

IV. Muzica concertantă

ЖАНР КАМЕРНОГО КОНЦЕРТА В ТВОРЧЕСТВЕ ОЛЕГА ПАЛЫМСКОГО: ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ И СТИЛЕВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

GENUL CONCERTULUI DE CAMERĂ ÎN CREAȚIA LUI OLEG PALYMSKI:
PARTICULARITĂȚILE DE DRAMATURGIE ȘI DE STIL

THE GENRE OF CHAMBER CONCERTO IN THE WORKS OF OLEG PALYMSKI:
DRAMATURGIC AND STYLISTIC FEATURES

ЕЛЕНА САМБРИШ,

доцент, доктор (кандидат) искусствоведения,
Институт искусств, г. Тирасполь

В статье рассматриваются Камерные концерты № 5 и № 6 Олега Палымского с точки зрения стилевой принадлежности, особенностей преломления в них барочных традиций и отражения влияния Бранденбургских концертов И.С. Баха. Исследуется специфика композиции концертов О. Палымского, сочетающих серийные закономерности и полифонические формы — чакону, фугу на cantus firmus, стреттную фугу. Композитор демонстрирует приверженность постдодэкафонной технике (свободной додэкафонии), в которой используется сегментная и комбинированная додэкафония. Жанр-протагонист — concerto grosso получает свободную и оригинальную трактовку.

Ключевые слова: камерный концерт, традиции барокко, полифонические формы, concerto grosso, серийная техника.

În prezentul articolul se examinează Concertele de cameră No 5 și No 6 de Oleg Palymski sub aspectul stilului, specificului refracției tradițiilor stilistice baroce și al influențelor Concertelor Brandenburgice ale lui J. S. Bach. Se studiază specificul compoziției concertelor lui O. Palymski, se stabilește îmbinarea regularității de serie și formelor polifonice de ciacona, fuga pe cantus firmus, fuga cu stretto. Compozitorul demonstrează afecțiunea față de tehnica postdodecafoniei (dodecafonie liberă), în care se utilizează dodecafonia segmentală și cea combinată. Genul-protagonist — concerto grosso — primește o interpretare liberă și originală.

Cuvinte-cheie: concertul cameral, tradițiile Barocului, forme polifonice, concerto grosso, tehnica serială.

The author examines the Chamber concertos No. 5 and No. 6 by Oleg Palymski from the point of view of their style, specific features of refraction of the baroque traditions and the influence of the Brandenburg Concertos by J. S. Bach. In the article there is an analysis of the specific character of the composition of the Concertos by O. Palymski that combine serial technique and polyphonic forms — chaconne, fugue on cantus firmus and fugue with stretto. The composer demonstrates his commitment to the postdodecaphony technique (free dodecaphony), in which he uses the segment and combined dodecaphony. The genre-protagonist — concerto grosso gets a free and original interpretation.

Keywords: chamber concerto, Barocco traditions, polyphonic forms, concerto grosso, serial technique.

Творчество Олега Палымского хорошо известно в нашей республике любителям современной музыки. Он является не только активно пишущим композитором, обладателем ряда премий Союза композиторов, но и музыковедом, пианистом, дирижером. Многогранные способности позволяют О. Палымскому сочетать творчество с активной исполнительской

деятельностью, выступать в качестве дирижера-интерпретатора различной музыки как у нас в стране, так и за рубежом. Работая с разными оркестрами — Симфоническим оркестром компании *Телерадио* Республики Молдова, Симфоническим оркестром Национальной филармонии, Национальным камерным оркестром Органного зала г. Кишинева — О. Палымский более всего зарекомендовал себя как дирижер и музыкальный руководитель ансамбля *Ars Poetica*.

В настоящее время он является автором таких сочинений как Симфония *Fumuri* для симфонического оркестра (1993), *Irealitatea* для трех инструментов (1996) *Irealitatea II* для солистов и камерного оркестра (2000), *Starea sufletului* для камерного оркестра (2001), *Nullus doloris sensus II* для симфонического оркестра (2004), *Raționament* для камерного оркестра (2006), Камерный концерт №5 и Камерный концерт №6, Кантата для хора и камерного оркестра *Veritatis absolutae ultimum verbum* (2003), Струнный квартет (1997), *Passacaglia* для камерного ансамбля (1994), Камерная симфонietta *Perception* (1995), Сюита для камерного ансамбля *Astromusic I* (2010), *Intermundium* для камерного ансамбля (2004), а также ряда камерно-вокальных и камерно-инструментальных сочинений.

Приведенный список показывает, что в творческом портфеле О. Палымского преобладают камерные сочинения, наиболее отвечающие особенностям его стиля, отражающего специфику музыкального мышления композитора. В качестве показательных сочинений выступают два Камерных концерта — № 5 и № 6, которые демонстрируют приверженность определенным художественным идеям и средствам.

Необычны уже сами названия произведений, поскольку № 5 и № 6 следует трактовать как имена собственные — *Пятый* и *Шестой*, в связи с тем, что *Первый*, *Второй*, *Третий* и *Четвертый концерты* в творчестве композитора отсутствуют, и их замысел еще не реализован. Названия № 5 и № 6, по словам автора, даны в связи с тем, что исполнительский состав заимствован из *Пятого* и *Шестого Бранденбургских концертов* И.С. Баха. В *Бранденбургском концерте № 5* — это флейта, две скрипки, альт, виолончель, контрабас и чембало, в *Бранденбургском Концерте № 6* — две виолы да браччо, две виолы да гамба, виолончель, контрабас, чембало. Для их тембровой реконструкции в современном стиле О. Палымским выбраны два альты, три виолончели, контрабас и чембало; необычен приоритет низких струнных. Выстраивая художественный диалог с баховской музыкой и эпохой барокко, композитор склонен к индивидуализации своего творческого проекта, создавая аналогии лишь на уровне тембровых средств и темброво-оркестровых приемов, при этом жанр-протагонист *concerto grosso* получает свободную и оригинальную трактовку.

Например, весьма типично для эпохи барокко подвижное совмещение функций концертирующих и оркестровых инструментов — *solī* и *ripieni*. В *Концерте № 5* О. Палымского скрипка I, флейта и клавесин выступают и как сольные инструменты, и как оркестровые. Группу *ripieni* образуют скрипка II, альт, виолончель и контрабас. Тембровое противопоставление выражено в I части в разъединении зон первой и второй темы с их последующим тембровым синтезом, а также в обособлении позиции одного из солистов во вступительном разделе (флейта) и в заключительном разделе (I скрипка).

Важнейшую художественную идею *Концерта №5* составляет реализация блочно-тембровой драматургии. Если в первой части демонстрируются возможности солистов, то во второй происходит их объединение в функционально недифференцированную, компактно звучащую группу, из которой эпизодически, благодаря выразительным мелодическим фразам, в качестве тембра-лидера выделяется флейта. Затем солисты, индивидуализируясь, вновь дистанцируются в третьей части — *Cadenza. Improvvisando*, где задействованы средства ограниченной алеаторики. В финале из группы *solī* выдвигаются флейта и скрипка I, в то время как аккордовые кластеры в партии клавесина устанавливают его аккомпанирующую функцию. В *Концерте № 6* представлен иной вариант барочной инструментовки — на протяжении всего

произведения струнные и чембало проявляют себя как ансамбль солистов, вступая между собой в равноправный диалог.

Помимо собственных имен «№ 5» и «№ 6», одним из существенных элементов в постижении художественного содержания является данное автором жанровое определение — **камерный** концерт. Как справедливо пишет Е. Долинская, «общеизвестно тяготение камерной музыки к созданию образов интеллектуальных, с тонким психологическим подтекстом, которые в других жанрах, например, симфоническом или ораториально-кантатном, предстают как бы в укрупненном виде, подаются с большей лапидарностью» [1, с. 57]. В данном случае камерность как принцип музыкального мышления соотносится и с имманентными качествами додекафонного метода, которому присуща тонкая, детализированная работа с серией и ее производными. Рафинированность музыкального мышления в камерных концертах проявляется на всех уровнях композиции — от филигранной артикуляционной отделки каждой ячейки серии до использования таких рационально организованных форм, как fuga на *cantus firmus* в финале *Концерта № 5*, стретная fuga в первой части *Концерта № 6* и чакона во второй части. Примечательно также использование выписанной каденции солистов в третьей части *Концерта № 5*.

В целом серийная техника, характерная для всего творчества О. Палымского¹, становится одной из доминантных художественных идей его *Концертов № 5* и *№ 6*. Серийность пронизывает каждую часть, последовательно реализуясь в виде конструктивного интонационно-тематического комплекса — своего рода «ведущей интонационной идеи». При этом серия трактуется композитором не как аморфный докомпозиционный материал, а как полнокровный источник тематизма, который порождает образ-интонацию. Техника членения двенадцатизвуковой серии на изоморфные ячейки (по три звука — в *Концерте № 5* и по два звука — в *Концерте № 6*) близка микросерийной технике и позволяет говорить о свободной додекафонии. По Ц. Когоутку, это серийная техника II ступени, постдодекафонная [2, с. 152], в которой используется сегментная и комбинированная додекафония.

Основной интонационно-тематический комплекс обоих *Концертов* («ведущая интонационная идея») отличается повышенной экспрессивностью, что обусловлено изначально заданным качеством серии, а именно — ее микромотивным членением с преобладанием некоторых интервалов. В *Концерте № 5* — это два восходящих скачка внутри трехзвучной ячейки, придающие размашистость, решительность (м. 6+ч. 4, затем б. 3+ч. 5), в *Концерте № 6* — напряженные большесекундовые ходы в двузвучных ячейках. Различия в *Концертах* касаются построения додекафонных композиций и определенных принципов работы с серией.

Концерт № 5 содержит четыре части. Первая — двухтемная репризная форма, напоминающая двойную фугу с отдельной экспозицией. Начальная тема излагается пятиголосно, полифонически, одновременно в основном виде (в разных ритмических вариантах) и в обращении. Ее общее звучание складывается из соединения различных комплементарных форм серии и представляет густую контрапунктическую ткань с внутренне насыщенной артикуляционной жизнью каждого мотива-ячейки. Две последующие краткие фазы развития опираются на ритмическое обращение и ритмическое сжатие мотивов, широко используют принцип пермутации тонов внутри ячеек серии, приемы внутримотивной инверсии и ракохода.

Появление относительно развернутого сольного раздела (ц. 2) у скрипки и чембало знаменует включение второй темы в орбиту развития. Она основана на шестизвуковых сегментах серии, где трехзвучные ячейки объединены попарно (I–II, III–IV) и проходят полный цикл перестановок, то есть комбинируются до исчерпания всех возможных вариантов. Второй элемент

¹ Композитор широко применяет серийную технику в целом ряде сочинений: *Perception*, *Passacaglia*, *Astromusic I*. В настоящее время он является одним из самых последовательных приверженцев додекафонии в Республике Молдова, и хотя последнее время живет в Москве, но продолжает поддерживать тесные творческие контакты с Союзом композиторов и музыковедов Молдовы и ансамблем *Ars poetica*.

данной темы (ц. 3) проводится у флейты и чембало и своим импровизационным характером напоминает о разработочных разделах классико-романтических форм. Здесь господствуют общие формы движения, которые, если и не разрушают серийную идею полностью, то все же значительно от нее отступают. Сначала две серийные ячейки многократно фигурационно обыгрываются, затем те же ритмически равномерные триольные обороты переходят к свободному изложению, создавая, однако, аллюзию на серийную технику.

Последующее соединение двух основных тем представляет горизонтальный и вертикальный синтез их элементов (ц. 4). Заключение поручено одному из солистов, где протянутый звук у скрипки переключается с выдержанным тоном у флейты в начале произведения. Оба данных раздела довольно кратки и утверждают устой d^2 в качестве главенствующего — им открывается и завершается первая часть. Во вступлении он приобретает значение «первозвука», «первоидеи», порождающей композицию. В коде его смысл определяется как «подведение итогов»: сначала проводится серийная ячейка, его представляющая, а затем в постепенно замирающей ритмической пульсации на данном тоне истаивает, исчезая, сам звуковой образ. Серийная техника в *Концерте* приобретает штрихи тоникальности.

Устой d обнаруживает подобные свойства также во второй и четвертой частях, где он оказывается первым и последним звуком. Лишь *quasi*-импровизируемая каденция (третья часть) не выделяет ни одну звуковую опору. Данные гармонические закономерности в *Концерте* отвечают постдодекафонным принципам мышления, поскольку для строгой додекафонии в целом проявление тоникальности не характерно. Вторая и третья части *Концерта* имеют свободную архитектуру, в которой воспроизводятся серийные приемы и главенствует непринужденная смена кратких фаз развития. Во второй части — три фазы, различающиеся, в первую очередь, фактурно. Вначале преобладают выдержанные звуки у струнных, «переборы» звуков четвертой ячейки серии у клавирина, в то время как у флейты идет импровизация на звуках второй ячейки. В следующей фазе — арпеджиато тонов первой ячейки у клавирина с вкраплением звуков третьей и четвертой ячеек, солирующая флейта вновь обыгрывает тоны основного мотива, созданного из второй ячейки; у струнных преобладает *tutti, glissandi*. В третьей фазе солист умолкает, но появляются активные фигурации на звуках второй ячейки у клавирина, которые плавно переходят в заключительный раздел, основанный на пятизвучных гармониях клавирина и *glissando* струнного квинтета. В целом, здесь господствует идея игры тембро-фактурных и динамических волн, а сегментирование серии позволяет выделить ведущие мотивно-тематические образования и обозначить условную «тонику», выступающую не как гармонический центр, а как повторяющийся звуковысотный «полус».

Третья часть *Концерта* являет собой выписанную импровизацию, построенную на основе ограниченной алеаторики. Шесть цифр партитуры обозначают шесть фаз композиции, где первые две — экспозиционные, следующие две — развивающие, последние выполняют функцию завершения. Фазы плавно перетекают одна в другую, границы между ними сглажены, что создает иллюзию полной свободы. С самого начала в вертикальном звучании экспонируются все звуки исходной серии, которая дробится на ячейки (микросерии) по четыре звука. В развивающей фазе у солистов одновременно проходят три различные серии с группировкой звуков по два, затем звуки объединяются по четыре и проводятся на *accelerando* с динамической волной подъема и спада. Последние цифры партитуры (*allargando*, ц. 5–6) содержат две волны динамического затухания и вносят новые тембровые краски благодаря появлению *frullato* флейты, *tremolo* скрипки и чембало. Здесь используются три различные серии одновременно, в целом это полисерийная техника, близкая к свободной атональности.

Таким образом, в III части наблюдается новый ряд существенных закономерностей композиторского письма О. Палымского, а именно *полисерийная техника*. Серийное мышление

обнаруживается и в использовании такого приема, как *унификация горизонтали и вертикали*, поскольку разные формы исходной серии задействованы одновременно в различных параметрах.

Индивидуальность авторского подхода обнаруживается также в использовании техники *cantus firmus* в додекафонной композиции, воплощаемой в четвертой части *Концерта*. Фугированность построений подчеркивается кварто-квинтовым соотношением вступлений сегментов серии (*quasi* тоника–доминанта): *d–a* в первом разделе фуги, *as–dis* — во втором. В качестве «неизменной темы» выступает вторая ячейка (микросерия) исходного серийного ряда, которая сначала излагается трехголосным канонем у первой скрипки, альты и контрабаса с одновременным вертикально-гармоническим ее изложением в партии чембало. Вступление флейты подчеркивает ту же идею: обыгрывается вторая и первая ячейка, а затем их ракоход на другой высоте. Во втором разделе фуги на *cantus firmus*, содержащей в целом три неконтрастных построения, происходит развитие мелодического материала третьей и четвертой ячеек. Последний раздел выполняет функцию суммирования — здесь проводятся все четыре ячейки с интервалом в два такта. Последовательное их появление в партии флейты завершается на традиционном гармоническом «полюсе» — устое *d*. Фактурно-ритмическое уплотнение к концу финала призвано подчеркнуть итоговую роль заключительного тона и всего данного построения.

Говоря о закономерностях, свойственных циклической форме *Камерного концерта № 5*, следует отметить, что принципы традиционного сонатно-симфонического цикла проявляются здесь весьма условно. Четыре части содержат обозначения темпа по метроному, но не имеют собственно темповых названий и образных характеристик. Самая быстрая — I часть, самая медленная — IV, но это сопоставление относительно, так как в финале используется много мелких длительностей, что создает насыщенность туттийной ткани. Средние части немного короче, в характере интермеццо, они содержат сольные высказывания либо отличаются более прозрачной фактурой. Традиционно привлекают к себе особое внимание крайние части, которые воспринимаются как начало и конец высказывания и становятся центром тяжести композиции. Здесь их роль поддержана тембро-фактурными и интонационно-тематическими средствами. В крайних частях преобладают туттийные разделы, происходит активная полифоническая разработка сегментов серии.

В финале утверждается ведущая микросерия — вторая ячейка с основным тоном *d*: с него начинается, им и заканчивается все произведение. Эта ячейка-микросерия постепенно «высвобождается» из всего интонационно-тематического материала *Концерта* и утверждается в качестве основного темообразующего элемента произведения, его «микротемы». Таким образом, форма всего сочинения оказывается «перевернутой вариационной» — это своего рода «вариации и тема». Как известно, данную форму впервые в концертном жанре применил Р. Шедрин в *Третьем фортепианном концерте*, представляющем одночастную композицию.

Вариационный принцип вообще свойственен додекафонии, которая широко опирается на полифоническую технику. В этой точке обнаруживаются пути пересечения додекафонии со старинными полифоническими формами. Многочисленные трансформации серии (в основном, здесь применяются пермутации ячеек и пермутации звуков внутри ячеек) дают эффект текучести, постоянного обновления, отсутствия диалектики развития, итоговой репризности. Свободная игра структурных форм и серийных преобразований становится ведущим принципом для всех частей *Концерта*.

Эмоциональный модус *Камерного концерта № 5* формируется показом различных оттенков субъективно-острой, напряженной лирики, уходом в микромир звука (как в начале и конце I части — «вслушивание» в звук *d*). Картину дополняют нервно-импульсивные тремоло, острые форшлаги — в каденции. Здесь артикуляционные средства самые активные, динамичные, часто сменяющие друг друга. Это полилог солистов, охваченных единой идеей напряженного высказывания.

Однако даже и в камерной музыке, где господствуют разные формы личного высказывания, степень погружения в мир рефлексии может иметь свои оттенки. Они ярче во II и III части, в то время как в I и IV более ощутимо действенное начало. В создании данного характера существенную роль играют ритмические особенности *Концерта*. Пермутации тонов в ячейках в I части выступают моделью для ритмических преобразований сегментов серии: здесь используются различные ритмические структуры, вводятся ритмические обращения и ритмические сжатия мотивов. Определенная ритмическая периодичность наблюдается и в IV части, в которой каждая из трех фаз обнаруживает однотипное ритмическое строение: сначала идет зона относительного ритмического спокойствия, затем ритмические единицы мотивов измельчаются (диминуируются), пульс движения учащается. Суэта мелких «бегающих» мотивов контрастирует с протянутыми звуками у солиста и более спокойными аккордами у чембало. Так создаются три пласта фактуры, уравнивающих общее звучание.

Камерный концерт № 6 во многом воссоздает и развивает стилевые особенности *Концерта № 5*. В двух частях циклической композиции используются барочные формы — fuga и чакона, которые, будучи помещенными в условия додекафонной техники, наполняются новым смыслом. В основу сочинения положена двенадцатитоновая серия, содержащая шесть ячеек по два звука: первые четыре ячейки интонируют большую секунду, две последние — ее обращение, малую септиму. Тема, первоначально излагаемая у второй виолончели, оформлена артикуляционно очень прихотливо и разнообразно. На шесть ячеек используется пять «артикуляционных идей»: первая — репетиции с ускорением и замедлением, вторая — штрих *non legato*, третья — тремоло, четвертая — чередование двух звуков *pizzicato* в свободном ритме, пятая — сочетание *non legato – staccato*, шестая — повторение артикуляции V-й ячейки. «Артикуляционные идеи» временно привязываются к определенным сегментам и выполняют традиционные функции темы, противосложений, интермедий.

Особенность данной fugи — в стреттном проведении темы, в основу которой положены различные формы серии. Таким образом, в результате выстраивается стреттная fuga. Так, при первом проведении тема звучит канонически одновременно с ее вариантами, то есть проводится трехголосный канон на теме и одновременно трехголосный канон на варианте темы — вместе образуется шестиголосная стретта. Голоса вступают с интервалом в один такт, при этом каждые нечетные проводят серию от *b*, каждые четные — новый вариант серии от *f*.

Интервальная однородность ячеек серии порождает проблему интонационной идентификации мотивов, которая решается двумя способами: применением обращений мотивов (б. 2 заменяется на м. 7) и использованием различных «артикуляционных идей». Именно артикуляция становится здесь главным выразительным средством, придающим секундовым мотивам индивидуальность. В целом, наблюдается типичная для современной музыки тенденция выдвигания второстепенных (неспецифических) средств выразительности на первый план.

В четырех неконтрастных разделах fugи используются методы развития, характерные для додекафонной композиции: сегментирование серии, пермутация ячеек, пермутация тонов в ячейках — в горизонтальном параметре фактуры, а также одновременное проведение комплементарных форм серии с наложением различных ячеек — в многоголосии. В то же время просматривается и логика, типичная для стреттных fug: сначала звучит шестиголосное стреттное проведение темы, затем два двухголосных — все с интервалом вступления в один такт. Во второй половине формы проводятся два двухголосных стреттных комплекса, а в коде звучит четырехголосный — все с интервалом вступления в одну четверть. Таким образом, динамизация стретт путем сжатия времени вступления воссоздает структуру старинных стреттных fug.

II часть представляет собой модификацию жанра чаконь, это безрепризная полифоническая форма, организованная как свободно трактуемые вариации на *basso ostinato*. Композитор строит ее на исходной серии, в которой произведены пермутации ряда ячеек и звуков

в ячейках. Кроме того, интервал большой секунды в ряде случаев заменяется на производные от нее септиму и нону. Благодаря добавлению голосов серия появляется как по горизонтали, так и по вертикали, она проводится одновременно в прямом и возвратном движении (у двух альтов, позже у чембало), излагается канонически трехголосно (у виолончелей), в восьмиголосной фактуре либо в разреженной двухголосной, во второй половине формы — шести-двенадцатиголосными звуковыми комплексами у чембало. В густой полифонической ткани композитор находит определенные приемы, чтобы сделать звучание темы более рельефным. Для этого вновь привлекаются средства артикуляции, обыгрывается начальный характерный узнаваемый элемент темы — трель на первом звуке *b*. Как и в первой части, здесь широко используются стреттные проведения темы.

Циклическая форма *Концерта* имеет свою особенность: обе части звучат в медленном темпе. В первой части максимально прослушивается каждая интонация, мелодические линии отличаются артикуляционным разнообразием, где каждая ячейка наделена своими атрибутами — штриховыми, динамическими, ритмическими. Например, начало темы — репетиции поочередно на двух звуках с ритмическим ускорением и замедлением — становятся самым ярким зерном всей темы, по которому она узнается в дальнейшем; II часть продолжает эту идею.

Анализ *Камерных концертов № 5 и № 6* О. Палымского продемонстрировал своеобразие творческих решений, где старинный жанр *concerto grosso* прочитывается по-новому. Используемые здесь формы фуги на *cantus firmus* (в *Концерте № 5*), стреттной фуги и чаканы (в *Концерте № 6*) наполняются новым содержанием. В этом плане возникают параллели с *Концертом-буфф* С. Слонимского, где в двухчастном цикле первая часть представляет собой фугу в технике строгой додекафонии. В условиях серийной техники, обуславливающей значительную нивелировку тематического материала и однотипность его хроматического контекста, художественный образ максимально концентрированно заложен в ряде ключевых интонаций, развитие которых определяется в рассмотренных произведениях тремя основными параметрами — динамикой, фактурой и артикуляцией. Для подобного рода интонационно-образного становления свойственно преимущественно экстенсивное развитие, не затрагивающее существенно самые основы бытия додекафонного «художественного пространства». «Маршрут движения» большинства додекафонных серий предопределен и подразумевает некий художественно-образный инвариант, который, несмотря на ряд преобразований, остается идентичным в общем хроматическом контексте, несмотря на то, что его напряженность возрастает за счет фактурных уплотнений. Части цикла не создают значительного контраста, хотя в них и используются разноплановые структуры, разные формы серии и микросерий, а также тембровые и темповые сопоставления. *Камерность* — вот главное определяющее качество данных произведений, а переключки с барочными традициями придают некий шарм и изысканность додекафонному письму, позволяя избежать столь опасной для подлинного творчества стерильности и самоизоляции от большого искусства.

Библиографические ссылки

1. ДОЛИНСКАЯ, Е. О стиле квартетов Н.Я. Мясковского. В: *Музыкальный современник*. Москва, 1984, вып.5, с. 57–75.
2. КОГОУТЕК, Ц. *Техника композиции в музыке XX века*. Москва, 1976.