

УДК 787.61

«СЮИТА ЗЕРКАЛ» АНДРЕЯ ВОЛКОНСКОГО: К ВОПРОСУ ТРАКТОВКИ КЛАССИЧЕСКОЙ ГИТАРЫ В УСЛОВИЯХ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО АВАНГАРДА

Ю. А. Финкельштейн¹

¹ Российский государственный университет имени А. Н. Косыгина, ул. Садовническая, 35, Москва, 115035, Россия.

В статье рассматривается функция классической гитары в составе инструментального ансамбля в отечественном вокально-инструментальном цикле второй половины XX века на примере «Сюиты зеркал» Андрея Волконского. В центре внимания — особенности концепции сюиты, выразительные средства, музыкальный язык, черты стиля, особенности тембровой драматургии произведения. Определено, что в основе концепции произведения лежит идея зеркальности, отражения. Данная идея определяет драматургию произведения, влияет на выбор композитором ряда его выразительных средств, инструментария, формирование композиционных особенностей сюиты.

Ключевые слова: Андрей Волконский, русский авангард, авангард «второй волны», гитарная музыка второй половины XX века, классическая гитара, шестиструнная гитара, серийная техника, отечественная гитарная музыка

ANDREI VOLKONSKY'S MIRROR SUITE: TO THE PROBLEM OF CLASSICAL GUITAR IN THE RUSSIAN AVANT-GARDE MUSIC

Yuliya A. Finkelshtein¹

¹ Russian State University of Kosygin (Technologies. Design. Art), Sadovnicheskaya St., 35, Moscow, 115035, Russian Federation.

Classical guitar in the instrumental ensemble in the Russian vocal and instrumental cycle of the second half of the 20th century on the example of the *Mirror Suite* by Andrei Volkonsky is discussed in the article. Concept of the Suite, musical features, musical language, features of the style, the orchestral features of the piece are in the center of attention. We determined that the concept of the piece is based on the idea of mirror. This idea specifies the composition of the piece, influences the composer's choice of the means of expression, instruments, and the form of the Suite.

Keywords: Andrey Volkonsky, *Mirror Suite*, Russian avant-garde, second wave avant-garde, guitar music of the second half of the 20th century, classical guitar, six string guitar, serial technique, Russian guitar music

В XX веке гитара становится для композиторов источником новых звучаний и предметом новых интересных экспериментов с тембром. Именно она принимает на себя функцию носителя авангардной эстетики. Любопытны случаи использования гитары в составе инструментального ансамбля. Так, гитара звучит в сочетании с другими инструментами в сюите «Серенада» А. Шенберга (1920–1923), «Молотке без мастера» П. Булеза (1953), «Четырех русских песнях» И. Стравинского (1954), «Сюите зеркал» А. Волконского (1959) и других произведениях. Любопытно, что никто из перечисленных композиторов никогда не использовал гитару в своем творчестве как сольный инструмент. Так или иначе, эти композиции отвечают эстетике искусства периода времени, когда композиторы находятся в поисках новых концептуальных решений.

Из упомянутых сочинений особый исследовательский интерес вызывает «Сюита зеркал» Андрея Волконского.

Андрей Волконский стал одним из композиторов отечественного авангарда «второй волны». Исследователи дают его творчеству высокую оценку: «В начале движения, преобразившего лик русской музыки второй половины нашего столетия, стояло несколько талантливых молодых композиторов. Но на острие стрелы в середине 50-х годов был Андрей Волконский» [1, с. 5]. Современники передают впечатление от его музыки следующими словами: «В спорах о музыке А. Волконского нередко употребляется понятие „интеллектуализм“. Одни считают, что оно выражает самую суть его творческого мышления, другие это отрицают, указывая на отвлеченность и умозрительность музыкальных образов» [2, с. 137]. В последнем высказывании, на наш взгляд, подчеркивается, помимо прочего, и особое отношение композитора к идее воплощения в музыке визуального момента.

Интерес композитора к воплощению в музыке визуальных принципов, выразившийся в возникновении уникальных композиционных схем, тематизма, в котором композитор возводит музыкальную интонацию в квадрат и куб, определил направление его творчества, основным принципом которого стал поиск оригинальной идеи. В период увлечения авангардом одним из основных средств его музыки стал принцип серийности. «В „Сюите зеркал“, „Жалобах Щазы“ изысканность гармонических основ, особая экспрессия, утонченность, строгая симметричность и ясность форм напоминают манеру Веберна» [3, с. 71]. Позже композитор увлекается алеаторикой и сонорикой,

техникой коллажа, двенадцатитоновостью.

Вокальный цикл «Сюита зеркал» на стихи Федерико Гарсиа Лорки для сопрано, флейты, скрипки, гитары, ударных и органа Андрея Волконского стал откликом на произведение П. Булеза «Молоток без мастера». Новая программность музыки предполагала наличие особой концептуальной идеи зеркальности, лежащей в основе композиции.

«Сюита зеркал» Волконского открыла иную поэтику, чуждую советским идеалам. Миры зеркальности, отражений, калейдоскопичности, близкие искусству начала XX века, модерна и символизма, оказались не вполне современными. Композитор вольно или невольно делает отсылку к метафорам символизма, Серебряного века, которые, в свою очередь, имеют более древнюю историю.

Образность сюиты эксплуатирует мотивы, близкие искусству символизма — «отражение», «эхо», «зеркало». Образ зеркала стал одним из любимых в культуре Серебряного века с его «страстью к мистификации, с бесконечным карнавалом, когда не узнать, кто подлинный, кто — маска или отражение, с антиномичностью сознания, в котором противоположности конфликтуют, сосуществуют и переливаются друг в друга, с тягой к Иным Бытиям» [4, с. 8]. Рассматривая поэтический текст, лежащий в основе Сюиты, отметим, что в нем нет развития, а есть лишь экспозиция различных образов-символов со схожими смысловыми функциями, что дает композитору источник композиционной идеи. Композитор кладет в основу своих композиционных принципов идею отражения и его модификаций. В трактовке художников Серебряного века отражение есть символ двоemiрия, мистификаций, недоброго варианта реальности. Отражение в музыке второй половины XX века более конструктивно, так как становится основой структуры произведения, его формы, тематизма, тембровой и фактурной драматургии. В последнем случае имеет место воплощение принципа отражения в музыке (воспроизведение его музыкальными средствами). Отражения, грани, пересечения, соответствия, разломы составляют один из слоев эстетики постмодернизма, основу новой программности.

Описывая зеркальность сюиты, Т. Чередниченко выражает свое ощущение от этой музыки следующим образом: «В каждом изломе этого зеркального хрусталя, в каждой его поверхности смутно клубятся, обретают очертания и размываются разноликие образы, как при гаданиях перед зеркалом, когда в туманной дали отражающего стекла вдруг различим чей-то неведомый взгляд, всматривающийся в тебя с немим вопросом или сосредоточенным сочувствием... Видимости умножают друг друга, так что прозрачное сочинение наполняется неуловимой толпой ликов. Внутри опуса, не теряющего ясной просматриваемости в любом направлении, возникает какая-то призрачная

плотность. Если б можно было спрессовать смысл взглядов и лиц в зеркальной паутине, получилось бы духовное вещество „Сюиты зеркал“» [5, с. 57].

Рассмотрим далее девять вокально-инструментальных миниатюр¹, объединенных общим смыслом. Для воплощения зеркальности в музыке композитор пользуется несколькими средствами. Композитор кладет в основу композиционной концепции идею сериальности. Сериальность дает композитору возможность создания почти визуальной игры со звуковыми рядами, их модификациями. Что касается драматургии, то в сериальной музыке не может быть тематического развития. Композитор использует различные модификации мотивов отражения (и по горизонтали, и по вертикали), в результате чего образуются различные виды канонов, используются ракоходные проведения, инверсии и ракоходные инверсии. Мотивы смещаются, сдвигаются относительно друг друга, накладываются друг на друга и смешиваются, «пересыпаются» по принципу калейдоскопа.

Как уже было отмечено, концепция зеркальности в музыке имеет довольно давнюю историю, однако ее воплощение путем использования серийной техники встречается нечасто. В этой связи вспоминается высказывание К. Голейзовского (1892–1970): «Тема и сюжет вечны. Изменяется только их изобразительная форма, диктуемая временем. Поэтому любую тему и любой сюжет надо одевать в краски времени, иначе они не прозвучат» [6, с. 485]. Новое понимание содержания предмета изображения влечет за собой новые проявления в форме искусства.

Следует отметить, что композитор позволяет себе вносить изменения в серию, и они связаны с «изъятием звуков из ряда» [3, с. 252]. Кроме того, композитор иногда свободно трактует серию, позволяя себе вычленять ее производные, отходя от ортодоксальной серийной техники к новому претворению серии в своей музыке (см. об этом: [3, с. 254]).

Композитору удается использовать игру зеркальности в условиях серийной техники за счет внутренней симметричности звукорядов. Поначалу композитор опирается только на симметричное созвучие, образованное сцеплением двух малых терций. Отметим, что этот мотив («креста»)² им используется в Сюите в различных модификациях, в восходящем и нисходящем движениях (*es – ges – f – d*). Тональности как таковой в этой музыке нет, однако основным звуковым центром сюиты становится звук *es*. В результате образуется симметричный ряд «полутон – тон – полутон»,

¹ Названия частей цикла: «Символ», «Великое зеркало», «Отражение», «Лучи», «Отклик», «Синтоизм», «Глаза», «Начало», «Колыбельная уснувшему зеркалу».

² На наш взгляд, применение определения «крест» довольно логично в условиях религиозной направленности поэтического текста.

который становится частью звукоряда. Большую роль в звуковой системе цикла имеют интервал тритона, увеличенное трезвучие и пентатоника. В первой пьесе композитор проводит ряд, составленный из сцепления двух малых терций, расположенных на расстоянии интервала чистой квинты друг от друга:

$[es - c - des - fes] - [b - g - as - ces]$

В первой части («Символ») композитор проводит этот ряд в прямом движении, инверсии, ракоходе и ракоходной инверсии. Инструментарий сюиты он делит на пласты: сопрано, пласт «флейта – скрипка – гитара», малый орган. Композитор позволяет себе вносить изменения в серию. В тембровом пласте «флейта – скрипка – гитара» проходит вышеизложенный звукоряд в прямом и обратном направлениях, а далее в партию пласта постепенно проникает модификация звукоряда, рожденная в партии органа. Она также проходит в прямом и обратном движениях.

В партии органа появляется модифицированный звукоряд. Он основан на том же тетрахорде («полутон – тон – полутон»), но в ином сочетании: тетрахорды отстоят друг от друга на расстоянии интервала чистой квинты; появляется интонация тритона:

$[as - f - fis - a] - [es - c - cis - e] - [des - c - es - a] - [ges - f - as]$

В результате в частях композиции временами возникают различные виды контрапункта, каноны. Мелодические линии, образующиеся в условиях этой системы, характеризуются угловатостью, витиеватостью, нервностью, надломленностью.

Кроме серийной техники композитор использует зеркальность как визуальный принцип. Зеркальность возводится в принцип построения мелодических фраз, тем и форм, а также связывается с идеей поэтического текста³. Реализуя музыкальными средствами идею отражения, композитор использует зеркальность как временную (по горизонтали), так и пространственную (по вертикали), на уровне частей формы (создавая смысловые тематические арки-переклички) и внутри разделов (с различной степенью прозрачности и плотности), совсем близко друг от друга, в соседних тактах.

Яркий пример «отражения» мы обнаруживаем в первых же тактах Сюиты. В начале и в конце первого номера композитор проводит звуковой комплекс, в основе идеи которого лежит принцип вертикальной и горизонтальной зеркальности. Он обозначает грани в диапазоне малой децимы ($es - ges$) и встраивает в нее малую секунду ($b - ces$), отстоящую от крайних звуков на квинту с обеих сторон (ось симметрии). Замыкает композицию звуковое отражение

³ Подробный серийный анализ «Сюиты зеркал» приведен в диссертации О. И. Дроздовой «Андрей Волконский» (1996).

первых двух тактов. Пример отражения по горизонтали можно наблюдать в партии органа в 3–4 тактах.

В третьей части («Отражение») композитор, наряду с созвучием, основанным на малых терциях, использует другое симметричное созвучие — сцепление больших терций, увеличенное трезвучие. В миниатюре «Лучи» (четвертая часть) композитор выстраивает двенадцатитоновый ряд, используя идею сериальности. Звукоряд возникает из сцеплений гармонических малых терций. Музыка поднимается из низкого регистра вверх, при этом серия проходит в прямом и обратном направлениях. В прямом движении композитор «шагает» малыми децимами, а в обратном — малыми терциями, приходя к повторению самого первого созвучия в высоком регистре. Здесь децима «собирается» в терцию, тем самым композитор как бы воспроизводит движение раскрывающегося и закрывающегося веера (или объятий). Уникальность этой части Сюиты заключается в ее форме. Достигнув оси симметрии композиции, композитор в точности «отражает» весь музыкальный материал, проводя его в обратном порядке как звуковысотно, так и ритмически.

Любопытна трактовка образного содержания этого номера («Лучи») самим композитором. В тексте Ф. Г. Лорки переплетаются образы лучей и веера, и в итоге они обозначают одно и то же. Образы луны, фонарика, светлячка, мотылька, птицы создаются композитором с помощью тембровых, фактурных средств.

Часть пятая — «Отклик» («Эхо») — лирическая миниатюрная зарисовка, парная предыдущему номеру, рифмующаяся с ним своей миниатюрностью и зеркальным отражением материала. От предыдущего номера она отличается трактовкой идеи отражения — в № 5 используется отражение в вертикальной проекции (см.: рис. 1).

Образ птицы композитор создает при помощи выразительной интонации у скрипки.

В поэтическом тексте № 6 — «Синтоизм» — рождается символика Востока: упоминаются образы колокольчиков, пагоды, дракона. В драматургии цикла эта часть выполняет функцию пейзажной зарисовки. Композитор внедряет в музыкальный язык сюиты соответствующие средства: он использует еще один симметричный звукоряд (на этот раз — пентатонику, символизирующую собой ориентальность). Пентатоника здесь является интерпретацией основного ряда серии. Элементы этого звукоряда возникают исключительно в партии сопрано. Композитор снова включает в состав ударные инструменты. Все тембры партитуры, в том числе и голос, подражают звучанию колокольчиков. Этому же соответствует ремарка в партии сопрано — *quasi campanelli* (итал. — почти колокола). Звук гитары извлекается у подставки. В репризе партия сопрано «отражена» по вертикали; тема проводится в инверсии.

ОТКЛИК 5 ЭХО

Commodo

Soprano solo *p* О - ди - но - ка - я пти - ца

Flauto *frulato p*

Violino

Chitarra

Organo *Commodo p dolce*

Meno mosso Tempo I

Воз - дух пес - ню раз - мно - жил.

senza sord. pespr. p

Meno mosso Tempo I

pp p dolce

Рис. 1. Сюита зеркал. Ч. 5 (Отклик). Андрей Волконский

С точки зрения драматургии важна часть «Глаза» (№ 7). Этот номер расположен в точке золотого сечения цикла и является его смысловым центром. Как известно, образ глаза перекликается с образом лица / портрета / маски. Он довольно глубок и сложен с психологической точки зрения и может трактоваться двояко: глаза как зеркало души, выражение внутреннего состояния героя, с одной стороны, и глаза, как отражение внешнего мира, с которым

встречается взгляд (интерпретация внешнего мира). С одной стороны, это модификация образа портрета, маски (т. е. символ некоей данности), зеркало, возможно, и, скорее всего, — кристалл, рефлексия на мир.

Номер (часть) представляет собой довольно развернутое «полотно». Композитор использует двенадцатитоновую серию в прямом и обратном движениях. По форме эта часть перекликается с первой частью: возникают контрапункты, каноны. Во второй части миниатюры композитор вновь использует сцепления терцовых попевок (мотив креста), подобно тому, как он это делает в первой части. Композитор использует инструменты, способные к исполнению продолжительного звука — сопрано, флейта, скрипка, орган (гитара и ударные не участвуют). В этой части Сюиты встречаются довольно продолжительные разделы формы, в которых используются тембровые приемы, близкие к сонористике (см.: рис. 2).



Рис. 2. Сюита зеркал. Ч. 7 (Глаза). Андрей Волконский

С точки зрения серийности восьмая часть — «Начало» — представляет собой отход от структуры серии. В ней зеркальность выходит на первый план, каждая мелодическая фраза тут же отражается композитором. Эффект треснувшего зеркала воплощен в исчезновении одного звука серии. «Образы Адама и Евы связаны, по мнению Волконского, с самым простым — с мажорным трезвучием на С» [3, с. 97]. Повествование о разбившемся зеркале охарактеризовано тревожной музыкой, основанной на тембральном свойстве инструментов извлекать щелчок. Композитор трактует инструменты как ударные, используя их шумовые свойства (скрипка *pizz.*, гитара *secco*).

В финальной пьесе («Колыбельная уснувшему зеркалу») звучат только сопрано, гитара и темпл-блок. Минимальным количеством инструментария композитор подчеркивает «прощальную» функцию заключительного номера.

Финал цикла имеет интересную историю создания, изложенную в диссертации О. Дроздовой. «Волконский, путешествуя по Испании, прослушал неординарную, по его словам, этнографическую запись; в числе народных произведений была испанская колыбельная. Певица, исполняющая ее, покачивала детскую колыбель, которая постукивала пустым сухим деревянным звуком» [3, с. 105]. Намерение имитировать стук стало причиной использования темпл-блока в финале и во всем цикле. В этом номере в партии гитары звучат испанские мотивы. Проводя в последнем номере серийные ряды, композитор вводит мелизматические распевы некоторых интервалов серии, добиваясь эффекта стилизации под испанскую музыку. Возможно, гитара, как инструмент, имеющий испанское происхождение, подсказывает композитору идею подражания национальному мелосу.

Творчество Андрея Волконского вызывает живой отклик у современных исследователей. В отзывах о его музыке можно обнаружить и критику за неловкое обращение с тембровыми красками, неумелое использование инструментов [7, с. 7-10]. Авторы некоторых исследований приходят к выводу об открытости композитора эксперименту, свободе и смелости в трактовке тембровых колоритов и возможностей. Один из основных исследователей творчества композитора, О. Дроздова, утверждает: «Произведения Волконского — это сгусток интеллектуализма и душевности» [3, с. 145]. Отличительной чертой его творчества она считает тонкий выбор инструментальных составов, особое отношение к ударным, тяготение к звенящим тембрам, особое использование выразительных средств голоса. Что касается самого произведения, то Дроздова отмечает, что серийная техника в нем совмещается с приемами полифонического письма, усложнена зеркальностью, отражением отдельных элементов ряда и ряда целиком.

«Сюита зеркал» манит и привлекает исследователей своей загадочностью, неповторимостью музыкального языка, только для нее типичным тембровым колоритом. «Мелодии, созвучия, части формы отражают друг друга, звучание смещено в средне-высокий регистр, где флейта, скрипка, малый орган, треугольник, гонг и другие звонкие ударные создают нежный и в то же время острый тембровый колорит» [5, с. 57], — пишет Т. Чередниченко.

Эта музыка отличается особой, свойственной только ей тембровой драматургией, выстроенной, как и все остальные музыкальные средства, в соответствии с концепцией зеркальности, распространяющейся и на инструментарий сюиты. В сочинении, основная идея которого заложена в поэтическом тексте, очень сильным оказывается визуальный момент, и композитор довольно оригинальным способом воплощает его музыкальными средствами. По мнению О. Дроздовой, инструментарий сюиты — это подобие оркестра. Он включает духовые, струнные, клавишные и ударные [3, с. 95]. Композитор

использует звенящие острые тембры. В ансамбле участвуют сопрано, флейта, скрипка и гитара — высокие инструменты, способные извлекать «колючий» звук, — как в одноголосии (флейта, скрипка), так в двух, и более, голосах (скрипка, гитара). Орган тоже звучит преимущественно в высокой тесситуре. Ударные, использующиеся в сюите, символизируют хрупкость и разбивающееся стекло. Инструменты, в том числе и сопрано, трактуются как звуковысотные ударные. Говоря о вокальной партии цикла, отметим, что она носит, скорее, инструментальный характер и трактуется композитором как инструмент, в духе времени.

Усиленное внимание композитора к тембру демонстрируется достижением эффекта сонорности. Временами композитор создает плотную ткань, в которой ритм играет минимальную роль, а звуковое пространство организовано посредством повторяющихся на разной высоте и обращенных структур. Сонорный эффект также усиливается тембровой близостью инструментов.

Хочется отметить, что, несмотря на то, что «Молоток без мастера» сильно повлиял на возникновение цикла Волконского, композитор не копирует его композиционные принципы. Перечислим далее некоторые моменты сходства и различий циклов:

- в сюите Волконского такое же количество частей, как и в цикле Пьера Булеза «Молоток без мастера» (симметричность, центристремительность);

- в отличие от произведения П. Булеза, в «Сюите зеркал» есть повторяющиеся симметричные структуры, появление которых логично проистекает из самой концепции произведения (зеркальность);

- одна из концепций, определяющих лик сюиты Булеза — сочетание тембровых возможностей ансамбля.

Игорь Стравинский назвал «Молоток без мастера» лучшим современным сочинением, заостря внимание на следующем: «Каждое хорошее сочинение отмечено своим собственным характерным звучанием; например, „Молоток без мастера“ Булеза звучит так, как будто кубики льда звенят, сталкиваясь в стакане» [8, с. 159]. Высказывание композитора выводит на первый план тембровые характеристики произведения. Цикл Волконского, на наш взгляд, также имеет свой индивидуальный колористический облик, который, в отличие от цикла Булеза, эксплуатирует высокие звенящие тембры, создавая уникальную звуковую атмосферу сочинения.

Композитор на протяжении всей сюиты не использует весь ансамбль. В каждом номере обязательно участвует солирующее сопрано, однако состав сопровождающего ансамбля варьируется: в четвертой части — только сопрано и трио инструментов без органа и ударных; в пятой звучат все инструменты, кроме ударных. В последнем номере участвуют сопрано, гитара и темпл-блок.

Тембры инструментов тракуются композитором в соответствии с тенденциями времени. В отношении сопрано композитор использует в Сюите «шепот», «говор», технику *Sprechstimme* (части: 3; 4; 5; 7), в партии флейты (часть 5) используется *frullato*, скрипка с сурдиной звучат в четвертой части. Классическая гитара в основном используется композитором как инструмент, способный извлекать щелчок, щипок (как в мелодическом, так и в гармоническом виде). К тому же, гитара временами становится частью фактурного пласта, в котором проводится серия. В последнем номере в партии гитары звучат испанские мотивы, образующиеся путем мелизматического распевания некоторых интервалов серии. Композитор использует технику флажолетов, одноголосное тремоло как средство пролонгирования звука; технику игры у грифа, у подставки для смены тембра.

Что касается гитары, то, вероятно, композитор не был знаком со строем инструмента. В четвертой части композитор пишет в партии гитары *es* малой октавы, хотя нижняя струна у гитары настроена на звук *e* малой октавы. Конечно, можно перестроить нижнюю струну гитары, но тогда исполнителю придется тратить время между номерами. В этом случае предлагается исполнять звук *es*, который звучит в первом и последнем тактах пьесы, на октаву выше.

Для восьмой части («Начало») Волконский использует обозначение «*con unghio*» (итал. — «с ногтями»), вероятно, требуя от исполнителя более острого звукоизвлечения. Возможно, композитор представлял себе, что звукоизвлечение на инструменте происходит подушечками пальцев.

Воплощение концепции зеркальности в использовании серийной техники приводит к тому, что гитара становится частью ансамбля, воспроизводящего серию. «Сюита зеркал», с этой точки зрения, является еще одним образцом использования серийной техники в музыке для ансамбля, использующего гитару, наряду с концертом для гитары и оркестром Эдисона Денисова.

ЛИТЕРАТУРА

1. Холопов Ю. Н. Инициатор: О жизни и музыке Андрея Волконского // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. М.: Композитор, 1994. Вып. 1. С. 5–23.
2. Корее Ю. Вечер альтовых сонат // Советская музыка. 1959. № 8. С. 137–138.
3. Дроздова О. Андрей Волконский: дис. ... канд. искусствоведения. М. 1996. 210 с.
4. Сафонова О. Р. Мотивы кристалла и зеркала в русской музыкальной культуре начала XX века: дис. ... канд. искусствоведения. М. 2000. 191 с.
5. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портрет. Случаи. М.: Новое литературное обозрение, 2002. 592 с.

6. Голейзовский К. Я. Размышления // Касьян Голейзовский. Жизнь и творчество. Статьи, документы, воспоминания. М.: Всероссийское театральное общество, 1984. 576 с.
7. Молчанов К. Творчество молодых // Советская музыка. 1953. № 7. С. 7–10.
8. Стравинский И. Ф. Хроника моей жизни. М.: Изд. дом «Композитор», 2005. 464 с.

REFERENCES

1. Holopov Y. N. Initiator: O zhizni i muzyke Andrey a Volkonskogo // Muzyka iz byvshego SSSR: sb. st. Vyp. 1. М.: Kompozitor, 1994. S. 5–23.
2. Koree Y. Vecher al'tovyh sonat // Sovetskaya muzyka. 1959. № 8. S. 137–138.
3. Drozdova O. Andrej Volkonskij: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. М. 1996. 210 s.
4. Safonova O. R. Motivy kristalla i zerkala v russkoj muzykal'noj kul'ture nachala XX veka: dis. ... kand. iskusstvovedeniya. М. 2000. 191 s.
5. Cherednichenko T. Muzykal'nyj zapas. 70-e. Problemy. Portret. Sluchai. М.: Novoe literaturnoe obozrenie, 2002. 592 s.
6. Golejzovskij K. Y. Razmyshleniya // Kas'yan Golejzovskij. Zhizn' i tvorchestvo. Stat'i, dokumenty, vospominaniya. М.: Vserossijskoe teatral'noe obshchestvo, 1984. 576 s.
7. Molchanov K. Tvorchestvo molodyh // Sovetskaya muzyka. 1953. № 7. S. 7–10.
8. Stravinskij I. F. Hronika moej zhizni. М.: Izd. dom «Kompozitor», 2005. 464 s.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Ю. А. Финкельштейн — канд. искусствоведения, доц.; ula_df@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Yuliya A. Finkelshtein — Cand. Sci. (Arts), Ass. Prof.; ula_df@mail.ru