредством проб, ошибок, экспериментов и обстоятельств со стороны множества музыкальных участников. Они действуют как композиционные основы, как шаблоны, которые являются как у всех, так и у каждого. Это то, что «все знают» (или должны знать), внося свой вклад в звуковое событие. Метакомпозиции охватывают все композиционные решения, принимаемые заранее в качестве контекста, в котором может располагаться акт сочинения (который и есть выбор среди звуков). Другими словами, большая часть любой музыкальной “композиции” уже была коллективно сочинена координирующими договоренностями звукового сообщества до того, как какой-то конкретный композитор даже начал свою деятельность» (перевод наш — А. А.; источник: [14]).

Следует отдельно упомянуть также еще об одной особой интерпретации слова, возможно, подразумеваемой нашим собеседником. Слово «метакомпозиция» используется в названии творческого объединения художников-авангардистов и мыслителей, известного как «Союз метакомпозиторов имени Иосифа Вейдемейера» (действует с 1999 года). В создаваемых этой группой «метакомпозициях» (среди участников — Александр Гаспарисвили, Дмитрий Яковлев, Рашид Ахунд-заде, Наталья Егорова, Антон

music³¹, балансирующая между джазом и академической музыкой? Кстати, сочинение музыки к фильмам становится отдельной профессией, этому уже во многих консерваториях иначе учат и выдают отдельный диплом, потому что там другие требования к формообразованию и выразительности.

8. (О «Студии новой музыки»).

Мы познакомились с Владимиром Тарнопольским в Осло, на фестивале Всемирного Общества Современной Музыки — ISCM, и как-то сразу обнаружили, что мы единомышленники. Был 1990-й год, время только что открывшихся возможностей и больших надежд. Советский Союз тогда еще формально не распался, только-только появлялась возможность ездить на фестивали и свободно приглашать коллег из-за рубежа, и уже думать о том, кому исполнять эту музыку регулярно. «Студия новой музыки» появилась чуть позже, как творческий коллектив с ярко выраженной миссией. Удивительно, но за прошедшие два с половиной десятилетия «Студия» не закоснела, не померкла, не потеряла актуальности. Сама «новая музыка» соотносится с новыми контекстами — и культурными и внешними, неизбежно историзируется, но «Студия новой музыки» сохраняет студийность, дух эксперимента. За эти годы нам удавалось несколько раз пригласить коллег в Баку, а однажды, волею судеб, мы оказались вместе на фестивале «Марафон Новой Музыки» в Праге: бакинский ансамбль «СоНоР» представлял часовую программу из произведений Эльмира Мирзоева, а московская «СНМ» — концерт-портрет его учителя, бакинца-москвича Фараджа Караева!

Работнов и Роман Фролов) большое значение имеет принцип интертекста (яркий пример — картина «Разведка недр», на которой изображены Сталин и его соратники, изучающие «Чёрный квадрат» Малевича, будто карту военных действий).

³¹ Improvised music (букв. «импровизируемая музыка») — направление в современной музыке и особый жанр, ведущие свое начало от практики импровизации в традиции джаза. В силу расширения стилистических рамок джаза к 1960-м годам до появления понятия «free-jazz» (букв. «свободный джаз»), музыканты, симпатизирующие джазовой стилистике, перестали ограничивать практику импровизации обязательной привязкой к традиции джаза. В настоящее время практика improvised music объединяет различные направления импровизации, включающие использование широкого круга средств — от средств традиционной музыки различных народов до средств компьютерного создания музыки и мультимедиа. В целом понятие «improvised music» пересекается до полного слияния с понятием «свободная импровизация», в силу чего его с трудом можно ассоциировать с каким-либо единым музыкальным направлением в обычном смысле. — *Прим. ред.*

Литература

1. Акоюн Л. О. Музыка как отражение человеческой целостности // Музыка как форма интеллектуальной деятельности: [сб. ст.] / Российская акад. наук, Федеральное агентство по культуре и кинематографии РФ, Гос. ин-т искусствознания; ред.-сост. М. Г. Арановский. М.: URSS, [2007]. С. 70–81.
2. Вэльфлин Г. Основные понятия истории искусств: проблема эволюции стиля в новом искусстве / Пер. с нем. А. А. Франковского; вст. ст. Р. Пельше. М.: В. Шевчук, 2009. 344 [LIV+290] с.
3. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий : Монографический очерк / [Предисл. М. Е. Тараканова]. М.: Советский композитор, 1983. 126 с.
4. Коротченко Е. П., Бычков В. В. Авангард // Гуманитарная энциклопедия [Электронный ресурс] / Центр гуманитарных технологий; [Гуманитарные технологии: аналитический портал]. URL: <https://gtmarket.ru/concepts/7163> (дата обращения: 30.11.2018).
5. Ораич Толич Д. Авангард как утопическая культура: Велимир Хлебников // Хлебникова поле: [свидетельства, исследования, сказания о Велимире Хлебникове. Междисциплинарный независимый сетевой ресурс. Исследования : О Велимире Хлебникове на языке науки] / [ред. В. С. Молотиллов]. URL: https://ka2.ru/nauka/dot_2.html (дата обращения: 30.11.2018).
6. Осмоловский А. Актуальное искусство: здесь и сейчас (Отказ от музея) // Художественный журнал (Moscow Art Magazine). 1997. № 15. С. 66-68.
7. Савенко С. И. Фантом постмодернизма // Русская музыка. Рубежи истории : материалы международной научной конференции / [редколл.: Е. Г. Сорокина (отв. ред.) и др.]; Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2005. С. 7–16. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского; Сб. 51).
8. Сироткин Н. С. Поэзия русского и немецкого авангарда с точки зрения семиотики Ч. С. Пирса : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03. Челябинск, 2003. 171 с.
9. Соколов А. С. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студентов вузов, обучающихся по специальности 030700 «Музыкальное образование». М.: ВЛАДОС, 2004. 231 с. (Учебное пособие для вузов).
10. Холопов Ю. Н. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века [(2003)] / подг. текста: В. Ценова // Юрий Николаевич Холопов : [мемориальный веб-сайт]. Электронная библиотека / [куратор сайта С. Н. Лебедев]. URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html> (дата обращения: 30.11.2018).
11. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» / Пер. с итал. Е. Костюклич. СПб.: Симпозиум, 2005. 92 с.
12. Энтгейн М. Постмодернизм и взрывное сознание XXI века ([опубл.] 10.02.2016) // Частный корреспондент : [Электронное периодическое издание]. URL: http://www.chaskor.ru/article/postmodernizm_i_vzryvnoe_soznanie_hhi_veka_39993 (дата обращения: 30.11.2018).
13. Botstein L. Modernism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians: [In 29 vol.] Vol. 16: Martín y Coll to Monn / Ed. by S. Sadie. London: Macmillan Publishers Limited, 2001. P. 868-875.
14. Brennan P. #12. Metacomposition // sonispheric.net : [the web site of New York City based composer, alto saxophonist, and author Patrick Brennan] / P. Brennan. 4 June 2012. URL: <http://www.sonispheric.net/blog/12-metacomposition/> (дата обращения: 30.11.2018).
15. Erhardt L. Spotkania z Krzysztofem Pendereckim. Kraków: Polskie wydawnictwo muzyczne, 1975. 239 s.

16. *Stockhausen K.* Momentform: [Neue Zusammenhänge zwischen Aufführungsdauer, Werkdauer und Moment (1960, Text für ein Nachtprogramm des WDR, 'Die unendliche Form') // K. Stockhausen. Texte zur elektronischen und instrumentalen Musik. Bd. 1: Aufsätze 1952 – 1962 zur Theorie des Komponierens / [Hrsg. von D. Schnebel]. Köln: M. DuMont Schauberg, 1963. S. 189–210. (DuMont Dokumente).