

Н. П. ХИЛЬКО

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова, г. Петрозаводск, Россия
ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ «КНИГИ» В МУЗЫКЕ XX ВЕКА: ИСТОРИЯ С ПРЕВРАЩЕНИЕМ

В статье рассматриваются инструментальные «Книги» П. Булеза, Ф. Манури, В. Лютославского, П. Васкса в аспекте жанрового единства. В отличие от барочных сборников пьес с одноимённым названием эти опусы являются циклическими произведениями со сложной философской концепцией, зафиксированной в системе новой грамматики.

Метафорическое название порождает внемзыкальные ассоциации. Для культур, сформированных религиями Писания, книга становится символом авторитетного слова. Каждый из композиторов избрал в качестве модели свою великую Книгу. Булез и Манури вдохновились «Livre» С. Малларме. Лютославский и Васкс выстроили свои концепции по аналогии со Священными Писаниями.

Инструментальные «книги» этих авторов сложились разные типы циклов. Нелинейные циклы Булеза и Манури организованы по принципу гипертекста. Линейные циклы Лютославского и Васкса характеризуются закреплённой последовательностью частей и содержат интонационную фабулу.

Инструментальные «книги» XX века могут быть рассмотрены и как учебники по новым музыкальным грамматикам, и как учения о гармонии мироздания.

Ключевые слова: «Книга для...», П. Булез «Книга для квартета», Ф. Манури «Клавиатурная книга», В. Лютославский «Книга для оркестра», П. Васкс «Книга для виолончели», сборник пьес, цикл.

NATALIA P. KHILKO

*Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory, Petrozavodsk, Russia
ORCID: 0000-0003-2183-7961, n.hilko@mail.ru*

THE GENRE OF THE INSTRUMENTAL “LIVRE” IN 20TH CENTURY MUSIC: A HISTORY WITH A TRANSFORMATION

The article examines the instrumental “Livres” [“Books”] by Pierre Boulez, Philippe Manoury, Witold Lutoslawski and Peteris Vasks from the position of unity of genre. Unlike compilations of pieces with identical titles from the Baroque period, the 20th century oeuvres present themselves as cyclical compositions endowed with complex philosophical conceptions fixated within their respective systems of musical grammar.

The metaphorical titles arouse associations of extra-musical varieties. For cultures formed by religions founded on the Holy Scriptures the “book” becomes a symbol for the authoritative word. Each of the composers chose his own particular great Book for his model. Boulez and Manoury were inspired by the poetry of Stéphane Mallarmé. Lutoslawski and Vasks built their conceptions in analogy with the Holy Scriptures.

The instrumental “books” by these composers were formed as different types of cycles. The nonlinear cycles of Boulez and Manoury were organized according to the principles of the hypertext. The linear cycles of Lutoslawski and Vasks are characterized by an established succession of the movements and contain intonational narratives.

The instrumental “livres” [“books”] of the 20th century may also be examined as guidebooks for new musical techniques, as well as teachings of the harmony of the universe.

Keywords: “Livres pour...,” Pierre Boulez “Livres pour Quatuor,” Philippe Manoury “Le Livre des Claviers,” Witold Lutoslawski “Livres pour Orchestre,” “Peteris Vasks “Book for Cello,” compilation of pieces, cycle.

анровая ситуация в эпоху барокко и в современном искусстве при всех глубинных различиях имеет некоторое сходство – те же активные поиски новых типов инструментальной музыки, та же «младенческая мягкость» их конструкций [5, с. 83]. Обновлённый за счёт электроники инструментарий XX века расширил возможности звукомоделирования реальности, тем самым иницируя активные эксперименты в области программной музыки. Столь же сильными оказались и прямо противоположные тенденции, вектор которых направлен к идеалам «абсолютной музыки» (К. Дальхауз), о чём свидетельствует появление многочисленных «Музык для...», «Игр для...», «Композиций для...». Все они, подобно барочным сонатам запечатлели в своих обобщённых названиях независимость инструментального сочинения от внешних приложений.

В свете сказанного интерес вызывают инструментальные «Книги для...». Они начали активно создаваться во второй половине XX века композиторами преимущественно авангардного направления: П. Булезом (1949), О. Мессианом (1951, 1984), У. Олбрайтом (1967, 1971, 1978), В. Лютославским (1968), П. Ваксом (1978), Ж. Лено (1987), Ф. Манури (1988), А. Вильямом (1988), Р. Кармелем (1990) и другими. В большинстве случаев эти *Livres, Books, Bücher* представляют собой многочастные композиции. Так, например, «Книга для оркестра» (*Livre pour orchestre*) В. Лютославского состоит из четырёх частей, «Клавиатурная книга» (*Le livre des claviers*) для ударных Ф. Манури – из шести, «Органная книга» (*Livre d'orgue*) О. Мессиана – из семи частей. Многие из перечисленных опусов близки «Музыкам для...» и прочим новым жанрам «абсолютной музыки». В то же время «Книги» О. Мессиана, Э. Н. Мартинеса, Ж. Лено и ряда других композиторов включают программные пьесы¹.

Немалое число сочинений с одинаковым именем, созданных в течение последних пятидесяти лет, пробуждают исследовательский интерес и желание рассмотреть их в аспекте жанрового единства. Попыток такого рода в отечественном музыковедении до сих пор не предпринималось.

Прежде всего, необходимо ответить на вопрос: являются ли перечисленные инструментальные «Книги» циклическими произведениями, или это сборники отдельных композиций?

Подобная постановка вопроса инициирована существованием в эпоху барокко собраний инструментальных сочинений под названием «Книга». Они представляли собой сборники разножанровых пьес, в некоторых случаях составленные из произведений разных композиторов, как, например, «Вёрджинельная книга леди Невил» (1591), «Фицуильямова вёрджинельная книга» (1625), «Органная книга из Монреалья» (1643–1715). С XVII века стали выходить и авторские фолианты – «Первая книга инструментальных канцон для всякого рода инструментов» Дж. Фрескобальди (1628), органные книги Г. Г. Нивера (1665, 1667, 1675), Н. Либегга (1676, 1678, 1685), Н. де Гриньи (1699) и других.

Больше всего сборников подобного рода было выпущено во Франции, начиная со второй половины XVII и в первой половине XVIII века. Помимо многочисленных *Livres d'orgue* издавались книги для клавесина (Ф. Куперена, Ж. Ф. Рамо, Ж. Ф. Дандрие и др.), для виолы да гамба, инструментальных ансамблей (М. Марэ, К. д'Эрвелуа и др.). Все они являлись не просто собранием репертуарных пьес, но методическими, а в ряде случаев, и научными изданиями, поскольку включали предисловия, где освещались вопросы ладовой организации, правил регистровки, аппликатуры, орнаментики. Подобные комментарии имели не только «Книги». Методическое и/или научное сопровождение могли содержать и сборники под названием «Пьесы для...» (*Pièces à ...*) или «Упражнения» (*Clavierübung*). Всё это свидетельствовало об активности формирования инструментального мышления.

Обозначение «Книга» (*Livre, Buch*) оказалось универсальным, оно позволяло объединить под одной обложкой разные по сложности композиции: органные мессы, танцы, программные пьесы, сонаты, увертюры и прочее. Книга как «текстовый ансамбль» (В. И. Тюпа) формировала «жизненное поле» того или иного инструмента, специфику его применения и восприятия. Важно заметить, что существовавшая традиция исполнять органные пьесы на клавесине, клавесинные – ансамблем и т. п. в XVIII веке постепенно слабеет, поскольку техника игры на совершенствующихся инструментах и система выразительных приёмов усложняются и становятся всё более индивидуальными. Эти особен-

ности позволяют рассматривать сборники под названием «Книга» в зависимости от наполнения то как альбом, то как хрестоматию. В любом случае они отражают музыкальный быт своего времени и уровень развития инструментального искусства. Так, органские книги запечатлели ритуалы церковной службы, книги французских клавесинистов и гамбистов представляют многочисленные образы и сюжеты «галантных празднеств» (*fêtes galantes*) – модных развлечений европейской аристократии, клавирные книжечки (*Klavierbüchlein*) передают атмосферу домашнего музицирования и методические принципы начального обучения.

Инструментальные фолианты разного объёма и содержания в определённой степени воплощали барочный принцип упорядоченного многообразия – *ordre*. Здесь свободно существовали ряды с разной степенью композиционной связности: от «вольной» последовательности разножанровых пьес до программных сюит-вариаций, подобных «Французским фолиям, или Домино» (*Les Folies françaises, ou les Dominos*) Ф. Куперена.

На протяжении почти двухсот лет, начиная со второй половины XVIII века, такого рода собрания музыкальных произведений практически перестали именоваться «Книгами»². В зависимости от назначения они получали названия – «Школа игры», «Библиотека...», «*Gradus ad Parnassum*». Возрождение инструментальных «Книг» началось во второй половине XX века. Возникает вопрос: насколько прежнее барочное имя соответствует его современному смысловому наполнению?

Первым из сочинений такого рода можно считать «Книгу для квартета» (1949) П. Булеза. Её многочисленные редакции, часто инициированные подготовкой сочинения к очередному исполнению, возникали вплоть до 2012 года [13]. Менялся состав исполнителей (в 1968 композитор создал версию для струнного оркестра – «*Livre pour cordes*»), количество частей (от шести до одной), их порядок, но не менялось название! Именно этот процесс преобразований становится важным в понимании нового жанрового явления под старым названием «Книга».

В определённой степени «*Livre pour quatuor*» П. Булеза актуализирует традиции барочных инструментальных собраний с их композиционной свободой, установкой на демонстрацию технического потенциала инструмента (ансамбля), выразительных и конструктивных возможно-

стей современных музыкальных грамматик. Думается, что именно эти свойства французских барочных *Livres* подсказали молодому композитору название опуса³, в котором он активно экспериментирует в области ритма и фактуры, продолжая поиски в направлениях, заданных О. Мессианом и А. Веберном.

Первая версия «Книги для квартета» включала 6 контрастных по темпам частей, имевших тенденцию к парному объединению. Затем появилась новая редакция сочинения (1954), в которой были переставлены разделы в I части и удалена IV часть. Симптоматично, что П. Булез, исключив часть, сохранил в общей нумерации след её былого присутствия: I (a, b), II, III (a, b, c); V, VI⁴. Произошло ещё одно важное изменение в устройстве «Книги»: части и их разделы получили названия: I a «Variation» (Вариация), I b «Mouvement» (Движение), II «Développement» (Разработка), III a «Mutations: éclats» (Мутации: всплески), III b «Mutations: fragments» (Мутации: фрагменты), III c «Mutations: état» (Мутации: агрегатное состояние), V «Mutations: échange» (Мутации: обмен), VI «Partition» (Разделение). Эти уточнения артикулируют методы работы композитора с сериально организованным материалом⁵. Последовательность преобразований мыслилась принципиально свободной, что обуславливало любой и даже выборочный порядок частей при исполнении. Ж.-Л. Лелё отмечает: «Его [квартета] трансформация в “книгу” – с отсылкой к Стефану Малларме – выразилась в композиторском указании на то, что части отныне являются отдельными главами – или формантами, – которые могут быть исполнены отдельно» [13, р. 32].

Для творческого становления П. Булеза роль грандиозного по замыслу художественного проекта С. Малларме под названием «Книга» (*Livre*) трудно переоценить. Несмотря на то, что знакомство композитора с ним могло состояться не раньше 1957 года⁶, близкие С. Малларме структурные идеи можно обнаружить и в редакции «*Livre pour quatuor*» 1954 года, и в «Молотке без мастера» (1955), а также в Третьей сонате для фортепиано (1956) [12]. Принцип создания целого, который поэт определил как «развёртывание... от книги к альбому и свёртывание – от альбома к книге» (цит. по: [2, с. 141]), оказался перспективным в процессе формирования музыкального цикла нелинейной организации. Важно заметить, что в длительном процессе редактирования своей «Книги» П. Булез продемонстрировал

художественную результативность принципа С. Малларме, превращая вероятностный цикл со слабыми связями (в версиях из шести и пяти частей) в детерминированный (в двухчастной и одночастной версиях), который характеризуется сильной когезией разделов⁷.

Появление «Livre» П. Булеза ознаменовало рождение нового жанрового явления в сфере инструментальной музыки – «Книги» в понимании С. Малларме – опуса, в котором художник выдвигает концепцию свободного, многовариантного «орфического истолкования Земли» [6, с. 411].

Аналогичным образом организована и «Клавиатурная книга» для шести перкуссионистов Ф. Манури (Ph. Manoury «Le livre des claviers, six pièces pour six percussionnistes») (1988). Характер работы автора с материалом определился тембровым составом. Он создал различные сочетания из маримбы, вибратона, сиксисена⁸ и тайского гонга [14]⁹. Изменение плотности гармоник, их сближение и расхождение, преобразование ритмических секций и фактурных ячеек рождает различные звуковые конфигурации, вызывающие ассоциации то с алеаторной музыкой ветра и завораживающими ритуалами буддийских храмов, то с полиостинатными «симфониями» современных мегаполисов и посланиями неземного происхождения.

Подобно «Книге» П. Булеза, «Le livre des claviers» Ф. Манури допускает перестановку и отдельное исполнение частей¹⁰, но во всех случаях запрограммированные композитором связи звуковых единиц и комплексов генерируют один из вариантов концепции автора. Такого рода нелинейный цикл функционирует как гипертекст, подразумевающий «одновременное единство и множество текстов» [7, с. 95].

В XX веке формирование инструментальной «Книги» по принципу гипертекста оказалось не единственным. Другой способ находим в «Livre pour orchestre» В. Лютославского (1968).

«Книга для оркестра» – яркое доказательство того, как избранный автором исполнительский состав влияет на концепцию произведения. Как и в эпоху барокко, органные «Книги» в XX веке воспринимаются преимущественно в жанровом контексте христианской литургии. «Книги» для отдельных инструментов и камерных ансамблей наследуют традиции художественных изобретений XVII и XVIII столетий. «Книга» для оркестра барочных предшественников не имела. В этом случае произошла активация памяти (Е. В. Назай-

кинский) крупных оркестровых жанров других эпох – симфонии и симфонической поэмы. Именно они обусловили линейность и фабульность в организации цикла В. Лютославского.

Сочинение польского композитора представляет собой четырёхчастный линейно организованный цикл с закреплённым порядком частей. Впервые в истории рассматриваемого явления В. Лютославский акцентирует в названиях разделов структуру книги – её деление на главы (Chapitre), прослоенные небольшими интермедиями, которые могут быть уподоблены шмуц-титулам или встроены в закладки. В отличие от П. Булеза и Ф. Манури В. Лютославский в своём сочинении не отвергает нарративности. По признанию самого композитора, в крупных сочинениях для него важно действие (акция) – «чисто музыкальная фабула, то есть комплекс взаимосвязанных событий, за которыми слушатель следит от начала до конца» (цит. по: [1, с. 108]). Фабульная организация в «Livre pour orchestre» обусловлена присутствием в партитуре сонорного и особым образом оформленного жанрового тематизма¹¹. Последний репрезентирован песенной интонацией (ц. 404) и фанфарой в духе скрябинских волевых тем (ц. 410)¹².

Развёртывание музыкальной фабулы в «Книге» В. Лютославского реализуется в соответствии с идеей «одоухотворения» звучащего пространства. Процесс смыслового и структурного «перерождения» определяет логику построения текста от малых единиц до общей композиции. На уровне строения трёх первых глав заметна тенденция постепенного вытеснения эмоционально прохладных глиссандо, россыпей и аморфных пятен более экспрессивными построениями с намечающейся семантикой, в частности, сонорами, имитирующими речевые окрики. На уровне целого происходит экспансия интонационной рельефности во все фактурные слои. Кульминаций становится финальная глава «Книги», где все ведущие образования обретают читаемый смысл (см. подробнее: [10]).

Важную роль в процессе семантической конкретизации играют и постепенно складывающиеся тембровые амплуа. Струнная группа становится носителем лирического начала. В первых трёх частях её инструменты, как правило, играют разнообразные «полифонические» соноры, содержащие в своей структуре «прорисованные» линии, а в финале струнные становятся основным тембром кульминационной «Песни». Медная группа вопло-

щает волевой импульс и в виде созидающей силы (своего рода скрябинские темы воли), и в виде агрессивной разрушающей (в духе романтических тем рока). Для образований этого типа важна слитность звукового пятна и речевая артикуляция. Наибольшие смысловые метаморфозы претерпевают деревянные духовые инструменты, репрезентирующие «размытую» пасторальность. Именно их звучание, первоначально сконцентрированное в интерлюдиях, становится объектом наиболее активных смысловых и структурных преобразований: от нейтрального фона в интермедиях до значимого варианта «Песни» в IV главе (ц. 446 а).

В драматургии сочинения ясно проступают очертания космогонического мифа. Подобный сюжет и средства выразительности позволяет поставить «*Livre pour orchestre*» В. Лютославского в ряд великих мистерий XX века. Более того, в этом авангардном опусе польского композитора нельзя не увидеть сильно ослабленную, но всё же узнаваемую традицию романтических поэм, и в этом плане он выступает продолжателем художественных открытий Ф. Шопена и К. Шимановского.

Трактовка В. Лютославским инструментальной книги как замкнутого линейно организованного цикла с элементами фабульности оказалась близкой латвийскому композитору П. Ваксу и оригинальным способом воплотилась в его «Книге для виолончели соло» (*Grāmata čellam*) (1978). Две её части – «*Fortissimo*» и «*Pianissimo*» – объединяются по принципу антитезы. Это определяет сходство композиционных решений при контрасте базовых параметров звучания. Сопоставление сонорного и жанрового тематизма, как в сочинении В. Лютославского, создает предпосылку для развёртывания интонационной фабулы внутри частей и во всём цикле (см. подробнее: [11]). «*Grāmata čellam*» П. Вакса – это размышление о сложности бытия человека в современном мире. Экзальтация в первой части сменяется умиротворением во второй. Крик и пение, страдание и покой, цивилизация и природа – эти пары понятий в контексте культуры XX века возбуждают множественные ассоциации, в том числе и с полярными по экспрессии разделами реквиема «*Dies irae*» и «*Lacrimosa*». Несмотря на камерность высказывания, обусловленную солирующей виолончелью, черты космогонических мифов присутствуют и здесь, только события происходят в «хаоскосмосе» (Дж. Джойс) человеческой души.

В отличие от барочных образцов инструментальные «Книги» XX века создавались в услови-

ях зрелой жанровой системы «абсолютной музыки», а также подсистемы «метафорических» жанров (Е. А. Ручьевская) программной музыки. Подобно поэме, балладе, картине, инструментальная книга посредством названия возбуждает внемузыкальные ассоциации. Для культур, сформированных «религиями Писания», книга обладает высокой интеллектуальной и художественной ценностью [3, с. 119]. Она является одним из способов фиксации необходимой для культуры информации. В этом контексте книга становится символом авторитетного слова.

Каждый из представленных авторов выбрал в качестве модели значимую для него книгу. П. Булез и Ф. Манури ориентировались на «*Livre*» С. Малларме. Они создали цикл нелинейной организации, подобный мобильным конструкциям А. Колдера, Ф. Кизлера, Р. Русселя, Х. Л. Борхеса, которые функционируют по принципу структурированного множества аналогичных объектов.

В. Лютославский и П. Вакс сформировали свои концепции по образцу книг, запечатлевших на своих страницах события, краеугольные для существования той или иной цивилизации, подобных Библии, Корану, Ригведе и другим. В инструментальных «Книгах» этих авторов сложился линейный цикл с элементами фабульности, напоминающий по степени связности цикл сонатно-симфонический.

За пределами статьи остались многочисленные «Органные книги», ряд которых в XX веке начался с «*Livre d'orgue*» О. Мессиаана. В плане концепции и принципов организации цикла они во многом сходны с рассмотренными образцами, поэтому их временное исключение из сферы внимания не помешает сделать предварительные выводы.

Современная «Книга для...», в отличие от барочного сборника пьес, является циклом нового типа (линейным и нелинейным), воплощающим сложную философскую концепцию автора, часто зафиксированную в системе новой грамматики. Тем самым сочинения с таким названием могут быть рассмотрены в качестве самостоятельного жанра инструментальной музыки, обладающего «пластичной внутренней мерой» и способного «порождать саму формально-содержательную целостность конкретного «продукта» [4, с. 139]. Сохранённое старинное имя позволило «молодому» жанру обозначить преемственность с явлением, уже существовавшим в европейской культуре, но имевшим иные конфигурации.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Имеются в виду «Органная книга» О. Мессиа-на, «Книга для струнных» Э. Н. Мартинеса (1983), «Книга посвящений» (*Livre des Dodicaces*) для органа Ж. Лено (1987) и другие.

² Редкий пример находим в творчестве французского композитора Ф. Бенуа. Его Третья органная книга вышла в 1856 году.

³ Заметим, что «Книга для квартета» возникла в окружении сочинений, имеющих традиционное академическое название «Соната». Речь идёт о Первой (1946) и Второй (1948) сонатах для фортепиано и Сонатине для флейты и фортепиано (1946).

⁴ Этот вариант партитуры был опубликован в 1958 году.

⁵ Жан Луи Лелё (Jean-Louis Leleu) считает, что в основе «Книги» лежит 12-тоновый ряд, похожий на серию из «Лирической сюиты» А. Берга [13, р. 30].

⁶ В 1957 году вышло первое издание «Книги» С. Малларме, подготовленное и прокомментированное Ж. Шерером.

⁷ Разделение циклов на вероятностные и детерминированные предложено Е. А. Ручьевской [8, с. 468].

⁸ Сиксксен (sixxen) – ударный инструмент, состоящий из 19 разновысотных металлических пластин, на которых 6 исполнителей играют молотками. Оригинальность его настройки состоит в неравномерности – используются как $\frac{1}{4}$, так и $\frac{1}{3}$ тона. Сконструирован специально для сочинения Я. Ксенакиса «Плеяды» (1978). Неологизм «Sixxen» образован сочетанием слова «six» – шесть и «xen» – Ксенакис.

⁹ В шести пьесах цикла представлены следующие комбинации инструментов: 2 маримбы и тайские гонги; дуэт маримб; секстет сиксксенов; соло вибратона; 2 маримбы и 6 тайских гонгов; секстет сиксксенов.

¹⁰ Имеются в виду дуэт маримб (II ч.) и соло вибратона (IV ч.).

¹¹ Эти образования появляются только в финальной главе и при всём контрасте не противоречат предыдущему звуковому контексту, поскольку мелодические интонации даются в гетерофонном утолщении в виде «пучка» (В. Лютославский).

¹² Цифры даются по изданию: Lutosławski W. *Livre pour orchestre: Partitura*. Polskie wydawnictwo muzyczne, Kraków; J.&W. Chester limited, London.

ЛИТЕРАТУРА

1. Беседы Ирины Никольской с Витольдом Лютославским. Статьи. Воспоминания. М.: Тантра, 1995. 208 с.
2. Булез П. Соната «Чего ты хочешь от меня» // Булез П. Ориентиры I. Избранные статьи / пер. с фр. Б. Скуратова. М., 2004. С. 135–150.
3. Карьер Ж. К., Эко У. Не надейтесь избавиться от книг! / интервью Ж. Ф. де Тоннака / пер. с фр. и примеч. О. Акимовой. СПб.: Симпозиум, 2010. 336 с.
4. Коробова А. Г. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. М.: Московская консерватория, 2007. 173 с.
5. Лихачёв Д. С. Зарождение и развитие жанров древнерусской литературы // Исследования по древнерусской литературе. Л., 1986. С. 79–95.
6. Малларме С. Письмо Полю Верлену (16 ноября 1885 года) // Малларме С. Сочинения в стихах и прозе. М., 1995. С. 409–414.
7. Руднев В. П. Гипертекст // Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М., 2001. С. 95–99.
8. Ручьевская Е. А. Цикл как жанр и форма // Работы разных лет: сб. ст. В 2 т. Т. 1: Статьи. Заметки. Воспоминания. СПб., 2011. С. 456–486.
9. Тюпа В. И. Художественный дискурс. (Введение в теорию литературы). Тверь: ТГУ, 2002. 80 с.
10. Хилько Н. П. Один сюжет из «Книги для оркестра» В. Лютославского // Вопросы музыковедения и музыкального образования: сб. науч. тр. Вологда, 2007. Вып. 3. С. 90–96.
11. Хилько Н. П. Инструментальные «книги» В. Лютославского и П. Вакса: к проблеме жанрообразования в музыке XX века // В пространстве смыслов: текст и интертекст: сб. ст. Петрозаводск, 2016. С. 103–114.
12. Хрущёва Н. А. Случайность и порядок: поэтика Стефана Малларме в «Молотке без мастера» Булеза // *Opera musicologica*: научный журнал Санкт-Петербургской консерватории. 2013. № 1 (15). С. 36–50.
13. Leleu J. L. *Pierre Boulez “Livre pour Quatuor” revise* // Pierre Boulez. *Quatuor Diotima. “Livre pour Quatuor” revise*. (CD, Album). Megadisc Classics, 2015, pp. 28–35.
14. Manoury Ph. *Le livre des claviers // Les Percussions de Strasbourg, c’est un son*. Edition 50th Anniversary. Les Oeuvres. P. 26. URL: http://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2014/07/Livret_Percussions_de_Strasbourg_50e1.pdf (Дата обращения: 19. 04. 2017).

Об авторе:

Хилько Наталья Павловна, кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции, Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова (185031, г. Петрозаводск, Россия), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru

REFERENCES

1. *Besedy Iriny Nikol'skoy s Vitol'dom Lyutoslavskim. Stat'i. Vospominaniya* [Conversations of Irina Nikolskaya with Witold Lutoslawski. Articles. Memoirs]. Moscow: Tantra, 1995. 208 p.
2. Bulez P. Sonata "Chego ty khochesh' ot menya" [Boulez, P. "Sonata, What do You Want from Me"]. *Bulez P. Orientiry i Izbrannye stat'i* [Boulez P. Orientations and Selected Articles]. Translated by B. Skuratov. Moscow, 2004, pp. 135–150.
3. Kar'er Zh. K.; Eko, U. *Ne nadeytes' izbavit'sya ot knig!* [Carrière, Jean-Claude; Ecco, Umberto. This is not the End of the Book]. Interview with J. F. de Tonnac. Translation from French and notes by O. Akimova. St. Petersburg: Simpozium, 2010. 336 p.
4. Korobova A. G. *Teoriya zhanrov v muzykal'noy nauke: istoriya i sovremennost'* [The Theory of Genres in Music Scholarship: History and Contemporaneity]. Moscow: Moskovskaya konservatoriya, 2007. 173 p.
5. Likhachev D. S. Zarozhdenie i razvitiye zhanrov drevnerusskoy literatury [The Origins and Development of the Genres of Early Russian Literature]. *Issledovaniya po drevnerusskoy literature* [Research in Russian Literature]. Leningrad, 1986, pp. 79–95.
6. Mallarme S. Pis'mo Polyu Verlenu (16 noyabrya 1885 goda) [Mallarmé, S. A Letter to Paul Verlaine (November 16, 1885)]. Mallarme S. *Sochineniya v stikhakh i proze* [Mallarmé, S. Works in Verse and Prose]. Moscow, 1995, pp. 409–414.
7. Rudnev V. P. Gipertekst [Hypertext]. *Slovar' kul'tury XX veka. Klyuchevye ponyatiya i teksty* [Dictionary of 20th Century Culture. Focal Concepts and Texts]. Moscow, 2001, pp. 95–99.
8. Ruch'evskaya E. A. Tsikl kak zhanr i forma [The Cycle as a Genre and a Form]. *Raboty raznykh let: sb. st. V 2 t. T. 1: Stat'i. Zametki. Vospominaniya* [Works from Different Years: Collected Articles. In 2 Vol. Vol. 1: Articles. Notes. Memoirs]. St. Petersburg, 2011, pp. 456–486.
9. Tyupa V. I. *Khudozhestvennyy diskurs* (Vvedenie v teoriyu literatury) [The Artistic Discourse (An Introduction to the Theory of Literature)]. Tver: Tver State University, 2002. 80 p.
10. Khil'ko N. P. Odin syuzhet iz «Knigi dlya orkestra» V. Lyutoslavskogo [One Narrative from the "Livre pour orchestre" by Witold Lutoslawski]. *Voprosy muzykoznaveniya i muzykal'nogo obrazovaniya: sb. nauch. tr.* [Questions of Musicology and Musical Education: Collection of Scholarly Works]. Issue 3. Vologda, 2007, pp. 90–96.
11. Khil'ko N. P. Instrumental'nye «knigi» V. Lyutoslavskogo i P. Vaska: k probleme zhanroobrazovaniya v muzyke XX veka [The Instrumental "Books" by Witold Lutoslawski and Peteris Vaska: Concerning the Issue of Genre Formation in 20th Century Music]. *V prostranstve smyslov: tekst i intertekst: sb. st.* [In the Space of Meanings: Text and Intertext: Compilation of Articles]. Petrozavodsk, 2016, pp. 103–114.
12. Khrushcheva N. A. Sluchaynost' i poryadok: poetika Stefana Mallarme v «Molotke bez mastera» Buleza [Randomness and Order: the Poetics of Stéphane Mallarmé in Boulez's "Le Marteau sans Maître"]. *Opera musicologica: nauchnyy zhurnal Sankt-Peterburgskoy konservatorii* [Opera Musicologica: the Scholarly Journal of the Saint Petersburg Conservatory]. 2013. No. 1 (15), pp. 36–50.
13. Leleu J. L. Pierre Boulez "Livre pour Quatuor" revise [Pierre Boulez «Livre pour Quatuor» revised]. *Pierre Boulez. Quatuor Diotima. "Livre pour Quatuor" revise* (CD, Album). Megadisc Classics, 2015, pp. 28–35.
14. Manoury Ph. Le livre des claviers [The Book of Keyboards]. *Les Percussions de Strasbourg, c'est un son. Edition 50th Anniversary. Les Oeuvres* [The Strasbourg Percussion Ensemble: this is a Sound. Edition in Honor of the 50th Anniversary. Musical Compositions]. P. 26. URL: http://www.percussionsdestrasbourg.com/wp-content/uploads/2014/07/Livret_Percussions_de_Strasbourg_50e1.pdf (19. 04. 2017).

About the author:

Natalia P. Khilko, Ph.D. (Arts), Assistant Professor at the Music Theory and Composition Department, Petrozavodsk State A. K. Glazunov Conservatory (185031, Petrozavodsk, Russia), **ORCID: 0000-0003-2183-7961**, n.hilko@mail.ru