

В. А. КУДАШОВА*Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки***ВЫРАЗИТЕЛЬНЫЕ ОСОБЕННОСТИ ТЕМБРО-ФАКТУРНЫХ ФОРМ
В СОНОРНЫХ КОМПОЗИЦИЯХ С УЧАСТИЕМ СКРИПКИ**

Сонорные сочинения для скрипки русских и зарубежных композиторов второй половины XX – начала XXI столетий отличает многообразие тембро-фактурных форм. Организация звукового материала в современных произведениях во многом зависит от композиционных техник письма, которые оказывают воздействие как на обновление качеств самого звука инструмента, так и на звукообраз скрипки в целом. Расширение тембро-акустических и колористических возможностей инструмента обуславливают новые фактурные формы изложения музыкального материала. В связи с этим на основе существующей теоретической систематики тембро-фактурных форм в статье исследуются сонорные музыкальные композиции с участием скрипки. Индивидуальные акустические и технические возможности инструмента определяют особенно яркое проявление тембро-сонорных эффектов. Их художественная специфика в значительной степени связана с исполнительскими приемами (способами звукоизвлечения и звуковедения),

которые расширяют тембровые возможности скрипки. Современные авторы в скрипичных сочинениях применяют как специфические, так и неспецифические исполнительские приемы: глиссандо (от одного до нескольких звуков, глиссандо к кластеру), тремоло, игра на подставке и за подставкой, удары по деке, *pizzicato* по струне сильным щелчком о гриф и др. Такие приемы позволяют получить новые обертоновые, шумовые призвуки, которые значительно обогащают тембровую палитру звучания скрипки. Рассмотренные образцы скрипичных сочинений демонстрируют влияние тембро-фактурных форм на выражение тончайших нюансов и деталей содержания. Они, по сути, формируют представление о скрипичном звуке как о самостоятельном феномене, выполняющем в сочинениях важнейшую смысловую роль.

Ключевые слова: сонорика, скрипка, тембро-фактурная форма, музыкальная ткань, колористические эффекты.

Для цитирования: Кудашова В. А. Выразительные особенности тембро-фактурных форм в сонорных композициях с участием скрипки // Южно-Российский музыкальный альманах. 2020. № 1. С. 96–102.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11013>

V. KUDASHOVA*Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)***EXPRESSIVE PECULIARITIES OF TEMBRE AND TEXTURE FORMS
IN SONOR COMPOSITIONS WITH THE VIOLIN**

The sonor compositions for violin by Russian and foreign composers of the second half of the 20th and early 21st centuries are distinguished by a variety of timbre and texture forms. The structure of the sound material in modern pieces of music depends much on compositional writing techniques. They affect both the updating of the qualities of the instrument's sound itself and the sound image of the violin as a whole. The expansion of the instrument's timbre acoustic and coloristic

capabilities is responsible for new texture forms of the musical material presentation. In this regard, on the basis of the present theoretical systematisation of timbre and texture forms, the author of the article examines sonorous musical compositions with the violin. The individual acoustic and technical capabilities of the instrument determine a particularly vivid manifestation of the timbre sonorous effects. Their artistic specificity is largely associated with performing techniques (methods

of sound producing and sound science) which expand the timbre capabilities of the violin. In their pieces for violin, contemporary composers use both specific and nonspecific performing techniques, for instance, glissando (from one to several sounds, glissando to the cluster), tremolo, playing on the bridge and behind it, striking the belly, pizzicato on a string with a strong click against the fingerboard, etc. Such techniques allow to produce new overtone, noisy effects which greatly enrich the timbre palette

in the violin sound. The exemplified samples of violin compositions demonstrate the influence of timbre and texture forms on the expression of the finest nuances and details of the content. In fact, they build up the idea about the violin sound as a self-sufficient phenomenon which plays the most important semantic role in compositions.

Key words: sonorics, violin, timbre and texture form, musical fabric, coloristic effects.

For citation: Kudashova V. Expressive peculiarities of tembre and texture forms in sonor compositions with the violin // South-Russian musical anthology. 2020. No 1. Pp. 96–102.

DOI: <https://doi.org/10.24411/2076-4766-2020-11013>

В скрипичном искусстве второй половины XX – начала XXI столетий происходят существенные изменения. В центре интереса композиторов оказывается звук и его возможности. Он становится полем для экспериментов, в его трактовке возникают новые подходы, которые значительно обогащают звуковую палитру сочинений. Горизонты расширяют и различные техники письма, среди которых, например, полистилистика, алеаторика, сонорика. Новые виды организации звукового материала открывают целый спектр особых характеристик самого звука, формируют условия для обогащения его колорита, сонорных свойств, таких как объем (масса), форма, плотность. Особую роль в данном процессе играют средства исполнительской выразительности – артикуляция, динамика, протяженность и др. В этой связи в сочинениях для скрипки наиболее интенсивная работа с акустическими, техническими и выразительными параметрами звука происходит с участием сонорной техники, поскольку в них главной «персоной» и основой тематизма становится тембровзвук. При этом именно для сонорики характерна, по словам Л. С. Дьячковой, «интеграция звука, тембра и фактуры в одно нерасчленимое целое» [1, с. 121]. Разнообразие звуковых эффектов активно расширяется за счет тембро-фактурных форм, применяемых в сонорных композициях. Тем самым тембро-фактурные формы не только обогащают звуковой колорит скрипичных произведений, но и позволяют расширить колористические границы звукообраза скрипки в целом.

Выразительные возможности фактуры в сонорной технике к настоящему времени достаточно широко освещены в отечественных и зарубежных научных исследованиях. Влияние форм

организации музыкальной ткани на возникновение сонорных эффектов рассматривается в различных по жанру музыковедческих работах: в диссертационных исследованиях К. Г. Болашвили [2], А. Л. Маклыгина [3], И. И. Снитковой [4], в учебных пособиях Н. С. Гуляницкой [5] и Л. С. Дьячковой [1]. Фактурным формам сонорной композиции посвящен раздел учебного пособия «Теория современной композиции» [6].

Тем не менее, в сонорных композициях с участием скрипки малоисследованной остается роль тембро-фактурных форм изложения в создании выразительных эффектов, что обуславливает актуальность проблемы, освещаемой в настоящей статье. Данная проблема решается на материале сочинений для камерного ансамбля и для солирующей скрипки в сопровождении оркестра. Для достижения названной цели привлечем теоретическую систематику тембро-фактурных форм в сонорных музыкальных композициях и рассмотрим их участие в расширении выразительных возможностей скрипки на примере произведений отечественных и зарубежных композиторов, наиболее ярко представляющих особенности инструментальных тембро-фактурных форм и существенно обогащающих звукообраз скрипки. Данный ракурс исследования предполагает обращение не только к музыкальному, но и акустическому тексту – к исполнительским версиям ведущих отечественных исполнителей и оркестров.

В современных сонорных сочинениях тембро-фактурные формы, несомненно, являются фундаментом в создании сонорных эффектов. Формирование таковых заложено в самих выразительных возможностях музыкальной фактуры («фактура» от лат. *factum* – «делаемое, сделанное»). Как отмечает В. Н. Холопова, «фактура

<...> всегда остается самым конкретным выразительным элементом, допускающим огромное индивидуальное разнообразие» [7, с. 86]. Тем не менее, способностью более оригинально и детально передавать тончайшие нюансы скрипичных звучностей обладают своеобразные тембро-фактурные формы сонорных композиций.

В данной статье будет осуществляться опора на терминологию и классификацию А. Л. Маклыгина. Тембро-фактурные формы дифференцируются ученым по принципу «временной организации (как континуальные и дискретные, или пульсирующие) и по числу слагаемых (как одно- и многослойные)» [6, с. 394]. В первом случае образуются следующие виды: «недлежащие – точка, пятно»; «длежащие континуальные – линия и полоса»; «длежащие пульсирующие – россыпь и поток». Во втором – шесть типов, среди которых три простых («точка, россыпь, линия») и три составных («пятно, поток, полоса») [там же]. В скрипичных сочинениях названные виды выполняют разнообразные функции и приводят к различным сонорным эффектам.

Основные виды тембро-фактурных форм в современных скрипичных произведениях не статичны: в процессе интонационно-тематического развития они могут объединяться или трансформироваться, тем самым создавая микстовые структуры. Данные виды обладают мобильностью и своеобразием аналогично «живой» материи. Анализ тембро-фактурных форм современных сонорных сочинений демонстрирует особенности индивидуального композиторского стиля. Авторы, учитывая акустические особенности скрипки и применяя разнообразные исполнительские приемы, находят своеобразные формы изложения музыкальной ткани. Соответственно, обновляются подходы к традиционным исполнительским приемам *vibrato*, *pizzicato*, *col legno*, *sul tasto* и др. При этом образная сфера сонорных скрипичных композиций обретает столь же индивидуальные художественные особенности – от ярких по колориту звучаний в Первом скрипичном концерте (1976) К. Пендерецкого, повышенной драматической экспрессии во Втором скрипичном концерте (1966) А. Шнитке до утонченного лирического психологизма в Скрипичном концерте (1977) Э. Денисова.

Так, например, важную художественную функцию в начале первой части Трио для скрипки, альта и виолончели (1988) С. Губайдулиной выполняет тембро-фактурная форма точки. Дробные точки-блики, проходящие поочередно во всех голосах партитуры *arco* (смычком) и штрихом *staccato*, далее (т. 3) объединяются в сонорный поток, исполняемый *col legno* (древком

смычка) штрихом *ricochet*. Вариативность способов звукоизвлечения находит продолжение в мобильности тембро-сонорной формы между точкой и россыпью, и так создается сонорный эффект шороха, шелеста, который периодически возвращается на протяжении всей первой части¹. В данной композиции точки не только выполняют красочную, звукоподражательную роль, но и погружают слушателя в общее, типичное для всего произведения психологическое состояние «зыбкости» и неопределенности. На это направлен и переменный метр, а также прием *ostinato*: звук одной и той же высоты (*h*) повторяется поочередно скрипкой, альтом и виолончелью в динамическом развитии от *p* до *fff*. Хотя тон *h* привлекается на всех перечисленных инструментах на струне *a*, тембровая окраска звука каждого из них существенно отличается, в связи с чем возникают тембровая нестабильность всей фактуры и акцент на различных тембровых характеристиках инструментов.

Тип фактуры в виде неподвижной линии раскрывает выразительные возможности скрипки в одноголосной звучности одной высоты, и ее развитие происходит только с помощью динамических и артикуляционных средств. Например, во Второй сонате для скрипки и фортепиано (1968) А. Шнитке в разделе *Moderato* звучание протяжного звука *h* в октавном удвоении в партии скрипки развивается через динамическое усиление или ослабление, а также интенсивность частоты и амплитуды *vibrato*. В течение трех тактов *h* звучит *non vibrato sul ponticello* (игра у подставки) в динамическом нюансе *ppp* и передает состояние «застылости», но посредством резкого усиления динамики до *ff* и интенсивности вибрато перерастает в мощное экспрессивное звучание. В данном сегменте прием *vibrato* выполняет важнейшую художественную и темброобразующую функцию. К примеру, в течение одного такта исполнитель имеет возможность менять амплитуду и частоту *vibrato*, создавая сонорный эффект «перелива» звука, а прием *sul ponticello* придает звучанию скрипки специфическую тембровую окраску с высокими обертоновыми призвуками.

Проведенный анализ показывает, что тембро-фактурные формы в сонорных сочинениях в значительной степени обусловлены возможностями и спецификой акустической, технической организации самого инструмента. Так, в партии солирующей мелодической по природе звукоизвлечения и звуковедения скрипки наиболее

¹ Анализ тембро-фактурных форм в данном трио осуществляется на основе его исполнения Московским струнным квартетом в составе Е. Алихановой (скрипка), Т. Кочановской (альт), О. Органович (виолончель).

часто формируются типы *точки, россыпи, линии*, а для других инструментов, например, фортепиано, технические возможности которого позволяют свертывать многоголосную оркестровую или ансамблевую партитуры в лаконичный двухстрочник, типичны иные тембро-фактурные формы – *пятно, полоса, поток*. В этой связи в целом ряде композиций, где скрипка выступает одним из участников, сонорные звучности достигаются или через сутобо партию фортепиано, или оркестровыми политембровыми средствами, а особую роль играет контраст тембро-сонорных эффектов оркестра, фортепиано и скрипки, высвечивая во вполне традиционных приемах (флажолетах, *con sordino, tremolo, glissando*) новые краски.

Отметим, что в скрипичных композициях тембро-фактурная форма пятна осуществляется преимущественно посредством кластера (от англ. *cluster* – «кисть, гроздь, пучок») фортепиано или оркестра, образуя сонорно окрашенное «размытое», подобное приему растушевки цвета или валеру в живописи (оттенок тона, определяющий светотеневое соотношение в пределах одного цвета) звучание. Современные композиторы применяют различные виды кластеров: микротоновые, диатонические, хроматические, микрохроматические, а также экмелические (без определенной высоты). Кластерные образования часто исполняются в кульминации скрипичных сочинений, играя важную роль в концепции всего сочинения. Они могут быть «жесткими» (без продолженного звука) и «мягкими» (с эффектом его затухания). Например, «жесткий» кластер встречается в партии фортепиано в сочинении «*Nicolo: quasi-романтической фантазии*» для скрипки и фортепиано (1983) Г. Дмитриева. В разделе *Andante misterioso* кластер звучит у самого нижнего регистра фортепиано в партиях обеих рук как яркое звуковое *пятно-удар* в момент драматической кульминации. Таким образом, создается противопоставление ударного звука фортепиано и интонационно развернутого экспрессивного звучания скрипки.

Для создания эффекта густого тембрового шума инструментов оркестра в первой части Концерта для скрипки с оркестром «Синий луч» М. Коллонтай применяет «мягкую» хроматическую кластерную вертикаль (ц. 31). Композитор поручает исполнять звуковые *пятна* басовым струнным инструментам, создавая тембро-звуковой контраст солиста и оркестра. В *точечную* музыкальную ткань партии скрипки вторгаются сонорные *пятна* хроматических кластеров со специфическими шумовыми призывками низких струн виолончелей и контрабасов. На фоне

мощных сонорных кластеров звучат пронзительные флажолеты у солиста. Тем самым, кластер оркестра оттеняет тембровое звучание скрипки, обостряя холодный звуковой колорит «мерцающих» флажолетов.

Тембро-фактурный тип *неподвижного звукового потока* способен передавать самые разнообразные и тончайшие психологические состояния человека. Например, в партитуре одночастного Концерта для скрипки и симфонического оркестра op. 48a «*Agnus Dei*» («Агнец Божий», 2001) М. Коллонтай сплетение звуко-линий флейт и кларнетов в партии оркестра (ц. 23) образует общую пульсирующую среду, которая создает спокойное настроение и подготавливает вступление солиста². Скрипичная партия в данном произведении включает микрохроматику³. Такие эксперименты с расширением звуковысотной системы и препарированием внутренней структуры звука являются продолжением акустических и технических особенностей устройства скрипки. Ее нетемперированный строй позволяет более тонко дифференцировать звуковысотность тона, что дает возможность изменения высоты звука на трететон ($\frac{1}{3}$ тона), четвертитон ($\frac{1}{4}$ тона), шеститон, двенадцатитон и др. В данном сегменте микроинтервальное интонирование скрипки наслаивается на линии *неподвижного потока*, которые долгое время остаются в неизменном высотном поле и передают состояние душевного покоя и умиротворения, а звучание скрипки имитирует вибрацию луча света, «пробивающегося» сквозь звуковой *поток*. Напротив, тембро-фактурная форма *подвижного потока* способна воплощать взволнованное состояние человека, как, к примеру, во Второй сонате для скрипки (1968) А. Шнитке. Пульсирующая звуковая масса образуется полифоническим сплетением линий-голосов скрипки и фортепиано. Интонационное движение свободно перемещается в высотно-регистровом пространстве, преобразуя тембровое звучание инструментов. Постепенно объем звукового поля сжимается и сводится к одному единственному напряженно звучащему тону *a*, передающему состояния смятения и взволнованности.

Довольно распространенной в скрипичных произведениях становится сонорная форма *полосы*, которая объединяет в целое несколько однородных или разнородных в тембровом

² Анализ данного концерта осуществляется на основе его исполнения Симфоническим оркестром радио и телевидения под управлением А. Корниенко, солистка – Е. Денисова.

³ Микрохроматика (от греч. *mikros* – «маленький, слабый» и *chroma* «цвет, окраска, оттенок» – звуковая система, применяющая интервалы меньше полутона.

отношении линий. Например, в первой части («Praeludium») Концерта для скрипки с оркестром (1992) Д. Лигети *устойчивая звуковая полоса* образуется за счет четырех неподвижных линий разной высоты, формирующих единое гармо-

ническое поле в партиях скрипки и альта (Пример 1). Оно организовано посредством пульсирующей педали на повторяющихся в каждом голосе звуках.

Пример 1

Д. Лигети. Концерт для скрипки с оркестром
I ч. *Praeludium*

Такой тип изложения, способствующий созданию эффекта «колыхания» звуковой массы, связан с типичным для прелюдирования интонационно-фактурным высказыванием и передает состояние спокойствия и созерцания. В данном примере большая сонорная слитность голосов скрипки и альта достигается благодаря одноплановому приглушенному звучанию инструментов *con sordino*. Акварельные тембро-краски образуются за счет бариолажа (фр. *bariolage* – «пестрая окраска») – чередования соседних струн *a* и *d* у скрипки и *g* и *c* у альта, создающего переливчато-звончатый колорит. Одновременно возникает иллюзия четырехголосной вибрирующей *полосы*, тоны которой звучат на разных струнах и имеют различную тембровую окраску.

Обратим внимание на то, что в скрипичных композициях длительные сонорные пассажи при артикуляции *legatissimo* или *tremolo* на динамике *pianissimo* воспринимаются на слух как *шорохи*. Такие сонорные *пассажи-шорохи* наблюдаются в сочинениях Г. Дмитриева, например, в первой части Концерта для скрипки с оркестром (1981) и в третьей части Сонаты для скрипки соло (1978). Следует отметить, что в первой части Концерта данный тембро-фактурный вид в контексте различных исполнительских приемов формирует разные сонорные эффекты. Например, в одном из фрагментов текста (ц. 5) сонорные пассажи, исполняемые приемом *sul ponticello*, который высвечивает акустически высокие обертоны в звучании струнных инструментов, создают эффект мерцающих бликов. При этом сонорные *шорохи*, зарождаясь в партии контрабаса *tremolo* на *pp*, поочередно переходят в верхние голоса партитуры. Их дальнейшее одно-

временное звучание на пределе низкого и высокого регистров образует контраст едва слышного затаенного шелеста контрабаса и пронзительно напряженных, взволнованных реплик солирующей скрипки. Иной сонорный эффект формируют сонорные пассажи в репризе первой части (ц. 18), где *шорохи* звучат хаотично в разных голосах партитуры на *pp* исполнительским приемом *sul tasto* (игра у грифа). Данный прием, в отличие от *sul ponticello*, «высвечивает» низкие обертоновые шумы. Звучание скрипки теряет былую экспрессию, динамически «затухает» и сливается в одно сонорное звучание с оркестром.

Большим звуковым многообразием и, соответственно, большими выразительными возможностями отличаются *подвижные полосы*. Они бывают сужающимися (при убывании высотного поля звучания) и расширяющимися (при расширении высотного поля звучания). Например, в кульминации первой части (ц. 205) Концерта для скрипки, фортепиано и струнного оркестра (2006) Б. Тищенко применяется *полоса-глитсандо* во всех голосах партитуры, тем самым создавая значительное по объему сонорное поле (Пример 2). Сочетание исполнительских приемов *tremolo* и *glissando* формирует напряженную пульсирующую звуковую материю, которая в дальнейшем разрешается благозвучием и ощущение полного умиротворения⁴.

⁴ Анализ тембро-фактурных форм в данном концерте осуществляется на основе его исполнения Камерным оркестром Новосибирской филармонии под управлением А. Шахматеева, солисты: Ч. Османова (скрипка), Н. Мажара (фортепиано).

Пример 1

Б. Тищенко. Концерт для скрипки, фортепиано и струнного оркестра
I часть *Moderato*, ц. 205

The image displays a musical score for a concert piece by B. Tishchenko. The score is arranged in a system with seven staves: V-no solo, P-no, Violin I, Violin II, V-le, Vc., and Cb. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 3/4. The score includes various performance instructions such as 'div. in 3', 'glissando improvvisata simile', and 'tremolo e glissando'. The V-no solo part features a tremolo and glissando effect. The P-no part has a complex texture with many notes. The Violin I and II parts have 'div. in 3' markings. The V-le, Vc., and Cb. parts have 'glissando improvvisata simile' markings. The Vc. and Cb. parts have 'tremolo e glissando' markings.

В скрипичных сочинениях с быстрыми темпами часто применяются *соноры-дублировки* – моноритмические дублирующие созвучия, которые в быстром темпе воспринимаются на слух как «сверкающие гирлянды», или *соноры-массы*. Последние возникают при движении группы звуков, которые, сгущаясь или разрежаясь, меняют тембровую окраску, как, например, в третьей части *Intermezzo* Концерта для скрипки с оркестром Д. Лигети. Особо красочный эффект создается благодаря экспрессивным гаммообразным пассажам, последовательно переходящим от одного инструмента к другому, при этом максимальный динамический нюанс *ffff* во всех голосах партитуры способствует нивелированию звуковесотности пассажей, которые сливаются в экспрессивные *соноры-массы*.

В заключение отметим, что в сонорных композициях с участием скрипки второй половины XX – начала XXI столетий наблюдаются важнейшие эволюционные процессы, связанные с фактурными преобразованиями музыкальной ткани. Анализ современных произведений обо-

значил стремление композиторов расширить звуковое пространство скрипки за счет новых индивидуальных тембровых красок, которые формируются под воздействием сонорных тембро-фактурных форм, в значительной степени детерминированных спецификой организации инструмента. При этом главная выразительная (сонорная) функция может переходить от скрипки к фортепиано, струнным, ансамблю или оркестру, а предрасположенность тембро-фактурных форм к вариативности подчеркивает их мобильность и жизнеспособность в расширении границ звуковесотности. В контексте общей перспективы развития скрипичной музыки роль тембро-фактурных форм сонорике трудно переоценить, поскольку они демонстрируют безграничные выразительные возможности инструмента. В скрипичных композициях, созданных с участием сонорной техники письма, раскрывается малоизведанная грань данного инструмента, исследование которой поможет воссоздать многогранный портрет звукообраза скрипки XXI столетия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Дьячкова Л. Гармония в музыке XX века: учеб. пособие. М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. 296 с.
2. Болашвили К. Сонористические средства и проблемы крупной инструментальной композиции: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1994. 22 с.
3. Маклыгин А. Сонорика в музыке советских композиторов: автореф. дис. ... канд. иск. М., 1995. 24 с.
4. Сниткова И. О новых принципах фактурной организации в современной музыке: автореф. дис. ... канд. иск. Вильнюс, 1986. 22 с.
5. Гуляницкая Н. Введение в современную гармонию: учеб. пособие. М.: Музыка, 1984. 256 с.
6. Маклыгин А. Сонорика. Фактурные формы сонорной музыки. Глава 11 // Теория современной композиции: [учеб. пособие] / отв. ред. В. С. Ценова. М.: Музыка, 2005. С. 393–398.
7. Холопова В. Фактура: Очерк. М.: Музыка, 1979. 87 с.

REFERENCES

1. D'jachkova L. Garmonija v muzyke XX veka [Harmony in the 20th century music]: ucheb. posobie. Moscow: RAM im. Gnesinyh, 2003. 296 p.
2. Bolashvili K. Sonoristicheskie sredstva i problemy krupnoj instrumental'noj kompozicii [Sonoristic means and problems of large-scale instrumental composition]: avtoref. dis. ... kand. isk. Moscow, 1994. 22 p.
3. Maklygin A. Sonorika v muzyke sovetskih kompozitorov [Sonority in Soviet composers' music]: avtoref. dis. ... kand. isk. Moscow, 1995. 24 p.
4. Snitkova I. O novyh principah fakturnoj organizacii v sovremennoj muzyke [On new principles of texture organisation in modern music]: avtoref. dis. ... kand. isk. Vil'njus, 1986. 22 p.
5. Guljanickaja N. Vvedenie v sovremennuju garmoniju [Introduction to Modern Harmony]: ucheb. posobie. Moscow: Muzyka, 1984. 256 p.
6. Maklygin A. Sonorika. Fakturnye formy sonornoj muzyki [Sonority. Texture forms of sonor music]. Teorija sovremennoj kompozicii [Theory of Modern Composition]: [ucheb. posobie] / отв. red. V. S. Cenova. Moscow: Muzyka, 2005. Pp. 393–398.
7. Holopova V. Faktura: Oчерk [Texture: An Essay]. Moscow: Muzyka, 1979. 87 p.

Кудашова Валентина Анатольевна

доцент кафедры оркестровых струнных инструментов
Магнитогорская государственная консерватория (академия) им. М. И. Глинки
455036, Россия, Магнитогорск
vakckrip@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-5376

Valentina A. Kudashova

Associate Professor at the Department of Orchestral String Instruments
Glinka Magnitogorsk State Conservatory (Academy)
455036, Russia, Magnitogorsk
vakckrip@mail.ru
ORCID: 0000-0003-2183-5376