

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 784+785+782.91

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11008>

**А. А. ШИБИНСКАЯ**

*Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова*

## ТЕМА ВРЕМЕН ГОДА СКВОЗЬ ПРИЗМУ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ КОМПОЗИТОРОВ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКОВ

В статье исследуется проблема претворения национальных традиций в произведениях на тему времен года XX – начала XXI веков. Та или иная национальная окрашенность может проявляться в музыкальном сочинении через разноплановый набор средств, таких как элементы музыкального языка, обусловленные связью с фольклором, жанровая основа, а также через специфические особенности речевых интонаций, религиозные традиции, национальные литературные источники – сказания, мифы, легенды, предания. Цель настоящей статьи – исследование национального начала в произведениях на тему времен года, созданных композиторами в XX – начале XXI столетий. «Времена года» – это вечная тема, поскольку она выражает объективные законы мироустройства. Олицетворяя значимые для человечества нравственные и мировоззренческие установки, она получает многократное воплощение, невзирая на географический и пространственно-временной факторы. В разные эпохи творцы вкладывают в ее содержание актуальный для данного времени смысл. Для многих композиторов тема времен года является отражением гармонии, порядка,

укоренившихся традиций. В связи с этим тема времен года носит надвременной характер существования в искусстве, сохраняя актуальность, ценность и важность для отдельно взятой эпохи. Исследователь понимает основной содержательный компонент названной темы как сознательно выстроенный автором образ художественной картины мира, оформившейся в сознании художника-творца конкретного произведения. В сочинениях, написанных на данную тему многими композиторами XX – начала XXI веков, наличествует явный акцент на тех или иных национальных традициях. Одни авторы фокусируют свое внимание на неких культурных топосах, другие обращаются к народному музыкальному творчеству, третьи – к философскому аспекту содержания вечной темы. При всем своем многообразии национальное ярко проявляется сквозь призму темы времен года, которая остается востребованной в музыкальном искусстве на протяжении многих столетий.

*Ключевые слова:* национальные традиции, художественная картина мира, времена года, вечная тема.

*Для цитирования:* Шибинская А. А. Тема времен года сквозь призму национальных традиций в произведениях композиторов XX – начала XXI веков // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 63–70.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11008>

A. SHIBINSKAYA

*Rachmaninov Rostov State Conservatory*

THE FOUR SEASONS THEME THROUGH THE PRISM  
OF NATIONAL TRADITIONS IN WORKS BY COMPOSERS  
OF THE 20<sup>TH</sup> – EARLY 21<sup>ST</sup> CENTURIES

The article is devoted to the problem of translating national traditions into works with the four seasons theme in the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. This or that national coloring can manifest in a musical composition by means of a diverse set of components such as the idiom elements provided with a connection with folklore, and a genre basis as well as by means of specific features of speech intonations, religious traditions, and national literary sources (tales, myths, legends, traditions). The purpose of this article is to study the national nature of works on the four seasons theme which were created by composers in the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries. “The four seasons” is an eternal theme as it expresses the objective laws of the world order. By personifying moral and ideological attitudes which are significant for the humanity, it is incorporated repeatedly into works regardless of geographic and spatio-temporal factors. In different eras, artists have introduced a relevant for a given time period meaning into its content. For many composers, the

four seasons theme is a reflection of harmony, order, and rooted traditions. In this regard, the four seasons theme has an out-of-time nature in arts, and preserves its topicality, value and importance for a particular era. The main meaningful component of this theme is considered as an image of the artistic picture of the world in the mind of the artist-creator of a particular work, such an image being composed by its author himself. In the compositions written on this theme by a number of composers of the 20<sup>th</sup> – early 21<sup>st</sup> centuries, a great emphasis is placed on different national traditions. Some authors focus on certain cultural toposes, others turn to folk music, still others pay their attention to the philosophical aspect of the eternal theme content. Being very diversified, the national component clearly manifests through the prism of the four seasons theme, which remains in demand in musical art for many centuries.

*Key words:* national traditions, artistic picture of the world, four seasons, eternal theme.

*For citation:* Shibinskaya A. The four seasons theme through the prism of national traditions in works by composers of the 20th – early 21st centuries // South-Russian musical anthology. 2020. No 1. Pp. 63–70.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11008>

---

Вопрос о национальном самосознании в европейском музыкальном искусстве был остро актуальным не во все времена. В музыкальной истории Европы процесс разграничения основных национальных музыкальных школ (французской, итальянской, немецкой, испанской) начался еще в эпоху *Arg pova*, но собственно актуальной художественной идеей и задачей, решаемой в творчестве многих европейских композиторов, он становится только в XIX веке в связи с возникновением профессиональных композиторских школ во многих европейских странах и, конечно, в связи с ростом национального самосознания разных европейских народов. В свою очередь, в эпоху стилевого многообразия XX века национальная идея не

только не утрачивает своего значения для композиторов, но усиливается, обогащается новыми смыслами. Меняется отношение музыкального искусства к культурному прошлому, к традициям отечественной и западноевропейской классики; переосмысливается проблема взаимодействия индивидуально-авторского и универсального, общеевропейского, национального и общечеловеческого.

В музыке национальное проявляется в многочисленных формах и отражается на разных уровнях и сторонах художественного целого: через воплощение элементов музыкального фольклора, претворение духовных традиций, жанровые доминанты, речевые интонации вербального языка (поскольку именно через речь раскрыва-

ется специфика национального, т. е. во взаимодействии слова и музыки), общий стиль национальной речи, привлечение образцов устного народного творчества, отражение в произведениях исторических событий народа, образов национальных героев, литературных персонажей и т. д. [1, с. 7]. Мы задались вопросом: возможно ли претворение национальной идеи сквозь призму вечной темы времен года в сочинениях композиторов XX–XXI веков, ведь центральный концепт темы – это образ универсальной картины мира, отражающий физические законы бытия, мироустройства, движения времени?

Тема времен года, будучи одной из весьма востребованных и актуальных в музыкальном искусстве, наибольшую популярность получила именно в XX веке. Конечно, существуя в музыкальном искусстве на протяжении нескольких столетий (с конца XVI века), она обогатилась разнообразными представлениями и трактовками своего внутреннего содержания: это и аллегории, связанные с мифологическими персонажами, и присутствие в концепции личностно-субъективного начала, и философское истолкование через сопоставление четырех времен года с разными этапами человеческой жизни. Многовековой путь формирования содержательных компонентов темы и ее востребованность со стороны художников-творцов позволяет рассматривать тему времен года как образное воплощение целостной художественной картины мира. Собственно, объективная картина мира, так или иначе, всегда присутствует в сознании художника и, получая воплощение в произведении искусства через определенную систему выразительных средств, образов, понятий, становится художественной картиной мира. Последняя, в свою очередь, отражает личностные воззрения автора на окружающий мир и, конечно, стилистические и идейные тенденции эпохи, в условиях которой было создано произведение искусства: «Художественная картина мира представляет собой сумму, складывающуюся из компонентов общенационального образа мира и индивидуальных, порой парадоксальных представлений автора» [2, с. 97–98].

В любом музыкальном произведении, включая и те, что имеют название «Времена года», тем или иным образом проявляются элементы национальных традиций, присущих автору описания. В произведениях же XX столетия в условиях расширяющегося культурного пространства, охватывающего традиции разных регионов Земли, национальное становится содержательной доминантой многих произведений. На наш взгляд, это весьма ярко представлено и в целом ряде сочинений на вечную тему в XX – начале XXI веков,

например, в цикле «Времена года в Буэнос-Айресе» («Cuatro Estaciones Porteñas») (1970) Астора Пьяццоллы (1921–1992), в цикле песен «Времена года» (1969) Валерия Гаврилина (1939–1999), в балете «Времена года» («The seasons») (1947) Джона Кейджа (1912–1992), в сюите «Казусы времен года» (2015) Галины Гонтаренко (род. в 1946). Средства, которыми подчеркивается сутобо национальная окрашенность, разноплановы. Кратко рассмотрим их на примере упомянутых сочинений.

В цикле «Времена года в Буэнос-Айресе» аргентинского композитора Астора Пьяццоллы воплощение национальных традиций заключено, в первую очередь, в самой концепции, отраженной уже в названии произведения: композитор ввел в него слово «Porteño», обозначающее жителей-бедняков или уроженцев пригорода Буэнос-Айреса, и тем самым подчеркнул национальную принадлежность (дословный перевод названия цикла – «Четыре времени года в жизни бедного жителя пригорода Буэнос-Айреса»). Национальный компонент при этом ярко раскрывается через жанровую основу произведения, коей является танго – аргентинский танец с характерной ритмической составляющей и общей выразительностью<sup>1</sup>. Выбор танго не случаен: этот народный танец возник в африканских сообществах столицы Аргентины и, как известно, сыграл важную роль в творчестве самого Пьяццоллы. Значительно обогатив танго элементами классической музыки и джаза, композитор вывел его на новый, современный уровень.

Названными фактами обусловлены особенности музыкального языка пьес, который в отношении композиции сочетает стилистику традиционного танго с характерными пунктирными ритмами и синкопами (см. Приложение, Пример 1) и барочного концерта: каждое танго состоит из четырех частей, основанных на чередовании темповых контрастов и эпизодов *tutti* и *solo* [3, р. 4]. Кроме того, в пьесах Пьяццоллы заметно и влияние джаза, а именно искусства импровизации: во время концертных исполнений (или всего цикла, или отдельных его частей) сам композитор импровизировал на бандонеоне.

<sup>1</sup> Четыре танго были сочинены между 1965 и 1970 годами: танго «Лето» написано в 1965 году, причем первоначально в качестве музыкального фрагмента к спектаклю «Melenita de Oro» А. Р. Муньоса; «Осень» сочинена в 1969 году; «Весна» и «Зима» – в 1970-м [3, с. 3]. В исполнительской практике сложились два варианта последовательности исполнения всех четырех танго: от «Весны» к «Зиме» (наиболее часто встречающийся вариант в произведениях на тему времен года) и от «Осени» к «Лету».

Национальное проявилось и в инструментальном составе цикла: «Времена года в Буэнос-Айресе» автор сочинил специально для созданного им ансамбля, в который входят солирующий инструмент бандонеон, широко используемый в аргентинском танго, электрогитара, фортепиано, скрипка (или альт). Однако из-за необычности инструментального состава оригинала в исполнительской практике появились разные переложения данного цикла. Так, среди исполнителей данного произведения весьма успешной оказалась версия для скрипки и струнного оркестра, созданная композитором Леонидом Десятниковым (род. 1955)<sup>2</sup>. В каждую часть цикла он ввел несколько цитат из скрипичных концертов «Четыре времени года» Антонио Вивальди и, руководствуясь знанием о различиях сезонов года в северном и южном полушариях, добавил в «Лето в Буэнос-Айресе» («Verano Porteño») сольные эпизоды из «Зимы» («L'Inverno») Вивальди.

Совершенно иным предстает мир, воплощенный в музыке цикла песен для меццо-сопрано и фортепиано «Времена года» Валерия Гаврилина. Здесь национальное отражено через русскую народную музыкальную традицию, а именно использование интонаций протяжной песни, ритмов пляски, обыгрывание жанрово-бытовой крестьянской сценки, а также выбор народных стихов в качестве текстовой основы некоторых частей произведения. Композиция цикла нетипична, поскольку содержит пять песен, две из которых посвящены летнему периоду: «Зима», «Весна», «Лето № 1», «Лето № 2», «Осень». Три первые песни основаны на народных текстах; песня «Лето № 2» – на четверостишии «Коси, коса, пока роса, роса долой, и мы домой» из поэмы «Дом у дороги» А. Твардовского; песня «Осень» – на первых двух четверостишиях стихотворения С. Есенина «Нивы сжаты, рощи голы»<sup>3</sup>. В целом, трактовка сезонов у Гаврилина соответствует традиционным для России представлениям: зима – картина метели, весна – время пробуждения природы, лето – пашня, осень – тоскливое время ожидания зимы. Однако претворены эти образы в тесной взаимосвязи с народным музыкальным искусством и соответствующими средствами выразительности.

Уже первая песня – медленная, спокойная и умиротворенная по характеру «Зима» – написана

<sup>2</sup> Переложение было написано Десятниковым в 1999 году по заказу скрипача Гидона Кремера.

<sup>3</sup> В исполнительской практике более успешной оказалась первая редакция цикла. Она также содержит пять песен, но отличается поэтической основой песни «Лето № 2», которая написана на народные стихи «Пойду, млада, тишком, лужком».

в духе протяжной русской песни. Это единственная часть цикла, вступление которой звучит без сопровождения («Ой ты зимушка, зимушка-зима») (см. Приложение, Пример 2). Подобный одnogолосный зачин уже сам по себе воспроизводит фольклорную песенную традицию, о чем говорят и состав коротких мотивов-попевок, и вариантная связь между ними. В песне «Лето № 1» на народные стихи «Лето, лето, красное лето», имеющей общий характер радости, композитор создал шуточную сценку (ее героиня – девушка и пастух), опираясь на элементы жанра русской народной пляски. Партия сопровождения имитирует дуэт двух народных инструментов, первый из которых держит основной тон, а второй дублирует вокальную мелодию. Вторая песня «Лето» («Коси, коса») акцентирует внимание на вокальной партии при минимальном звучании аккомпанемента. Заключительная песня цикла – «Осень» («Нивы сжаты, рощи голы») – картина увядания природы, печали, предвестия зимы. Основная тема имеет интонационное сходство с начальной протяжной темой «Зимы», мелодия которой развивается в пределах тонической терции. Таким образом, национальные традиции в пятичастном цикле Гаврилина представлены весьма специфическими элементами: поэтической основой (народные стихи в нескольких частях), использованием интонаций, показательных для русской протяжной песни, имитацией звучания русских народных инструментов. В целом, идея народности была характерна для всего творчества композитора, что проявлялось и на интонационном уровне его сочинений, и на уровне «национальной идентификации самой идеи произведения» [4, с. 27]. Как писал Гаврилин, «по-своему прекрасно музыкальное наследие каждого народа. Но чтобы оценить его по-настоящему, нужно знать и любить, прежде всего, свою собственную культуру, что и значит – быть русским» [5, с. 21].

В сюите для саксофона-альта и фортепиано «Казусы времен года» ростовского композитора Галины Гонтаренко тоже присутствует картина русского мира, но она показана иным образом и передана другими средствами. Национальное отражено в весьма необычном идейном замысле: четыре времени года представлены через специфические особенности, как бы нетипичные казусы каждого сезона, правда, казусы, прочно укоренившиеся в сознании русского народа. Замыслу соответствуют авторские программные названия пьес: «Бархатный сезон», «Старый новый год», «Белые ночи», «Слепой дождь». По программному содержанию пьесы Гонтаренко символизируют, можно сказать, четыре удо-

вольствия, традиционные для обихода русского человека, чему соответствует и эмоциональное содержание музыки.

«Бархатный сезон», по-видимому, воплощает в цикле Гонтаренко осень. Этим словосочетанием обозначается наиболее благоприятный период для отдыха, беззаботного времяпрепровождения у морского побережья в сентябре или октябре (после периода нестерпимой летней жары). В России выражение появилось в конце XIX – начале XX веков в связи с обычаем отдыхать в Крыму. В «Бархатном сезоне» Гонтаренко все соответствует безмятежному настроению отдыха после «трудов праведных»: господствует светлый, лирический характер, отсутствуют яркие контрасты (при трехчастной композиции). Роли саксофона и фортепиано равноценны, они дополняют друг друга и за счет поочередной передачи тем то в одну, то в другую партии создают эффект приятного «диалога согласия».

Вторая пьеса – «Старый Новый год» (зима) – указывает на обиходную традицию россиян праздновать (частенько «бесшабашно») неофициальный праздник Нового года по юлианскому календарю (по старому стилю) с 13 на 14 января. Настроение, охватывающее многих русских людей в эти дни, хорошо передают строки из стихотворения А. Вознесенского «Старый Новый год»:

<...>Только в России празднуют  
эти двенадцать дней,  
как интервал в ненастиях  
через двенадцать лет <...> [6, с. 352].

Традиции празднования Старого Нового года уже более ста лет (с 1918 года), но она по-прежнему успешно существует в России.

Третья пьеса цикла – «Белые ночи» – соответствует, по-видимому, весне. Белые ночи – это удивительное явление, характерное для северных стран и, в том числе, северных районов России. Санкт-Петербург – наиболее известный город, прославивший любовь россиян к белым ночам, которые стали как бы одним из национальных символов прекрасной Северной Пальмиры. В русской литературе белые ночи, как правило, связаны с лирическими, мечтательными образами (Д. Мамин-Сибиряк «Черты из жизни Пепко», А. Куприн «Штабс-капитан Рыбников», «Блондель», К. Паустовский «Белая ночь», Ф. Достоевский «Белые ночи»). В цикле Гонтаренко пьеса с соответствующим названием – это утонченная лирическая миниатюра. Выразительная мелодическая тема, сочетающая в себе мягкость песенных интонаций, экспрессию широких ходов и изящную изломанность ритма с обилием синкоп, триольных фигур, вызывает в памяти

ассоциации с медленными фокстротами, популярными в бытовой развлекательной музыке XX века (см. Приложение, Пример 3).

В названии последней пьесы цикла – «Слепой дождь» – также отражено причудливое явление природы – летний дождь, идущий при свете солнца, типичный для лета в России (и, конечно, не только России). Музыка пьесы лирична и одновременно затейлива благодаря подвижному темпу, преобладающему штриху стакато и пунктирным ритмическим рисункам. По метру же (5/8) и жанровому прототипу вальса она даже вызывает отдаленную ассоциацию со знаменитой пьесой Пола Дезмонда «Take five» (5/4). Вспоминается и вальс из Шестой симфонии Чайковского, который также написан в пятидольном размере (5/4). Отметим, что принцип вальсовости, присутствующий в нескольких пьесах Гонтаренко («Бархатный сезон», средний раздел миниатюры «Белые ночи», пьеса «Слепой дождь»), – один из элементов проявления национального в цикле. Вальсовость здесь выступает как отражение лирического начала, что, в свою очередь, усиливает ностальгический характер содержания пьес – воспоминаний о прекрасном прошлом.

В цикле Гонтаренко, на наш взгляд, не стоит искать демонстрацию глубоких философских концепций. Это скорее музыка для отдыха, типичный пример «третьего течения», о чем говорят и жанровые истоки пьес (фокстрот, вальс, песня), и легкий джазовый «флер» в ритмике и гармонии, типичный для массовой музыки. Однако здесь можно усмотреть и скрытый внутренний подтекст. «Казусы времен года» словно призваны помочь слушателю погрузиться в приятные воспоминания о невинных детских удовольствиях («Слепой дождь»), увлечениях юности («Белые ночи»), рискованных развлечениях молодости («Старый Новый год»), умиротворенных радостях зрелого возраста («Бархатный сезон»).

Назовем еще один необычный пример оригинального воплощения национального сквозь призму универсальной темы – одноактный балет «Времена года» («The Seasons») американского композитора Джона Кейджа. Сразу отметим, что национальное в балете Кейджа не имеет отношения к какому бы то ни было фольклору. Национальные черты в произведении проявляются на уровне философского осмысления концепта времен года в конкретной культурной традиции.

Балет «Времена года» стал первым опытом работы Кейджа с симфоническим оркестром и одним из произведений, отражающих переворот в его мировоззрении. С 1945 года компози-

тор серьезно увлекся музыкой Индии, погрузился в религию, философию, культуру Востока, а через два года написал данное произведение по заказу Нью-Йоркского Балетного Общества.

Сезоны в сочинении Кейджа далеки от традиционных концепций европейцев в трактовке анализируемой вечной темы. Композитор воплотил характерные для индийской культуры представления о четырех временах года: весна – созидание, лето – сохранение, осень – уничтожение, зима – покой [7, с. 17]. Времена года структурированы от зимы к осени и чередуются с Прелюдиями (Prelude), причем последняя Прелюдия – это повторение первой, что создает эффект цикличности и возвращения к началу<sup>4</sup>.

В музыкальном языке балета явно выделяются два образно-стилевых плана – колористический и созерцательно-медитативный. Первый связан с тембровой красочностью восточной музыки. Например, в Первой прелюдии разворачивается своеобразный диалог между тембрами кларнета и флейты, поочередно исполняющими лаконичные мелодические фразы. Аналогичный диалог между деревянными духовыми звучит и в пьесе «Зима», в которой царит спокойствие и безмятежность (см. Приложение, Пример 4). Во второй Прелюдии добавляется динамизм, наращивается оркестровая фактура. То же характерно и для «Весны»: эта развернутая пьеса наполнена звучностью всех инструментов, а особенно важную роль играют деревянные, которые исполняют краткие виртуозные мелодические обороты, напоминающие пение птиц. В пьесе «Осень» подчеркнут иной тембровый персонаж – труба.

Второй план – преобладание в характере музыки созерцательности, медитативности – отвечает основной цели музыкального искусства,

исходя из слов самого Кейджа: «Искусство должно отрезвить и успокоить ум, сделав его, таким образом, способным воспринимать божественные влияния» [8, с. 20]. Именно поэтому общий образный строй музыки балета имеет нейтральный, даже отрешенный характер, за исключением, возможно, последней части «Осень». Пьеса контрастна по отношению ко всем другим, что касается подвижного темпа, максимальной динамики, маршеобразности, даже некой враждебности звукового образа. Это действительно картина уничтожения, разрушения, после чего с возвращением первой Прелюдии опять наступает покой и умиротворение. Основной прием развития тем – вариационный. Таким образом, национальное в концепции балета отражается в специфическом философском аспекте представлений о годичном цикле в индийской культуре.

Итак, национальные традиции в контексте музыкального искусства проявились в произведениях на вечную тему времен года XX – начала XXI веков с разных сторон. Будучи образным воплощением целостной художественной картины мира, данная тема ярко раскрыла элементы народно-бытового фольклора (в произведениях Пьяцоллы и Гаврилина), национальные культурные топоры (в цикле Гонтаренко), специфические философские представления (в балете Кейджа). В условиях актуализации индивидуально-личностного начала художника эпохи стиливого плюрализма отражение национального становится важной частью индивидуально-стиля композитора, а взаимосвязь национального, авторского и универсального определяет в современной культуре сущность не только искусства, но и человеческого существования как такового.

---

<sup>4</sup> Общий порядок номеров таков: Прелюдия I, Зима, Прелюдия II, Весна, Прелюдия III, Лето, Прелюдия IV, Осень, Прелюдия V – Финал.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Пример 1

А. Пьяцолла. Фрагмент пьесы «Лето»

Musical score for Example 1, featuring Violin (Vln.), Viola (Vel.), and Piano (Piano) parts. The score is in 3/4 time and consists of four measures. The Violin and Viola parts play a rhythmic pattern of eighth notes, while the Piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Пример 2

В. Гаврилин. Фрагмент песни «Зима»

Musical score for Example 2, featuring a vocal line in 4/4 time. The tempo is marked as  $\text{♩} = 60$  and the dynamics are *mf*. The lyrics are in Russian and transliterated below the notes.

Ой ты зи-муш-ка, зи-муш-ка-зи-ма,  
 Оу ty zi-mush-ka, zi-mush-ka-zi-ma,  
 не-по-го-жа-я бы-ла.  
 ne-po-go-zha-ya by-la.

Пример 3

Г. Гонтаренко. Фрагмент пьесы «Белые ночи»

Musical score for Example 3, featuring Saxophone (A. Sax.) and Piano (Pno.) parts. The score is in 4/4 time and consists of four measures. The Saxophone part is marked *mp* and features a melodic line. The Piano part is also marked *mp* and provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines in both hands.

Пример 4

Дж. Кейдж. Фрагмент пьесы «Зима»

Musical score for Example 4, featuring a large ensemble of instruments including Flute (Fl.), Clarinet (Cl.), Saxophone (Sax.), Trumpet (Tr.), Trombone (Tbn.), and Piano (Pno.). The score is in 4/4 time and consists of four measures. The instruments play a complex, layered texture with various rhythmic patterns and dynamics.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Гаврилова Н.* К проблеме национального в музыке XX века // Пособия по истории зарубежной музыки. Вып. 1 / ред. М. В. Распутина. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2003. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского.) С. 5–97.
2. *Шубина А.* Концепты художественной картины мира // Rhema. 2009. № 4. С. 94–98.
3. *Watson W.* Musical Borrowing in Las Cuatro Estaciones Portenas: Piazzolla, Desyatnikov, Vivaldi. Honors Theses. 2015. 121 p. URL: <https://digitalcommons.andrews.edu/honors/121> (дата обращения: 06.02.2020).
4. *Демидов А.* Народные инструменты в творчестве В. А. Гаврилина: дис. ... канд. иск. Ростов н/Д, 2015. 255 с.
5. *Гаврилин В.* Слушая сердцем... Статьи. Выступления. Интервью. СПб.: Композитор, 2005. 456 с.
6. *Вознесенский А.* Стихотворения и поэмы. Структура гармонии: рифмы прозы. М.: Художественная литература, 1984. Т. 2. 544 с.
7. *Переверзева М.* Джон Кейдж. Жизнь, творчество, эстетика. 2-е изд. М.: Юрайт, 2019. 292 с.
8. *Кейдж Дж.* Автобиографическое заявление // Джон Кейдж. К 90-летию со дня рождения. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2004. (Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Сб. № 46.) С. 15–43.

## REFERENCES

1. *Gavrilova N.* K probleme nacional'nogo v muzyke 20 veka [On the national problem in 20<sup>th</sup> century music] // Posobija po istorii zarubezhnoj muzyki [Guides on foreign music history]. Vyp. 1 / red. M. V. Rasputina. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2003. (Nauchnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Chajkovskogo) [Scientific works of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Pp. 5–97.
2. *Shubina A.* Koncepty hudozhestvennoj kartiny mira [Concepts of the art picture of the world]. Rhema [Rem]. 2009. No. 4. Pp. 94–98.
3. *Watson W.* Musical Borrowing in Las Cuatro Estaciones Portenas: Piazzolla, Desyatnikov, Vivaldi. Honors Theses. 2015. 121 p. URL: <https://digitalcommons.andrews.edu/honors/121> (data obrashhenija [date of application]: 06.02.2020).
4. *Demidov A.* Narodnye instrumenty v tvorchestve V. A. Gavrilina [Folk instruments in V. Gavrilin's work]: dis. ... kand. isk. Rostov n/D, 2015. 255 p.
5. *Gavrilin V.* Slushaja serdцем... Stat'i. Vystuplenija. Interv'ju [While listening with your heart... Articles. Performances. Interviews]. St. Petersburg: Kompozitor, 2005. 456 p.
6. *Voznesenskij A.* Stihotvorenija i pojemy. Struktura garmonii: rifmy prozy [Poems. A harmony structure: prose rhymes]. Moscow: Hudozhestvennaja literatura, 1984. T. 2. 544 p.
7. *Pereverzeva M.* Dzhon Kejdzh. Zhizn', tvorcestvo, jestetika [John Cage Life, artistic work, aesthetics]. 2-e izd. Moscow: Jurajt, 2019. 292 p.
8. *Kejdzh Dzh.* Avtobiograficheskoe zajavlenie [Autobiographical statement] // Dzhon Kejdzh. K 90-letiju so dnja rozhdenija [John Cage. On the occasion of his 90<sup>th</sup> birthday]. Moscow: MGK im. P. I. Chajkovskogo, 2004. (Nauchnye trudy Moskovskoj gosudarstvennoj konservatorii im. P. I. Chajkovskogo) [Scientific works of the Moscow State Conservatory named after P. I. Tchaikovsky]. Sb. 46. Pp. 15–43.

### Шибинская Анастасия Александровна

аспирант кафедры теории музыки и композиции  
Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова  
Россия, 344002, Ростов-на-Дону  
[lkjl2015@inbox.ru](mailto:lkjl2015@inbox.ru)  
ORCID: 0000-0002-2310-967X

### Anastasia A. Shibinskaya

PhD student at the Department of Theory of Music and Composition  
Rachmaninov Rostov State Conservatory  
Russia, 344002, Rostov-on-Don  
[lkjl2015@inbox.ru](mailto:lkjl2015@inbox.ru)  
ORCID: 0000-0002-2310-967X