

# ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ XX–XXI ВЕКОВ THE TWENTIETH AND TWENTY-FIRST CENTURY COMPOSERS' CREATIVE WORK



УДК 78.08: 785.1

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05

**И. В. КОПОСОВА**

*Петрозаводская государственная консерватория им. А. К. Глазунова*

## СОВРЕМЕННЫЕ АНТИСИМФОНИИ КАК ПРИМЕР ПОЛЕМИКИ С ЖАНРОВОЙ ТРАДИЦИЕЙ

Преобразование традиционных жанровых форм стало характерной чертой музыки второй половины XX века. Одним из проявлений данной тенденции стали антижанры, образующиеся в различных сферах: опере, симфонии, камерной музыке. В настоящей статье анализируются три сочинения, которые возникли в рамках культур, имевших в XX веке сильную симфоническую традицию: опусы финских композиторов-авангардистов Хенрика Отто Доннера (Симфония № 1, 1964) и Кари Рюдмана («Симфония современных миров», 1968) и Симфония № 1 Альфреда Шнитке (1974), одного из крупнейших отечественных авторов. Все три сочинения получили авторское или исследовательское обозначение «антисимфония» и связаны обращением к средствам полистилистики, хотя художественное пространство каждой из них наделено своими особенностями. Финские сочинения одночастны и внешне имеют мало общего с привычной симфонией. Опус Доннера практически целиком выстроен из цитат, принадлежащих разным слоям культуры (классической и поп-музыке, джазу), что позволяет видеть в данном сочинении уравнивание в правах материала любого генезиса, а также реализацию эстетики, присущей электроакустике, которой композитор был увлечен на момент написания произведения. В симфонии Рюдмана преобладает аллюзивный материал, отчего звучание сочинения менее коллажно. Здесь выделяются авторская блюзовая тема и цитата китайской народной песни «Алеет Восток», неофициального гимна КНР. Столкновение этих тем определило композиционный и драматургический профиль произведения, связанного с противопоставлением западной и восточной культур. Симфония Шнитке – единственная из анализируемых, которая имеет традиционное 4-частное строение и, несмотря на многочисленные новации (привлечение средств инструментального театра, коллективной импровизации и т. д.), автором и исследователями интерпретируется как связанная с традициями жанра. Содержание названных сочинений также предполагает несходные трактовки: в опусе Доннера усматривается стремление отразить звуковой облик сегодняшней действительности и возвращение к этимологии слова «симфония», тогда как в сочинениях Рюдмана и Шнитке – варианты передачи размышлений о коллизиях, характерных для современности. В целом, анализируемые сочинения, показав объемность понятия «антисимфония», свидетельствуют о том, что «симфоническое время» еще не окончено.

Ключевые слова: современная жанровая ситуация, антисимфония, Симфония № 1 Хенрика Отто Доннера, «Симфония современных миров» Кари Рюдмана, Симфония № 1 Альфреда Шнитке, полистилистика.

Для цитирования: Копосова И. В. Современные антисимфонии как пример полемики с жанровой традицией // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 5-11.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05

I. KOPOSOVA

*A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory*

## MODERN ANTISYMPHONIES AS AN EXAMPLE OF POLEMIC WITH A TRADITIONAL GENRE

Transformation of traditional genres became a characteristic feature of music in the second half of the twentieth century. The tendency manifested itself, among other things, in anti-genres that were formed in different spheres: in opera, symphony and chamber music. This article analyzes three works that emerged within the cultures that had a strong symphonic tradition in the twentieth century. These are opuses by the Finnish avant-garde composers Henrik Otto Donner (Symphony No. 1, 1964), Kari Rydman («Symphony of Modern Worlds», 1968), and one of the largest Russian authors – Alfred Schnittke (Symphony No. 1, 1974). All three works have been called “antisymphony” by the authors or researchers, they all have polystylistic features, although the artistic approach in each of them differs. The Finnish works are one-part and have little in common with the familiar symphony genre. Donner’s opus is built almost entirely upon quotations belonging to different strata of culture (classical and pop music, jazz). This allows us to see it as an equalization of material of any genesis and as a reference to electroacoustics music aesthetic, which was in a field of the composer’s interests at the time. Rydman’s symphony is dominated by allusive material, making its sound less collage-like. It features the author’s blues theme and a quote from the Chinese folk song “The East is Red”, the unofficial anthem of the People’s Republic of China. Their juxtaposition determined the compositional and dramaturgical profile of the work – contrast between Western and Eastern cultures. Schnittke’s symphony, the only one under analysis, has a traditional four-part structure and, despite numerous innovations (instrumental theater, collective improvisation, etc.), has been interpreted by the composer and scholars alike as going along the line of traditional genre. The content of these works is also interpreted differently: in Donner’s opus we can see a reflection of the acoustic landscape of modern world and a return to the etymology of the word “symphony”, while in Rydman’s and Schnittke’s works we can see reflections on typical modern issues. In general, the analyzed compositions, having shown the broadness of the “anti-symphony” concept, indicate that the “symphonic era” is not over yet.

Keywords: contemporary genre situation, antisymphony, Henrik Otto Donner’s Symphony No. 1, Kari Rydman’s «Symphony of Modern Worlds», Alfred Schnittke’s Symphony No. 1, polystylistics.

For citation: Kopusova I. Modern antisymphonies as an example of polemic with a traditional genre // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 5-11.

DOI: 10.52469/20764766\_2023\_02\_05



Жанровая ситуация, сложившаяся в музыке второй половины XX века, трудно поддается систематизации, что вполне закономерно. Деятельность композиторов Второго авангарда, начав с «часа нуля» отсчет новейшего этапа в истории европейской культуры, задала в ней вектор поиска иных, чем прежде, эстетики, материала, законов, обеспечивающих звуковые связи, и т. д. Эти поиски не могли не затронуть одну из фундаментальных категорий музыкальной теории и практики – музыкальный жанр.

Как известно, в творчестве композиторов-авангардистов система классико-романтических жанров подверглась серьезной ревизии. Крайним проявлением этого процесса стал полный отказ от ориентации на нормы прошлого, что Ю. Н. Холопов продемонстрировал на примере творчества К. Штокхаузена, заключив: среди

сочинений композитора «0 симфоний, 0 каких-либо сонат, 0 концертов, 0 квартетов, 0 вокальных циклов на стихи (такого-то) поэта...» [1, с. 382]. Тенденция к «жанровому обнулению», являясь в художественной практике 1960–1970-х весьма авторитетной, на время убедила и теорию в том, что значение жанров в музыке снизилось до минимума (см.: [2]). Эта идея К. Дальхауза, высказанная в середине 1970-х, до сих пор поддерживается многими исследователями.

Тем не менее, совершенно очевидно, что в композиторском творчестве, а затем и в музыкальной науке обозначенного времени зрело противоположное по своей сути направление, в рамках которого рождалось новое отношение к привычным категориям. А. Коробова пишет, что в XX веке изменилось «само содержание жанровой нормы», которая стала функционировать

не как «канон и закон», а как «пластичная “внутренняя мера”» [3, с. 233–234]. Подтверждением тому стало появление неизвестных ранее форм оперного спектакля (например, документальной и научной оперы), версий симфонии, вобравших признаки одночастной симфонической поэмы или инструментального концерта, непривычных форм камерных жанров.

На пересечении двух обозначенных линий – отрицавшей старые жанры и искавшей их новое наполнение – появился ряд сочинений, отнесенных к категории антижанров, немалое число которых появилось на оперной сцене. «Passaggio» Л. Берио, «Государственный театр» М. Кагеля, «Ваш Фауст» А. Пуссера, «Комедия антиоперы» Р. Хаубенштока-Рамати, «Intolleranza» Л. Ноно – вот далеко неполный список опусов, которые либо сами авторы, либо музыковеды определяют как антиоперы. Н. Карпун видит в такого рода сочинениях преемственность феномену антитеатра Э. Ионеско и указывает, что увлечение подобной жанровой формой было довольно кратковременным: все названные образцы возникли в десятилетие с конца 1960-х до конца 1970-х. Исследователь пишет, что полемика с оперными традициями в каждом случае имела индивидуальное выражение и оформлялась в целое, в рамках которого разнородные элементы театрального спектакля принимали собственную индивидуальную форму (подробнее см.: [4]).

Примерно в этот же временной промежуток сходное жанровое явление возникло и в сфере инструментальной музыки. Наиболее яркие образцы антисимфоний встречаем в рамках двух школ, имевших в XX веке сильную симфоническую традицию. Два финских композитора-авангардиста, Хенрик Отто Доннер (Henrik Otto Donner) и Кари Рюдман (Kari Rydman), с интервалом в несколько лет (в 1964 и 1968 гг.) создали сочинения, воспринимаемые исследователями как очевидный протест против существовавших жанровых законов. Чуть позже, в 1972 году, появилась Первая симфония Альфреда Шнитке, имевшая довольно провокационный и красноречивый подзаголовок: «Eine Symphonie – keine Symphonie». Постараемся понять, насколько близки друг другу идеи, волновавшие авторов указанных антисимфонических произведений.

Сочинение Хенрика Отто Доннера, первое в упомянутом ряду, хотя и было наименовано симфонией, не претендовало на типично симфоническое содержание, поскольку по своей сути представляло развернутый 12-минутный коллаж. Его составили фрагменты (их число близко к 20), заимствованные из музыки финских композиторов-сверстников, с которым Доннера связывали творческие контакты (К. Рюдмана,

Э. Салменхаары и Л. Сегерстама), из сочинений учителей непосредственных (И. Кокконена и Д. Лигети) и духовных (А. Веберна, Ч. Айвза и П. Булеза). Среди цитат особое место занимают две популярные песни – «Вечер трудного дня» («A Hard Day's Night») группы «Битлз» и «Осень в Нью-Йорке» («Autumn in New York») В. Дюка, ставшая известным джазовым стандартом. Фрагмент, связанный с последней, самый протяженный – припев песни завершает симфонию, словно предсказывая судьбу Доннера: с конца 1960-х он развивался как джазовый исполнитель и композитор. Тогда же предшествующие сочинения были им отвергнуты и запрещены к исполнению. Авторская воля не нарушалась до сих пор, поэтому за пределами Финляндии указанная симфония, во многом провидческая, осталась почти неизвестной.

Коллажная природа сочинения подчеркнута в эклектичном заголовке, объединившем английский, немецкий и французский языки и различные стиливые аллюзии («Moonspring, or Aufforderung zum...or Symphony I»). Первая часть названия – «Лунный источник» – представляет стилизацию и отсылает к названиям наподобие «Лунного света» К. Дебюсси. Доннер признавался: «Несмотря на то, что на стадии планирования моя пьеса и содержала несколько серий, точные формальные расчеты...<sup>1</sup> в готовой форме из нее получилась маленькая поэма, дышащая естественным и настоящим романтизмом» [5, с. 167]. Вторая часть названия – «Приглашение к...» – есть собственно цитата, указывающая на рондо «Приглашение к танцу» Карла Марии фон Вебера, выстроенное как своего рода сюита танцев, что корреспондирует с составным характером материала в сочинении Доннера.

У симфонии есть не менее «говорящее» посвящение Чарльзу Айвзу, одному из пионеров коллажной полистилистики. По словам С. Сигиды, примерно треть сочинений Айвза включала в себя темы других авторов [6, с. 333], чаще это была бытовая музыка, несколько реже – фрагменты академических сочинений. Исследователи трактуют цитаты у Айвза как своего рода комментарий «к звуковому быту американской провинции»: с помощью этих цитат композитор, как пишет О. Манулкина, «воплощает в звуке “унесенную ветром” Америку» [7, с. 74]. Чему служат цитаты у Доннера?

Данный автор пользовался славой «радикальнейшего финского авангардиста» [5, с. 165], был одним из наиболее ярких представителей общества «Финская музыкальная молодежь», с которым в Финляндии начала 1960-х связывалась активная ассимиляция на национальной почве опыта европейской и американской

новой музыки. «Cantata profana» Доннера для трех солистов и камерного ансамбля (1962) возникла под влиянием булезовского «Молотка без мастера»; «Идеограмма 1» (1962) для 12 транзисторов и инструментального ансамбля имела параллели с «Воображаемым пейзажем № 4» (1951) Дж. Кейджа. В августе 1963 года Доннер вместе с Терри Райли и Кеном Дьюи, американским художником-перформером, драматургом и режиссером, осуществил на улицах Хельсинки первый финский хэппенинг – «Уличную пьесу Хельсинки»; идеи были продолжены в пьесе того же года «For Emmy 2», в финале которой предполагалось управление реакцией публики. Среди финнов Доннер был первопроходцем также в области электроакустики; работа в этой сфере, как представляется, и нашла отклик в симфонии.

В 1962–1963 гг. на студии «Siemens» в Мюнхене и на семинарах Г. Кенига в Билтховене композитор создал магнитофонный коллаж к фильму Э. Руотсало «Kaksi kanaa» («Две курицы», 1962) и первое финское сочинение для пленки «Esther» (1963). Именно с позиции эстетики, которая свойственна электроакустическим сочинениям, уравнивающим в правах музыкальный материал любой природы, можно объяснить сочетание несочетаемого. Этим и поражает доннеровская симфония: здесь соседствуют фрагменты из «рафинированных» авангардных сочинений («Структур» П. Булеза, «Атмосфер» Д. Лигети или «Конкорд-сонаты» Ч. Айвза) и шлягеров классического репертуара (Пятой симфонии Л. Бетховена и «Маленькой ночной серенады» В. А. Моцарта), а также настоящих хитов тех лет – песни «Битлз» (выпущенной в год написания симфонии, постоянно звучавшей из радиоприемников) и принадлежащего В. Дюку джазового стандарта. Способ связи цитатного материала также корреспондирует с электронными композициями, поскольку опирается на сопоставление, «склеивку» и соединяет разностилевую музыку «встык», без каких-либо переходов (например, цитату из «Маленькой ночной серенады» Моцарта и полосу в духе Пендеревского).

Финские исследователи близки в оценках симфонии Доннера. По мнению М. Хейние, в данном сочинении совершенно ясно выражена ирония в отношении традиции Я. Сибелиуса, особенно ценившего симфоническую форму [5, с. 167]. Э. Салменхаара, соратник Доннера по «Финской музыкальной молодежи», связывает функцию сочинения с протестом не только «против симфонии, но против той академической и несамостоятельной манеры, в которой многие из наших современных композиторов пробовали подражать традиционной симфонии» [8, с. 139]. Отказываясь от под-

ражания, Доннер очевидно искал новые пути не только в области симфонической техники, но и в области понимания сущности симфонии как жанра. М. Хейние приводит высказывание, запечатлевшее авторскую позицию на начало 1960-х: «Для меня музыка есть нечто, что окружает наше время, что звучит постоянно» [5, с. 157]. Думается, симфония смогла в полной мере воплотить смысл процитированных слов: зафиксировав «звуковой портрет» своего времени, произведение представило вариант обновления жанрового содержания, возвращающий к этимологии слова «симфония».

Опус Кари Рюдмана поначалу представляется «смотрящим в ту же сторону», поскольку заголовок сочинения – «Symphony of the modern Worlds» – вполне можно трактовать как «Созвучие современных миров». Рюдман, также являвшийся членом «Финской музыкальной молодежи», не менее активно, чем его соратники, ратовал за обновление музыкального искусства и одним из первых в своем окружении пришел к полистилистике, которая использована и в данном случае, хотя применена более гибко, чем у Доннера. Звуковой ландшафт симфонии в основном опирается не на цитаты, а на аллюзивный материал широкого стиливого диапазона, ориентиры которого простираются от позднеромантических до современных сочинений. На этом фоне кристаллизуются две темы с принципиально разным семантическим полем: первая – удачная блюзовая стилизация, а вторая – единственная очевидная цитата, использованная в данном опусе, – тема китайской народной песни «Алеет Восток». Появляясь в одночастном 14-минутном сочинении дважды – в начале и ближе к концу, обе темы приобретают важное композиционное и драматургическое значение: их столкновение обеспечивает импульс для развития композиции, а видоизмененное возвращение знаменует его итог.

Соединение двух тем дает благодатную пищу для размышлений, связанных с содержанием сочинения. С одной стороны, союз блюзовой и китайской тем можно трактовать как иллюстрацию маклюэновской концепции «глобальной деревни», как отражение представлений о мире, свойственного человеку эпохи телекоммуникаций, для которого факт параллельного существования далеких культур стал данностью<sup>2</sup>. С другой стороны, из-за определенного круга ассоциаций обе темы, особенно тема-цитата, оказываются способны репрезентировать и иные смыслы.

Европа 1960-х была охвачена протестными настроениями, важной частью которых стал рост левых взглядов, особенно активно распространявшихся в студенческой среде, сотрясаемой

в разных странах митингами и манифестациями (подробнее об этом см.: [9]). Социалистические идеи в то время культивировались в маоистском варианте, что стимулировало активный интерес к культуре современного Китая. В этой связи звучание в симфонии песни «Алеет Восток», являвшейся с 1966 по 1978 годы неофициальным гимном КНР, приобретает особую социальную остроту и делает симфонию Рюдмана своего рода музыкальным документом эпохи. Сказанное побуждает искать в напряженном, драматичном звучании симфонии (а, как известно, коллажная полистилистика создает благоприятное поле для реализации конфликтной драматургии) воплощение содержательной идеи, связанной с противопоставлением (или даже противостоянием) Запада и Востока, капиталистического и социалистического строя и миров. Обе содержательные трактовки позволяют считать, что, несмотря на нетипичный внешний облик сочинение Рюдмана поднимается до уровня симфонического обобщения и подтверждает свой основной жанровый статус.

Первая симфония Альфреда Шнитке написана в той же технике, что и рассмотренные выше. В. Н. Холопова видит в данном сочинении «самый большой разброс полистилистики во всем творчестве» композитора [10, с. 105]. Мы уже отмечали, что автор дал опусу неординарный заголовок, сопрягающий противоположные понятия: «Eine Symphonie – keine Symphonie / Симфония – антисимфония / Антисимфония – симфония». Как известно, премьера сочинения, состоявшаяся в феврале 1974 года в Горьком, вызвала бурную полемику, поскольку многое в музыке шокировало: разностилевой материал, включение алеаторных фрагментов, элементы инструментального театра. Однако по мере осмысления приходило осознание того, что многие традиционные черты здесь сохранены, но наполнены новым смыслом.

Так, в беседе с Д. Шульгиным сам композитор, раскрывая детали, связанные с процессом написания сочинения, с воплощенными в нем специфическими техническими и акустическими идеями, говорил об особенностях сложения сонатной формы в I части и формы рондо во II части; Шнитке также комментировал функции, воплощенные в частях, и характеризовал логику их связи. Драматургическим центром цикла композитор назвал финал, а предыдущее изложение – подготовкой к нему. Три первые части, согласно Шнитке, – это «три состояния... скажем, драматизм, жанр и лирические переживания – они разрознены, оторваны друг от друга, – а в финале есть попытка дать все это параллельно, как единое состояние» [11, с. 67]. На пря-

мой вопрос: «Очевидно, Вам хотелось написать именно симфонию?» – композитор не просто ответил утвердительно, а выразил свои намерения с предельной точностью: «Хотелось найти *новое отношение к симфонии...*» [Там же, с. 66; курсив мой. – И. К.]. К аналогичным выводам приходили и исследователи. «Первая Шнитке, – писала В. Холопова, – это серьезнейшая работа с масштабной философской концепцией, какими были симфонии Бетховена, Малера и Шостаковича <...> в ней указан путь и поставлена точка в конце – антисимфония уступает место симфонии» [10, с. 105–106]. С. Савенко, характеризуя премьеру, заключала: «Это сочинение, до дерзости современное по своим средствам выражения, <...> теснейшим образом связано с традицией классического симфонизма, традицией философско-лирического размышления о жизни, наиболее последовательно воплотившейся в симфониях Чайковского, Малера, Шостаковича...» [12, с. 13].

Глубина переосмысления возможностей симфонии средствами полистилистики, нахождение вариантов нового звучания привычных категорий – формы частей, их соотношения, наконец, общего содержания – стали возможными благодаря степени погружения композитора в суть полистилистического метода и его возможностей. К моменту создания Первой симфонии за плечами у Шнитке была работа над несколькими кинофильмами, в саундтреках к которым использовался стилизованный материал<sup>3</sup>, был вдумчивый музыковедческий анализ Симфонии Л. Берио, ярчайшего символа коллажной полистилистики конца 1960-х, и теоретическое оформление взглядов на данное явление в знаменитом докладе «Полистилистические тенденции в современной музыке», прочитанном в 1971 г. в Московской консерватории и заложившем основу понимания и изучения полистилистики в нашей стране.

Таким образом, все три рассмотренных нами сочинения создавались с очевидной установкой на отрицание, преодоление или расширение привычных жанровых норм, а потому обнаружили генетическую связь с шумовой дадаистской «Антисимфонией» (1919) Ефима Голышева, который первым использовал данный неологизм и реализовал подобную концепцию. Однако «бунт против традиционной симфонии» привел в каждом из трех опусов к своему результату. Наиболее радикальным видится сочинение Доннера, в котором автор запечатлел звуковой портрет эпохи и предпринял попытку на современном этапе вернуться к доклассическому пониманию симфонии, связанному с этимологией ее жанрового имени. Опыт Шнитке можно

охарактеризовать как реинтерпретацию традиционного жанра, наполнение его новым содержанием при сохранении существенных композиционных (форма частей и тип их соотношения) и семантических (функции частей и общее содержание) признаков. Симфония Рюдмана объединила обе тенденции. Если выразиться короче, несмотря на однотипную характеристику – антисимфония, – в первом случае перед нами

предстал пример «новой» симфонии, во втором – переосмысленной «старой» симфонии. В целом, появление сочинений с наименованием «антисимфония» продемонстрировало гибкость жанра как явления, его способность на разных этапах истории давать, как выразился С. Аверинцев, «в другом смысле жанр» (цит. по: [3, с. 235]). А это значит, что симфоническое время, как и время эпохи жанров, еще не ушло.

---

### • ПРИМЕЧАНИЯ •

<sup>1</sup> Указание на «точные формальные расчеты» понятно в контексте тех лет. Начало 1960-х в Финляндии было временем увлечения сериализмом, в 1962 году появилась единственная финская сериальная симфония – «Арабеската» Э. Раутаваары.

<sup>2</sup> Маршалл Маклюэн (Marshall McLuhan), исследователь влияния электронных средств коммуникации на человека и общество, наибольшую известность получил благодаря книгам «Галактика Гутенберга: Становление человека печатающего» (1962) и «Понимание медиа: внешние расширения человека» (1964). В них предлагался ряд революционных по своей сути идей, актуальность которых лишь возросла с наступлением эпохи Интернета. Согласно Маклюэну, развитие цивилизации определяется сменой средств информации, и последняя произошедшая смена связана с появлением электронных информационных средств, принципиально изменивших информационный ландшафт, в котором живет человек, и обеспечивших многомерное восприятие действительности.

<sup>3</sup> В своем предисловии к симфонии композитор акцентировал внимание на документальной ленте «Мир сегодня», построенной на документальной хронике (он вышел в прокат с названием «И все-таки я верю...», 1974). К этому добавим фильмы «Похождения зубного врача» (1967) и «Спорт, спорт, спорт» (1970), фрагменты саундтреков к которым составили «Скюиту в старинном стиле».

---

### • ЛИТЕРАТУРА •

1. Холопов Ю. Н. Новые формы новейшей музыки // Оркестр: сборник статей и материалов в честь И. А. Барсовой. М.: МГК, 2002. С. 380–393.
2. Дальхауз К. Новая музыка и проблема музыкальных жанров // Дальхауз К. Избранные труды по истории и теории музыки. СПб.: Издательство им. И. И. Новикова, 2019. С. 29–43.
3. Коробова А. Г. Судьба феномена и понятия «жанр» в музыкальной культуре новейшего времени // Проблемы музыкальной науки. 2013. № 1. С. 233–237.
4. Карпун Н. А. Опера, антиопера, анти-антиопера: к вопросу об эволюции музыкального театра в 1960–1970-е годы // Музыкальная академия. 2021. № 3. С. 130–141.
5. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
6. Сигида С. Ю. Музыкальная культура США конца XIX – первой половины XX века: Становление национальной идентичности: Очерки. М.: Композитор, 2012. 504 с.
7. Манулкина О. Б. От Айвза до Адамса: Американская музыка XX века. СПб.: Изд. И. Лимбаха, 2010. 777 с.
8. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. Helsinki: Helsingin Sanomat, 1964. 156 s.
9. Пенская Е. Н. История студенческих протестов. 1968 г. в Европе: Хроника событий // Вопросы образования. 2008. № 4. С. 256–281. URL: <https://vo.hse.ru/article/view/15094>. (дата обращения: 10.05.2023).
10. Холопова В. Н. Композитор Альфред Шнитке. М.: Композитор, 2009. 226 с.
11. Шульгин Д. И. Годы неизвестности Альфреда Шнитке: Беседы с композитором. М.: Деловая Лига, 1993. 109 с.
12. Обсуждаем симфонию А. Шнитке // Советская музыка. 1974. № 10. С. 12–26.

---

### • REFERENCES •

1. Kholopov Yu. Novye formy noveishei muzyki [New forms of the newest music]. In: Orkestr: sbornik statei i materialov v chest' I. A. Barsovoi [Orchestra: collection of articles and materials in honor of I. Barsova]. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2002. Pp. 380–393.

2. Dal'khauz K. Novaia muzyka i problema muzykal'nykh zhanrov [New music and the problem of musical genres]. In: Dal'khauz K. Izbrannye trudy po istorii i teorii muzyki [Selected works on the history and theory of music]. St. Petersburg: Izdatel'stvo im. I. I. Novikova, 2019. Pp. 29–43.
3. Korobova A. Sud'ba fenomena i poniatiia "zhanr" v muzykal'noi kul'ture noveishego vremeni [The fate of the phenomenon and the concept of "genre" in the musical culture of modern times]. In: Problemy muzykal'noi nauki [Music Scholarship]. 2013. No. 1. Pp. 233–237.
4. Karpun N. Opera, antiopera, anti-antiopera: k voprosu ob evoliutsii muzykal'nogo teatra v 1960–1970-e gody [Opera, Anti-opera, Anti-anti-opera: on the Question of the Evolution of Musical Theater in the 1960s and 1970s]. In: Muzykal'naia akademiia [Music Academy]. 2021. No. 3. Pp. 130–141.
5. Heiniö M. Aikamme musiikki: 1945–1993. Helsinki: WSOY, 1995. 568 s. (Suomen musiikin historia 4).
6. Sigida S. Muzykal'naya kul'tura SShA kontsa XIX – pervoy poloviny XX veka: Stanovleniye natsional'noy identichnosti: Ocherki [The musical culture of the USA of the late 19th – first half of the 20th century: The formation of national identity: Essays]. Moscow: Kompozitor, 2012. 504 p.
7. Manulkina O. Ot Ayvza do Adamsa: Amerikanskaya muzyka XX veka [From Ives to Adams: Twentieth-century American Music]. St. Petersburg: Ivan Limbach Publishing House, 2010. 777 p.
8. Salmenhaara E. Henrik Otto Donner. Sinfonia No. 1. Helsinki: Helsingin Sanomat, 1964. 156 s.
9. Penskaia E. Istoriia studencheskikh protestov. 1968 g. v Evrope: Khronika sobytii [The history of student protests. 1968 in Europe: Chronicle of events]. In: Voprosy obrazovaniia [Educational Studies]. 2008. No. 4. Pp. 256–281. URL: <https://vo.hse.ru/article/view/15094>. (date of application: 01.05.2023).
10. Kholopova V. Kompozitor Al'fred Shnitke [Composer Alfred Schnittke]. Moscow: Kompozitor, 2009. 226 p.
11. Shul'gin D. Gody neizvestnosti Al'freda Shnitke: Besedy s kompozitorom [The Years of Obscurity by Alfred Schnittke: Conversations with the composer]. Moscow: Delovaia Liga, 1993. 109 p.
12. Obsuzhdaem simfoniiu A. Shnitke [Discussing A. Schnittke's symphony]. In: Sovetskaia muzyka [Soviet music]. 1974. No. 10. Pp. 12–26.

### Копосова Ирина Владимировна

кандидат искусствоведения, доцент, заведующая кафедрой теории музыки и композиции  
Петрозаводская консерватория им. А. К. Глазунова  
Россия, 185031, Петрозаводск  
*kopira@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9436-5171

### Irina V. Koposova

Ph. D. (Arts), Associate Professor, Head of the Music Theory and Composition Department  
A. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory  
Russia, 185031, Petrozavodsk  
*kopira@mail.ru*  
ORCID: 0000-0001-9436-5171