

ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ

TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURIES COMPOSERS' CREATIVITY



УДК 785.1

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11

А. В. САРЖАНТ

Российская академия музыки имени Гнесиных

ОБ ОРКЕСТРОВОМ ВОПЛОЩЕНИИ ДИАЛОГИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ В СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ Г. ДМИТРИЕВА

В статье анализируется диалогическая музыкальная драматургия, которая является одним из формообразующих принципов оркестровой ткани и позволяет лучше постигнуть содержание музыкального произведения. Данный принцип был обоснован Г. Дмитриевым в монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» и нашел претворение в творчестве самого композитора. В статье представлен анализ трех сочинений Г. Дмитриева, в которых диалогическая драматургия проявляется наиболее рельефно: это Вторая симфония «На поле Куликовом» (эпизод «Ноктюрн»), Третья симфония «Misterioso» и Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла». В этих произведениях диалогическую музыкальную драматургию составляет взаимодействие двух образов, которые характеризуются смысловой самостоятельностью и независимостью воплощающих данные образы средств выразительности, в первую очередь оркестровки. Рассматривая теоретическую основу диалогической драматургии, Г. Дмитриев выделяет некоторые условия ее успешного функционирования, и одним из этих

условий является наличие моментов одновременного сочетания двух музыкальных образов, что помогает избежать рыхлости и фрагментарности изложения. Следуя теоретическим обоснованиям, в партитурах собственных сочинений композитор доводит развитие диалогичности до двуслойности, что обеспечивает цельность музыкальных процессов. Двуслойность оркестровой фактуры в сочинениях Г. Дмитриева часто основана на одновременном звучании точно ритмизованных и свободно организованных пластов, исполняемых инструментами разных оркестровых групп. Проведенный в статье анализ показывает, что принцип диалогической музыкальной драматургии применяется Г. Дмитриевым и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализация общей драматургической диалектики образных сфер в масштабах произведения.

Ключевые слова: диалогическая драматургия, диалогизм, музыкальный образ, формообразующий принцип, двуслойность, оркестр, партитура, Г. Дмитриев.

Для цитирования: Саржант А. В. Об оркестровом воплощении диалогической музыкальной драматургии в симфонических произведениях Г. Дмитриева // Южно-Российский музыкальный альманах. 2021. № 1. С. 11–17.

DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11

A. SARZHANT

Gnesins Russian Academy of Music

ABOUT THE ORCHESTRAL EMBODIMENT OF DIALOGIC MUSICAL DRAMA IN THE SYMPHONIC WORKS BY G. DMITRIEV

The article deals with dialogic musical drama, which is one of the formative principles of the orchestral texture and allows us to better comprehend the content of a musical work. This principle was justified by G. Dmitriev in the monograph "On the dramatic expressiveness of orchestral writing" and found implementation in the work of the composer himself. The work analyzes three of his compositions, where the dialogic drama is most clearly manifested: the Second Symphony "On the Kulikovo field" (episode "Nocturne"), the Third Symphony "Misterioso" and the Concert Music for flute and chamber Orchestra "Sibyl". In these works, the dialogic musical drama consists of the interaction of two images, which are characterized by the semantic autonomy and independence of the means of expression that embody these images, primarily orchestration. Considering the theoretical basis of dialogic drama, Dmitriev identifies some conditions for its successful functioning, one of which is the

presence of moments of simultaneous combination of two musical images, which helps to avoid looseness and fragmentary presentation. Following the theoretical observations made, the composer leads in the scores of his own compositions the development of dialogicality to a two-layer nature, which ensures the integrity of musical processes. The two-layered orchestral texture in Dmitriev's compositions is often based on the simultaneous sound of precisely rhythmized and freely organized layers performed by instruments of different orchestral groups. The analysis carried out in the article shows that the principle of dialogic musical drama is applied by Dmitriev both at the level of individual episodes of a large form, and at the macro-level, as the implementation of the general dramatic dialectic of figurative spheres on the scale of the work.

Key words: dialogical drama, dialogue, musical image, formative principle, two-layer, orchestra, score, G. Dmitriev.

For citation: Sarzhant A. About the orchestral embodiment of dialogic musical drama in the symphonic works by G. Dmitriev // South-Russian musical anthology. 2021. No. 1. Pp. 11–17.
DOI: 10.52469/20764766_2021_01_11



Под музыкальной драматургией понимается образная система музыкального произведения [1, с. 3], которая выражается в становлении, развитии, сопоставлении, столкновении музыкальных образов. Функции оркестра в музыкальной драматургии давно утверждены композиторами разных эпох, и в симфоническом творчестве некоторых из них оркестровка играет главнейшую роль. И. А. Барсова отмечает: «Стабилизировавшийся ко второй трети XIX века состав большого оркестра мыслится как целостный тембровый аппарат» [2, с. 259]. На единство двух проявлений тембра – выразительно-колористического (содержательного) и конструктивно-формообразующего (структурного) – одним из первых указал А. М. Веприк: «Единство и взаимосвязь между тембром и звуковысотным текстом существует не только в пределах изолированного музыкально-го отрывка, но и в развитии целого» [3, с. 102].

В 1981 году Г. Дмитриев пишет оригинальную по концепции монографию «О драматургической выразительности оркестрового письма», в которой впервые рассматривает и обосновывает такие принципы, как диалогическая драматургия, многослойная организация формы, прием авторского комментария. По мнению И. М. Шабуновой, монография Г. Дмитриева в совокупности с учебными пособиями У. Пистона «Оркестровка», Д. Клебанова «Искусство инструментовки», Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки» составляют целостное представление об оркестровке Нового времени, где каждый труд посвящен изучению разных аспектов [4, с. 292].

Понятие «диалог» происходит от греческого слова *dialogos*, означающего «переговоры». В противоположность монологу обязательным признаком диалога является наличие речи и контрречи, которые осуществляются попере-

менно; диалог можно также обозначить как обмен высказываниями. Обратимся к лингвистике, где высказывания разных участников разговора «настолько связаны и структурно взаимообусловлены, что их нельзя рассматривать иначе, как особое коммуникативное и структурно-грамматическое единое целое» [5, с. 111], которое принято называть диалогическим единством. Данный принцип подтверждает и С. С. Шимберг: «Изолированная реплика диалога не является достаточно самостоятельной единицей как с точки зрения формы, так и с точки зрения содержания» [6, с. 13]. Поэтому форма и содержание диалога всегда являются результатом взаимодействия двух участников или, применительно к музыке, двух музыкальных образов, и рассматривать их изолированно друг от друга недопустимо. Если слушатель не ощущает диалогической драматургии, а воспринимает содержание музыкального произведения только как экспонирование различных образов, перед ним не раскрывается суть музыкального процесса, заданного композитором.

Г. Дмитриев считает оркестровку не просто средством музыкальной выразительности, а областью, в которой симфонические идеи кристаллизуются, находят свою *структурную* и *смысловую* законченность [7, с. 6]. Оркестровка является частью музыкально-художественного целого, одной из главных составляющих в выражении симфонических мыслей композитора. Под драматургической функцией оркестровки Г. Дмитриев понимает способность к воплощению ею музыкально-драматургического содержания [там же, с. 8]. В музыкальном произведении при этом решается художественная задача, связанная с созданием индивидуальной звучащей формы, которая отвечает замыслам композитора [там же].

Под термином «диалогическая музыкальная драматургия» Г. Дмитриев понимает «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что дает толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований» [7, с. 10]. Музыкальные образы должны представлять звуковые комплексы, образованные в результате дифференцированного отбора выразительных средств, и обладать смысловой самостоятельностью и независимостью.

Рассматривая диалогическую драматургию в творчестве других композиторов, в своей монографии Г. Дмитриев анализирует 2-ю часть (*Andante*) Четвертого фортепианного концерта Л. Бетховена, 4-ю часть (*Largo*) Девятой симфонии Д. Шостаковича, вторые части Второго и Третьего фортепианных концертов Б. Бартока (*Adagio* и *Adagio religioso* соответственно). Поми-

мо сходного организующего принципа драматургии в произведениях Л. Бетховена и Д. Шостаковича, композитор отмечает и близкие особенности художественной выразительности. Так, сталкиваются активный и мягкий характеры, используются только чистые тембры, сольное звучание противопоставляется унисону контрастной группы. Но при этом достигаются различные драматургические эффекты: у Л. Бетховена качественная суть образов в процессе развития остается неизменной, а у Д. Шостаковича столкновение приводит к внутренней перестройке образов. На примере начала второй сцены из балета И. Стравинского «Поцелуй феи» Г. Дмитриев показывает, как из диалогической драматургии вытекает двуслойность. Диалогичность понимается как «слоистость горизонтально-рассредоточенных чередующихся пластов фактуры», а двуслойность представляет собой разграничение «по вертикали на два слоя, или пласта, то есть на линейные функционально равноценные компоненты особым образом организованной фактуры» [7, с. 41–42].

В творчестве других композиторов Г. Дмитриев чаще всего отмечает диалогическую музыкальную драматургию в медленных частях циклических произведений, главным образом с участием солирующего инструмента. Именно в таких условиях данный тип драматургии получает наибольшую реализацию.

Длительное следование диалогическому принципу музыкальной драматургии приводит к фрагментарности изложения, рыхлости музыкальной формы. Поэтому, как указывает Г. Дмитриев в своем труде «О драматургической выразительности оркестрового письма», моменты «сочетания в одновременном звучании музыкальных материалов различной образной принадлежности с сохранением их индивидуальных свойств» просто необходимы для цельности музыкальных процессов [7, с. 51].

Свои наблюдения Г. Дмитриев не только подтверждает примерами из произведений других авторов, но и демонстрирует в собственных оркестровых сочинениях. Композитор использует диалогическую драматургию и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализацию общей драматургической диалектики двух главных образных сфер в масштабах симфонии. В данной статье мы рассмотрим трактовку Г. Дмитриевым данного принципа на примере трех его сочинений, в которых диалогическая драматургия проявляется наиболее очевидно. Это Вторая симфония «На поле Куликовом» (эпизод «Ноктюрн»), Третья симфония «Misterioso» и Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла».

Одним из ярких примеров диалогической драматургии является эпизод «Ноктюрн» Второй симфонии «На поле Куликовом» – музыкальный фрагмент в медленном темпе с солирующим инструментом. В данном эпизоде соло виолончели, поддерживаемое контрабасами, сопоставляется с мелодическим построением у струнных *divisi* и группы духовых. Несмотря на то, что оба музыкальных образа основаны на сходных интонациях (секундово-терцовые обороты), они обладают смысловой самостоятельностью, которая достигается оркестровыми, фактурными и ритмическими средствами. Если партия солиста построена на неровных ритмах (короткий пунктир, заливованные ноты), то противопоставляемое ей мелодическое построение основано на чередовании четвертей. Партии струнных и духовых построены по принципу добавления инструментов. В вышеуказанных оркестровых группах на протяжении всего эпизода происходит постепенное «завоевание» диапазона от средне-высокого регистра к низкому, в то время как партия солирующей виолончели построена по принципу «высветления» тембра от диапазона большой октавы к напряженно звучащим звукам первой, второй и третьей октав. Если соло виолончели выступает как слово от автора, носитель субъективного начала, то многоголосное мелодическое построение у струнных и духовых приобретает значение объективного высказывания, голоса народа.

В процессе диалога музыкальные образы обогащают друг друга, что составляет важнейшую особенность драматургического развития. Взаимопроникновение элементов между двумя музыкальными образами можно отметить уже в самом начале эпизода «Ноктюрн». Так, мелодия у трубы, отмеченная выразительным ходом на уменьшенную октаву, проникает в партию солирующей виолончели, представ в уменьшении (группа из четырех шестнадцатых), а затем появляется и у деревянных духовых. Автор, оценивая произошедшие события симфонии, словно прислушивается к мнению народа.

Изменения в музыкальной драматургии вызывают внедрение в партитуру аккордов у арф и валторн (ц. 11 партитуры): группа струнных подхватывает мелодическое движение солирующей виолончели, а у медных духовых остаются характерные для обобщенного музыкального образа повторяющиеся секунды. Однако вскоре у солиста звучит первоначальная мелодия (ц. 13 партитуры), строгая метроритмическая организация которой сочетается с алеаторическими пассажами у струнных и деревянных духовых, и эти пассажи исполняются вне метра и ансамбля. У струнных повторяющиеся секундовые интона-

ции перерастают в длинную восходящую хроматическую гамму. Но соединение двух образных сфер нельзя оценить как синтез, так как здесь не достигается фактического единства, а диалогичность переходит в двуслойность. Несмотря на то, что *crescendo* охватывает все партии оркестра (ц. 14 партитуры), на фоне струнных и деревянных духовых голос виолончели, поднимающийся в высокий регистр, звучит особенно пронзительно и ярко. Все инструменты поочередно «выключаются» (от *diminuendo* до *pianissimo*), и соло виолончели завершает второй эпизод симфонии «На поле Куликовом». Выделение тембра виолончели подчеркивает фактор инструментальной персонификации.

Два музыкальных образа эпизода «Ноктюрн» развиваются по принципу диалогической драматургии, где в контексте всей симфонии солирующая виолончель, интонационно связанная с лейттемой произведения, воспринимается как авторский комментарий. Развитие двух музыкальных образов не основано на конфликте: их взаимодействие приводит к фрагментарному объединению, а затем к выявлению еще большего контраста между ними. Данный контраст во многом вызван динамизацией каждого музыкального образа: расширяется диапазон музыкальных тем, усиливается экспрессивность звучания, уплотняется фактура второго музыкального образа. Тембровая обособленность образных сфер сохраняется даже в зоне их наложения. Несмотря на наличие солиста, эпизод «Ноктюрн» не вызывает ассоциаций с медленной частью классического концерта. Виолончель и группа струнных с духовыми выступают в роли равноценных сфер двух музыкальных образов.

Двуслойность оркестровой фактуры, которая является у Г. Дмитриева вариантом развития диалогической драматургии, часто основана на одновременном звучании точно ритмизованных и свободно организованных пластов, исполняемых инструментами разных оркестровых групп. В эпизоде «Ноктюрн» ритмически организованный пласт представлен солирующей виолончелью и группой медных духовых, которая используется композитором в таком варианте для равновесия звучания, а свободно организованный пласт – это группы струнных и деревянных духовых. Среди ударных инструментов встречаются оба вида организации звучания. Смысл такой оркестровой организации материала состоит в балансе уровня звучаний между этими пластами. Отметим, что данная оркестровая находка фигурирует не только во Второй симфонии, но и в Третьей, а также в симфонической хронике «Киев» и может считаться характерной чертой стиля композитора.

Если в Первой симфонии композитора по сложившейся традиции на протяжении всей 1-й части выдерживаются 22 инструментальные партии (когда у инструментов отсутствует музыкальный материал – проставляются паузы), то во Второй симфонии Г. Дмитриев организует партитуру по-другому. Он выписывает только те оркестровые группы (или подгруппы), которые задействованы в музыкальном изложении материала произведения, и даже первая страница не является исключением. Таким образом, получается зримая картина, подчеркивающая взаимодействие (сопоставление, диалогичность, наложение) оркестровых групп и солирующих инструментов, мышление композитора пластинами, а не всей вертикалью партитуры. Введение в оркестровую партитуру симфонии «На поле Куликовом» графических фигур круга (ц. 14 партитуры) и «лучей солнца» (ц. 16 партитуры) также подчеркивает особое отношение композитора к тому, как должна выглядеть партитура. В последней трети XX столетия все оркестровые средства, в том числе те, которые в середине века являлись экспериментальными, приобретают «неоднозначность своего семантического истолкования» [4, с. 201]. И Г. Дмитриеву важно, чтобы слушатели и исполнители правильно увидели и поняли драматургическую логику его сочинений.

Еще один яркий пример использования композитором диалогической драматургии представлен в его Третьей симфонии «Misterioso». Здесь она разыгрывается между субъективным «микромиром», его духовными поисками, и попытками познать сакральный «макромир», отраженный посредством активно-действенной образно-тематической сферы. Субъективная сфера, связанная с лейттемой, выражается через выделение сольных тембров или показ определенных партий группы инструментов (унисон альтов, фортепиано, английский рожок и др.). Активно-действенная сфера характеризуется многоголосной свободно организованной фактурой, продемонстрированной тембрами всей группы струнных, деревянных и медных духовых инструментов.

Представленная в экспозиции Третьей симфонии диалогичность проецируется на драматургию остальной части симфонии, реализуясь на макроуровне всей формы. Большие тематические построения зоны разработки, связанные с развитием лейттематизма, прерываются крупным алеаторическим эпизодом (с ц. 16 до ц. 19), в котором охватываются все группы оркестра, включая ударные, и фактура достигает 43 голосов. Как уже было сказано, специфика диалогической драматургии приводит к дости-

жению двуслойности, которая наиболее органично воспринимается на завершающем этапе формы. Композитор вводит соединение ритмически организованного и свободного музыкальных пластов в репризе всей симфонии (ц. 32): различные варианты лейтмотива звучат на фоне алеаторического материала у струнной группы. Кода (ц. 37) начинается с лейттематизма у кларнетов и медных духовых, потом алеаторические пассажи сначала вводятся у флейт и кларнетов, затем переходят к фаготам, позже добавляются гобои. После временного вытеснения свободно организованного материала (алеаторика охватывает только отдельные партии инструментов, а не всю группу целиком) активно-действенная образная сфера заявляет о себе в кульминационном окончании симфонии на *fortissimo*, в котором задействованы все группы оркестра (ц. 42). Завершается произведение «тихими» отголосками лейтмотива у разных инструментов без использования принципов алеаторики.

В оркестровых *tutti* Г. Дмитриев организует всю вертикаль партитуры по принципу алеаторики или пуантилистических звукоточек, а также использует прием *glissando* и *tremolo*. В результате точная звуковысотность не вычленяется слухом, создается сонорный эффект. «В сонорной музыке тембр выступает в качестве центральной музыкально-эстетической категории художественной концепции, утверждающей самоценность звуковой красочности» [4, с. 235], – именно так можно трактовать оркестровые сонорные *tutti* Г. Дмитриева, в которых все оркестровые группы воспринимаются не дифференцированно, а как единая многокрасочная вертикаль. Сам композитор понимает сонористику как «тип музыкального мышления, абсолютизирующий колористическую сторону различных звучаний» [7, с. 112]. Вариативность построений сонорных *tutti* Г. Дмитриева воспринимается как потоки звуков и вибрирующие комплексы.

В творчестве композитора есть произведение, в котором принцип диалогической драматургии становится как бы «возведенным в степень», – это Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла». Здесь данный принцип проявляется в сопоставлении в соседних построениях сольных и оркестровых фактур, тем с явной мелодической природой и сонорных или сложно организованных полифонических пластов. Так, после начальной темы солирующей флейты, словно рождаясь из ее кульминационного взлета к максимальной ритмической плотности и нюансу *f*, возникает контрастный, ритмически разреженный и очень тихий (нюанс *pp*) полимелодический пласт, воспринимаемый на слух как сонорный.

«Сивилла» имеет одночастную структуру: «Развитие ее “сюжета”, в котором созерцательная отстраненность “вещих слов” сменяется таинственными “зовами природы”, а динамичная игра – громохвостно-агрессивным нарастанием, устремлено к коде с ее детски-простоудушной, грустной мелодией, бесконечно насвистываемой флейтой *riccolo*. <...> Разнообразие интонационного рисунка и ритмики, виртуозное инструментальное письмо, чрезвычайно дифференцированная и полифонизированная ткань, которая как бы пульсирует, разрежаясь и сгущаясь, – все в пьесе “работает” на единый звуковой образ» [8, с. 6].

Таким образом, можно сделать следующие выводы. Не отрицая яркой индивидуальности оркестровых стилей разных композиторов, Г. Дмитриев в своей монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» показывает, что есть принципы оркестровой драматургии, характерные для музыкального искусства в целом. Диалогическую музыкальную драматургию составляет взаимодействие двух образов, которые характеризуются смыс-

ловой самостоятельностью и независимостью воплощающих данные образы средств выразительности, в первую очередь оркестровки. Диалогическая музыкальная драматургия является действенным формообразующим приемом, что находит подтверждение и в партитурах оркестровых произведений самого композитора, который использует диалогическую драматургию и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне как реализацию общей драматургической диалектики двух главных образов в масштабах всего произведения. Рассматривая теоретическую основу диалогической драматургии, Г. Дмитриев выделяет некоторые условия ее успешного функционирования, одним из которых является наличие моментов одновременного сочетания двух музыкальных образов, что помогает избежать рыхлости и фрагментарности изложения. Следуя теоретическим обоснованиям, в партитурах собственных сочинений композитор доводит развитие диалогичности до двуслойности, что обеспечивает цельность музыкальных процессов.

ЛИТЕРАТУРА

1. Чернова Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
2. Барсова И. А. Камерный оркестр Пауля Хиндемита // Музыка и современность: сборник статей / ред.-сост. Д. В. Фришман. М.: Музыка, 1975. Вып. 9. С. 226–261.
3. Веприк А. М. Трактовка инструментов оркестра. М.: Музгиз, 1961. 302 с.
4. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2017. 336 с.
5. Зиньковская А. В. Диалог в драматургическом тексте и его сценической реализации: структура и особенности функционирования //

Культурная жизнь Юга России. 2008. № 2. С. 110–113.

6. Шимберг С. С. Функциональный диапазон вопросительного высказывания в современном английском диалогическом дискурсе: автореф. дис. ... канд. филолог. наук: 10.02.04. СПб., 1998. 24 с.
7. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Сов. композитор, 1981. 176 с.
8. Прицкер М. И. Больше доверять интуиции? // Советская музыка. 1988. № 8. URL: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115 (дата обращения: 11.02.2021).

REFERENCES

1. Chernova T. Dramaturgiya v instrumentalnoy muzyke [Dramaturgy in instrumental music]. Moscow: Muzyka, 1984. 144 p.
2. Barsova I. Kamernyy orkestr Paulya Khindemita [Paul Hindemith's Chamber orchestra] // Muzyka i sovremennost': sbornik statei [Music and Modernity: collection of articles]. Moscow: Muzyka, 1975. Vyp. 9. Pp. 226–261.

3. Veprik A. Traktovka instrumentov orchestra [Interpretation of the instruments of Orchestra]. Moscow: Muzgiz, 1961. 302 p.
4. Shabunova I. Instrumenty i orkestr v evropeyskoy muzykalnoy kulture [Instruments and orchestra in European musical culture]: ucheb. posobie [textbook]. Saint-Petersburg: Lan, 2017. 336 p.

5. *Zinkovskaya A.* Dialog v dramaturgicheskom tekste i ego stsenicheskoy realizatsii: struktura i osobennosti funkcionirovaniya [Dialogue in the dramatic text and its stage realization: structure and features of functioning] // *Kulturnaya zhizn Yuga Rossii* [Cultural life of the South of Russia]. 2008. No. 2. Pp. 110–113.

6. *Shimberg S.* Funktsionalnyy diapazon voprositelnogo vyskazyvaniya v sovremennom angliyskom dialogicheskom diskurse [Functional range of the question statement in modern English dialogical discourse]: Abstract of Thesis for the

degree of Ph.D.: 10.02.04. Saint-Petersburg, 1998. 24 p.

7. *Dmitriev G.* O dpamaturgicheskoy vyrazitelnosti orkestrovogo pis'ma [About dramatic expressiveness of orchestral writing]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1981. 176 p.

8. *Pritsker M.* Bol'she doveriat' intuitsii? [Trust your intuition more?] // *Sovetskaia muzyka* [Soviet music]. 1988. No. 8. URL: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115 (date of application: 11.02.2021).

Саржант Александр Владимирович

аспирант кафедры теории музыки,
преподаватель кафедры компьютерной музыки
Российская Академия музыки имени Гнесиных
Россия, 121069, Москва
sarjant@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1359-216X

Aleksandr V. Sarzhant

Postgraduate student at the Music Theory Department,
Lecturer at the Department of Computer Music
Gnesins Russian Academy of Music
Russia, 121069, Moscow
sarjant@mail.ru
ORCID: 0000-0002-1359-216X

