



**Н.Л. СОКОЛЬВЯК**

*Магнитогорская государственная консерватория (академия)  
им. М.И. Глинки, г. Магнитогорск, Россия  
ORCID: 0000-0001-9391-4474*

**Элементы театральности в сочинениях  
для струнного квартета отечественных композиторов  
последней трети XX–начала XXI столетия  
(на примере творчества С.М. Слонимского,  
С.А. Губайдулиной, В.А. Екимовского и А.К. Вустина)**

Статья посвящена проблеме привлечения элементов театральности в классический жанр инструментальной музыки – струнный квартет, который в период последней трети XX–начала XXI столетия для многих отечественных композиторов стал полем для апробации новейших средств выразительности и воплощения уникальных художественных концепций. На примере таких сочинений, как «Антифоны» С.М. Слонимского, Первый и Четвёртый квартеты С.А. Губайдулиной, «Рождение пьесы» А.К. Вустина и «Лебединая песня» В.А. Екимовского, выявляются театральные элементы и определяется специфика их претворения.

Отмечается, что постоянное перемещение исполнителей по сцене и залу в «Антифонах» С.М. Слонимского служит достижению специфического акустического эффекта, а движение участников ансамбля в противоположных направлениях в Первом квартете С.А. Губайдулиной способствует реализации авторской идеи следования от единства к деструкции. Уникальным примером наличия оригинального комплекса театральности выступил Четвёртый квартет С.А. Губайдулиной, где традиционное звучание ансамбля сочетается с аудио- и световым рядом и представляет собой инструментально-театральное действо с «многослойной» сюжетной линией.

Театральность пьес для струнного квартета «Рождение пьесы» А.К. Вустина и «Лебединая песня» В.А. Екимовского заключается в наличии сюжетно-программного начала. Для его воплощения композиторы используют как вербальный компонент – пение исполнителей одновременно с игрой на инструментах, – так и внемузыкальные средства в виде сбрасывания артистами сыгранных страниц с пульта на пол.

В заключение автор приходит к выводу, что применение элементов театральности в сочинениях для струнного квартета отечественных композиторов последней трети XX–начала XXI столетия носит комплексный характер и осуществляется в условиях абсолютной прерогативы музыкального начала, обогащает сферу средств инструментальной выразительности классического смычкового ансамбля и свидетельствует об открытости жанра индивидуальным авторским концепциям.

**Ключевые слова:** струнный квартет, инструментальный театр, элементы театральности, современная отечественная музыка.

*Для цитирования / For citation:* Сокольвяк Н.Л. Элементы театральности в сочинениях для струнного квартета отечественных композиторов последней трети XX–начала XXI столетия (на примере творчества С.М. Слонимского, С.А. Губайдулиной, А.К. Вустина и В.А. Екимовского) // Проблемы музыкальной науки / Music Scholarship. 2023. № 4. С. 24–32. DOI: 10.17674/2782-3601.2023.4.024-032. EDN: AXWZUZ.



**NATALIA L. SOKOLVYAK**

*Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (Academy), Magnitogorsk, Russia*  
*ORCID: 0000-0001-9391-4474*

**Elements of Theatricality in Compositions for String Quartet  
by Russian Composers of the Last Third  
of the XX–Beginning of the XXI Centuries  
(on the example of the works of S.M. Slonimsky,  
S.A. Gubaidulina, V.A. Ekimovsky and A.K. Vustin)**

The article is devoted to the problem of using elements of theatricality in the classical genre of instrumental music – string quartet, which during the last third of the XX–beginning of the XXI centuries became for many Russian composers a field for testing the latest means of expression and the implementation of the unique artistic concepts. On the example of such works as “Antiphones” by S. Slonimsky, The First and The Fourth quartets by S. Gubaidulina, “The Birth of a Play” by A. Vustin and “Swan Song” by V. Ekimovsky, elements of theatricality revealed and the individual features of their implementation are determined.

It is noted that the constant moving of the performers around the stage and hall in S. Slonimsky’s “Antiphones” serves to achieve a specific acoustic effect, and the movement of the ensemble members in opposite directions in The First Quartet by S. Gubaidulina contributes to the implementation of the author’s idea of going from unity to destruction. A unique example of the presence of the original complex elements of theatricality is The Fourth Quartet by S. Gubaidulina, where the traditional sound of the ensemble is combined with audio and light row and represents an instrumental theatrical action with a “multi-layered” storyline.

Theatricality of plays for string quartet “The Birth of a Play” by A. Vustin and “Swan Song” by V. Ekimovsky lies in the presence of a plot-and-program beginning. To element it, the composers use both a verbal component – the singing of the performers simultaneously with playing instruments, and extra – musical means in the form of dropping the played pages from the console to the floor by the musicians.

At the end the author comes to the conclusion that the use elements of theatricality in the compositions for the string quartet of Russian composers of the last third of the XX–beginning of the XXI centuries is complex and it is carried out under the conditions of the absolute prerogative of the musical principle; it enriches the scope of the means of instrumental expressiveness of the classical bow ensemble and testifies to the openness of the genre to the individual author’s concepts.

**Keywords:** string quartet, instrumental theatre, elements of theatricality, modern Russian music.

*Существует некий тип «резервной» музыки, в которой интеллектуальные и духовные устремления композитора концентрируются максимально. Это струнный квартет...*

*София Губайдулина*  
[17, с. 88]

Последняя треть XX–начало XXI столетия в отечественной инструментальной музыке – время активных устремлений к обновлению, творческих поисков нового художественного содержания и экспериментов в формах его выражения. Как отмечал А.Н. Сохор, в XX веке особенно интенсивное развитие получили «процессы взаимодействия и преобразования старых жанров и формирование новых» [13, с. 4]. С одной стороны, создаётся внушительное количество оригинальных инструментальных композиций для нетипичных составов исполнителей. С другой – преобразуются традиционные инструментальные жанры, подтверждая свою жизнеспособность и открытость различным новациям. В их числе струнный квартет, который в период последней трети XX–начала XXI столетия для целого ряда отечественных композиторов стал своего рода творческой лабораторией, где воплощались уникальные художественные концепции и апробировались новейшие средства выразительности. При этом одной из ярчайших новаций, способствующих существенному расширению традиционных рамок трактовки квартетного жанра, стало внедрение элементов театральности.

Феномен театральности и формы его проявления в инструментальной музыке получили весьма широкое научное освещение в трудах целого ряда отечественных исследователей XX–XXI столетий. К примеру, А.Н. Сохор утверждал, что «трансформация существующих и пре-

образование новых музыкальных жанров в XX веке происходит главным образом в результате взаимодействия музыки с теми искусствами, которые заняли ведущее место в общественной жизни» [13, с. 100]. К таковым он прежде всего относил драматический театр, признаки которого, по его мнению, в инструментальной музыке заключаются в «пластической конкретности образов, их контрастной смене и динамичности» [13, с. 70].

На «абсолютное господство в поэтике XX столетия визуальных искусств», а именно театра, обращает внимание Е.Б. Долинская. Она отмечает, что «фактором театральности в музыкальном произведении становится драматическая основа в виде программности разных форм или внутреннего сценария», а театральность проявляется в виде «насыщенности текста знаками и впечатлениями, открытыми для индивидуальной дешифровки исполнителем (читателем, слушателем)» [5, с. 255].

В свою очередь, В.О. Петров говорит о возникновении в современной музыке нового жанра – инструментального театра, который возник в результате синтеза музыкальной и театральной составляющих и «завоевал умы практически всех композиторов-новаторов» [11, с. 64]. К ключевым элементам театральности исследователь относит специфическую диспозицию инструментов и передвижение исполнителей по сцене и залу, визуальные приёмы привлечения внимания публики и вербальный компонент. Вместе с тем он под-



разделяет инструментально-театральные сочинения на те, где «наличествуют лишь отдельные из них, и те, которые можно назвать инструментальным спектаклем, использующим ряд элементов театрализации» [11, с. 64]<sup>1</sup>.

Процессы проникновения отдельных элементов театральности в музыкальное исполнительство освещены в ряде междисциплинарных трудов, что позволяет современным исполнителям «по-новому взглянуть на смысл исполнительства в целом» [2, с. 201]. Проблематика театральности и её преломление в конкретной сфере инструментальной музыки – фортепианном искусстве XIX–XX века – рассматривается в работах Д.А. Ивачевой. Автор не только «раскрывает содержательный потенциал театральности» [7, с. 3], но и впервые «выявляет признаки театральности и формы её проявления» [7, с. 6] в композициях малых форм для солирующего фортепиано.

Несмотря на столь внушительный свод научных исследований феномена театральности, до сих пор остаются без внимания проблемы специфики его проявления в классических камерно-инструментальных жанрах, а именно в струнном квартете. По справедливому замечанию В.Н. Холоповой, «из всех музыкальных жанров, доживших до XX века, квартет оказался в наибольшей степени традиционным. В русской музыке XX века только с конца 60-х годов можно заметить радикальное изменение точки зрения на квартет» [15, с. 129]. Выявление особенностей преломления различных элементов театральности в квартетном жанре способствует более глубокому пониманию путей эволюции смычкового ансамбля, позволяет постичь художественную суть произведений и некоторые аспекты их сценического вопло-

щения, сформировать представление об эстетике квартетного исполнительства в свете новейших тенденций музыкального искусства современности.

Первым отечественным опытом включения в струнный квартет элементов театральности стали «Антифоны» С.М. Слонимского, написанные в 1968 году. В.Н. Холопова отмечает, что это «новаторское и глубоко русское произведение» [15, с. 24], самобытность которого кроется в совершенно новом подходе к трактовке квартетного жанра. Во-первых, «Антифоны» имеют оригинальную программу, основанную, по словам автора, «на вокально-речевой мелодике, тесно спаянной с конкретной поэтической образностью древнеиудейского псалма Давида “Он был презрен и отвержен людьми”» [12, с. 13]. Во-вторых, впервые в отечественной истории жанра композитор отказывается от традиционно статической посадки исполнителей квартета, которые, согласно выписанным в партитуре указаниям, постоянно перемещаются по сцене и залу. В результате достигается антифонное звучание струнного ансамбля и визуально усиливается акустический эффект движения голосов во времени и пространстве. Рельефность и пластичность музыке «Антифонов» придают также неспецифические приёмы игры и способы звукоизвлечения на струнно-смычковых инструментах. Имеются в виду четвертитоновые трели, глиссандо с отсутствующим начальным либо конечным тоном и произвольным направлением движения, игра на подставке, за подставкой и на подгрифнике.

Линия театральности в квартетном жанре в виде специфической диспозиции инструментов с передвижением исполнителей нашла продолжение в Первом квартете С.А. Губайдулиной, создан-

<sup>1</sup> Об этом также см.: [10].

ном в 1971 году. По словам композитора, художественная концепция опуса связана с идеей дезинтеграции: «Сочинение исходит из одного звука, из общей точки. Но постепенно разные аспекты музыкального материала – ритмические и мелодические последования, типы артикуляции, динамики – приходят к противоречию друг с другом. Это разрушение звукового материала подчёркивается также и наглядно. Вначале четыре инструменталиста находятся в центре эстрады, компактно собранные вместе; затем музыкальные события толкают их на прогрессирующее отдаление друг от друга по направлению к четырём углам эстрады, где каждый участник концентрируется только на собственной игре и уже совершенно не слышит других. Полная изоляция вплоть до сумасшествия» [14, с. 51]. В результате перемещение участников ансамбля в противоположных направлениях визуально дополняет эффект звукового расщепления унисона – ключевой интонации сочинения.

Замысел следования от единства к деструкции приводит также к трансформации традиционной трактовки квартетного ансамбля, согласно которой каждый участник квартета, сохраняя индивидуальность, является соподчинённой частью коллективного целого. Так, А.Г. Шнитке, размышляя о проблеме ансамблевого начала в квартетном жанре, однажды сказал: «Для меня тут всегда встаёт вопрос: это как бы один человек, это одна мысль или много параллельно высказываемых и спорящих друг с другом мыслей... Может, в итоге получалось, что это квартет четырёх однотипных натур, это ансамбль не четырёх спорящих голосов, а ансамбль по-разному, но едино мыслящих инструментов» [1, с. 85]. Однако в Первом квар-

тете С.А. Губайдулиной прослеживается стремление к крайней степени индивидуализации каждого голоса, выраженное в доминировании монологического типа изложения, множестве авторских ремарок *rubato* в партиях, а также в использовании приёмов игры на струнных инструментах с высоким фактором исполнительской вариативности: трелей, глиссандо, *vibrato*, *tremolo*, *ricochet*. Кроме того, особый интерес представляет исполнительское прочтение сочинения, дополненное пластическим рядом профессиональной танцовщицы, изначально не подразумеваемым композитором<sup>2</sup>. Такого рода синтез музыкального и танцевального рядов не только открывает публике тончайшие грани авторского замысла струнного квартета, но и свидетельствует об открытости жанра иным видам искусства.

Абсолютно новаторским как с точки зрения художественной концепции, так и с позиции применения специфического комплекса театральных элементов стал Четвёртый струнный квартет С.А. Губайдулиной, написанный в 1993 году. В аннотации к изданию композитор сообщает: «В этой вещи меня интересовало, как “реальное” возникает из “нереального”. <...> Как бы то ни было, все частности вещи как её материального сюжета, так и её композиционной фабулы, обусловлены этой исходной идеей: рождение “реального настоящего” из “нереального ненастоящего”» [3]. В итоге концертное воплощение сочинения представляет собой своего рода музыкально-театральное действие с «многослойной» сюжетной линией. Во-первых, в процессе исполнения «реальное» звучание квартета как бы возникает из параллельно транслируемой «нереальной» игры музыкантов, записанной на двух магнито-

<sup>2</sup> См. Губайдулина С. Первый квартет в исполнении Armida Quartett и Manaho Shimokawa. URL: <https://yandex.ru/video/preview/3107398749289439128>.



фонных лентах. Во-вторых, традиционное звучание струнно-смычковых инструментов формируется из аудиозаписей рикошетного треска от пластикового шарика, укрепленного на тонкой металлической струне. И, наконец, для усиления эффекта воздействия музыки на слушателя задействуется визуальный элемент – световой ряд с собственной партией из последовательности различных цветов, где белый и чёрный выступают символами «отсутствия реального цвета». Таким образом, комплекс театральных элементов, включающий как музыкальные компоненты, так и внемузыкальные эффекты, придаёт процессу исполнения квартета особую зрелищность. В своё время София Губайдулина подчёркивала возрастающую роль визуального начала в восприятии современным человеком окружающего мира, утверждая, что «человек превращается из человека думающего и слушающего в человека смотрящего. Визуальное на первом месте» (цит. по: [5, с. 256]). Вместе с тем оригинальность замысла Четвёртого квартета вкупе с новациями в сфере средств художественной выразительности существенно расширяют рамки традиционного понимания эстетики жанра. Неслучайно у композитора возникал вопрос: «Квартет ли это? Или здесь уместно какое-то иное название?» [3].

Примером привлечения в струнный квартет вербального компонента в качестве театрального элемента является сочинение А.К. Вустина «Рождение пьесы», созданное в 1993–1994 годах. Сюжетно-программная суть опуса, по словам автора, заключается в изложении древнейшей мысли о том, «что чем ближе познающий цель познания подходит к ней (как здесь написано: “к неисповедимому бытию”), тем меньше он может о ней сказать. То есть он как бы теряет дар речи» [18,

с. 247]. Это лаконичная трёхчастная композиция, в которой игра на инструментах сочетается с речью (пением) музыкантов. Так, пьеса начинается с шёпота исполнителей, произносящих каноном тексты из книги «Золотые стихи Пифагора» французского писателя Фабра д’Оливье. Пение одного из артистов квартета совместно с инструментальным звучанием составили основу музыкального материала второй части. При этом специфический тембр человеческого голоса, возникший в результате произнесения названия звуков со сжатыми губами, уподобляется скрипичному звучанию *con sordino*. Преобладание в музыкальной ткани квартета речитативных интонаций и многочисленных пауз повлекло за собой использование преимущественно «некантиленных» приёмов игры. Посредством сочетания и чередования *pizzicato u legno batutto, sul ponticello, sui tasto u tremolo* достигается эффект разговора нескольких персонажей. Таким образом, «Рождение пьесы» Александра Вустина для струнного квартета отличается не только присутствием вербального компонента, но и оригинальной фоносферой, образованной вследствие синтеза тембров струнно-смычковых инструментов и человеческого голоса.

Сочетанием музыкальных и внемузыкальных театральных элементов отмечена композиция № 72 «Лебединая песня» Виктора Екимовского для струнного квартета, написанная в 1996 году. Во-первых, театральность этой пьесы выражена в наличии литературного первоисточника – басни древнегреческого баснописца Эзопа о лебеде, поющем предсмертную песню. Этот фактор становится определяющим в воплощении композиционной структуры произведения и отражается в его интонационном строе. По замыслу композитора, «главная идея сочинения – сугубо кон-

структивная: вся музыка крутится вокруг кадансового квартсекстаккорда, от которого она всеми правдами и неправдами пытается оторваться, освободиться и отправиться в вольный полёт. Борьба с этим кровавым палачом (К<sup>6</sup>4) – и есть суть содержания квартета» [6, с. 262].

Во-вторых, музыке «Лебединой песни» присуще частое чередование контрастных разделов и насыщение текста многообразными приёмами игры на струнно-смычковых инструментах. Внезапные смены темпа и нюансов представлены в комплексе с разнохарактерными штрихами и способами звукоизвлечения: *tenuto* и *marcato*, *legato* и *staccato*, *arco* и *pizzicato*. И, наконец, с целью усиления воздействия музыки на слушателя композитор рекомендует исполнителям играть по специально подготовленным партиям и каждую сыгранную страницу артистично сбрасывать с пульта на пол. Вследствие этого создаётся некая визуальная аллюзия на белые крылья лебедей, «которые будто садятся на воду и плывут по ней. <...> Публика невольно обращает внимание на их конфигурацию, которая начинает постепенно меняться и к последнему, седьмому, листу приобретает абрис настоящего лебединого крыла» (цит. по: [9, с. 95]). Однако, несмотря на присутствие в «Лебединой песне» немusicalных компонентов, основополагающая роль в реализации концепции сочинения всё же остаётся за музыкальными средствами. Как отметил автор, «Мои идеи могут выходить за рамки музыки, но только идеи, а технология у меня

все равно вся музыкальная. <...> Конечно, я использую инструментальный театр, но это другое, это часть музыки, а не театральная постановка» (цит. по: [9, с. 92]).

Таким образом, применение элементов театральности в струнных квартетах последней трети XX–начала XXI столетия в творчестве отечественных композиторов носит комплексный характер. При этом наблюдается сохранение инструментальной природы квартетного жанра, где музыкальная составляющая лежит в центре содержания произведения и формирует процесс его сценической реализации. Сюжетно-программная основа, передвижение исполнителей, визуальные и звуковые эффекты, включение вербального компонента продиктованы, прежде всего, художественной идеей квартетных сочинений и направлены на её яркое и убедительное воплощение в условиях абсолютной прерогативы музыкального ряда. Посредством введения в струнные квартеты различных театральных элементов композиторы стремятся усилить эстетическое воздействие музыки на слушателя, привлечь внимание публики, которая становится ещё и зрителем, нередко вовлекаемым в сам процесс воссоздания музыкального сочинения. В результате происходит своего рода «разгерметизация» (Е.Б. Долинская) сценического пространства, нивелирование условных границ между исполнителями и слушателями, где последние оказываются соучастниками инструментально-театрального действия.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Альфреду Шнитке посвящается: к 65-летию со дня рождения. Вып. 1 / сост. В. Горлинский, Е. Долинская, А. Казурова. М., 1999. 198 с.
2. Басалаев С.Н., Мороз Т.И. Театральность в фортепианном исполнительском искусстве // Вестник Кемеровского государственного института культуры и искусства. 2018, № 42. С. 199–203.



3. Губайдулина С.А. Аннотация к Четвёртому квартету (1993). URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00ae3252.htm> (дата обращения: 10.07.2023).
4. Губайдулина С.А. Мы стоим на краю пропасти. Интервью А. Устинова // Музыкальное обозрение. 2007, № 2 (278). С. 3–4.
5. Долинская Е.Б. Театр Прокофьева. М.: Композитор. 2012. 376 с.
6. Екимовский В.А. Автомонография. М.: Музиздат, 2008. 479 с.
7. Ивачева Д.А. Семантика театральности и формы её проявления в фортепианном искусстве XIX–XX веков: дис...канд. искусствоведения. Новосибирск, 2022. 210 с.
8. Москвина О.А. Авторское слово Софии Губайдулиной в аспекте религиозного знания // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2020, № 1 (55). С. 3–10.
9. Панова А.С. Лебединая песня Виктора Екимовского: особенности воплощения концептуальной композиции // Учёные записки Российской академии музыки имени Гнесиных. 2019, № 3 (30). С. 91–96.
10. Петров В.О. Инструментальный театр Харрисона Биртвистла // Музыка: искусство, наука, практика: научный журнал Казанской государственной консерватории им. Н.Г. Жиганова. 2018, № 1 (21). С. 38–45.
11. Петров В.О. О специфике жанра инструментального театра // Актуальные проблемы музыкального образования. 2013, № 1 (27). С. 64–69.
12. Слонимский С.М. Раздумья о третьем авангарде и путях современной музыки. СПб.: Композитор, 2014. 16 с.
13. Сохор А.Н. Эстетическая природа жанра в музыке. М.: Музыка, 1968. 103 с.
14. Фархадов Р.Я. Пока пустота. Памяти Александра Вустина // Музыкальная академия. 2020, № 2 (770). С. 12–18.
15. Холопова В.Н. Российская академическая музыка последней трети XX–начала XXI веков. М., 2015. 226 с.
16. Холопова В.Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2020. 444 с.
17. Холопова В.Н., Рестаньо Э. София Губайдулина. М.: Композитор. 2008. 400 с.
18. Шульгин Д.И. Музыкальные истины Александра Вустина. Монографические беседы. М.: Директ-Медиа, 2014. 265 с.

*Об авторе:*

**Сокольвяк Наталья Леонидовна**, кандидат искусствоведения, профессор кафедры оркестровых струнных инструментов, ректор, Магнитогорская государственная консерватория имени М.И. Глинки (455036, Магнитогорск, Россия), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, [natnet2008@mail.ru](mailto:natnet2008@mail.ru)

## REFERENCES

1. *Alfredu Shnitke posvyashchaetsya: k 65-letiyu so dnya rozhdeniya. Vypusk 1* [Dedicated to Alfred Schnittke: on the 65th Anniversary of His Birth. Issue 1]. Compiled by V. Gorlinsky, E. Dolinskaya, A. Kazurova. Moscow, 1999. 198 p.
2. Basalaev S.N., Moroz T.I. Teatral'nost' v fortepiannom ispolnitel'skom iskusstve [Theatricality in Piano Performance Art]. *Vestnik Kemerovskogo gosudarstvennogo instituta kul'tury i iskusstva* [Bulletin of the Kemerovo State Institute of Culture and Art]. 2018, No. 42, pp. 199–203.
3. Gubaydulina S.A. *Annotatsiya k Chetvertomu kvartetu (1993)* [Abstract to the Fourth Quartet (1993)]. URL: <http://www.famhist.ru/famhist/gub/00ae3252.htm> (10.07.2023).



4. Gubaydulina S.A. My stoim na krayu propasti. Interv'yu A. Ustinova [We are Standing on the Edge of a Precipice: an interview with A. Ustinov]. *Muzykal'noe obozrenie* [Music Review]. 2007, No. 2 (278), pp. 3–4.
5. Dolinskaya E.B. *Teatr Prokof'eva* [Prokofiev Theater]. Moscow: Kompozitor. 2012. 376 p.
6. Ekimovskiy V.A. *Avtomonografiya* [Automonography]. Moscow: Muzizdat, 2008. 479 p.
7. Ivacheva D.A. *Semantika teatral'nosti i formy ee proyavleniya v fortepiannom iskusstve XIX–XX vekov: dissertatsiya ... kandidata iskusstvovedeniya* [Semantics of Theatricality and Forms of Its Manifestation in the Piano Art of the 19<sup>th</sup>–20<sup>th</sup> Centuries: Dissertation for the Degree of Candidate of Arts]. Novosibirsk, 2022. 210 p.
8. Moskvina O.A. Avtorskoe slovo Sofii Gubaydulinoy v aspekte religioznogo znaniya [Author's Word of Sofia Gubaidulina in the Aspect of Religious Knowledge]. *Aktual'nye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Musical Education]. 2020, No. 1 (55), pp. 3–10.
9. Panova A.S. Lebedinaya pesnya Viktora Ekimovskogo: osobennosti voploshcheniya kontseptual'noy kompozitsii [Victor Ekimovsky's Swan Song: Features of the Embodiment of the Conceptual Composition]. *Uchenye zapiski Rossiyskoy akademii muzyki imeni Gnesinykh* [Scientific Notes of the Gnessin Russian Academy of Music]. 2019, No. 3 (30), pp. 91–96.
10. Petrov V.O. Instrumental'nyy teatr Kharrisona Birtvistla [Instrumental theatre of Harrison Birtwistle]. *Muzyka: iskusstvo, nauka, praktika: nauchnyy zhurnal Kazanskoy gosudarstvennoy konservatorii imeni N.G. Zhiganova* [Music: Art, Science, Practice: a scientific journal of the Kazan State Conservatory named after N.G. Zhiganov]. 2018, No. 1 (21), pp. 38–45.
11. Petrov V.O. O spetsifike zhanra instrumental'nogo teatra [About the Specifics of the Genre of Instrumental Theater]. *Aktual'nye problemy muzykal'nogo obrazovaniya* [About the Specifics of the Genre of Instrumental Theater]. 2013, No. 1 (27), pp. 64–69.
12. Slonimskiy S.M. *Razdum'ya o tret'em avangarde i putyakh sovremennoy muzyki* [Reflections on the Third Avant-Garde and the Ways of Modern Music]. St. Petersburg: Kompozitor, 2014. 16 p.
13. Sokhor A.N. *Esteticheskaya priroda zhanra v muzyke* [The Aesthetic Nature of the Genre in Music]. Moscow: Muzyka, 1968. 103 p.
14. Farkhadov R.Ya. Poka pustota. Pamyati Aleksandra Vustina [Empty for Now. In memory of Alexander Vustin]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy]. 2020, No. 2 (770), pp. 12–18.
15. Kholopova V.N. *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney treti XX–nachala XXI vekov* [Russian Academic Music of the Last Third of the XX–Early XXI Centuries]. Moscow, 2015. 226 p.
16. Kholopova V.N. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor, 2020. 444 p.
17. Kholopova V.N., Restan'o E. *Sofiya Gubaydulina* [Sofia Gubaidulina]. Moscow: Kompozitor. 2008. 400 p.
18. Shul'gin D.I. *Muzykal'nye istiny Aleksandra Vustina. Monograficheskie besedy* [Musical Truths by Alexander Vustin. Monographic conversations]. Moscow: Direkt-Media, 2014. 265 p.

*About the authors:*

**Natalia L. Sokolvyak**, PhD (Arts), Professor at the Orchestral String Instruments Department, Rector, Magnitogorsk State M.I. Glinka Conservatory (455036, Magnitogorsk, Russia), **ORCID: 0000-0001-9391-4474**, [natnet2008@mail.ru](mailto:natnet2008@mail.ru)

