

**Е. Г. ОКУНЕВА**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия  
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

### **«КОНТРА-ПУНКТЫ» К. ШТОКХАУЗЕНА: НА ПУТИ К ГЕНЕРАЛИЗАЦИИ СЕРИЙНОГО КОНЦЕПТА**

В центре внимания статьи – знаковое для творчества Карлхайнца Штокхаузена сочинение «Контра-пункты» для 10 инструментов (1953). Принадлежащее раннему сериальному периоду, оно обычно причисляется к пуантилистическим композициям мастера. Автор статьи предлагает взглянуть на данный опус как на своего рода художественную манифестацию, декларирующую переход к постсериальному типу мышления. «Контра-пункты» были созданы Штокхаузеном после Фортепианных пьес I–IV, в которых воплотился новый тип групповой композиции. Название пьесы, обладая множественным смыслом, может истолковываться как направленное против пуантилистического стиля. В статье раскрываются драматургические и композиционные особенности пьесы. Идея растворения различного и отдельного в едином и целом лежит в основе «Контра-пунктов». Она реализуется на разных уровнях композиции: тембровом (сведение разнородного звучания к монохромной палитре путём поэтапного выключения инструментов), динамическом, ритмическом, темповом (нивелирование соответственно динамических, темповых и ритмических контрастов), фактурном (переход от «точечного» типа письма к «групповому»). Извлекая уроки из опыта пуантилистической композиции, ведущей к энтропии структурных связей, Штокхаузен приходит к идее генерализации серийного концепта, создавая качественно новую многопараметровую структуру, связанную общими пропорциями и обуславливающую новый тип восприятия.

Ключевые слова: Штокхаузен, «Контра-пункты», серия, сериализм, пуантилизм, техника групп.

**EKATERINA G. OKUNEVA**

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia  
ORCID: 0000-0001-5253-8863, okunevaeg@yandex.ru*

### **“KONTRA-PUNKTE” BY KARLHEINZ STOCKHAUSEN: ON THE PATH TOWARDS GENERALIZATION OF THE SERIAL CONCEPT**

The center of attention for this article is the landmark composition in the musical output of Karlheinz Stockhausen – namely, “Kontra-punkte” for 10 instruments (1953). Pertaining to the composer’s early, serial period, it is usually classed among the master’s pointillistic compositions. The author of the article proposes looking at the present opus as a sort of artistic manifestation pronouncing the transition towards the post-serial type of musical thinking. “Kontra-punkte” was composed by Stockhausen after Klavierstücke I-IV, in which a new type of group composition was manifested. The title of the piece, carrying a polyvalent meaning, may be interpreted as a direction in music running contrary to the pointillistic style. The individual dramaturgical and compositional features of the piece are disclosed within the article. The idea of dissipation of the diverse and the separate into the whole entity lies at the basis of “Kontra-punkte.” It is actualized at different levels of the composition): the timbral (the convergence of the heterogeneous sounds to the monochrome palette by means of the gradual elimination of the instruments), dynamic, rhythmical, tempo-related (smoothing out respectively the contrasts of dynamics, tempi and rhythm) and textural (the transition from the “point-wise” type of writing to the “group-related”). Arriving at conclusions from his experiences in pointillistic composition, which lead to a state of entropy of the structural connections, Stockhausen discovers the idea of generalization of the serial concept, creating a qualitatively new multivariate structure, connected by general proportions and stipulating a new type of perception.

Keywords: Stockhausen, “Kontra-punkte,” series, serialism, pointillism, technique of groups.

«Контра-пункты» для 10 инструментов принадлежат раннему сериальному периоду творчества К. Штокхаузена. Пьеса возникла в 1953 году, после «Перекрёстной игры», сделавшей композитора в одночасье знаменитым, а также ряда других сочинений – «Игры», «Трио для ударных», «Пункты», «Фортепианные пьесы I–IV». Штокхаузен присвоил партитуре номер 1, и не только потому, что она явилась его первым печатным изданием, но и потому, что счёл эту композицию окончательно удавшимся, зрелым произведением.

Премьера сочинения состоялась 26 мая 1953 года в рамках музыкального фестиваля ISCM в Кёльне. Репетиции были сопряжены с немалыми трудностями, о которых Штокхаузен сообщал своему другу, бельгийскому композитору Карелу Гуйвартсу в письме от 2 июня 1953 года с изрядной долей иронии: «Как раз к моему приезду пианистка, которая взялась за партию фортепиано тремя неделями ранее, возвратила партитуру: она де переоценила себя, а также не имела времени для разучивания.... Мне нужно было срочно отыскать пианиста и нашёл я, естественно, не самого лучшего, короче, того, кто смог бы за пять дней хорошо выучить пьесу. После первой репетиции второе женское существо, арфистка, получило сердечный коллапс и желчные колики. Итак, мы в отчаянии искали арфиста и нашли, наконец, арфиста из танцевального оркестра, который едва ли мог правильно читать ноты и с которым я вынужден был работать каждый день. Арфист, в конце концов, справился, но пианист не был готов<sup>1</sup>. Кроме того, этот ужасный человек Шерхен<sup>2</sup> прибыл 4 дня назад и ознакомился с пьесой впервые на репетиции... В день перед премьерой я приуныл, но сказал себе: лучше 350 тактов хороших, чем 500 плохих. Прекратить всё я не мог, так как слишком много было вложено в это исполнение, и я лишь нажил бы себе врагов в лице доктора Аймерта<sup>3</sup> и музыкального отдела, которые так сильно ратовали за мою музыку» (цит. по: [5, с. 104]). Все эти обстоятельства привели в итоге к тому, что произведение прозвучало на премьере не целиком.

Пьеса вызвала противоречивые отклики в прессе. Одним критикам музыка показалась чрезвычайно жёсткой, неприятной, предельно конструктивной и даже амузыкальной<sup>4</sup>, другие, напротив, указывали на новизну музыкального мышления<sup>5</sup>. В радиобеседе с Г. Аймертом, состоявшейся по случаю исполнения «Контра-

пунктов», Штокхаузен подчеркнул, что не ищет нового «любой ценой», как утверждают некоторые критики, что ориентиром в создании новой музыки для него оказываются исключительно поиски музыкальной красоты и что ему неведомы опасности «тупиков», поскольку в действительности он продолжает развивать наследие традиции в лице Антона Веберна.

В истории современной музыки «Контра-пункты» обычно считаются выражением сериального пуантилистического стиля, однако, как представляется, значение этого сочинения не исчерпывается принадлежностью к тому или иному композиторскому письму. Пьеса может быть, а в определённой мере – должна быть рассмотрена как некая художественная манифестация, декларирующая переход к постсериальному типу мышления.

Замысел сочинения Штокхаузен раскрыл в буклете кёльской премьеры. По его словам, «Контра-пункты» «возникли из представления, что противоположности должны раствориться в разнообразном музыкальном мире с индивидуальными звуками и временными отношениями, пока не будет достигнуто состояние, в котором слышно только единое, неизменное» (цит. по: [15, р. 31]). В наиболее общем плане эта идея слияния противоположностей реализована в пьесе через непрерывные трансформации, обуславливающие превращение изначально хаотичной разнотембровой пуантилистической ткани в единое монохромное целое. Композиция имеет отчётливое векторное развитие, демонстрируя переход от статичного состояния к динамичному; преобразования при этом затрагивают разные уровни.

Произведение предназначено для 10 солистов, которых Штокхаузен объединил в шесть «дуэтных» тембровых групп:

- 1) флейта и фагот
- 2) кларнет и бас-кларнет
- 3) труба и тромбон
- 4) скрипка и виолончель
- 5) арфа
- 6) фортепиано

Инструментальный состав свидетельствует, что неким отдалённым прототипом «Контра-пунктов», очевидно, послужил Концерт для 9 инструментов op. 24 А. Веберна. Как раз в этот период Штокхаузен был поглощён его аналитическим изучением. Наблюдения над веберновской техникой были изложены им в специаль-

ной статье, опубликованной в журнале «Melos» в 1953 году (см.: [14]). Теоретические изыскания содержали среди прочего формулировку новых композиционных принципов, ведущих к генерализации серийного концепта и образованию единого звукового континуума, управляемого пропорциями<sup>6</sup>.

Драматургия «Контра-пунктов» отчасти напоминает о «Прощальной симфонии» Й. Гайдна, поскольку по мере развёртывания пьесы инструменты начинают мало-помалу выбывать один за другим. Сначала выключается труба, затем тромбон, далее фагот, скрипка, бас-кларнет, арфа, кларнет, виолончель и флейта. Перед тем, как смолкнуть, каждый инструмент исполняет длительный пассаж, нечто наподобие каденции. В письме к Гуйвартсу от 20 июля 1953 года Штокхаузен назвал эти моменты «сольной песней смерти» (*solistischen Todesgesang*) – ремарка, свидетельствующая о том, что композитор трактовал музыку в драматическом ключе. В самом конце остается лишь фортепиано. Разнородный тембровый ансамбль в итоге постепенно сводится к монотембровому звучанию.

Этот процесс сопровождается определёнными изменениями в области динамики и ритма. Так, в начале пьесы заметны существенные различия между мелкими и крупными длительностями. Последние постепенно укорачиваются, так что по окончании сочинения первоначальный контраст полностью нивелируется: партия фортепиано опирается преимущественно на восьмые и шестнадцатые ноты разного достоинства (обычные, с точкой, квинтоли). Точно так же различие динамических градаций (Штокхаузен выделяет семь степеней громкости от *sfz* до *ppp*) сводится в конце концов к общей нюансировке (*pp*).

Динамический процесс поддерживается и на уровне скорости. В пьесе используется 7 видов темпов: ММ = 120, 126, 136, 152, 168, 184, 200. Показатель ММ=120 преобладает над остальными, как правило, связываясь с развёрнутыми пассажами.

Фактура – ещё один, наиболее очевидный, уровень трансформаций. Сочинение поначалу опирается на точечный тип письма, репрезентирующий отдельные звуковые частицы, музыкальные атомы, изолированно звучащие и не связанные друг с другом. Каждая нота отличается от другой по тембру, высоте, регистровому положению, длительности, динамике. Импульс

к слиянию задаёт фортепиано: в такте 6 появляются группы из двух нот, объединённые общим тембром и динамикой. Вслед за тем у флейты звучит триоль, возникают пунктирные ритмы у кларнета и тромбона. В дальнейшем течении пьесы группы нот начинают разрастаться, становятся более многочисленными, наслаиваются друг на друга. Чередование «точек» и «групп» ведёт к большим фактурным колебаниям, однако при этом общая тенденция фактурного уплотнения сохраняется, даже тогда, когда инструменты начинают выключаться из общего звучания. Происходит это потому, что фортепиано всё больше и больше «поглощает» ноты, исполняемые другими инструментами<sup>7</sup>. Достаточно показательный пример в этом отношении приводит Пол Гриффитс [10, р. 81]. Анализируя фортепианный пассаж в т. 345–347, он убедительно доказывает, что данный материал синтезирует элементы предыдущих звуковых групп. Например, нижний голос фортепиано, опирающийся на тритон и квинту, представляет модификацию трёхзвучной фигуры флейты из т. 342, содержащей тритон и кварту. В звуковом потоке правой руки появляются преобразованные группы арфы (ср. т. 343 и т. 345) и кларнета (ср. т. 344 и т. 346).

Многочисленные пассажи фортепиано приобретают двойственный характер: с одной стороны, звуковые «облака» объединены общим колоритом, с другой стороны, эта масса состоит из множества отдельных звуков, мелькающих в различных регистрах и отличающихся по колориту. Таким образом, через фактурные преобразования сам тембр фортепиано начинает рассматриваться как новая целостность, в которой растворилась индивидуальная характеристика отдельных инструментов и прежде различные тождества слились в новое качество.

Название «Контра-пунктов» вслед за «Полифонией Х» Булеза<sup>8</sup> следует понимать как символическое или, во всяком случае, многозначное и в эстетическом смысле декларативное. Прежде всего, оно может быть интерпретировано в значении противодействия. Так, в программе к концерту «Muzik der Zeit» 1962 года, в рамках которого состоялось очередное исполнение «Контра-пунктов», композитор пояснил, что контрдействие, на которое ориентирует заголовок, связано в первую очередь с процессом преобразования «пунктов» (отдельных изолированных звуков) в «группы» (мелодические фигуры). Разделённое дефисом слово «контрапункт»

также может намекать на полифонию параметров, продолжающую сохранять своё значение в данной композиции. Кроме того, оно наиболее адекватно отражает замысел пьесы, основанный на соединении различного во всеобщем.

Интересно, что Штокхаузен первоначально планировал отказаться от заголовка и дать сочинению, как и последующим композициям, нейтральное номерное обозначение<sup>9</sup>. По мнению К. Блумрёдера, это решение диктовалось желанием «не вредить чистоте абсолютного содержания титульными ассоциациями» [5, S. 103]. Однако, вопреки первоначальным намерениям, Штокхаузен всё же оставил название «Контра-пункты». Заголовок, таким образом, следует воспринимать как определённую манифестацию композиторских идей.

Вернёмся к смысловому значению противодействия. В этом ракурсе название оказывается направленным против «точек», то есть против пуантилистического стиля ранних сериальных работ как самого Штокхаузена, так и иных авторов.

К моменту возникновения «Контра-пунктов» – 1953 год – для многих композиторов всё более очевидными становятся несовершенства «пуантилистической» музыки и шире – интегрального сериализма. Эти недостатки позже найдут глубокое теоретическое обоснование в статьях П. Булеза [1], Я. Ксенакиса [2], К. Гуйварта [8], Д. Лигети [3] и других музыкантов. Так, по их мнению, сериальная (пуантилистическая) музыка таила семена распада уже при самом своём возникновении. Стремление индивидуализировать каждый параметр, увеличить степень различия отдельных элементов привело к прямо противоположному эффекту – нивелированию контрастов, нейтральности и однородности общего звучания, или, воспользовавшись словами Булеза, к «раздражающей монотонности» [1, с. 107]. Ситуацию очень точно охарактеризовал Лигети: «Чем более всеобъемлющий характер имеет предварительное формование серийных связей, тем больше энтропия структур, возникающих в результате, ибо ... результат переплетения отдельно заложенных рядов связей (в меру его предварительной детерминированности) становится жертвой автоматизма.

Как наглядный аналог приведём игру с пластилином: поначалу комки разных цветов различимы, чем больше их мнёшь, тем больше они рассеиваются; возникает конгломерат, в котором

ещё можно различить отдельные цветные пятнышки, целое же, напротив, воспринимается как бесконтрастное. Если мять дальше, цветные пятнышки полностью исчезают; возникает единообразная серость. Процесс нивелировки не обратим» [3, с. 174–175].

Безусловно, «Контра-пункты» с их движением к однородной монокромной текстуре прекрасно иллюстрируют эту общую тенденцию. Однако нельзя не восхищаться, как умело Штокхаузен обыгрывает данный недостаток в концептуальном ключе, превращая его в идею сведения многообразия к единству. По меткому замечанию Р. Мэкони, композитор решает проблему, «фактически устраняя контрасты как структурную детерминанту произведения» [13, р. 105]. И всё же сочинение вряд ли можно считать критикой сериализма, как на то указывает Р. Мэкони (в частности, критикой «Полифонии X» Булеза), но скорее решением возникших проблем, что более свойственно вечно ищущему и открытому навстречу всему новому духу композитора<sup>10</sup>. Не случайно в уже упоминавшейся беседе с Аймертом он обмолвился, что для него не существует «тупиков».

В вопросе того, каким путём преодолеть процесс нивелировки, композиторы в целом оказались единодушны. Расширение идеи многопараметровости требовало по сути генерализовать серийный концепт. Так, Булез в статье 1954 года «Современные поиски» пишет о необходимости «исследования диалектики, устанавливающейся в композиции ежесекундно, между строгой всеобщей организацией и кратковременной структурой, подчиняющейся произвольности» [1, с. 107]. Лигети говорит о переносе серийного принципа на более «глобальные категории», то есть серийное управление должно затрагивать форму целого, а детали остаются на композиторское усмотрение. Штокхаузен предлагает нечто схожее. Он переключает внимание с взаимодействия параметров (высоты, длительности, интенсивности) на формальные связи более высокого порядка. Правда, в «Контра-пунктах» эта идея развита ещё не в столь свершенном виде, как в последующих сочинениях, например, в электронном Этюде I, где универсальная пропорция структурирует все уровни композиции. Тем не менее, например, скорость отключения инструментов в «Контра-пунктах» подчиняется почти повсеместно пропорциональному отношению 11:4<sup>11</sup>. Так, если измерить в тактах расстояние



между выключением фагота и скрипки (86 тактов) и сравнить его с временным промежутком между отключением виолончели и флейты (33 такта), то оно окажется примерно соответствующим пропорции 11:4. То же самое отношение образуется при сравнении временного интервала между окончанием скрипки и бас-кларнета (60 тактов) и кларнета и виолончели (25 тактов), бас-кларнета и арфы (43 такта) и арфы и кларнета (18 тактов).

В одной из радиопередач (1956) Штокхаузен продекларировал: «Постоянная цель моих поисков и усилий – сила преобразования, её действие во времени: в музыке. Следовательно, отказ от повторения, изменения, развития, контраста. Всё это предполагает “формы” – темы, мотивы, объекты, которые повторяются, варьируются, развиваются, контрастируют; расчлняются, перерабатываются, увеличиваются, уменьшаются, модулируют, транспонируются, отражаются или проводятся в ракоходе. От всего этого я отказался, начиная с первой чисто “пуантилистической” работы. Наш собственный мир – наш собственный язык – наша собственная грамматика. Никаких нео-...! Но тогда что? Контра-пункты: серия скрытых и явных метаморфоз и возобновлений – до конца не предвидимых. Нигде не слышится то же самое. Всё же отчётливо чувствуется, что никогда не покидается своеобразная и чрезвычайно гомогенная текстура. Скрытая сила, которая скрепляет родственные пропорции, – струк-

тура. Не те же самые формы в изменчивом свете. Скорее изменчивые формы в том же самом свете, который пронизывает всё» (цит. по: [15, р. 30]).

Позже, в разговоре с Джонатаном Котом, композитор пояснит, что под «тем же самым светом» подразумевал пропорции [6, р. 225]. По сути «Контра-пункты» демонстрируют переход к новому способу музыкального мышления, в котором количество звуков, связанных пропорциями, образует сущность единого характера. Сам Штокхаузен воспринимал переход от точек к группам, осуществляемый в пьесе, как переключение от чисто умозрительного звукового пространства к континууму, организация которого становится слухово осязаемой, поскольку группы как различные звуковые формы дают возможность осмысленного переживания.

Таким образом, «Контра-пункты» – одна из ключевых пьес в творчестве Штокхаузена. Она манифестирует поворот к новой концепции сериализма, а по существу – к постсериальному типу мышления. И хотя техника групп наиболее отчётливо заявила о себе в Фортепианных пьесах I–IV, написанных чуть ранее, в 1952 году, композитор неслучайно присвоил первый номер именно «Контра-пунктам». Став отражением художественной рефлексии Штокхаузена, сочинение вместе с тем убедительно запечатлело и суть его творческой личности, личности музыканта и философа, находящегося в неустанном поиске новых идей, изобретений и открытий.

## ПРИМЕЧАНИЯ

<sup>1</sup> Партию фортепиано исполнял Герхард Вайдманн. М. Курц указывает, что когда он не справлялся с наиболее трудными пассажами, партию левой руки ему подыгрывал Клаус Вайлер, функция которого состояла в перелистывании страниц. В ряде случаев Штокхаузен присоединялся к этому дуэту в качестве «третьего пианиста». См.: [12, р. 60].

<sup>2</sup> Герман Шерхен (1891–1966) – знаменитый немецкий дирижёр, активный пропагандист новейшей музыки, учредитель журнала «Melos», посвящённого проблемам современного искусства.

<sup>3</sup> Герберт Аймерт (1887–1972) – немецкий композитор и музыковед, приверженец додекафонной музыки, автор книг и учебников по серийной технике, основатель и руководитель Кёльской студии электронной музыки.

<sup>4</sup> Так, один из рецензентов писал о «Контра-пунктах»: «Речь здесь идёт о чистом звуковом экспе-

рименте, в котором динамические эффекты разнообразных инструментов, необычные ритмические образования и множество пауз соединяются согласно каким-то таинственным законам (если они вообще там имеются). <...> Авангардистски настроенный музыкант будет довольно беспомощно противостоять этому эксперименту, который обладает более конструктивными, чем музыкальными качествами» (цит. по: [7, S. 160]).

<sup>5</sup> «Контра-пункты» были одной из немногих пьес, понравившихся П. Булезу.

<sup>6</sup> В целом проблема диалога Штокхаузена с Веберном нуждается в отдельном рассмотрении, что выходит за рамки данной статьи. Отметим лишь, что изучение данного вопроса, возможно, пролило бы дополнительный свет не только на генезис сериального (о чём написано уже немало), но и постсериального мышления.

<sup>7</sup> В ряде случаев Штокхаузен даже прибегает к трёхстрочной записи фортепианной партии.

<sup>8</sup> Н. Петрусёва расшифровывает заголовок как полифонию «скрещений». «X понимается не как римское число или буква, – поясняет исследователь, – а как символ структурного мышления, которое основано на тройственном целом (звуковысотность, ритм, тембр) и обозначает обратный процесс обмена для всех плоскостей звука, то есть полифонию параметров или векторную композицию» [4, с. 256].

<sup>9</sup> Об этом он сообщил в письме к Гуйвартсу от 8 февраля 1953 года. К слову сказать, в отношении своих собственных сочинений Гуйвартс поступил точно так же: Сонате для двух фортепиано он присвоил обозначение Номер 1, а последующим композициям давал название Опус 2, Опус 3 и т.д. В письме к Штокхаузену от 25 января 1952 года он пояснил, что

ему требовалось «наименее личное, наименее многозначительное, формальное название» [9, S. 320]. Позднее, в беседе с Жанин Хендрикс, композитор также указал, что за понятием Соната стояла длительная историческая традиция, он же нуждался в более «материальном» заголовке [Ibid., S. 475].

<sup>10</sup> В интервью с Эриком Зальцманом он, впрочем, упоминал пьесы Булеза, Фано и Гуйвартса как пример однородного типа звучания, несмотря на предельную дифференцированность их элементов, подчёркивая, однако, что в «Контра-пунктах» ему удалось достичь различий в пуантилистической форме. Запись радиобеседы доступна для прослушивания в интернете по ссылке: URL: <http://www.stockhausen.org/salzman.html> (Дата обращения: 20.04.2017).

<sup>11</sup> Это наблюдение принадлежит Джонатану Харвею. См.: [11].

## ЛИТЕРАТУРА

1. Булез П. Современные поиски // Ренёва Н. С. Музыкально-теоретические взгляды молодого Пьера Булеза (на материале книги «Записки подмастерья»): дис. ... канд. искусствоведения. Т. 2: Приложения. М., 2014. С. 104–110.
2. Ксенакис Я. Кризис сериальной музыки // Композиторы о современной композиции: хрестоматия / сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М., 2009. С. 88–91.
3. Лигети Д. Превращения музыкальной формы // Дьёрдь Лигети: Личность и творчество: сб. ст. / Российский институт искусствознания. М., 1993. С. 167–189.
4. Петрусёва Н. А. Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции: исследование. М.; Пермь: Реал, 2002. 352 с.
5. Blumröder C. Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 32).
6. Cott J. Stockhausen: Conversations with the Composer. New York: Simon & Schuster, 1973. 252 p.
7. Geiger F. Verdikte über Musik 1950–2000: Eine Dokumentation. Stuttgart; Weimar: Verlag E. B. Metzler, 2005. 323 S.
8. Goeyvaerts K. „Das Schiff führt auch zum Tode“. Zur Situation der seriellen Musik // Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. S. 171–173.
9. Goeyvaerts K. Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche / Eingeleitet und herausgegeben von Mark Delaere. Köln: Edition MusikTexte, 2010. 560 S.
10. Griffiths P. Modern Music and After. 3rd edition. New York: Oxford University Press, 2010. 373 p.
11. Harvey J. The Music of Stockhausen: An Introduction. Berkeley: University of California Press, 1975. 144 p.
12. Kurtz M. Stockhausen: A Biography / Translated by Richard Toop. London: Faber and Faber, 1992. 259 p.
13. Maconie M. Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950–2007. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016. 592 p.
14. Stockhausen K. Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes // Melos 20. 1953. Heft 12. S. 343–348.
15. Wörner K. Stockhausen: Life and Work. Berkeley: University of California Press, 1976. 270 p.

*Об авторе:*

**Окунева Екатерина Гурьевна**, кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, [okunevaeg@yandex.ru](mailto:okunevaeg@yandex.ru)

## REFERENCES

1. Bulez P. Sovremennye poiski [Boulez, P. Modern Search]. Reneva N. S. *Muzykal'no-teoreticheskie vzglyady molodogo P'era Buleza (na materiale knigi «Zapiski podmaster'ya»): dis. ... kand. iskusstvovedeniya. T. 2: Prilozheniya* [Musical theoretical views of the young Pierre Boulez (On the material of the book “Notes of an Apprenticeship”): Thesis of Dissertation for the Degree of Candidate of Arts. Vol. 2: Apps]. Moscow, 2014, pp. 104-110.
2. Ksenakis Ya. Krizis serial'noy muzyki [Xenakis, I. The Crisis in Serial Music]. *Kompozitory o sovremennoy kompozitsii: khrestomatiya* [Composers about Modern Composition: A Chrestomathy]. Comp. by T. S. Kyuregyan, V. S. Tsenova. Moscow, 2009, pp. 88-91.
3. Ligeti D. Prevrashcheniya muzykal'noy formy [Transformations of Musical Form]. *D'erd' Ligeti: Lichnost' i tvorchestvo: sb. st.* [György Ligeti: Personality and Creativity: A Collection of Articles]. Russian Institute of Art Studies. Moscow, 1993, pp. 167-189.
4. Petrusheva N. A. *P'er Bulez. Estetika i tekhnika muzykal'noy kompozitsii: issledovanie* [Pierre Boulez. The Aesthetics and Techniques of Musical Composition]. Moscow; Perm: Real, 2002. 352 p.
5. Blumröder C. *Die Grundlegung der Musik Karlheinz Stockhausens* [The foundation of Karlheinz Stockhausen's Music]. Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 1993. 193 S. (Archiv für Musikwissenschaft. Beiheft 32 [Archive for Musicology. Supplement 32]).
6. Cott J. *Stockhausen: Conversations with the Composer*. New York: Simon & Schuster, 1973. 252 p.
7. Geiger F. *Verdikte über Musik 1950-2000: Eine Dokumentation* [Verdicts about Music 1950-2000: Documents]. Stuttgart; Weimar: Verlag E. B. Metzler, 2005. 323 S.
8. Goeyvaerts K. „Das Schiff führt auch zum Tode“. Zur Situation der seriellen Musik [“The Ship also Leads to Death“. Concerning the Situation of Serial Music]. Goeyvaerts, K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche* [Selfless Music. Texts – Letters – Conversations]. Edited and with an Introduction by Mark Delaere. Köln: Edition Musik Texte, 2010. S. 171-173.
9. Goeyvaerts K. *Selbstlose Musik. Texte – Briefe – Gespräche* [Selfless Music. Texts – Letters – Conversations]. Edited and with an Introduction by Mark Delaere. Köln: Edition Musik Texte, 2010. 560 S.
10. Griffiths P. *Modern Music and After. 3<sup>rd</sup> edition*. New York: Oxford University Press, 2010. 373 p.
11. Harvey J. *The Music of Stockhausen: An Introduction*. Berkeley: University of California Press, 1975. 144 p.
12. Kurtz M. *Stockhausen: A Biography. Translated by Richard Toop*. London: Faber and Faber, 1992. 259 p.
13. Maconie M. *Other Planets: The Complete Works of Karlheinz Stockhausen 1950-2007*. Lanham, Boulder, New York, London: Rowman & Littlefield, 2016. 592 p.
14. Stockhausen K. *Weberns Konzert für 9 Instrumente op. 24. Analyse des ersten Satzes* [Webern's Concerto for 9 Instruments op. 24. Analysis of the First Movement]. *Melos* 20. 1953. Heft 12. S. 343-348.
15. Wörner K. *Stockhausen: Life and Work*. Berkeley: University of California Press, 1976. 270 p.

*About the author:*

**Ekaterina G. Okuneva**, Ph.D. (Arts), Associate Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-5253-8863**, okunevaeg@yandex.ru