

МИСТЕЦТВОЗНАВСТВО

DOI: <https://doi.org/10.32839/2304-5809/2019-2-66-5>

УДК 78.01

Джабраїлова-Кушнір Е.Д.

Національна музична академія імені П.І. Чайковського

РОЛЬ ПРИНЦИПУ OSTINATO У «TRIPLE CONCERTO» М. ШАЛИГІНА

Анотація. Метою дослідження є встановити специфіку втілення принципу *ostinato* в музиці М. Шалигіна на прикладі четвертої частини «Triple concerto», що дозволить краще зрозуміти своєрідність його музики, а також композиторський метод роботи зі звуковим матеріалом. Встановлено, що в четвертій частині «Потрійного концерту» М. Шалигін використовує принцип *ostinato* для створення композицій з образною одноплановістю, де статичність поєднується з динамічною лінією руху. За допомогою комплексного методу, який поєднує слуховий та структурний методи аналізу, буде встановлена роль принципу *ostinato*, його композиційно-драматургічне призначення. А також визначена специфіка організації музичної тканини четвертої частини «Triple concerto» й особливості композиторського мислення М. Шалигіна.

Ключові слова: принцип *ostinato*, драматургічна статика, акустична музика, творчість М. Шалигіна, музика ХХІ століття, робота зі звуком, композиторське мислення.

Dzhabrailova-Kushnir Elmira

Petro Tchaikovsky National Music Academy

THE ROLE OF THE OSTINATO PRINCIPLE IN THE “TRIPLE CONCERTO” BY M. SHALYGIN

Summary. The aim of the research is to determine the specifics of embodiment of the *ostinato* principle in M. Shalygin's music as exemplified by the fourth part of the “Triple concerto” for better understanding of the originality of his music as well as the composer's method of working with sound material. It was found that in the fourth part of the “Triple Concerto” M. Shalygin uses the principle of *ostinato* to create compositions with imaginative uniformity, where statics is connected to a dynamic line of motion. Using the integrated method that combines acoustic and structural methods of analysis, the role of the *ostinato* principle and its compositional as well as dramaturgical purpose will be determined. Moreover, the specifics of the organization of the musical canvas of the fourth part of the “Triple concerto” and the individuality of the M. Shalygin's composer thinking are determined. The structural plan demonstrated the closed semantic amplitude of this music number. The main purpose of the rhythmic and textural *ostinato* in this part is to obtain a monosemantic timbral-acoustical effect which ultimately results in external effect of dramaturgical statics. Furthermore, keeping an illusory image of statics on the same level, i.e. multiple repetitions of various elements of musical language in combination with textural and rhythmic *ostinato*, the composer creates a movement on another level by slow unfolding of musical material and expanding the form (*crescendo*). That is, the combination of statics with a dynamic line of movement becomes the determining factor in the overall concept of the work. This *crescendo* creates the effect of immersion in the sound environment and also drives musical development while maintaining the integrity of the main image.

Keywords: *ostinato* principle, dramaturgic statics, acoustic music, M. Shalygin's works, music of the XXI century, work with sound, composer thinking.

Постановка проблеми. Визнання значної ролі *ostinato* в музиці минулого століття давно вже стало «загальним місцем» в музикознавстві [7, с. 66]. Особливо велике значення мало сприйняття принципів ритмічного *ostinato*, що являється «каталізатором різного роду динамічних нагнітань властиве позаєвропейській музиці» [8, с. 84]. Інтерес до цього способу розвитку продовжився і в композиціях початку ХХІ століття. Так, український музикознавець, Н. Герасимова-Персидська відзначає, що сучасні композитори часто використовують *ostinato*, так як «неспішна зміна подій на тлі бурдона або *basso ostinato*, короткі обороти з коротким відлунням – все це дає можливість занурюватися в звукове середовище і його освоювати, тобто розуміти» [2, с. 6].

У творчості україно-голандського композитора молодшої генерації, М. Шалигіна¹ *ostinato* також служить важливим засобом організації музичної

тканини. В таких його творах як: «Passacaglia es-moll» (2009-2010), «Lullaby» (2010), четверта частина «Triple concerto» (2010), п'ята частина «Suite – homage to Alfred Schnittke» (2013) та ін. – принцип *ostinato* являється методом розвитку музичної тканини та засобом організації форми. В той же час композитор використовує крещендууючий принцип *ostinato* як спосіб розв'язки теми, що становиться важливим композиційно-драматургічним компонентом його творів.

Твір «Triple concerto» (четверта частина), написаний М. Шалигіним у 2010 році, поки не потрапив до кола глибоких дослідницьких інтересів в українському музикознавстві. Можна констатувати, що в даній статті здійснюється вперше музикознавче осмислення ролі принципу *ostinato* й специфіка роботи М. Шалигіна зі звуковим матеріалом, що й забезпечує наукову новизну дослідження.

¹ М. Шалигін композитор молодого покоління, випускник Національної музичної академії ім. П.І. Чайковського по класу композиції професора І.В. Щербакова. У 2011 році композитор переїхав за кордон і продовжив освіту в Королівській консерваторії в Гаазі. Після навчання М. Шалигін залишився в Голландії і на даний час живе і працює в цій країні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Принцип *ostinato* і його втілення в музиці ХХ – початку ХХІ століття детально проаналізовано в дисертаційних роботах Г. Абдуллінової, А. Молчановим, Г. Задніпровською, а також висвітлювався в дослідженнях В. Задерацького, М. Левандо, Е. Орлової, В. Цуккермана, Е. Ручевської, В. Холопової, Л. Шнаппер та іншими.

Дослідники відзначають, що існує декілька причин настільки міцного вкорінення даного принципу в музиці ХХ – початку ХХІ століття. Одна з них – вплив неокласичних тенденцій². Принцип єдності при постійній мінливості, варіаційній множинності, що широко використовувався в музиці ХХ століття, за зауваженням Е. Орлової, «<>перегукується з принципом різноманітності в єдності», властивий музичним композиціям ХVII-ХVIII століть [8, с. 76]. Цей прийом дозволяв композиторам того часу здійснювати у своїх творах інтенсивний музичний розвиток при збереженні цілісності основного образу або афекту.

Ще однією причиною стало усвідомлення *ostinato* як «антирозвитку» (І. Стравінський) і в певній мірі статичності, що сприяло відкриттю цілого семантичного кола в музиці. Так, наприклад, В. Задерацький зазначив, що «<>інтерес до вельми широкого семантичного кола, породжуваному всією різноманітною множинністю заломлення принципу *ostinato*, завжди залишався дуже значимим», а для деяких сучасних майстрів «<>*ostinato* став визначальною обставиною формування» [5, с. 285].

Також в *ostinato* відбилася прагнення композиторів до граничної економії матеріалу і одночасно, як зауважує І. Задерацький, «до повної мобілізації логічних ресурсів в розкритті ідеї» [там само]. Тобто відобразилися деякі загальні закономірності мислення ХХ століття – початку ХХІ століття.

Про творчість Максима Шалигіна та його композиторський метод роботи з музичним матеріалом – принципи використання *ostinato* – написано ще дуже мало досліджень. Здебільшого, це інтерв'ю, короткі статті в періодичних виданнях, а також біографічні відомості, написані самим композитором та розміщені на його офіційному сайті. Так, з нечисленних джерел відомо, що україно-голандський композитор М. Шалигін – автор творів різних жанрів, серед яких камерна, вокальна, симфонічна, а також музика до вистав, балетів і кіно [4]. Помічено, що принцип *ostinato* здебільшого М. Шалигіним використовується (зокрема в четвертій частині «Triple concerto») для створення однопланової за образністю композиції. В особистій бесіді з автором даної статті³ М. Шалигін зауважив: «<> *ostinato* взагалі універсальний метод. Використовуючи правила *ostinato*, ти сам собі розв'язуєш, в якому сенсі, руки. Бо твоя уява може відлітати далеко, і у фактурному, і в тембральному сенсі, і в якому завгодно». В той же

час, як зазначив автор, в процесі написання музики «<>концентруєшся не на самому *ostinato*, а на його розвитку», тобто «захоплює сам матеріал, його звучання, його продовження, його експресивні зміни і так далі».

У зв'язку з цим метою цього дослідження є проаналізувати специфіку втілення принципу *ostinato* в музиці М. Шалигіна на прикладі четвертої частини «Triple concerto», що дозволить краще осягнути композиторського мислення митця та його творчий метод роботи зі звуковим матеріалом.

Виклад основного матеріалу. Музикознавець В. Холопова, вивчаючи особливості драматургії в музиці минулого століття, виділила наступні її типи: класична конфліктна драматургія, неконфліктна контрастна драматургія, монодраматургія й паралельна драматургія. При цьому монодраматургію автор поділила на статичний і крещендуючий види. Так, за концепцією дослідника, статичний вид монодраматургії пов'язаний з так званою драматургією потоку – «одноплановий образний рух з мікрозміними» [10, с. 19]. Крещендуючий вид монодраматургії «<>характеризується так само образною одноплановістю, але з кількісними змінами» – наростанням і посиленням гучністю звучання музичного матеріалу [10, с. 29].

Зазначимо, що у четвертій частині «Triple concerto» М. Шалигін також використовує принцип *ostinato* для створення композицій з образною одноплановістю, де статичність поєднується з динамічною лінією руху.

«Динамічна статика», «нестійка стійкість», «рухома нерухомість» – визначення, як зауважує Е. Орлова, часто застосовуються для позначення особливостей драматургічного розвитку. Також музикознавець виділила два типи драматургії «динамічною статикі»: де «<...> один тяжіє до витримуванню активно-імпульсивних образів», а інший – «до споглядально-медитативних» [8, с. 76]. При цьому, якщо перший вид заснований на принципі ритмічного нагнітання комплексів *ostinato* і більшого поширення отримав в музиці першої половини ХХ століття, то другий – «<...> пов'язаний з прагненням до передачі нескінченності зафіксованого свідомістю моменту», а також «зі специфічною образною застиглістю» [там само].

Також споглядально-медитативний тип «динамічною статикі» широкого застосувався і свій подальший розвиток здобув в музиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. Як зазначає, науковець Н. Герасимова-Персидська, це явище «в якійсь мірі стало результатом «втоми» від динамічною експресії, драматизму і епатажності музики авангарду» [2, с. 6]. Н. Герасимова-Персидська вказує: в музиці в цей період «замість швидкого руху, що забезпечується ритмічною провідністю – повільне, довготривале звучання», що дозволило слухачеві «зануритися в плінність музики і стертися на інтуїцію» [там само].

² Однак «класичне», як вказує О. Соколов, слід розуміти в широкому сенсі слова, зокрема «відносно сюди характерні для багатьох композиторів ХХ століття звернення до жанрів і форм епохи бароко» [9, с. 115]. Також дослідник підкреслює, що «неокласицизм» як музичний напрям ХХ століття не був орієнтований лише на зразки спадщини класичної епохи» [там само]. Наприклад, для І. Стравінського, як зазначає О. Соколов, стилістичними моделями були твори К. Дезуальдо, Д.П. Перголезі, П. Чайковського і т.д.

³ Діалог із композитором відбувався у вигляді дистанційного інтерв'ю.

Так, до засобів *ostinato* як в більш розосереджених, так і самих концентрованих типах, музикознавці відносять: повторення різних елементів музичної мови: «лейтінтонацій, окремих мелодійних оборотів, ритмічних малюнків, гармонійних або сонорних комплексів, а також тривалі витримки окремих звуків або співзвуч» [8, с. 83–84].

З чого випливає, що всі ці засоби (окремо або в різних поєднаннях) так чи інакше беруть участь в створенні зовнішнього ефекту драматургічної статистики. Але вже їх з'єднання з іншими елементами, що розвиваються часто варіаційно і сприяє внутрішньому руху музичного матеріалу. Тому такі характерні особливості музичної драматургії, що засновані на принципах *ostinato*, прийнято відносити до сфери явищ «динамічної статистики».

В четвертій частині «Triple concerto» М. Шалигіна принцип *ostinato*, є також важливим композиційним компонентом та значимим елементом драматургії твору.

Твір «Triple concerto», написаний композитором для камерного оркестру, соло скрипки, віолончелі та фортепіано, складається з 5 номерів, де всі частини циклу контрастні, і єдині, завдяки наскрізному розвитку музичних тем, та багаторазовим трансформаціям початкового мотиву концерту.

Також більшість тем циклу виростає з висхідної або низхідної секунди, що свідчить про принцип монотематичності. Визріваючи у мелодіях попередніх частин, ця ламентозна інтонація (секундова) стає наскрізним елементом, а також формотворчим стрижнем ліричного Adagio. При цьому її підкреслена *остинатність* стає ключем до розуміння художньо-образної концепції й передає (в концентрованої формі) емоційне напруження та зростання градусу трагічності твору. Тому формоутворюючу роль в цій частині

відіграє динаміка, яка створює кілька потужних кульмінаційних підйомів (таблиця 1).

Оскільки даний твір аналізується вперше, доцільно навести таблицю форми четвертої частини «Triple concerto» (таблиця 1).

Як видно з таблиці, Adagio поділяється на 4 фази. Перша фаза виконує функцію зав'язки, де після вступу звучить тема *ostinato* в басу, а потім проводиться перша варіація. Друга фаза – є розробкою. Третя – кульмінаційна з трьома хвилями. Четверта – виконує функцію репризи.

Також на ряду з фактурним та ритмомелодичним *ostinato* в цій частині важливим композиційно-драматургічним компонентом є також тема Вступу, яка являється образно-інтонаційним обрамленням усієї частини й об'єднують 4 фази форми. Вступ складають два речення, де, у другому відбувається поступове заповнення простору із залученням оркестрових голосів (Приклад № 1).

Так, тема Вступу розпочинається зі знакової інтонації – малосекундового стогону-зітхання флейт, вписаного в інтервал малої терції, що взятий гармонічно. Тиха динаміка (*ppp*), повільний темп Вступу, глибокий сі-бемоль мінор⁴, багаторазове повторення-заклинання, скорботної інтонації *des-c* у флейт вже на початку цієї частини створюють ефект уповільнення музичного часу та статичності.

Поступово до самотнього звучання флейт приєднуються інші інструменти, серед яких – тремолоючий вібрафон, що дублює один звук «с» з теми флейт (створює акустичний ефект далекого відгомону), засурдинена ІІ скрипка, в партії якої присутні інтонації, що розквітнуть в соло скрипки (низхідна мелодична лінія з VI по V щабель), а також кларнет.

В подальшому з мірного звучання ударних у Вступі – тремоло вібрафона, яке дублює один

Таблиця 1

Структура четвертої частини «Triple concerto»

№ фаз	1 фаза			2 фаза		3 фаза	
<i>Разділи</i>	Вст.		1 вар.	Вст. ₁	1 вар. 2 вар.	Вст. ₂	1-3 вар. 1 кульмінація
<i>Цифра; такти</i>	по 10 т.	с 11т.	13-32 тт.	4 ц.; 33-46 тт.	6 ц.; 47-67 тт.	11 ц.; 68 – 76	12 ц. 77- 88 тт.
<i>Тембри</i>	Fl.; Vibr.; V-ln;	–	Соло V-ln;	Tr.; Ob.; Tam-tam; Arpa; V-ni; V-le; Celli;	Соло Cello; V-ln; P-no;	Fl.; Ob.; Cl.; Fag.; Corni; Tr.; Tmd; Tuba; Timp; V-ni; V-le; Celli; Bassi.	Соло Cello; V-ln; Fl.; Ob.; Cl.; Fag.; Corni; Tr.; Tmd; Tuba; Timp; V-ni; V-le; Celli; Bassi.
<i>Ostinato</i>	–	Соло P-no	P-no	–	Timp; Cello; Vibr.; Arpa	–	P-no
<i>Динаміка</i>	<i>ppp</i>	<i>ppp</i>		<i>pp</i>	<i>pp – mf</i>	<i>mf – f</i>	<i>f – ff</i>

№ фаз	-//-		4 фаза	
<i>Разділи</i>	2 кульмінація	3 кульмінація		Вст. ₃
<i>Цифра; такти</i>	15 ц.; 89-98 тт.	18 ц.; 99-104 тт.	19 ц.; 105-107 тт.	20 ц.; 108-120 тт.
<i>Тембри</i>	-//-	-//-	Соло P-no V-ni; V-le; Celli;	Fl.; Ob.; Cl.; Fag.; Tam-am; Vibr.; Arpa;
<i>Ostinato</i>	Соло P-no; Timp; Cello; Vibr.; Arpa	-//-		–
<i>Динаміка</i>	<i>ff – fff</i>	<i>ffff – pppp</i>	<i>p – ppp</i>	<i>p – ppp</i>

⁴ Варто відзначити, що М. Шалигін дуже часто використовує у своїх творах тональності з великою кількістю бемолів при ключі, що свідчить про пріоритетне ставлення композитора до традиційного розуміння ладотональної семантики.

Приклад № 1

Musical score for Example 1, featuring Flute, Clarinet, Vibraphone, and Violin II. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *pp*, and performance instructions like *ppp legato* and *ppp*.

Приклад № 2

Musical score for Example 2, featuring Piano solo and Violin solo. The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *ppp legato* and *dolce*.

звук С з теми флейт – сформується ритмічна пульсація теми *ostinato* у фортепіано (Приклад № 2).

Як видно з наведеного прикладу, лірична тема першої варіації (соло скрипки) підхоплює першоімпульс заявленої малосекундової інтонації Вступу й поступово розгортає щемливу мелодійну лінію (*dolce*) на тлі *ostinato* акордового супроводу фортепіано, що створює ефект образної застигlosti й сконцентрованості на одному психологічному стані.

Також неухильно повторювані чверті теми *ostinato*, що проходить в повільному темпі у фортепіано в першій і третій фазах, а потім у струнних і ударних в другій і четвертій фазах, виступають своєрідною канвою, на якій «вишиваються» всілякі мелодійні візерунки вільних голосів.

Мелодійна лінія цих голосів – всього їх 3 – має хвилеподібну конструкцію: від ламентозних

секундово-терцових ковзань, поступового завоювання діапазону і кульмінаційного підйому (емоційно виразне скандування звуку «ре бемоль») – до досягнення мелодійної вершини («до бемоль» (верхній регістр) і потім спаду «сі бемоль».

Таким чином, специфіка викладу вже на початку частини, а також протягом всього твору – в поступовому кресцендуванні форми, розростанні *ostinato* та в помірності ущільнення фактури, за рахунок чого відбувається поступове заповнення всього музичного простору, створюється внутрішня динаміка в статичному стані.

Таке накопичення енергії, в кінцевому підсумку, вивільняється в генеральній кульмінації – друга хвиля третьої фази. Оркестр звучить *tutti*, музична тканина ущільнюється. Разом з тим за рахунок одночасного проведення контрапунктуючих голосів, а також накладенню різного фразу-

Приклад № 3

Musical score for Example 3, featuring Piano solo, Violin solo, Cello solo, and Violin I. The score includes dynamic markings such as *ppp* and *ppp*, and performance instructions like *ppp* and *ppp*.

вання, утворюється секундово-кластерний монолог, що посилює барвісгу сторону звучання.

З 94-97 тактів тріольну формулу-плач проводять мідні духові, після чого настає пік кульмінації (3 хвили). Посилення щільності звучання досягається тут за рахунок проростання теми – через включення вільного голосу, який, підхоплюючи мелодичний малюнок іншої партії (зокрема скрипок), оновлює її, вносить нові елементи, не порушуючи єдності (Приклад № 3).

Потім відбувається динамічний провал в рррр – значне темброве-фактурне стиснення, число голів зменшується до чотирьох, – і відбувається вихід в сферу медитативної лірики. Закінчується четверта частина циклу темою вступу, після чого звучать глухі удари там-тама, створюючи відчуття поступового видалення горизонту.

Висновки. Таким чином, вже структурний план продемонстрував замкнутість смислової амплітуди цього номеру. Головне призначення ритмічного та фактурного *ostinato* в цій частині – в досягненні моносемантичного темб्रोакустичного

результату, що в результаті призводить до зовнішнього ефекту драматургічної статичності.

Також, роблячи ілюзорне зображення статичності на одному рівні – багаторазове повторення різних елементів музичної мови в поєднанні з фактурним та ритмічним *ostinato* – композитор створює рух на іншому – повільне розгортання музичного матеріалу й креслендування форми. Тобто поєднання статичності з динамічною лінією руху стає визначальним фактором в загальній концепції твору. Такий спосіб нарощування звучності створює ефект занурення в звукове середовище, а також здійснює музичний розвиток при збереженні цілісності основного образу.

Продовження вивчення творчості М. Шалігіна бачиться сьогодні перспективним завданням, а «Triple concerto» стає яскравим прикладом сучасної трактовки звукового матеріалу. З цієї точки зору цікавим буде в наступному дослідженні провести паралелі творчого методу М. Шалігіна з іншими композиторськими стилями кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Список літератури:

1. Бобровский В. Претворение жанра пассакаля в сонатно-симфонических циклах Д. Шостаковича. *Музыка и современность*. Москва, 1962. Вып. 1. С. 149–182.
2. Герасимова-Персидская Н. Музыка начала ХХІ века. *Музичне мистецтво*. 2013. Вып. 13. С. 3–8.
3. Григорьева Г. Вариационная форма. *Музыкальные формы ХХ века*. Москва, 2004. С. 38–88.
4. Джабраилова Э. «Главная задача композитора – быть ведомым, а не ведущим». *Форум «Музыка молодых»*: интервью с Максимом Шалыгиным. Электрон. версия ст.: URL: (дата обращения: 19.03.2014).
5. Задерацкий В. Сонористическое претворение принципа оstinatности в творчестве Оливье Мессиана. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1985. Вып. 6. С. 285–317.
6. Кюрегян Т. Нетиповые формы в советской музыке 50-70-х годов. *Проблемы музыкальной науки*. Москва, 1989. Вып. 7. С. 71–89.
7. Леванда М. Об оstinatности в музыке ХХ в. *Анализ, концепции, критика*. Ленинград, 1977. С. 66–78.
8. Орлова Е. «Динамическая статика» как черта образно-драматургического содержания (на примере из произведений композиторов Закавказья). *Вопросы драматургии и стиля в русской и советской музыке*. Москва, 1980. С. 75–96.
9. Соколов А. Категория формы в музыке ХХ века. *Введение в музыкальную композицию ХХ века*. Москва, 2004. С. 114–141.
10. Холопова В. К проблеме музыкальных форм 60-70-х годов ХХ века. *Современное искусство музыкальной композиции*. Москва, 1985. Вып. 79. С. 17–31.
11. Холопова В. Типология музыкальных форм второй половины ХХ века (50-80-е годы). *Проблемы музыкальных форм в теоретических курсах ВУЗА*: Москва, 1994. Вып. 132. С. 46–69.

References:

1. Bobrovsky V. (1962). Pretvorenje zhanra passakali v sonatno-simfonicheskikh ciklah D. SHostakovicha [The realization of the genre of Passacaglia in D. Shostakovich's sonata-symphonic cycles]. *Music and Modernity*, vol. 1, pp. 149–182.
2. Gerasimova-Persidskaya N. (2013). Muzyka nachala XXI veka [Music of the beginning of the XXI century]. *Musical art*, vol. 13, pp. 3–8.
3. Grigorieva G. (2004). Variacionnaja forma [Variation form]. *Muzykal'nye formy XX veka* [Musical forms of the twentieth century]. Moscow: Humanitarian publishing center VLADOS, pp. 38–88.
4. Dzhabrailova E. (2013). «Glavnaya zadacha kompozitora – byt' vedomym, a ne vedushchim»: interv'y u s Maksimom Shalyginym. [«The main task of the composer is to be led, not leading»: interview with Maxim Shalygin]. *Forum «Muzyka molodyh»* [Forum «Music of the Young»], vol. 40. URL: <http://mi-re.do.am> (accessed 19 March 2014)
5. Zaderatsky V. (1985). Sonoristicheskoe pretvorenje principa ostinatnosti v tvorchestve Oliv'e Messiana [Sonoristic implementation of the principle ostinatnosti in the works of Olivier Messiaen]. *Problems of music science*, vol. 6, pp. 285–317.
6. Kyureghyan T. (1989). Netipovye formy v sovetskoj muzyke 50-70-h godov [Atypical forms in Soviet music of the 50-70 s]. *Problems of music science*, vol. 7, pp. 71–89.
7. Levanda M. (1977). Ob ostinatnosti v muzyke XX v. [About ostinato in the music of the XX century.]. *Analysis, Concepts, Criticism*, pp. 66–78.
8. Orlova E. (1980). «Dinamicheskaya statika» kak cherta obrazno-dramaturgicheskogo sodержaniya (na primere iz proizvedenij kompozitorov Zakavkaz'ya) [“Dynamic statics” as a feature of dramatic content (using the example from works of composers of Transcaucasia)]. *Questions of drama and style in Russian and Soviet music*, pp. 75–96.
9. Sokolov A. (2004). Kategoriya formy v muzyke XX veka [Category form in the music of the twentieth century.]. *Vvedenie v muzykal'nyu kompoziciyu XX veka* [Introduction to the musical composition of the twentieth century]. Moscow: Humanitarian publishing center VLADOS, pp. 114–141.
10. Holopova V. (1985). K probleme muzykal'nyh form 60-70-h godov XX veka. [To the problem of musical forms of the 60-70-ies of the twentieth century]. *Contemporary art of musical composition*, vol. 79, pp. 17–31.
11. Holopova V. (1994). Tipologiya muzykal'nyh form vtoroj poloviny XX veka (50-80-e gody). [Typology of musical forms of the second half of the twentieth century (50-80s)]. *Problems of musical forms in the theoretical courses of the university*, vol. 132, pp. 46–69.