

**Ю.А. КОШЕЛЕВА**

*Московская государственная консерватория
им. П.И. Чайковского, г. Москва, Россия
ORCID: 0000-0002-5996-0415*

“Agnus Dei” Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники

В статье на примере пьесы Александра Кузьмича Вустина (1943–2020) “Agnus Dei” для хора, ударных и органа, написанной в зрелый период творчества (1993 год), рассмотрены некоторые аспекты его авторского письма: принципы формообразования, особенности подхода к литературным и каноническим текстам, исполнительскому составу и самобытная трактовка серийной техники композиции, обозначаемая им как «*универсальный серийный ряд*». Рассчитанный композитором в ранний период творчества, этот ряд в дальнейшем определяет специфику как звуковысотной, так и временной организации его произведений, названной Вустиным «*временная двенадцатикратность*». Метод работы Вустина с музыкальной тканью вписывается в линию развития идеи многопараметровой серийности, на макроуровне композиции, организующей и упорядочивающей её структуру, и может быть охарактеризован как одна из разновидностей сериализма в целом. К 1990 м годам композитор дополняет обозначенный комплекс посредством интеграции принципов расширенного обиходного ряда Ю.М. Буцко. Придавая символический смысл каждому элементу своей системы, Вустин выстраивает концепцию на основе единых закономерностей, определяющих направленность драматургического развития вербального и музыкального слоёв сочинения.

Ключевые слова: Вустин, канонический сюжет, серийная техника, стиль, техника композиции.

Для цитирования / For citation: Кошелева Ю.А. “Agnus Dei” Александра Вустина: о некоторых аспектах авторской композиционной техники // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 3. С. 55–63. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.3.055-063. EDN: JDNZFA

YULIA A. KOSHELEVA

*Moscow State Tchaikovsky Conservatory, Moscow, Russia
ORCID: 0000-0002-5996-0415*

“Agnus Dei” by Alexander Vustin: About Some Aspects of the Author's Compositional Technique

By using as an example the play by Alexander Kuzmich Vustin (1943–2020) “Agnus Dei” for choir, percussion and organ, which was written in the mature period of creative work (1993), some aspects of the author’s writing are considered. Among them the principles of formcreation, the approach to literary and canonical texts and performing staff peculiarities as well as the original interpretation of the

composition serial technique, marked by him as a “*universal serial line*”. Calculated by the composer in the early period of his work, this series further determines the specifics of both the pitch and time organization of his works, called by Vustin “*temporary twelvefold*”. Vustin’s method of working with musical material fits into the line of developing the multiparameter seriality idea at the macro level of composition organizing and ordering its structure, and it can be characterized as one of the author’s interpretations of serialism in general. By the 1990s, the composer supplemented the designated complex by integrating the principles of Y.M. Butsko’s extended everyday series. By giving symbolic meaning to each element of his system, Vustin builds the concept of composition on the basis of uniform laws that determine the direction of the dramatic development of the composition textual and musical layers.

Keywords: Vustin, canonical plot, serial technique, style, composition technique.

В отечественной музыке конца XX–начала XXI столетия особенное значение приобретает тенденция разработки авторской композиционной техники. Таковы, к примеру, модально-серийный ладовый комплекс в творчестве Н. Корндорфа [3], ритмика числовых рядов С. Губайдулиной, расширенный обиходный ряд Ю. Буцко. В этот ряд вписывается и творчество выдающегося композитора нашего времени – Александра Кузьмича Вустина (1943–2020), который в результате освоения опыта работы зарубежных и отечественных коллег создаёт собственную, детально продуманную систему музыкального языка.

Творчество А. Вустина условно делится на три периода: первый можно обозначить как ранний, тональный, второй – стабилизирующий – как серийный и последний – зрелый – серийно-модальный, совмещающий технические находки предыдущих лет. Одним из ярких примеров «синтетического» стиля Вустина стал опус “*Agnus Dei*” для хора, ударных и органа (1993). Некоторые наблюдения над особенностями этого произведения содержатся в статье Н. Телковой. [4], а также в интервью А. Амраховой [1] и Д. Шульгина [6].

Несмотря на значимое в целом положение канонической темы в творчестве Вустина, выбор “*Agnus Dei*” оказался для

него особым. Подавляющее большинство духовных сочинений создавалось в контексте русской традиции. Имеются в виду «Праздник» для детского хора и оркестра на тексты русских певческих книг XVII века (1987), «Блаженны нищие духом» для контратенора и камерного ансамбля (1988). Создание же “*Agnus Dei*” – одного из немногих в его творчестве примеров работы с каноническим латинским текстом – было приурочено к швейцарскому конкурсу религиозной музыки, в связи с чем этот опус представляет нетипичный для Вустина аспект трактовки евангельской темы. Композитор отказался от идеи писать полную мессу и выбрал для музыкального воплощения всего одну – последнюю – часть, используя изменённый канонический текст ординария. И всё же произведение стало ярким отражением индивидуального почерка Вустина, использовавшего большинство характерных стиливых детерминант, сформировавшихся в его творчестве к 1993 году.

В “*Agnus Dei*” узнаваемыми чертами подхода Вустина к реализации композиционной идеи становятся *многопластовость драматургии, оригинальный состав исполнителей, посредством персонификации тембров которого создаётся quasi-сюжетный тип программности, а также авторская техника музыкальной композиции,*



основанная на взаимодействии принципов универсальной серии, «ряда Буцко», идеи двенадцатикратности и элементов западноевропейской гармонии периода классицизма. Все обозначенные стилевые компоненты выступают в тесной связи с концепцией сочинения. Рассмотрению некоторых из них посвящена настоящая статья.

Схема формы, музыкальная и текстовая драматургия определяются «сюжетным» замыслом “Agnus Dei”. Формально произведение состоит из двух частей, однако трактовка формы многочастных сочинений имеет характерные для творчества Вустина особенности. В данном случае с учётом исполнения частей *attacca* форма целого может быть определена как *слитная одночастная*, включающая три раздела, где *первый* условно обозначается как *A*, *каденция ударных* (начало второй части) – как *B*, и материал, представляющий собой *quasi-репризу*, или тематическую арку (с ц. 9), – *A*. Вместе с тем композиции присуща процессуальность, во многом связанная и с принципами серийной техники письма, и с «саморазвитием» лежащей в её основе текстовой идеи: реплика «Agnus Dei», завершающая раздел *A*, находит продолжение в начальной фразе «*miserere nobis*» раздела *A*, тем самым образуя сквозную смысловую линию.

Драматургия произведения выстраивается соответственно этому «сюжету», реализуемому автономно в двух планах композиции – *словесном* (изложение латинского текста) и *музыкальном*

(распределение ролей между группами исполнителей).

На вербальном уровне концепция раскрывается через изменение традиционного канонического текста. При этом в драматургическое развитие также включаются и разные типы интонирования слова: пение, речитация и музыкально-интонированная речь, обозначаемая композитором «сканданированием». Первая часть композиции построена на пении хора *a cappella*; во второй, после вступления ударных, текст *проговаривается* – вначале только хором, а затем и остальными участниками ансамбля. Тематическая арка к экспозиции первой части, возникающая в середине второй части, вновь связана с *хоровым пением*. Последние же слова в полной тишине *произносятся* всеми исполнителями.

В то же время свободное обращение с каноническим материалом влечёт за собой особенности собственно текстовой драматургии: в момент, когда фраза «Agnus Dei» как будто бы исчерпывает силу воздействия, композитор вводит молитвенные музыкально-интонированные слова из первой части ординария – “Christe eleison” («Христос, помилуй»). Таким образом, словесный материал, развиваясь по собственным драматургическим законам, получает новое, отличное от канона прочтение. Редуцируя все повторения, возникающие в процессе развёртывания музыкальной формы, можно выделить следующие этапы становления текстовой идеи:

Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас
Dona nobis pacem	Даруй нам мир
Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis	Агнец Божий, берущий на Себя грехи мира, помилуй нас
Christe eleison	Христос, помилуй
Dona nobis pacem	Даруй нам мир

При этом начальная строка – “Agnus Dei qui tollis peccata mundi, miserere nobis” – скандируется на протяжении всей первой части композиции. Композитор работает с ней, руководствуясь сугубо музыкальными приёмами, и в частности, используя принцип дробления:

*Agnus Dei qui tollis peccata mundi
peccata mundi
peccata*

Во второй части, актуализирующей уже весь текст, происходит активное драматургическое развитие. В связи с этим концепция «сюжетной» линии латинского текста получает завершённое концептуальное оформление лишь к концу произведения. После молитвы Христу из первой части ординария (пример № 1) все исполнители произносят фразу “Dona nobis pacem”, окончание которой впервые за всю часть звучит с восходящей интонацией, как бы вопрошая («Даруй... нам... мир?»):

Важную драматургическую и формообразующую функцию *quasi*-лейтмотива приобретает фраза “Agnus Dei”. Композитор обособляет её резкой сменой фактуры с хоральной и полифонической на пуантилистскую – на уровне звуков (пример № 2а) и со-

Пример № 1.

А. Вустин. Agnus Dei, тт. 259–267

Dona nobis pacem

Пример № 2а.

А. Вустин. Agnus Dei, т. 24

[Уменьшённая квинта,
увеличенная секунда
(малая терция), малая секунда:]

A - gnus De - i

Пример № 2б.

А. Вустин. Agnus Dei, т. 37

A - gnus De - i

звучий (пример № 2б) с определённым набором интервальных структур (варьируемые комбинации тритонов, терций и секунд). Каждое новое проведение лейтмотива сопровождается изменениями. Имеется в виду трансформация фактуры: уплотне-

ние звуков и появление аккордов или, напротив, возвращение к исходной форме, – где каждый вариант “Agnus Dei” отвечает конкретному этапу развёртывания музыкальной композиции.

Вместе с тем фраза “Agnus Dei” оказывается и своего рода «тоникальным» устоем: на протя-



жении произведения она появляется с минимальными изменениями и, кроме того, в последнем такте первой части возвращается к своему инварианту. Фраза также получает драматургическое развитие: при каждом её следующем появлении восходящим терциям отвечают нисходящие, что вызывает ассоциации с диалогом.

Другие составляющие вербального текста также наделяются узнаваемыми характеристиками. Строку “*Qui tolis peccata mundi*” хор скандирует – тем самым композитор воспроизводит элементы техники канона. Регламент статьи не позволяет более детально проанализировать работу Вустина со словесным текстом, в связи с чем мы ограничиваемся наблюдениями, наиболее существенными для понимания его метода.

Выбор в “*Agnus Dei*” состава исполнителей с участием хора, ударных и органа отвечает одновременно двум составляющим авторского подхода Вустина – внешнего и внутреннего характера. Первая связана с поиском новой выразительности, ростом технических возможностей, что повлекло за собой появление сочинений с участием колоколов, органа, нетипичных вокальных и инструментальных составов и стало одной из магистральных тенденций второй половины XX века. В частности, Вустин придаёт особое значение группе ударных инструментов, применяя их и как одно из важных средств музыкальной выразительности¹, и как самодостаточный ансамбль («Действо от

Луиджи», «День рождения Марка Пекарского»)². Опусы, в которых ударные наделяются драматургически активной функцией, обозначаются Вустиным как «действенная музыка» и образуют макроцикл, включающий и “*Agnus Dei*”.

Вторая составляющая заключается в установке на ролевое распределение инструментальных групп. В данном случае это некая смысловая «конфронтация» хора и ударных. Пение хора олицетворяет голос человека, тогда как группа ударных выступает в «надличностной» роли судьбы (или, согласно комментарию Вустина, «энергии мира»)³ [6, с. 243]). Орган, появляющийся только к концу второй части, дублирует партии хора, собирает их в аккордовую вертикаль, усиливая звучность, тем самым знаменуя достижение кульминации в развитии музыкального «сюжета». В такой логике развития раскрывается специфический тип программности, связанный с сюжетной трактовкой тембров.

Применение *техники композиции*, включающей, как отмечалось, *универсальный серийный ряд* в совокупности с элементами *временной двенадцатикратности* и расширенным обиходным звукорядом Ю. Буцко, определяющей стиль Вустина, в свою очередь, привело к возникновению самобытной гармонической системы.

Под *универсальной серией* Вустиным понимается ряд из двенадцати звуков, который содержит весь потенциал последующего развития музыкальной ткани (бо-

¹ Например, «Блаженны нищие духом» (1988), где партия большого барабана каждый раз дублирует ритм произнесённого блаженства, тем самым создавая некий образ фатальной силы и в то же время символизируя голос Всевышнего, или сочинения «Мемория 2» (1978) и «Посвящения Бетховену» (1984), где ударные выполняют формообразующую функцию.

² Тенденция писать музыку для моносоставных ансамблей, в том числе для ударных инструментов, получила широкое распространение в отечественной музыке второй половины XX века. В качестве примеров можно назвать “*Misterioso*” для 7 ударников» (1977) и «Слышишь ли ты нас, Луиджи...» для ударных инструментов (1991) С. Губайдулиной, «Три пьесы для ударных» (1989) Э. Денисова, «Квартет для ударных инструментов» (1994) А. Шнитке, “*A prima vista*” для пяти групп ударных (1972) А. Кнайфеля и др.

³ Это не единичный случай наделяния ударных инструментов подобной символикой. Похожую смысловую трактовку получает большой барабан в произведении «Блаженны нищие духом».

лее подробно смотреть об этом [5]). Приведём схему построения универсальной серии (См. схему 1).

Цифры в левой колонке и над буквами означают форму ряда, где $1 = P$, $2 = RI$, $3 =$

Схема 1. Построение универсальной серии

1	b ¹	d ²	e ³	dis/es ⁴	fis/ges ³	c ¹	a ⁴	h ²	f ²	g ⁴	as/gis ¹	des/cis ³
2	d ⁴	g ²	as/gis ³	b ¹	e ¹	fis/ges ³	dis/es ²	a ⁴	c ³	h ⁴	des/cis ¹	f ²
3	e ¹	g ³	b ²	as/gis ⁴	d ⁴	c ²	dis/es ³	a ¹	fis/ges ²	g ¹	f ⁴	des/cis ³
4	dis/es ⁴	h ³	a ²	b ¹	g ²	des/cis ⁴	e ¹	d ³	as/gis ³	fis/ges ¹	f ⁴	c ²
3	fis/ges ¹	des/cis ³	c ²	b ⁴	e ⁴	d ²	f ³	h ¹	as/gis ²	a ¹	b ⁴	dis/es ³
1	c ¹	e ²	fis/ges ³	f ⁴	as/gis ³	d ¹	h ⁴	des/cis ²	g ²	a ⁴	b ¹	dis/es ³
4	a ⁴	f ³	dis/es ²	e ¹	des/cis ²	g ⁴	b ¹	as/gis ³	d ³	c ¹	h ⁴	fis/ges ²
2	h ⁴	e ²	f ³	g ¹	des/cis ¹	dis/es ³	c ²	fis/ges ⁴	a ³	as/gis ⁴	b ¹	d ²
2	f ⁴	b ²	h ³	des/cis ¹	g ¹	a ³	fis/ges ²	c ⁴	dis/es ³	d ⁴	e ¹	as/gis ²
4	g ⁴	dis/es ³	des/cis ²	d ¹	h ²	f ⁴	as/gis ¹	fis/ges ³	c ³	b ¹	a ⁴	e ²
1	as/gis ¹	c ²	d ³	des/cis ⁴	e ³	b ¹	g ⁴	a ²	dis/es ²	f ⁴	fis/ges ¹	h ³
3	des/cis ¹	as/gis ³	g ²	f ⁴	h ⁴	a ²	c ³	fis/ges ¹	dis/es ²	e ¹	d ⁴	b ³

соотносится с цифрами возле обозначенного звука. Когда возможности серии первого порядка оказываются исчерпанными, вступает серия *второго порядка*, которая уже будет построена от второго звука (то есть от *d*), и её первой формой, согласно схеме, станет *RI*.

К моменту создания “Agnus Dei” Вустин пришёл к *идее бесконечного серийного ряда*, основанного на построении серийной схемы каждого нового произведения не «с начала», а с того звука, на котором закончилось развитие предыдущего сочинения. В данном случае это будет четвёртый звук ряда *I* от *h*, что является десятым рядом серии *второго порядка* (*h–g–f–fis–dis–a–c–b–e–d–cis–gis*). Причём четыре звука, с которых Вустин начинает произведение (*fis–dis–a–c*, соответственно звуки 4, 5, 6 и 7), образуют фигуру «креста».

Дальнейшее развитие серийной ткани происходит с незначительными отклонениями от схемы: композитор сохраняет

R и $4 = I$. Двенадцать рядов, выписанных в схеме, образуют серию *первого порядка*. Начальные звуки каждой новой структуры регулируются последовательностью в ряде *P* от *b*, а последовательность форм

порядок следования форм серии, но нарушает порядок звуков. Это, в свою очередь, также является типичным для композиционной стратегии Вустина: начиная работать по схеме, он впоследствии отходит от неё, тем самым как бы впуская в пространство своей музыки элемент случайности и непредсказуемости.

Должно быть:

$$h^4 - des/cis^1 - f^2$$

$$e^1 - g^3 - b^2 - as/gis^4 - d^4 - c^2 - dis/es^3 - a^1 -$$

$$fis/ges^2 - g^1 - f^4 - des/cis^3$$

$$dis/es^4 - h^3 - a^2 - b^1 - g^2 - des/cis^4 - e^1 - d^3 -$$

$$as/gis^3 - fis/ges^1.$$

Есть на самом деле:

$$h^4 - g^1 - h^2$$

$$e^1 - f^3 - b^2 - d^4 - gis^4 - c^2 - a^3 - a^1 - fis/ges^2 -$$

$$g^1 - c^4 - g^3$$

$$dis/es^4 - h^3 - a^2 - b^1 - g^2 - des/cis^4 - e^1 - d^3 -$$

$$as/gis^3 - fis/ges^1.$$

Свободное обращение Вустина с серией проявляется в нелинейном развитии его серийного ряда, вследствие чего возникают повторения и *quasi*-неожидан-



ные комбинации звуков, порождающие гармонические структуры, не ассоциируемые с серийной музыкой. При этом он опирается на опыт написания тональной музыки: между элементами звукоряда периодически возникают *quasi*-функциональные отношения.

Ещё большую свободу вустинской серийной технике придаёт её взаимодействие с расширенным обиходным рядом, впервые применённым Ю. Буцко. Как известно, обиходный ряд позволяет оперировать в пределах октавы лишь некоторыми из 12 звуков, что, соответственно, влияет на состав гармонических структур (энгармонические замены звуков) и принципы построения музыкальной ткани – возможность появления «необходимых» звуков только в определённых октавах. Вустин же добавляет к этому дополнительные условия, соединяя модальную систему с индивидуально трактованными серийными принципами. Мелодическая линия, контролируемая развитием ряда, требует включения конкретных звуков, что, помимо появления энгармонических замен, провоцирует определённое звуковое рассредоточение. Те же принципы определяют специфику формируемой гармонической вертикали, когда все интервальные скачки, образуемые во фразе «Agnus Dei» между голосами, производны из «ряда Буцко».

Интервальный состав серийного ряда позволяет композитору применять разного рода гармонические структуры – как диссонантные, так и консонантные. Музыкальная ткань «Agnus Dei» пронизана умень-

Пример № 3.

А. Вустин. Agnus Dei, тт. 32–33.

шенными и увеличенными аккордами терцовой структуры. В редких случаях композитор вводит и *quasi*-разрешения:

Вместе с тем Вустин не избегает и диатонических трезвучий. Так, например, в тактах 18, 38, 45 обнаруживаются мажорные трезвучия от звуков *F*, *A*, *C*.

Ещё одна составляющая авторской техники композиции – *двенадцатикратность*, о которой речь шла ранее, – обнаруживается на разных уровнях: от количества тактов в произведении до принципов серийности, проецируемых на метрическую организацию музыкальной ткани⁴. Обозначенный метод может быть охарактеризован как одна из авторских версий сериализма: действуя на макроуровне композиции, он организует и упорядочивает её структуру. Вустин реализует эту часть метода посредством приравнивания определённого количества четвертей или восьмых одному звуку ряда, что можно условно обозначить «ритмической ячейкой». Дальнейшее их развитие происходит по заданной серийной схеме.

В «Agnus Dei» композитор отходит от строгого следования данному принципу. Здесь также есть заданная единица (48 чет-

⁴ Подробнее о связи метрической организации сочинений Вустина с принципом двенадцатикратности см. в статье И. Папиной [2].

вертей [4, с. 234]), кратная 12-ти и соответствующая фрагменту в одну партитурную цифру. Внутри произведения, действительно, различимы некие метрические идентичности: цифры 1 и 2, равные второй и третьей ритмическим ячейкам, организованы в точности, как и цифры 12 и 13. Впрочем, это не позволяет говорить о полной реализации идеи *двенадцатикратно-сти*, так как композитор применяет лишь некоторые элементы техники. Числу 12 также соответствует количество ячеек, организованных в метре 3/4 (цифры 6–10, 14–20). Ещё одним «знаком» числа 12 становится сугубо математическое суммирование цифр, впервые применённое в партитуре «Праздника». В частности, количество ячеек разделяется таким образом, что

первая часть состоит из 5 ячеек, а вторая – из 16-ти. Если сложить все цифры (5+1+6), получается число 12.

Работа с серийно-модальными ладами, числовой символикой, типом драматургии становится для Вустина средством воплощения различных аспектов идейно-тематического и образного содержания, в том числе связанного с обращением к каноническим сюжетам. Насыщение каждого элемента музыкальной ткани значением, способствующим раскрытию смысла, концепции сочинения, становится своего рода композиторским *credo* и определяет ведущие принципы творческого процесса. Сказанное позволяет говорить о самобытности почерка А. Вустина и знаковом положении композитора в истории отечественной музыки.

ЛИТЕРАТУРА

1. Амрахова А.А. Александр Вустин. Без названия. Или ещё одна попытка сформулировать невыразимое // Современная музыкальная культура. В поисках самоопределения. М.: Композитор. 2017. С. 137–157.
2. Папина И.В. «Письмо Зайцева» Александра Вустина в аспекте знаковой природы композиторской техники // Музыкальная академия. 2019, № 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/pismo-zaytseva-aleksandra-vustina-v-aspekte-znakovoy-prirody-kompozitorskoy-tekhniki> (дата обращения: 20.06.2023).
3. Северина И.М. Модально-серийные системы в отечественной музыке XX века: синкретизм и синтез принципов организации: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. М.: РАМ им. Гнесиных. 2001. 253 с.
4. Телкова Н.С. “Agnus Dei” А. Вустина: к проблеме композиторской техники и интерпретации // Проблемы художественного творчества и исполнительской интерпретации: сб. ст. по материалам Всероссийских научных чтений, посвящённых Б.Л. Яворскому. 27–28 ноября 2014. Саратов: SGK им. Л.В. Собинова. 2015. С. 231–235.
5. Ценова В.С. Александр Вустин: поле битвы – душа // Музыка из бывшего СССР: сб. ст. Вып. I / ред.-сост. В. Ценова, ред. В. Барский. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
6. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. По материалам бесед. М.: Композитор. 2008. 355 с.

Об авторе:

Кошелева Юлия Андреевна, аспирант, Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского (125009, Москва, Россия), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru

 REFERENCES 

1. Amrakhova A.A. Aleksandr Vustin. Bez nazvaniya. Ili eshche odna popytka sformulirovat' nevyrazimoe [Alexander Vustin. Untitled. Or Another Attempt to Formulate the Inexpressible]. *Sovremennaya muzykal'naya kul'tura. V poiskakh samoopredeleniya* [Modern Musical Culture. In Search of Self-Definition]. Moscow: Kompozitor. 2017, pp. 137–157.
2. Papina I.V. «Pis'mo Zaytseva» Aleksandra Vustina v aspekte znakovoy prirody kompozitorskoy tekhniki [“Zaitsev’s Letter” by Alexander Vustin in the Aspect of the Sign Nature of Compositional Technique]. *Muzykal'naya akademiya* [Music Academy]. 2019, No. 2 (766). URL: <https://mus.academy/articles/pismo-zaytseva-aleksandra-vustina-v-aspekte-znakovoy-prirody-kompozitorskoy-tekhniki> (20.06.2023).
3. Severina I.M. *Modal'no-seriynnye sistemy v otechestvennoy muzyke XX veka: sinkretizm i sintez printsipov organizatsii: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya: 17.00.02* [Modal-Serial Systems in Domestic Music of XX Century: syncretism and synthesis of organization principles: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts: 17.00.02]. Moscow: Rossiyskaya akademiya muzyki imeni Gnesinykh. 2001. 253 p.
4. Telkova N.S. «Agnus Dei» A. Vustina: k probleme kompozitorskoy tekhniki i interpretatsii [“Agnus Dei” by A. Vustin: to the problem of compositional technique and interpretation]. *Problemy khudozhestvennogo tvorchestva i ispolnitel'skoy interpretatsii: sbornik statey po materialam Vserossiyskikh nauchnykh chteniy, posvyashchennykh B.L. Yavorskomu. 27–28 noyabrya 2014* [Problems of Artistic Creation and Performance Interpretation: collection of articles on the materials of the All-Russian scientific readings dedicated to B.L. Yavorsky. 27–28 November 2014]. Saratov: Saratovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni L.V. Sobinova. 2015, pp. 231–235.
5. Tsenova V.S. Aleksandr Vustin: pole bitvy – dusha [Alexander Vustin: Battlefield – the Soul]. *Muzyka iz byvshogo SSSR: sbornik statey. Vypusk I* [Music from the Former Soviet Union: a collection of articles. Issue I]. Compiled by V. Tsenova, edited by V. Barsky. Moscow: Kompozitor, 1994, pp. 223–240.
6. Shul'gin D.I. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina. Po materialam besed* [Musical Truths of Alexander Vustin. Based on interview materials]. Moscow: Kompozitor. 2008. 355 p.

About the author:

Yulia A. Kosheleva, the postgraduate student, P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory (125009, Moscow, Russia), **ORCID: 0000-0002-5996-0415**, yulia_kosheleva36384@mail.ru

