

Александр Сергеевич Соколовrectorat@mosconsv.ru

Доктор искусствоведения, заслуженный деятель искусств Российской Федерации, профессор, заведующий кафедрой теории музыки, ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

Alexander S. Sokolovrectorat@mosconsv.ru

Dr. Habil. in Art Studies, Honoured Art Worker of the Russian Federation, Professor, Head of the Music Theory Department, Head of the Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory

На пороге ретроспективы обобщений и перспективы ожиданий

Аннотация

Публикация подготовлена на основе текста пленарного доклада, прочитанного автором на Пятом международном конгрессе Общества теории музыки «Генетические общности теории музыки: жанр, стиль, язык в динамике истории» (Уральская государственная консерватория имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург, 2–4 апреля 2024 года). Рассматривается ряд вопросов, относящихся как к ретроспективе, так и к предполагаемой перспективе научного поиска. Проблема обнаружения типологического родства на разных уровнях генетической общности иллюстрируется на примере стиля барокко. Поиск и определение языковых параллелей искусства разных эпох со стилем барокко позволяют обнаружить ментальную общность этого направления со многими стилевыми явлениями иных культурно-исторических ареалов.

Ключевые слова

Генетические общности, жанр, язык, стиль, барокко, ансамбль «Студия новой музыки», протоканон, социология искусства

On the threshold of retrospective generalizations and perspective of expectations

Abstract

The publication is based on the text of the plenary report read by the author at the Fifth International Congress of the Society for Theory of Music, "Genetic Commonalities in Music Theory: Genre, Style, Language in the Dynamics of History" (M. P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg, April 2–4, 2024). A number of issues related to both retrospective and prospective scientific research are considered. The problem of detecting typological kinship at different levels of genetic commonality is illustrated by the example of the Baroque style. The search for and identification of linguistic parallels between the art of different epochs and the Baroque style allows us to discover the mental commonality of this trend with many style phenomena in other cultural and historical areas.

Keywords

Genetic commonalities, genre, language, style, Baroque, New Music Studio Ensemble, protocanon, sociology of art

Определяйте понятия и вы избавите человечество
от половины его заблуждений.
*Рене Декарт*¹

Определить — значит ограничить!
*Оскар Уайльд*²

В названии данной статьи подчеркнуто значение того «порога», находясь на котором мы обращаем свой взор и в прошлое, и в будущее, надеясь обнаружить в них некую связующую нить. И что же нам с избранной позиции доступно увидеть?

Ретроспектива, простирающаяся от хорошо нам памятного сравнительно недавнего Прошлого до Прошлого, в своих нечетких очертаниях лишь фрагментарно фиксируемого в глубине веков, является для нас весьма неоднородной. Здесь, как и по закономерностям физической оптики (эффект так называемого «желтого пятна»), наименее различимо то, что находится слишком близко или слишком далеко от наблюдателя.

Порогом, на который сегодня можно, условно говоря, «навести фокус объектива» становится искусство XX века, — то самое сравнительно недавнее Прошлое, обильно обеспечившее нас материалом для его описания и систематизации. Появившиеся на протяжении XX века средства аудио- и видеофиксации исполнения музыки также немало способствуют такой возможности.

В этой связи хотелось бы обратить внимание еще на одно событие, происшедшее полгода назад и торжественно отмеченное в Московской консерватории, — 30-летний юбилей «Студии новой музыки». Деятельность данного коллектива, родившегося в стенах Московской консерватории, к сегодняшнему дню вышла далеко за ее пределы, представив в многообразии своих творческих, научных, просветительских, организационных функций особый культурологический феномен. Помимо многих публикаций в СМИ, отражающих новую форму синергии «Студии новой музыки» с другими консерваторскими структурами — кафедрами, научно-творческими центрами, Центром электроакустической музыки, а также и сторонними концертными, научными организациями, — появилась даже выполненная и защищенная под мои научным руководством студенческая дипломная работа³.

Собранный и систематизированный при этом архивный материал «Студии новой музыки» был опубликован в виде довольно объемистого «фолианта» и также представляет значительный интерес. В нем достаточно ясно просматривается картина, обозримая с «порога» ретроспективы обобщений и перспективы ожиданий, простирающихся в уже «набравший ход» XXI век.

Поскольку репертуар «Студии новой музыки» невероятно обширен и частично зафиксирован в изданных консерваторией звукозаписях, на его основе можно сделать некоторые обобщения, связанные с темой прошедшего в апреле Конгресса Общества теории музыки⁴.

Для многих произведений как отечественных, так и зарубежных композиторов прошлого века характерно дистанцирование от традиционной системы жанров, что

¹ Декарт Р. Сочинения: в 2 т. / Рене Декарт; [составитель, редактор В. В. Соколова; перевод с латинского и французского С. Я. Шейнман-Топштейн и др.]. М.: Мысль, 1989–1994. Т. 1 / [вступительная статья В. В. Соколова; примечания М. А. Гарцева и В. В. Соколова]. 1989. 654 с.

² Уайльд О. Портрет Дориана Грея. Рассказы. Пьесы: пер. с англ. / О. Уайльд; [авт. предисл. С. И. Бэлза; ил. А. П. Мелик-Саркисяна]. М.: Правда, 1987. 478 с.

³ Жданов А. А. «„Студия новой музыки“ как феномен отечественной музыкальной культуры XX — XXI веков». Дипломная работа, МГК им. П. И. Чайковского, 2022. 243 с. [9].

⁴ Пятый международный конгресс Общества теории музыки состоялся 2–4 апреля 2024 года на базе Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского в Екатеринбурге.

зачастую подчеркивается в самих названиях — «Музыка для...», «Композиция №...». Столь же характерно и избегание стереотипов формообразования. Явление это — вполне очевидное и уже зафиксированное в эстетике постмодернизма термином «нонселекция».

Однако уклонение от прежнего канона чревато появлением нового канона, что неоднократно происходило в истории искусства. «Отсутствие композиции в Новом романе XX века есть по сути новый тип композиции», — писал румынский литературовед Александр Дима [6, 116]. То же происходит и в музыке. «Красота — это отказ от привычки», — манифестировал свое кредо Хельмут Лахенман [22, 274]. На этом пути композиторами построено множество «мостиков разового пользования». На каком же уровне генетической общности следует искать типологическое родство художественных произведений, по всем внешним признакам претендующих на статус *opus unicum*?

Интересная попытка продвинуться в этом направлении предпринята в статье А. А. Амраховой «Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции»⁵. Как известно, термин «индивидуальный проект» был предложен Ю. Н. Холоповым с намерением подчеркнуть значение композиторских поисков, заведомо производимых вдали от традиций, вписывающихся в ту или иную известную типологию [20, 257]. А. А. Амрахова, напротив, видит это художественное явление в той возникшей уже на сей день ретроспективе, которая позволяет поставить следующий вопрос: «А можно ли в этом сонме разностей найти что-то их объединяющее, и не настало ли время задуматься о новой типологии, позволяющей и в индивидуальных проектах найти нечто общее, что подводило бы их под единую категориальную разновидность?» [1, 15]. «Эта общность, — резюмирует далее автор статьи, — определяется тем, что в своей ментальной сфере пребывания все многообразие музыкальных форм предопределяется когнитивными моделями» [1, 15].

Генетическая общность явлений, таким образом, обнаруживается на уровне анализа, выходящего за пределы привычных стилевых, жанровых и языковых наблюдений. Это, впрочем, не снижает значимости вышеназванных сторон художественного целого как фактора, в иных случаях сближающего достаточно несходные по ряду признаков явления. Свидетельством тому порой являются авторские обобщения, касающиеся плодов собственного творчества: «синтетаккорд» у Н. Рославца, «поглощение минора» у А. Караманова, «слабый стиль» у В. Сильвестрова, «*opus post*» у В. Мартынова ([17], [8, 86], [18, 201], [14]).

Продолжая обзор обширного репертуарного списка «Студии новой музыки», можно обратить внимание и на следующее. В нем ни разу не встретился жанр фантазии, что также связано с только что затронутым вопросом смещения «маятника» от *opus perfectum ad absolutum* к *opus unicum*. Жанр фантазии подразумевает точку отсчета в системе исторически утвердившихся типовых форм. Свобода оценивается в сопоставлении с нормой, канонем. Априорное же удаление от типовых структур в музыке XX века «девальвировало» родовые признаки жанра фантазии, оставив для него лишь сферу популярной музыки (фантазии на музыкальные темы из опер, кинофильмов и т. п.).

В сравнении с музыкальным ландшафтом XIX века фантазия в веке XX-м исчезла из современного композиционного обихода, но зато в него вернулись некоторые жанры, не востребованные веком предыдущим — пассакалия, *concerto grosso*, что также далеко не случайно. В миграции жанров, а также и конкретных элементов музыкального языка и стиля нашла выражение особо значимая связь XX века с эпохой барокко. Связь эта давно привлекла внимание исследователей, примером чему может служить книга М. Н. Лобановой «Музыкальный стиль и жанр. История и современность» [13]. Автор увлеченно комментирует такие языковые параллели, как современная полистилистика и барочное полигисторство и *Mixta genere*, как алеаторика и язык французских нетактированных прелюдий, как кластеры (гроздь) и аччакатуры (вмятины), как музыкальная графика и *Angenmusik* (музыка для глаз). Но еще более значимы именно ментальные соответствия

⁵ Опубликована в журнале ОТМ, №3 (39), 2022, с. 14–25 [1].

данных культур, что дало, в частности, основание искусствоведам отнести к барокко направление в художественной литературе латинской Америки, представленное в XX веке Габриэлем Маркесом, Хорхе Луисом Борхесом, Алехо Карпентьером.

Уровень генетической общности художественных явлений, таким образом, позволяет рассматривать музыку в более широком культурологическом контексте, ориентируясь на методы исследования, разработанные в компаративистике — сравнительном литературоведении и языкознании. С таких позиций возможен выход к проблеме родства между генетически связанными языками, к определению того, какие сходства говорят о родстве, а какие — о заимствовании или о случайном совпадении.

Стоит напомнить, что «барокко» как искусствоведческий термин предложили швейцарцы: Якоб Буркхард (Буркхард стоял у истоков культурологии как самостоятельной дисциплины) и Генрих Вёльфлин (создатель «формального» метода изучения произведений изобразительного искусства). На русском языке неоднократно переиздавались книги последнего: «Ренессанс и барокко» и «Основные художественно-исторические понятия» ([3], [4]). В этих трудах музыка не рассматривается, но уровень обобщения, присвоенный термину «барокко», легко охватывает и сферу музыкального искусства.

Выявив и описав типологические признаки барокко, Вёльфлин существенно расширил сферу применения данного термина. Предложенная им ретроспектива простирается до Античности, вследствие чего, помимо барокко эпохи Нового времени, ставится вопрос и о романском, и о готическом барокко.

Установление родовых признаков типологического барокко влечет за собой соответствующий взгляд на типологический классицизм. Их совокупная «пульсация» на шкале исторического Времени отмечается в разных пластах культуры. Возможна и различная акцентуация в данной антиномии.

Д. С. Лихачёв, например, разделял стили на «первичные» (романск, ренессанс, классицизм, постсимволизм) и «вторичные» (готика, барокко, романтизм, символизм). Границы явления же (как хронологические, так и географические) заведомо признаются подвижными. Это подтверждается фактами, отмечаемыми в разных видах искусства. По мнению Игоря Грабаря, «Высокий Ренессанс уже на $\frac{3}{4}$ барокко. Он длился всего 10–15 лет» [7, 310]. Причем показатель перехода от одной эпохи к другой следует видеть именно на ментальном уровне. Это подтверждает еще одна цитата из работы Игоря Грабаря: «И только когда неистовый Микеланджело открыл свой сикстинский потолок и занялся капитолийскими постройками, все поняли, ч е м каждый болел и ч т о прятал в своем сердце... и новый стиль барокко был создан» [7, 315]. Напомню, что роспись Сикстинской капеллы была завершена в 1512 году.

Примечательны в истории мировой художественной культуры различные примеры самоопределения посредством отторжения барочного менталитета. Известно, что сам термин «барокко» был избран как ретроспективная аксиологическая оценка ушедшей в прошлое эпохи с позиций утверждающегося века Просвещения. И в этимологии термина явственно присутствует негативный «привкус»:

а) от латинского *baroco* — ‘особая форма схоластического силлогизма, иронически комментируемого в XVIII веке’;

б) от итальянского *barocco* — ‘в сатирической литературе XVI века означало: грубое, неуклюжее, фальшивое (например, сомнительная по чистоте торговая сделка)’;

в) от испанского и португальского *barruoco* — ‘жемчужина неправильной формы’.

Весьма показательно определение, данное в «Музыкальном словаре» Ж. Ж. Руссо, изданном в 1767 году: «Барокко. Барочная музыка это такая, в которой гармония неясна, затемнена модуляциями и диссонансами, пение жесткое и малоестественное, интонация трудная и движение стесненное» [5, 265]. Да и с позиций XIX века уже упоминавшийся Якоб Буркхардт изрек о барокко следующее: «Искусство, которое говорит тем же языком, что и искусство Ренессанса, но на одичавшем диалекте» [5, 246].

В Англии всю школу композиторов-вирджиналистов, представители которой творили до середины XVII века, принято относить к Ренессансу. А во Франции и вовсе «открестились» от принадлежности своей музыкальной культуры к барокко, делая некоторые исключения только для приехавшего из Италии Люлли и предпочитая отдельно говорить о классицизме XVII и XVIII веков. Что же касается России, то, в отличие от Европы, барокко не предшествовал Ренессансу, хотя по мнению Д. С. Лихачёва, «русское барокко XVII века приняло на себя многие из функций Ренессанса» [12, 265].

Завершение эпохи барокко, с одной стороны, было подчеркнуто декларацией новых ориентиров в мышлении, классическими установками в искусстве, достаточно быстро и повсеместно пробившими себе дорогу⁶. Ганс Генрих Эггебрехт в этой связи считал барокко завершающим этапом стилистической эры, разделяя две такие эры в европейской музыке: до и после *Sturm und drang* (рубежного 40-летия 1740–1780) [21]. Данная позиция имела именно ментальную основу:

I эра — принцип выражения явлений внешнего мира;

II эра — музыка становится средством обнаружения индивидуального «я»⁷.

С другой же стороны, и здесь в разных видах искусства наблюдаются признаки переходного периода: рококо, мангеймская школа, штюрмеры, сентиментализм. По ряду стилевых признаков эти значительные художественные явления предвосхищают не столько формирующийся параллельно ранний классицизм, сколько значительно более отдаленное будущее.

Интересно и, наверняка, неслучайно отнесение искусствоведами и к этому историческому периоду, и в особенности к самому началу эпохи барокко термина «маньеризм». В обоих случаях принадлежность к маньеризму определялась на ментальной основе, связывалась с ощущением неустойчивости мира, шаткостью судьбы, субъективизмом «внутренней идеи» художественного образа. Отсюда своеобразие языка, выражающееся в живописи в искажении пропорций, экспрессии поз, в светотеневых диссонансах. В музыке же впечатляющий пример маньеристского прорыва далеко за пределы языка не только своей, но и последующей эпохи представляет сочинение Джезуальдо ди Веноза. Не случаен интерес к его музыке, проявленный И. Ф. Стравинским и А. Г. Шнитке.

Но разве не можем мы почувствовать перечисленные признаки маньеризма на значительно более поздних этапах развития художественной культуры? Обнаружить в истории театра, литературы и других видов искусства? Разве не угадываются эти признаки в том, что нам более привычно называть модерном, снабжая его уточняющими приставками — «пост», «нео», «мета»?

Принцип «договаривания», на котором я достаточно подробно останавливался в докладе на ЕуроМАС-10, может быть распространен даже... на категорию «авангард», вопреки родовому, казалось бы, его качеству «отказа от привычки». И нас поэтому не должен удивлять очевидный оксюморон в следующем признании Дьёрдя Лигети: «Этим концертом я заявляю свое эстетическое кредо: независимость как от критериев традиционного авангарда, так и от современного постмодернизма»⁸.

Традиционный, иначе говоря, *типологический* авангард — это категория, которая тоже может со временем оказаться рядоположной с вельфлинговским *типологическим* барокко и классицизмом. Генетическая общность творческого метода таких творцов, как К. Джезуальдо, К. Ф. Э. Бах, М. П. Мусоргский, Г. Берлиоз etc., может стать особой темой для размышления.

⁶ «У разума одна дорога», — провозгласил свой девиз теоретик классицизма, французский поэт и литературный критик Никола Буало [2, 57].

⁷ Сходную с Эггебрехтом периодизацию обосновал в главе «Поэтика барокко: завершение риторической эпохи» своей книги «Языки культуры» А. В. Михайлов [15, 112–176].

⁸ Из аннотации в буклете международного фестиваля «Музыкальная культура ФРГ сегодня» (Л., 1990), [16].

Уделив основное внимание ретроспективе обобщений, следует хотя бы вкратце охарактеризовать перспективу наших нынешних ожиданий. Безусловно, это значительно более субъективный взгляд на динамику истории. И все же, попробуем и в этом случае оттолкнуться от опыта не чуждой нам эпохи барокко: что было сделано и чего сделано не было в искусствознании того времени? Эпоха барокко оставила потомкам учение о стиле, но не оставила столь же развитого учения о музыкальной форме. Было создано учение о музыкальном порядке, но не состоялось учения о музыкальной свободе, хотя культура импровизации по значимости не уступала культуре композиции. Многие просто относились к области устно передаваемой традиции, о чем замечательно высказался Эрнст Курт, объясняя почти полное отсутствие авторских указаний громкостной динамики в нотах И. С. Баха: «В них не было надобности в эпоху, которая их правильно ощущала» [10, 239].

Но при этом серьезные раздумья о том, что же представляет собой музыка были отражены в словарях и трактатах того времени. Приведу лишь один впечатляющий пример из «Музыкального лексикона» И. Г. Вальтера, изданного в 1734 году. Здесь дан подробный перечень тех явлений музыкальной культуры, которые получили соответствующую терминологическую фиксацию: «древняя музыка», «арифметическая музыка», «искусственная музыка», «активная и практическая музыка», «хоральная музыка», «хроматическая музыка», «комбинаторная музыка», «связная музыка», «созерцательная и спекулятивная музыка», «диатоническая музыка», «драматическая сценическая и театральная музыка», «церковная музыка», «энгармоническая музыка», «фигуральная музыка», «холодная музыка», «гармоническая музыка», «историческая музыка», «человеческая музыка», «гипорхемная музыка», «инструментальная музыка», «манерная музыка», «мелизматическая музыка», «мелоподэтическая музыка», «измеренная, мензуральная музыка», «метаболическая музыка», «метрическая музыка», «современная музыка», «играемая музыка», «мировая музыка», «изменчивая и мимическая музыка», «натуральная музыка», «западная музыка», «одическая музыка», «органическая музыка», «патетическая музыка», «ровная музыка», «поэтическая музыка», «политическая музыка», «практическая музыка», «пифагорейская музыка», «речитативная, сценическая или драматическая музыка», «ритмическая музыка», «знаковая музыка», «спекулятивная музыка», «музыка симфоний», «театральная музыка», «теоретическая музыка», «трагическая музыка», «вокальная музыка», «общеупотребительная музыка» [13, 117].

Безусловно, большинство перечисленного в итоге оказалось почти забыто и может сегодня вызывать даже откровенное недоумение. Однако сама совокупность этих терминов характеризует повышенную знаковость музыкального языка барокко. И потребность это осмыслить определяет дальнейший путь к семиотике и социологии искусства. Думается, что, поставив перед собой уже на основе ранее достигнутого сходную задачу, мы сегодня тоже получили бы объемистый свод терминов, относящихся к самой разной современной музыке. Готовы ли мы при этом продвинуться дальше констатации явления? Ощутима ли уже действительно новая научная парадигма, в русле которой нами будут сделаны следующие осмысленные шаги?

Формированию нового канона предшествует фаза протоканона, который и является мостом от ретроспективы обобщений к перспективе ожиданий. Наблюдаемое исследователем «в фокусе объектива» здесь заведомо лишено четкости очертаний. И афоризм Оскара Уайльда в данном случае кажется мне предпочтительней декартовского. Век назад к тому же склонялся и выдающийся русский философ Павел Флоренский: «...Мы не должны подрисовывать соединительные протоки мысли там, где они не выступили сами собою, — хотя навести их было бы, бесспорно, и соблазнительней и легче, нежели оставить, иметь мужество оставить общую картину недопроработанной, в ее первоначальной многоцентричности, в ее перспективном, не приведенном к единой точке зрения пространственном несогласовании» [19, 117].

Литература

1. *Амрахова А. А.* Опыт классификации индивидуальных проектов в современной композиции // Журнал Общества теории музыки, №3 (39), 2022. С. 14–25. URL: https://journal-otmroo.ru/sites/default/files/2022_3_%2839%29_2_Amrakhova_Classification_modern_composition.pdf (дата обращения: 15.04.2024).
2. *Буало Н.* Поэтическое искусство. пер. Э. Л. Линецкой; под ред. А. А. Смирнова. Москва: Худож. лит., 1937. 103 с.
3. *Вёльфлин Г.* Основные понятия истории искусств: учебное пособие / Г. Вёльфлин; А. А. Франковский (переводчик). 2-е изд., стер. Санкт-Петербург: Лань: Планета музыки, 2020. 244 с.
4. *Вёльфлин Г.* Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Перевод Е. Г. Лундберга под редакцией Е. Н. Козиной. Санкт-Петербург: «Азбука-классика», 2004. 288 с.
5. *Виппер Б. Р.* Искусство XVIII века и проблема стиля барокко. В кн.: Ренессанс. Барокко. Классицизм: проблема стилей в западноевроп. искусстве XV–XVII веков: [сб. ст. / Академия наук СССР, Ин-т истории искусств М-ва культуры СССР; отв. ред. Б. Р. Виппер, Т. Н. Ливанова]. М.: Наука, 1966. С. 245–263.
6. *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения / Пер. с рум. [и комм. М. В. Фридмана; Предисл. В. И. Кулешова; Ред. Г. И. Насекина]. М.: Прогресс, 1977. 230 с.
7. *Грабарь И. Э.* Дух барокко // О русской архитектуре. М.: Наука, 1969. 424 с.
8. *Клочкова Е. В.* Библейские симфонии Алемдара Караманова. М.: Классика–XXI, 2010. 228 с.
9. *Жданов А. А.* «„Студия новой музыки“ как феномен отечественной музыкальной культуры XX–XXI веков». Дипломная работа, МГК им. П. И. Чайковского, 2022. 243 с.
10. *Курт Э.* Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония Баха. М.: Музгиз, 1931. 304 с.
11. *Ливанова Т. Н.* Проблема стиля в музыке XVII века // Сборник «Ренессанс, Барокко, Классицизм». М.: Наука, 1966. 348 с.
12. *Лихачёв Д. С.* Барокко и его русский вариант XVII века // Русская литература, №2, 1969. С. 18–45.
13. *Лобанова М. Н.* Музыкальный стиль и жанр: история и современность. М.: Сов. композитор, 1990. 312 с.
14. *Мартынов В. И.* Зона opus posth, или рождение новой реальности. М.: Классика–XXI, 2005. 285 с.
15. *Михайлов А. В.* Языки культуры. М.: Языки славянских культур, 1997. 912 с.
16. «Музыкальная культура ФРГ сегодня», международный фестиваль, Буклет (Л., 1990).
17. *Рославец Н. А.* О себе и своем творчестве // Современная музыка. 1924. № 5. С. 132–138.
18. *Сильвестров В. В.* Музыка — это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. Нестьева. Киев, 2004. 265 с.
19. *Флоренский П. А.* У водоразделов мысли // Флоренский П. А. Имена: Сочинения. М.: Эксмо-пресс; Харьков: Фолио, 1998. С. 15–340.
20. *Холопов Ю. Н.* Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века // Наука без границ: сборник статей к 15-летию журнала «Musiqi dünyası» / [сост.: А. А. Амрахова]. М.: Композитор, 2015. С. 244–266.

21. *Eggebrecht, H. H.* Das Ausdrucks-Prinzip Im Musikalischen Sturm und Drang. Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch Nr. 29, 323–349. <https://doi.org/10.1007/BF03374825>.

22. *Lachenmann H.* Nono, Webern, Mozart, Boulez. Text zur Sendereihe “Komponisten machen Programm” // Helmuth Lachenmann. Musik als existentielle Erfahrung. Schriften 1966–1995 / Hrsg. und mit einem Vorwort versehen von J. Häusler. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag, 2004. P. 270–278.

References

1. Amrakhova, Anna A. 2022. “Opyt klassifikatsii individual'nykh proektov v sovremennoy kompozitsii [The Experience of Categorizing Individual Projects in Contemporary Composition].” *Zhurnal Obshchestva teorii muzyki / The Music Theory Society's Journal*, no. 3 (39): 14–25. (In Russian). DOI: 10.26176/otmroo.2022.39.3.002.
2. Bualo, Nikolay. 1957. *Poeticheskoe iskusstvo* [The Art of Poetry]. Translated by El'ga L. Linetskaya, edited by Aleksandr A. Smirnov. Moscow: Khudozhestvennaya literatura. (In Russian).
3. Vel'flin, Genrikh. 2020. *Osnovnye ponyatiya istorii iskusstv* [Basic Concepts of Art History]. Textbook, translated by Adrian A. Frankovskiy, 2nd ed. St. Petersburg: «Lan'»: Planeta muzyki. (In Russian).
4. Vel'flin, Genrikh. 2004. *Renessans i barokko. Issledovanie sushchnosti i stanovleniya stilya barokko v Italii* [Renaissance and Baroque. A Study of the Essence and Formation of the Baroque Style in Italy]. Translated by Evgeniy G. Lundberg. St. Petersburg: «Azбуka-klassika». (In Russian).
5. Vipper, Boris R. 1966. “Iskusstvo XVIII veka i problema stilya barokko [Eighteenth-Century Art and the Problem of the Baroque Style].” In *Renessans. Barokko. Klassitsizm: problema stiley v zapadnoevrop. iskusstve XV–XVII vekov* [Renaissance. Baroque. Classicism: The Problem of Styles in Western European Art of the XV–XVII Centuries]. Edited by Boris R. Vipper and Tamara N. Livanova. Moscow: Nauka. (In Russian).
6. Dima, Aleksandr. 1977. *Printsipy sravnitel'nogo literaturovedeniya* [Principles of Comparative Literature Studies]. Translated by Mikhail V. Fridman. Moscow: Progress. (In Russian).
7. Grabar', Igor' E. 1969. “Dukh barokko [Baroque spirit].” In *O russkoy arkhitekture* [On Russian Architecture]. Moscow: Nauka. (In Russian).
8. Klochkova, Elena V. 2010. *Bibleyskie simfonii Alemdara Karamanova* [Biblical Symphonies by Alemdar Karamanov]. Moscow: Klassika–XXI. (In Russian).
9. Zhdanov, Andrey A. 2022. “Studiya novoy muzyki' kak fenomen otechestvennoy muzykal'noy kul'tury XX–XXI vekov [Studio of New Music' as a Phenomenon of Domestic Musical Culture of the XX–XXI Centuries].” Diploma thesis, Moscow State P. I. Tchaikovsky Conservatory. (In Russian).
10. Kurt, Ernst. 1931. *Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaya polifoniya Bakha* [Fundamentals of linear counterpoint. Bach's melodic polyphony]. Moscow: Muzgiz. (In Russian).
11. Livanova, Tamara N. 1966. “Problema stilya v muzyke XVII veka [The Problem of Style in 17th Century Music].” In *Renessans, Barokko, Klassitsizm* [Renaissance, Baroque, Classicism]. Moscow: Nauka. (In Russian).
12. Likhachev, Dmitriy S. 1969. “Barokko i ego russkiy variant XVII veka [Baroque and its Russian Variant of the 17th Century].” *Russkaya literatura* [Russian Literature], no. 2: 18–45. (In Russian).
13. Lobanova, Marina N. 1990. *Muzykal'nyy stil' i zhanr: istoriya i sovremennost'* [Musical Style and Genre: History and Modernity]. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
14. Martynov, Vladimir I. 2005. *Zona opus posth, ili rozhdenie novoy real'nosti* [The Opus Posth Zone, or the Birth of a New Reality]. Moscow: Klassika–XXI. (In Russian).
15. Mikhaylov, Aleksandr V. 1997. *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow: Yazyki slavyanskikh kul'tur. (In Russian).
16. *Muzykal'naya kul'tura FRG segodnya* [Musical Culture of the FRG Today]. 1990. Booklet of international festival. Leningrad. (In Russian).
17. Roslavets, Nikolay A. 1924. “O sebe i svoem tvorchestve [About Myself and My Work].” *Sovremennaya muzyka* [Contemporary Music], no. 5: 132–138. (In Russian).

18. Sil'vestrov, Valentin V. 2004. *Muzyka — eto penie mira o samom sebe... Sokrovennyye razgovory i vzglyady so storony: Besedy, stat'i, pis'ma* [Music is the Singing of the World about Itself... Intimate Conversations and Views from the Outside: Conversations, Articles, Letters]. Compiled and edited by Marina I. Nest'eva. Kiev. (In Russian).
19. Florenskiy, Pavel A. 1998. *U vodorazdelov mysli* [At the Watersheds of Thought]. Moscow: Eksmo-press; Kharkiv: Folio. (In Russian).
20. Kholopov, Yuriy N. 2015. "Novye paradigmy muzykal'noy estetiki XX veka [New Paradigms of Musical Aesthetics of the 20th Century]." In *Nauka bez granits: sbornik statey k 15-letiyu zhurnala «Musiqi dūnyasy»* [Science without Borders: Collection of Articles for the 15th Anniversary of Musiqi dūnyası Magazine]. Compiled by Anna A. Amrakhova. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
21. Eggebrecht, Hans H. 1955. "Das Ausdrucks-Prinzip Im Musikalischen Sturm und Drang". *Dtsch Vierteljahrsschr Literaturwiss Geistesgesch*, Nr. 29, 323–349. <https://doi.org/10.1007/BF03374825>.
22. Lachenmann, Helmut. 2004. "Nono, Webern, Mozart, Boulez". *Text zur Sendereihe "Komponisten machen Programm"*, 270–278. Wiesbaden; Leipzig; Paris: Breitkopf & Härtel; Insel Verlag.