

© Денисова, З.М., 2024

УДК 78.01.

DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33

## КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА ЗАПАДНОЙ МУЗЫКИ 1950–1970-х гг. В КОНТЕКСТЕ МОНТАЖА

З.М. Денисова<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Екатеринбургская детская школа искусств № 2, Екатеринбург, 620137, Российская Федерация

**Аннотация.** Западная музыка 1950–1970-х гг. являет собой одну из интереснейших страниц музыкальной культуры XX в. Это время новаторов, внесших свой неоценимый вклад в развитие мирового музыкального искусства. Парадоксальность, неоднозначность, сложность западной музыки 1950–1970-х гг. с самого начала вызвала активный исследовательский интерес. И все же, несмотря на существующие работы, системное рассмотрение авангардных течений в контексте монтажа в отечественном музыкознании ранее не предпринималось. Активное развитие музыки, пришедшее на этот период, является не столько следствием стремления композиторов противопоставить свое творчество наследию предшествующих эпох, сколько проявлением нового типа художественного мышления, обращенного ко всем достижениям человеческой культуры в целом. Продуктом такого мышления стал монтаж, выступивший своеобразным знаком начала нового этапа развития музыкального искусства. Примечательно, что первоначально монтаж – лишь способ конструирования музыкального произведения. Постепенно в своем развитии он достигает масштаба отдельного явления, открывающего широкие возможности работы композиторов с различными художественными пластами и создания на их основе сложных концепций, отображающих многогранность и неоднозначность мироощущения современных авторов. В поле зрения автора статьи находятся следующие авангардные течения: алеаторика, сонористика, минимализм, медитативная музыка и др. Природа монтажа, закономерности его функционирования выявляются посредством анализа музыкальных текстов.

**Ключевые слова:** монтаж, авангард, композиторская практика, музыкальный текст, драматургия, композиция, тематизм

**Конфликт интересов.** Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

**Для цитирования:** Денисова З.М. Композиторская практика западной музыки 1950–1970-х гг. в контексте монтажа // *Вестник музыкальной науки*. 2024. Т. 12, № 1. С. 25–33. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33.

## THE COMPOSITIONAL PRACTICE OF WESTERN MUSIC IN THE 1950s AND 1970s IN THE CONTEXT OF EDITING

Z.M. Denisova<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Ekaterinburg Children's Art School no. 2, Ekaterinburg, 620137, Russian Federation

**Abstract.** Western music of the 1950s and 1970s is one of the most interesting pages of the musical culture of the 20th century. This is the time of innovators who have made their invaluable contribution to the development of world musical art. Paradoxicality, ambiguity, complexity of Western music of the 1950s and 1970s aroused active research interest from the very beginning. And yet, despite the existing works, a systematic consideration of avant-garde trends in the context of montage in Russian musicology has not been undertaken before. The active musical development that came during this period is not so much a consequence of the composers' desire to oppose their work to the legacy of previous eras, but a manifestation of a new type of artistic thinking, addressed to all the achievements of human culture as a whole. The product of such thinking was montage, which acted as

a kind of sign of the beginning of a new stage in the development of musical art. It is noteworthy that initially montage acts only as a way of constructing a musical work. Gradually, in its development, it reaches the scale of a separate phenomenon, opening up wide opportunities for composers to work with various artistic layers and create complex conceptual layers based on them, reflecting the versatility and ambiguity of the worldview of modern authors. The following avant-garde trends are in the field of view of the author of the article: aleatorics, sonoristics, minimalism, meditative music and others. The nature of montage, the patterns of its functioning are revealed through the analysis of musical texts.

**Keywords:** montage, avant-garde, composer's practice, musical text, dramaturgy, composition, thematics

**Conflict of interest.** The author declares the absence of conflict of interests.

**For citation:** Denisova, Z.M. (2024), "The compositional practice of Western music in the 1950s and 1970s in the context of editing", *Journal of Musical Science*, vol. 12, no. 1, pp. 25–33. DOI: 10.24412/2308-1031-2024-1-25-33.

В конце 1950-х гг. в музыкальном искусстве намечается резкая смена стилистической доминанты. В творчестве композиторов появляются музыкальные концепции, отличающиеся сложностью содержания и уникальностью решений. Несмотря на свою разность, они имеют общую концептуальную основу, для которой характерно сочетание открытости сложившимся музыкальным традициям и устремленности к экспериментальным поискам. Этот художественный процесс реализуется с помощью монтажа, выступающего в партитурах своеобразной универсалией. Данная ситуация ставит вопрос о монтаже как о значимом художественном явлении, повлиявшем, по сути, на возникновение многих художественных позиций в музыкальном искусстве указанного периода.

Монтаж позволяет композиторам воплощать музыкальные новации, которые открывают иные, уникальные пути развития музыки как вида искусства. В качестве доказательства этого положения рассмотрим некоторые примеры западной музыки 1950–1970-х гг. Прежде обратимся к пониманию и трактовке монтажа.

Сущность монтажа в художественном произведении рассматривалась многими учеными в самых разнообразных областях искусства. Среди них, безусловно, на первом месте стоит область кино (Эйзенштейн С., 1964; Пухначев Ю., 2011; Кулешов Л., 1935; Юткевич С., 1947). Весомую роль в развитии науки о монтаже сыгра-

ли работы в области литературы, театра, музыки. Среди них исследования Ю. Лотмана (1970, 1973), В. Иванова (1976, 1988), А. Раппопорта (1988), В. Бычкова (2004), Т. Адорно (2001), А. Бочарова (1980), В. Чайковской (1980), Т. Хуттунен (2007), О. Синельниковой (2013) и мн. др. Будучи сложным явлением, монтаж интерпретируется исследователями в различных областях науки по-разному: как способ мышления художника (Фелонов Л., 1974), как разновидность воплощения образной концепции (Лотман Ю., 1970), как способ построения произведения (Иванов В., 1988), и, наконец, как метод функционирования культуры в XX в. (Бычков В., 2004).

В настоящей статье понятие монтаж трактуется как метод построения музыкальных текстов, состоящих из многочисленных семантически значимых интонационных единиц, отличающихся высокой степенью композиционной дробности, нерегламентированностью сюжетной линии, соединенных по принципу контраста с доминирующей функцией экспозиционного изложения. С помощью этого метода композиторы второй половины XX в., трансформируя формы воплощения музыкальной мысли, создают концептуальные пласты, отличающиеся масштабностью замысла, его глубиной, сложностью технических решений. Содержание подобных музыкальных сочинений отмечено ассоциативной плотностью художественных образов, вытесняющей

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

последовательное изложение сюжетной линии и инициирующей появление главного качества содержательного плана – многопластовости, требующей от слушателя активного соучастия в его восприятии и осознании.

Рассмотрим, каким образом этот процесс проявился в практике западных композиторов 1950–1970-х гг.

Сонористика открывает неиспользованные музыкальные возможности, реализуемые мастерами через принцип противопоставления самых неожиданных звукообразов, приводящий к свободе звуковой мысли. Эта свобода обусловлена их внутренним стремлением уйти от выверенности композиции, определенности образного решения. Подтверждением тому служит одно из размышлений Д. Лигети: «В 1951 году, – рассказывает мастер, – я окончательно понял, что мне следует избрать другой путь. Это значило не только покончить с обработками народных песен, мне следовало также перестать оставаться последователем Б. Бартока. Однако это намерение не могло быть реализовано тотчас же. Представление о “статической” музыке, которое я воплотил много лет позднее, в 1961 году в “Атмосферах”, существовало у меня уже с 1950 года. Я знал, что как-нибудь смогу сочинить музыку без мелодии, без ритма, музыку, в которой формальные очертания – множество наполняющих ее подробностей – не будут восприниматься как отдельные моменты, но друг с другом переплетаться, связываться, музыку, где краски будут радужно переливаться... Как композитор я жил тогда двойной жизнью: писал пьесы в духе Бартока, с другой стороны – начал экспериментировать» (Когоутек Ц., 1976, с. 42).

Мысли композитора представляются чрезвычайно ценными. Они отражают присутствие монтажного типа мышления в сонористике, который проявляется

в уходе от завершенных и развернутых тематических построений, в стремлении к сжатости смыслового наполнения, в контрастности соединения звуковых комплексов, их неожиданных сопоставлениях, дарящих слушателю новые художественные ощущения и одновременно широту ассоциативно-художественного поля.

Примером подобной работы служит произведение 1962 г. «Приключения». Сочинение представляет собой калейдоскопическое мелькание тембровых эффектов. Перед нами монтаж различных звуков из окружающей нас реальности: визгов, хрипов, шипений, стонов, хохота, мычания, блеяния. Внезапно возникающие два-три вокальных звука резко прерываются общим шумом. Весь этот тематизм развивается в сопровождении инструментального ансамбля, партия которого представляет собой то тянущиеся звуки, то резкие обрывы.

Стоит отметить, что монтирование различных соноров – типичное явление для музыкальных партитур изучаемого периода. Композиторы обращаются к самым разнообразным звукам. Среди них различные шорохи, шумы, пространственные гулы, шелест. В этом плане показательна Первая симфония К. Пендерецкого, созданная в 1973 г.

Роль некой основы композиции в новом симфоническом континууме выполняет точно рассчитанный по математическим законам график соотношения тематизма: это аккорд медных инструментов, звук ля у валторны в октаву, взятый на пианиссимо, интонация, основанная на малосекундовом ходе, и типичная для сонористики «звуковая магма», созданная средствами четвертитоновой и кластерной техники. В результате такого соотношения выстраивается грандиозное симфоническое полотно, основанное на сонатном принципе конфликтного со-

пряжения исходных тематических зон, их монтажного столкновения, изменения, обретения в репризном разделе формы нового качества.

Монтажность в сонористике проявляется и в звуковой среде сочинений. Безграничная, текучая, внутренне насыщенная, изменяющаяся, она бесконечно монтирует голоса, образуя различные виды монтажа (вертикальный, горизонтальный, параллельный), в целом составляя вибрирующий многослойный звуковой комплекс, который, едва достигнув иллюзорной целостности, рассыпается в акустических световых бликах.

Признаки монтажности прослеживаются и в алеаторической технике, возводящей в абсолют принцип случайности. Здесь монтажность проявляет себя в своеобразной композиционной открытости, рождающей уникальность композиторских решений. П. Булез в Третьей сонате, К. Штокхаузен в «Клавирштюк XI» первыми опробовали эту композиционную открытость на основе «момент-формы».

Напомним, что «открытая форма» или «момент-форма» никуда не направлена, она не состоит из традиционных разделов, в ней отсутствуют ярко выраженные кульминации. Главной ее особенностью выступает концентрированность тематического материала на протяжении всего сочинения. Создается впечатление, что автор стремится запечатлеть время настоящее, время сегодняшнего дня.

Показательна «Клавирштюк XI» (пьеса для фортепиано) К. Штокхаузена, которую композитор записал на большом листе-плакате. Она состоит из девятнадцати несвязанных друг с другом нотных фрагментов. Согласно наставлениям автора, «исполнитель безучастно глядит на лист бумаги и начинает с какой-либо первой попавшейся на глаза группы; он играет ее с любой скоростью... с любым уровнем громкости и с любой формой ар-

тикуляции. Когда первая группа подойдет к концу, он читает следующие за ней указания скорости, громкости и артикуляции, смотрит без определенных намерений на какую-нибудь другую группу и играет ее согласно трем указаниям... каждая группа связуема с каждой из восемнадцати остальных, так что любую можно сыграть с какой угодно из шести скоростей, громкостей и артикуляций» (Когоутек Ц., 1976, с. 239).

В определенной степени примером монтажности в музыке является и творчество Дж. Кейджа, в частности, Концерт для фортепиано с оркестром (1957–1958). Концерт состоит из отдельных независимых голосов. Партия фортепиано представляет собой 63 фрагмента, не связанных между собой. Исполнитель может играть их в любой последовательности, соединять музыкальные фрагменты в одновременности, дополнять магнитофонной записью.

Широкое распространение получают и хэппенинги. Свою дань этому жанру отдали К. Штокхаузен, Дж. Кейдж, К. Пендерецкий, Д. Лигети, Д. Шнебель.

Эстетические принципы хэппенинга сводятся к следующим положениям. Стираются грани между искусством и жизнью, между звуковым и внезвуковым миром; осуществляется синтез музыки не только с театром, поэзией и другими искусствами, но, прежде всего, музыки и «внехудожественных акций». При этом музыка должна раствориться в них. Так, к примеру «Алфавит для Льежа» К. Штокхаузена из тринадцати музыкальных картин предусматривает акции по намагничиванию воды, массажированию тела и пр. В хэппенинге реализуется идея музицирования, а не концертирования, провозглашается принцип открытости любым впечатлениям жизни, господствует принцип спонтанности, импровизации, принцип открытых форм, когда фор-

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

ма складывается на глазах у слушателей. Наконец, особенно важен принцип коллективности творчества, осуществляемого прямо на сцене, вовлечение слушателя в создание спектакля.

В 1950-е гг. ученик Ле Корбюзье Я. Ксенакис начинает работать в «стохастической манере», реализуя математические методы, связанные со строжайшим графическим конструированием музыкальной партитуры. По своей сущности сочинения, созданные в «стохастической манере», монтажны. Ю. Кон в какой-то мере раскрывает этот аспект: «Подобно распределению частиц в газе, звуки, по мнению Ксенакиса, можно расположить в виде больших или меньших скоплений, в “звуковом облаке”. Высчитав вероятности этих скоплений, их представляют на бумажных карточках графически. В разграфленной карточке точками обозначают большие или меньшие степени густоты “звукового облака”. Применяя элементарные исчисления классов – пересечение, объединение, дополнение и разность, Ксенакис предлагает новый тип сочинения музыки, в котором элементарными единицами являются уже не отдельные звуки, а целые “звуковые облака”. Проблему перехода от одного момента композиции к другому Ксенакис тоже предлагает решать математически, на основе теории групп и, главным образом, на основе так называемых “цепей Маркова”. Последние, как уже отмечалось, определяют вероятность данного состояния в связи с непосредственно предшествующим ему состоянием» (Кон Ю., 1976, с. 119).

Продолжая анализ композиторских практик в контексте монтажности, невозможно обойти вниманием явление минимализма. Основополагающим принципом художественного монтажа выступает ассоциативность, суть которой заключается в выявлении единого смыслового источника среди явлений, не связанных между

собой. Также важнейшим качеством ассоциативности является повтор. С помощью повтора происходит стереотипизация тех или иных ситуаций, установление некой устойчивой связи между ними. Важную роль в формировании ассоциаций играет многократность повтора, которая влияет на процесс превращения чужого материала в свой. Повторность становится главным способом построения тематического материала в минималистических опусах.

Так, П. Хамель, будучи сторонником минималистической музыки, характеризовал ее как музыку, в которой происходит повторение коротких мотивов. О технике «минималистической музыки» он пишет: «Путем перемещения небольших фигур или просто выдерживания одного звука и выявления его обертонов уничтожается различие между движением и статикой, они как бы существуют одновременно. Все происходит так, как если бы принцип повторения не имел никакой иной цели, кроме гипнотизирования слушателя... Прототипами этих бесконечных повторений, периодических формул, выдержанных звуков, не в последнюю очередь, являются индийская музыка, африканские ритмы и музыка гамелан. “Отцами” этой новой музыки явились в начале 60-х годов американцы Терри Райли, Ла Монте Янг и Стив Рейч» (Hamel P., 1981, S. 158–159). Характеристика, данная композитором, выявляет не только главное качество минималистической музыки – повторность, становящаяся и ее композиционным принципом, но еще и рождение вследствие этой повторности особого пространственно-временного континуума. Это качество также концептуально сближает монтаж и музыку минималистов.

Монтажность как принцип тематического развития проявляется и в медитативной музыке. Вокальный секстет К. Штокхаузена «Stimmung» свидетель-



ствуется об этом. Партитура являет звуковую медитацию, которая, по мнению композитора, должна уводить слушателя в область подсознания. Музыкальный материал внутренне однороден и не вызывает каких-либо конкретных ассоциаций. Вот почему мы здесь не услышим отсылки к каким-либо конкретным жанрам, интонационным решениям.

Тематической основой служит аккордовое созвучие. Оно собирается постепенно. Не спеша, основной тон притягивает свои натуральные обертоны. Создается впечатление, что общей атмосферой произведения композитор воссоздает время вечности, его безграничность и всеохватность. На фоне этого застывшего аккордового комплекса происходит варьирование отдельных звуков и созвучий, а также микроварьирование на уровне динамических оттенков.

Обращает на себя внимание и вербальное решение секстета – это сочетание слогов: *ойя, ди – ди – ди, йа – йа, уа* со словами. Сами слова являют имена древневосточных богов. Помимо слов в секстете присутствуют отдельные фразы: «мое высшее, моя душа...», «когда я тебя погружаю, я уже полностью пребываю во вне, на самой высокой точке...», «я – мое истинное, когда я говорю “я”, мое великое “я”...», «я птица в зеркале твоих глаз, тончайшие чувства уплывают, и я веду батальон смертников сквозь свои серебристые воды...», «белое божество, от чьей воли все произрастает, возбуждает во мне пульс...», «я медленно, долго, постепенно погружаюсь в ту тишину...». Данное вербальное решение указывает на то, что монтаж и на уровне текста становится основным инструментом композитора в воссоздании концепции сочинения.

Монтажен инструментальный театр М. Кагеля. Показательно его сочинение «Людвиг ван», созданное в 1969 г. по случаю 200-летия со дня рождения Л. Бет-

ховена. Партитура монтажно соткана из сочинений великого гения. Композитор смело работает с избранными фрагментами. Он противопоставляет их, сознательно деформирует звучание, разбивает узнаваемый тематический материал. Цель М. Кагеля – приведение слушателя, хорошо знающего музыку немецкого гения, в состояние шока.

В сочинении «Staatstheater» М. Кагель продолжает воплощать идею парадоксального инструментального театра. Произведение было написано в 1971 г. по заказу директора Гамбургской оперы Рольфа Либермана. Целью создания этого сочинения является разрушение сложившейся веками оперной традиции. В достижении этой цели мастеру помогает монтажный тип организации драматургии.

Открытость структуры сочинения обнаруживает монтажные принципы организации формы. Это нерегламентированные девять частей-акций, которые могут исполняться в любом порядке, одновременно, параллельно. Такой установкой М. Кагель словно стремится сделать форму сочинения открытой, тем самым, повысить активность слушателя, его вовлеченность в исполнительский процесс. Интересно мнение самого композитора об этом сочинении: «Когда мы репетировали акцию под названием “Ансамбль”, я сказал певцам, что на протесты публики мы должны реагировать только музыкальными “мероприятиями”... – чем грубее реакция зала, тем лиричнее ответ на сцене. В конце концов удалось ввести ярость зала в спокойное русло... Участие публики в основе своей было исключительно позитивным. Но если кто-то идет в театр с вонючей бомбой (а так именно и было на премьере), это уже не участие, а запланированная провокация, целенаправленный террор. Такое “участие” дискуссии не подлежит. Но если кто-то... хочет выразить свое возмущение во время

## ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ

исполнения возгласами и свистом, я нахожу это хотя и несколько странным, но все же понятным... Я считаю воздействие этой пьесы сильным, что свидетельствует о заложенном в ней здоровом начале» (Kagel M., 1975, S. 95).

И действительно, все здесь как будто бы неправильно. Отсутствует готовая, привычная структура сочинения, музыканты свободно перемещаются по сцене, могут неожиданно пользоваться инструментами, достигая иного тембрового звучания. Все здесь подчинено одной цели – удивить зрителя. Этот эффект достигается и музыкальными средствами, и жестикуляцией, и светом, и пространством.

Итак, анализ авангардных течений зарубежной музыки 1950–1970-х гг. обнаруживает генеральную тенденцию, состоящую в деконструкции традиционных музыкальных решений, позволяющую композиторам работать иначе, создавать новые, парадоксальные художественные концепции. Эта возможность реализуется посредством своеобразного синтеза, осуществляемого в музыкальных текстах монтажным образом.

Актуализация в западной музыкальной культуре рассматриваемого периода монтажа как универсального принципа художественного мышления со свойственными ему дискретностью, сжатостью пространственно-временного континуума, усилением знаковости,

смысловой глубиной неслучайна. Этому способствует особая контекстуальная ситуация эпохи постмодернизма, требующая отдельного рассмотрения, так как именно в ней, на наш взгляд, сосредоточены предпосылки формирования монтажа как целостного художественно-культурного явления. В данной работе лишь отметим, что постмодернизм выражает отказ от любых традиций, сложившихся на предыдущем этапе развития культуры, и возносит на идейный пьедестал эклектичность, которая позволяет в контексте одного художественного пространства соединять разные авторские точки зрения, выраженные в виде различных стилей, приемов, форм.

Быть может поэтому монтаж оказался настолько созвучен художественному мышлению западных композиторов. Монтаж с его удивительной способностью соединять несоединимое позволил авторам смело экспериментировать в музыке на уровнях структуры, тематизма, интонации, текста, фактурных решений. Но главной причиной обращения к монтажу, без сомнения, является доминирующее свойство художественного мышления на данном этапе развития музыкального искусства – открытость, устремленность к различным художественно-культурным пластам, порождающая самые неожиданные концепции сочинений и их объемное художественное содержание.

### ЛИТЕРАТУРА

- Адорно Т. Эстетическая теория / пер. с нем. А.В. Дранова. М.: Республика, 2001. 527 с.
- Бочаров А. Оригинальность и ее тень // Литературная газета. 1980. 9 июля (№ 28). С. 5–12.
- Бычков В.В. Эстетика: учеб. М.: Гардарики, 2004. 556 с.
- Иванов В.В. Очерки по истории семиотики в СССР. М.: Наука, 1976. 298 с.
- Иванов В.В. Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература, искусство, театр, кино. М.: Наука, 1988. С. 119–149.

### REFERENCES

- Adorno, T. (2001), *Esteticheskaya teoriya* [Aesthetic theory], Respublika, Moscow, 527 p. (in Russ.)
- Bocharov, A. (1980), "Originality and its shadow", *Literaturnaya gazeta* [Literary newspaper], 9 July (no. 28), pp. 5–12. (in Russ.)
- Bychkov, V.V. (2004), *Estetika* [Aesthetics], Gardariki, Moscow, 556 p. (in Russ.)
- Chaikovskaya, V. (1980), "On the problem of space-time models in art", *Iskusstvo* [Art], no. 8, pp. 42–47. (in Russ.)
- Eizenshtein, S.M. (1964), *Izbrannye proizvedeniya: v 6 t.* [Selected works: in 6 vol.], Vol. 3, *Iskusstvo*, Moscow, 672 p. (in Russ.)

- Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века. М.: Музыка, 1976. 358 с.
- Кон Ю. О теоретической концепции Яниса Ксенакиса // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 3. М., 1976. С. 106–134.
- Кулешов Л.В. Практика кинорежиссуры. М.: Худож. лит., 1935. 272 с.
- Лотман Ю.М. Структура художественного текста: семиотические исследования по теории искусства. М.: Искусство, 1970. 384 с.
- Лотман Ю.М. Семиотика кино и проблемы киноэстетики. Таллин: ЭэстиРаамат, 1973. 135 с.
- Пухначев Ю.В. Четыре измерения искусства. М.: Кн. дом «Либроком», 2011. 176 с.
- Раппопорт А.Г. К пониманию поэтического и культурно-исторического смысла монтажа // Монтаж: Литература. Искусство. Театр. Кино / отв. ред. Б.В. Раушенбах. М.: Наука, 1988. С. 14–23.
- Синельникова О.В. Творчество Родиона Щедрина в художественном контексте эпохи: константы и метаморфозы стиля: дис. ... д-ра искусствоведения. М., 2013. 404 с.
- Фелонов Л.Б. Монтаж в кино // Большая советская энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1974. Т. 16.
- Хуттунен Т. Имажинист Мариенгоф: Денди. Монтаж. Циники. М.: Новое литературное обозрение, 2007. 269 с.
- Чайковская В. К проблеме пространственно-временных моделей в искусстве // Искусство. 1980. № 8. С. 42–47.
- Эйзенштейн С.М. Избранные произведения: в 6 т. М.: Искусство, 1964. Т. 3. 672 с.
- Юткевич С.И. О киномонтаже // Человек на экране. М.: Госкиноиздат, 1947. С. 13–25.
- Hamel P.M. Durch Musik zum Selbst. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann. München, 1981. 250 S.
- Kagel M. Tamtam: Monologe und Dialoge für Musik. München, 1975. 194 S.
- Felonov, L.B. (1974), "Film editing", *Bol'shaya sovetskaya entsiklopedia* [The great Soviet encyclopedia], Sovetskaya entsiklopediya, Moscow, vol. 16. (in Russ.)
- Hamel, P.M. (1981), *Durch Musik zum Selbst*. Wie man Musik neu erleben und erfahren kann, München, 250 S. (in Germ.)
- Huttunen, T. (2007), *Imazhinist Mariengof: Dendi. Montazh. Tsiniki* [Imagist Marienhoff: A dandy. Mounting. Cynics], *Novoe literaturnoe obozrenie*, Moscow, 269 p. (in Russ.)
- Ivanov, V.V. (1976), *Ocherki po istorii semiotiki v SSSR* [Essays on the history of semiotics in the USSR], Nauka, Moscow, 298 p. (in Russ.)
- Ivanov, V.V. (1988), "Installation as a principle of construction in the culture of the first half of the XX century", *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino* [Mounting. Literature, art, theater, cinema], Nauka, Moscow, pp. 119–149. (in Russ.)
- Kagel, M. (1975), *Tamtam: monologe und dialoge für music*, München, 194 S. (in Germ.)
- Kogoutek, Ts. (1976), *Tekhnika kompozitsii v muzyke XX veka* [The technique of composition in the music of the XX century], Muzyka, Moscow, 358 p. (in Russ.)
- Kon, Yu. (1976), "About the theoretical concept of Janis Xenakis", *Krizis burzhuaznoi kul'tury i muzyka* [The crisis of bourgeois culture and music], Issue 3, Moscow, pp. 106–134. (in Russ.)
- Kuleshov, L.V. (1935), *Praktika kinorezhissury* [The practice of filmmaking], *Khudozhestvennaya literatura*, Moscow, 272 p. (in Russ.)
- Lotman, Yu.M. (1970), *Struktura hudozhestvennogo teksta: semioticheskie issledovaniya po teorii iskusstva* [The structure of a literary text: semiotic research on the theory of art], *Iskusstvo*, Moscow, 384 p. (in Russ.)
- Lotman, Yu.M. (1973), *Semiotika kino i problemy kinoestetiki* [Semiotics of cinema and problems of cinema aesthetics], *EestiRaamat*, Tallin, 135 p. (in Russ.)
- Puhnachev, Yu.V. (2011), *Chetyre izmereniya iskusstva* [The four dimensions of art], *Knizhnyi dom "Librokom"*, Moscow, 176 p. (in Russ.)
- Rappoport, A.G. (1988), "Towards understanding the poetic and cultural-historical meaning of the installation", *Montazh. Literatura, iskusstvo, teatr, kino* [Mounting. Literature, art, theater, cinema], Nauka, Moscow, pp. 14–23. (in Russ.)
- Sinel'nikova, O.V. (2013), *Tvorchestvo Rodiona Shchedrina v khudozhestvennom kontekste epohi: konstanty i metamorfozy stilya* [The work of Rodion Shchedrin in the artistic context of the Epoch: constants and metamorphoses of style], D. Sc. Thesis, Moscow, 404 p. (in Russ.)
- Yutkevich, S.I. (1947), "About the film editing", *Chelovek na ekrane* [The man on the screen], *Goskinoizdat*, Moscow, pp. 13–25. (in Russ.)



# **ИСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ МУЗЫКОЗНАНИЯ**

---

## **Сведения об авторе**

Денисова Зарина Мухриллиновна, кандидат искусствоведения, заместитель директора Екатеринбургской детской школы искусств № 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

## **Author Information**

Zarina M. Denisova, Cand. Sc. (Art Criticism), Deputy Director of the Ekaterinburg Children's Art School no. 2

E-mail: zmdenisova@mail.ru

Поступила в редакцию 14.11.2023

После доработки 15.02.2024

Принята к публикации 19.02.2024

Received 14.11.2023

Revised 15.02.2024

Accepted for publication 19.02.2024