

УДК 78.06

**«ПО МОТИВАМ ТАТАРСКОГО ФОЛЬКЛОРА» СОФИИ ГУБАЙДУЛИНОЙ:
К ПРОБЛЕМЕ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ**

Шириева Надежда Велеровна, кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры татаристики и культуроведения, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: taha1978@mail.ru

Дыганова Елена Александровна, кандидат педагогических наук, доцент кафедры татаристики и культуроведения, Казанский (Приволжский) федеральный университет (г. Казань, РФ). E-mail: dirigerdea@mail.ru

София Губайдулина – живой классик современной музыки, один из самых востребованных композиторов нашего времени, чьи непрестанные поиски в сфере тембровых звучаний сопряжены с не менее напряженными духовными исканиями. Родившаяся в городе Казани, на перекрестке двух культур – татарской и русской и двух религий – мусульманской и христианской, она не могла не испытывать их влияния в своем творчестве. И наиболее ярко оно выражалось в неугасаемом интересе Губайдулиной к богатейшему арсеналу выразительных средств, предоставляемых восточной музыкой.

Проблема синтеза западных и восточных культурных традиций в музыке композитора получила достаточно широкое освещение в музыковедческих трудах. Однако сочинения Софии Губайдулиной, основывающиеся на пентатонном звукоряде, – одна из наименее исследованных областей её творческого наследия. Три цикла для малой, альтовой и басовой домры в сопровождении фортепиано «По мотивам татарского фольклора» содержат характерные ладовые и ритмические особенности, отличающие татарскую традиционную музыкальную культуру. Спецификой данного сочинения является полистилистика, которой композитор обрамляет своеобразие национального музыкального языка. Эта особенность порождает проблему билингвизма, заключающуюся в соотношении в музыкальном тексте «По мотивам татарского фольклора» «своего» и «чужого» как художественного диалога этнического и общеевропейского. Подход к решению этой проблемы лежит в русле теории интертекстуальности, с помощью которой анализируются различные параметры межтекстовых связей в сочинении Губайдулиной. Эклектизм музыкальной ткани, образуемый сочетанием ангемитонных структур, элементов джазовой стилистики и сонорика, интонаций испанской гитарной музыки, отнюдь не противоречит композиционной целостности «По мотивам татарского фольклора». Полистилистические черты данного сочинения, представляющего «единство множества», могут быть объяснены царившими во время его написания постмодернистскими тенденциями. Итогом проведенного исследования является вывод об этнической самоидентификации композитора в пространстве разных культур и объяснение «игры стилей» как новой формы художественного синтеза, объединяющего тенденции мирового искусства с установками этнокультуры.

Ключевые слова: домра, интертекстуальность, общеевропейское, пентатоника, полистилистика, синтез, татарская музыка, художественный диалог, этническое.

**“TATAR FOLKLORE INSPIRATIONS” BY SOFIYA GUBAIDULINA:
INTERTEXTUALITY ASPECTS**

Shirievna Nadezhda Velerovna, PhD in Art History, Senior Lecturer, Department of Tatar Studies and Culturology, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: taha1978@mail.ru

Dyganova Elena Aleksandrovna, PhD in Pedagogy, Associate Professor, Department of Tatar Studies and Culturology, Kazan Federal University (Kazan, Russian Federation). E-mail: dirigerdea@mail.ru

Sofiya Gubaidulina, a living classic of modern music and one of the most popular composers of our time, is in constant search of both new timbres and spiritual truths. Born in Kazan (Russia), at the intersection of

Tatar and Russian cultures as well as Islam and Christianity, she was naturally influenced by all of them, which is best reflected in Gubaidulina's continual interest in the wide range of expression means offered by Oriental music. This phenomenon led to a wide discussion among musicologists on a synthesis of Western and Oriental cultural traditions in Gubaidulina's music.

However, Sofiya Gubaidulina's music based on the pentatonic scale is one of the most poorly studied areas in her artistic legacy. Three cycles of pieces "*Tatar Folklore Inspirations*" for small, alto and bass domra with piano accompaniment analysed in this paper have specific modal and rhythmic features characterising Tatar traditional music. Its main feature is polystylistics, which serves as form to the traditional music language and creates bilingualism with the "own" and the "alien" as a dialogue between the local ethnic and the European. This phenomenon is analysed using the intertextuality technique applied to various parameters of intertextual links. A combination of anhemitonic structures, stylistic jazz elements, sonorism and Spanish guitar intonations produces an eclecticism that does not contradict the compositional integrity of "*Tatar Folklore Inspirations*". The polystylistics of this music, as a unity of varieties, can be explained by the postmodern trends of the time of its composition. This study reveals how the composer identifies herself within different cultures and explains her "play of styles" as a new form of artistic synthesis integrating the world art trends with ethnic cultural paradigms.

Keywords: domra, intertextuality, European, pentatonism, polystylistics, synthesis, Tatar music, artistic dialogue, ethnic.

XX век явил собой наступление эры особой музыкальной экспрессии, потребовавшей изобретения принципиально иных методов работы со звуковым материалом. Одним из способов получения новых звучаний для композиторов стал синтез традиций этнической музыки с конструктивными законами западноевропейского искусства. Особенно привлекательной была музыка Востока. Интерес к ней В. Н. Холопова объясняет прогрессом европейской музыки, за несколько веков прошедшей путь от натурального обертонового ряда до микрохроматики и погружившейся сферу тембров, сонорики, неметрированного ритма [12, с. 153].

Эксперименты по введению в композицию характерных элементов восточного музыкального языка начались еще в творчестве К. Дебюсси, М. Равеля, М. Мийо, Ф. Пуленка, Э. Вила-Лобоса, О. Мессиана и были продолжены Г. Коуэллом, Ч. Айвзом, Дж. Кейджем. В одном ряду с названными композиторами стоит имя Софии Губайдулиной. Впитав в себя все тенденции современной композиторской техники, она также не избежала тяготения к музыке Востока, что в её случае было неизбежным. Рожденная от союза отца-татарина и русской матери в крае, где проживали два народа, тесно переплелись две религии, она не могла не испытывать влияния различных ментальностей. Вероятнее всего, это и определило ту специфическую «ориентальность» музыки Губайдулиной, в которой характерные свойства западной музы-

ки, такие как ясность, конструктивность, чёткое следование нарративной логике, переплетаются с типичными чертами восточного искусства, к которым относятся созерцательность, вариативность, импровизационность [10, с. 36].

Проблема органичного сосуществования западных и восточных «речевых элементов» в музыкальном языке Софии Губайдулиной всегда интересовала исследователей её творчества. Она поднимается в трудах отечественных ученых В. Н. Холоповой, А. Ю. Кудряшова, китайского музыковеда Гань Бихуа, американского исследователя Фей Дамарис Нери.

Несмотря на связь с Востоком, ощущаемую во многих сочинениях Губайдулиной, в её творческом наследии мало сочинений, основанных на татарских пентатонных мотивах. Это три цикла по пять пьес для домры «По мотивам татарского фольклора» (1977), три пьесы для двух труб – «Татарская песенка», «Праздник», «Суюмбика» (1979), музыка к татарскому кинофильму «Три дня праздника» (1979) и «Татарский танец» для баяна и двух контрабасов (1992). Скромный перечень произведений, в которых Губайдулина обращается к татарской пентатонике, обусловил весьма малое количество исследований, посвященных её музыке с национальным колоритом. К ним можно отнести труды И. Р. Башаровой и Ш. Х. Монасыпова, в которых внимание исследователей локализовалось на музыкально-знаковой стороне «татарских» сочинений Губайдулиной (И. Р. Баша-

рова) и на их интерпретации с позиции духоведения (Ш. Х. Монасыпов). Также первые исполнители «По мотивам татарского фольклора» – Г. Мухаметдинова (домра) и Ю. Сокольская (фортепиано) – издали методические рекомендации, объединяющие анализ образной стороны пьес с практическими указаниями, касающимися специфики их исполнения. Однако в задачи указанных авторов не входило погружение в проблему обнаружения в данных произведениях оригинального художественного диалога этнического и общеевропейского. А поскольку этническое уже «задано» пентатоникой, то модели этого диалога будут выстраиваться на основе преимущественно одного параметра текстового билингвизма – разных форм отношений пентатоники и «расширенной тональности».

Обозначенная проблема соотношения в тексте сочинений Губайдулиной субстанциональных основ этнической музыкальной культуры и общеевропейского композиторского логоса обусловили поиск соответствующей методологии. Наиболее адекватной представляется сложившаяся в недрах лингвокультурологии теория интертекстуальности, активно используемая сегодня в музыковедении, и, в частности, её интерпретация М. Г. Арановским [1], в которой ученый ставит акцент на способе превращения «чужого» (заимствованного) в «свое» (оригинальное). Данное исследование будет посвящено анализу подобного рода межтекстовых связей в самом первом опусе Губайдулиной, где она отдает дань своим татарским корням – «По мотивам татарского фольклора».

Главным конструктивным элементом музыкальной ткани этого сочинения является пентатонный звукоряд мажорного и минорного наклонения. Необходимо отметить то значимое место, которое Губайдулина отводит стилизации звучания татарских народных песен и наигрышей. Здесь можно услышать вольный наигрыш курая (первая пьеса первого цикла), сокровенные напевы мунаджата (соло альтовой домры в первой части второго цикла), имитацию звучания танбура¹ (партия басовой домры в первой пьесе третьего цикла). Эпическими интонациями, отсылающими

¹ Разновидность струнно-щипкового музыкального инструмента типа лютни, распространённого в арабских странах.

ми к древнему жанру байтов, пронизан монолог малой домры в третьей пьесе первого цикла и тематизм третьей пьесы второго цикла. Стариной веет от мелодического материала солирующей басовой домры в той же по счету части заключительного цикла. Прием игры *pizzicato*, сопряженный с глиссандо и вибрато, создает медитативный настрой, погружая в сакральное пространство каждого звука.

Но, используя в вышеупомянутых пьесах ангемиотонные ладовые структуры, Губайдулина не замыкается в рамках бесполутоновости. Она разрушает ее архаическое звучание, то вкрапляя в него яркие «всполохи» хроматических звуков (второй цикл первой пьесы), то следуя по пути полимодального сочетания фрагментов пентатонных звукорядов мажорного и минорного наклонений, при этом нарочито избегая явного определения ладовой окраски (второй цикл третьей пьесы), либо разрезая сгущенное пентатонное пространство «мерцанием» пентаккордов или хроматических кластерных созвучий (первый цикл второй пьесы, третий цикл первой и третьей пьесы).

Роль хроматики существенно усиливается в пьесах скерцозного характера. Интересно, что Губайдулина прибегает здесь к жанру так называемой «легкой» музыки, помещая ангемиотонные мотивы в джазовые танцевальные ритмы. Таковы пьесы под номером II в первом и третьем циклах. Нужно отметить, что Губайдулина, обычно редко обращаясь к подобного рода аллюзиям, использует «шлягерность», следуя музыкально-эстетической парадигме А. Шнитке, в которой эстрадные музыкальные жанры были символом зла в искусстве (см., например, «Час души»). Но в данном случае обращение к стилистике джаза не несет никакой inferнальной нагрузки. Скорее можно предположить чисто технический интерес композитора к сплавлению острого синкопированного джазового ритма и ангемиотонных структур. Доказательством служат слова самой Губайдулиной. В одном из своих интервью, отвечая на вопрос о том, что она получает от легкой музыки, Софья Асгатовна сделала следующее признание: «Мне очень нравится джаз. Луи Армстронг, Дюк Эллингтон – для меня это просто открытия. Я вижу Армстронга с его трубой, и от первого же звука прихожу в такое же, как у него, экстатически позитивное состояние» [9].

Как можно заметить, это любопытство породило полный необычных находок акустический результат. Например, в **скерцо первого цикла** свойственная динамичным джазовым композициям репетитивность мотивной ячейки, перемежаемая резким звучанием пауэр-аккордов с расщепленной квинтой, переходит в свою противоположность во втором разделе пьесы. Пентатонный звукоряд, теряя синкопированный драйв, обрамляется блозовыми гармониями – малым минорным и большим мажорным септаккордами, – в свою очередь перерождающимися в диатонические кластеры, на фоне которых звучат отголоски первой темы.

Схожим принципом организации музыкального материала отмечена IV часть второго цикла. Пьеса начинается моторным остинатным ходом $g - f$, к которому время от времени прибавляется гемидитон $g - b$. Этот трихорд можно назвать мотивной ячейкой. Подобная мелодическая структура характерна для жанра такмак. Однако Гу-

байдулина уходит от ритмической и метрической регулярности, свойственной данному типу напевов, путем заключения мотивной ячейки в разное количество тактов.

Партия фортепиано вносит свою лепту в разрушение квадратной структуры: остро звучащие квартаккорды приходятся на разные полные и неполные доли такта. Впоследствии интервальный состав кластеров будет беспрестанно меняться, обрастая диатоническими и хроматическими побочными тонами, что при сохранении интонационной структуры мотива у домры напоминает джазовый стиль бибоп, в котором импровизационность распространялась на сферу гармонии, а не мелодии.

Вторая пьеса третьего цикла написана в стиле буги-вуги. Пентатонный мотив у домры сопровождается колкими ударами фортепиано, подчеркнутая диссонантность которых оттеняет модальную структуру темы (см. нотный пример 1).

Нотный пример 1

**С. Губайдулина «По мотивам татарского фольклора»,
пьеса II из «Пяти пьес для басовой домры и фортепиано»**

II

$\text{♩} = 108$

Постепенно Губайдулина видоизменяет заданную пентатонную «формулу», вводя в неё хроматические звуки. Во втором разделе пьесы тематическая ячейка полностью теряет свой первоначальный ладовый облик – композитор оставляет лишь характерный пунктирный ритм, отдаваясь стихии тотальной хроматики. Губайдулина использует здесь приемы, заимствованные

из джаза – соло инструментов (домра – рояль – домра), полиритмию, фантазийные пассажи по хроматической гамме, глissандо домры вверх-вниз. В репризе происходит возвращение пентатонного тематизма в партии домры, однако, стремясь до конца соблюсти джазовую стилистику, Губайдулина заканчивает часть характерным способом – «зависанием» домры на диссонантном звуке (*fis*).

Еще одним опытом стилизации является имитация в циклах «По мотивам татарского фольклора» звучания музыкальных инструментов, принадлежащих фольклорным традициям других народов. Например, в пьесе IV первого цикла резкий тембр домры напоминает звук балалайки, а быстрый темп и прием тремоло может быть ассоциирован с манерой исполнения русских плясовых наигрышей. Губайдулина добивается в этом эпизоде терпкого звукового колорита за счет сопоставления ангемитонного звукоряда минорного наклонения от *gis* и чистой кварты *a – d*. Подход к кульминации характеризуется возрастающим напряжением. Лубочная колористичность вертикали уступает место сонорности, усиленной контрастом секвенцируемых вверх, кружащихся хроматических интонаций домры и бурдонного звучания рояля в контроктаве. Сама кульминация представляет собой глиссандирование вверх и вниз по тритонам на протяжении нескольких тактов, завершающееся «сползанием» звучания.

Это своего рода звуковой символ сизифова труда, так или иначе возникающий во многих сочинениях Губайдулиной [11, с. 150].

В ряде пьес можно обнаружить отголоски испанской фольклорной музыки. Так, Губайдулина использует домру как эквивалент испанской гитары. Характерные приемы звукоизвлечения, ритмоформулы, фактура создают живое впечатление гитарного исполнения. К примеру, в пьесе V первого цикла перечеркнутый форшлаг из двух нот перед гармонической, секстой звучит как медленный вариант арпеджио². В партии домры композитор отказывается от пентатонного лада: выразительная лирическая мелодия звучит в верхнем регистре натурального ми мажора. Удвоение ее в сексту, ритмический рисунок, состоящий из триольных и дульных группы восьмых, – все эти особенности изложения отсылают нас к жанровому своеобразию испанской музыки (танцам, серенадам, романсам) (см. нотный пример 2).

Нотный пример 2

С. Губайдулина «По мотивам татарского фольклора»,
пьеса V из «Пяти пьес для малой домры и фортепиано»

² Композитор ставит ремарку – «Подражая звучанию гитары».

В данной пьесе Губайдулина прибегает к своему излюбленному принципу выстраивания музыкальной драматургии – принципу контраста, который в конкретном случае выражается в противопоставлении консонанса и диссонанса, диатоники и хроматики, верхнего и нижнего регистров. Светлые, размеренные, почти идиллические фразы домры перемежаются сумбуристыми репликами рояля в нижнем регистре, характеризующимися «рваной» ритмикой, нисходящим движением, резко звучащими кластерными созвучиями. В этой оппозиции отчётливо проступает символ – спокойствие вечности и суэта бренности, темпоральность и интемпоральность, возвышенное и земное.

Пьеса II из второго цикла – это аллюзия на жанр фламенко. Об этом свидетельствуют переменный размер (5/8, 4/8, 3/8, 6/8), неквадратный, квазисинкопированный ритмический рисунок солирующей домры. В основе повторяемого мотивного звена лежит интонация кварты (чистой и увеличенной), которая является материалом для построения аккордовой вертикали. Явной ангеитонности в пьесе нет, однако в структуре неальтерированных кластеров рояля она просматривается. Если разложить их по горизонтали, то можно обнаружить характерное для бесполутоновости квинтовое расположение звуков. Развитие происходит путем секвенцирования заданного мо-

тивного сегмента по полутонам вверх, после чего партии обоих инструментов начинают взаимодействовать в технике, отдаленно напоминающей мензуральный канон: прозрачной квартовой «капели» восьмью длительностей рояля противопоставит тягучий «распев» этого же интервала у домры. Завершается часть медитативным раскачиванием квартовой интонации вверх от ми первой октавы. Достигая своей вершины (g³), звучность, словно вздрагивая и трепеща, истаявает в флажолетном тремоло.

Оригинальный микс звукоизвлечения в подражание гитаре, эгегических интонаций и пентатоники можно наблюдать в пьесе V этого же цикла. Первый раздел состоит из повторяющейся четыре раза фразы, которую можно разделить на две части. В первом двутакте после арпеджиато трезвучия *g-moll* на слабой доле такта следует восходящий ход на малую сексту с последующим поступенным спуском – типичный мелодический оборот русской романсовой лирики. Во втором двутакте Губайдулина ритмически обыгрывает пентатонный звукоряд минорного наклонения от *re*, украшая его характерными для татарской музыки мелизмами. Таким образом, возникает очередной символ – в одной музыкальной фразе объединены два культурных мира – русский и татарский – с их самыми яркими чертами (см. нотный пример 3).

Нотный пример 3

С. Губайдулина «По мотивам татарского фольклора»,
пьеса V из «Пяти пьес для альты и фортепиано»

V

Небольшими интерлюдиями между повторами фразы служат аккордовые «переборы», основу которых составляет полиладовость: на мелодический минор *g a b c d e f i s* наслаивается лидомиксолидийский (или так называемый «подгальянский») лад *g a h c i s d e f* (с вкраплением звука *gis*).

Второй раздел пьесы представляет собой имитацию роялем наигрыша курая. Пентатонный напев минорного наклонения от звука *d* обрамляется бесполутоновыми созвучиями, строящимися по звукам двенадцатитонового ряда. Совмещая эти две конструкции – линейную и вертикальную – Губайдулина добивается поразительного сонорно-акустического эффекта: архаический ангемитонный мелос, помещенный в контекст свободной двенадцатитоновости, начинает переливаться и играть разными красками, обретая новые смысловые грани.

В двух заключительных частях третьего цикла пентатоника встречается лишь фрагментарно, уступая место хроматической атональности. Первый раздел IV части построен на концентрическом развитии одного мотивного сегмента в рамках «свободной двенадцатитоновости» [4, с. 88]. Можно предположить, что в контексте атональной организации материала он выполняет функцию «центрального элемента» (Ю. Холопов), являясь тем «исходным интонационным комплексом, который и генерирует все мелодические и гармонические образования композиции» [4, с. 90]. Губайдулина репрезентирует начальный интонационный конструкт в вертикальном созвучии *Gis – A – es* у домры, в следующем такте сразу же «раскладывая» его по горизонтали в партии рояля. Затем она присоединяет к данному мотиву звук *D*. Тем самым образуется сцепление двух тритонов – *D – Gis* и *A – es*. Это интонационная ячейка исполняет роль того звена, которое будет генерировать интонационные преобразования, построенные на постепенном добавлении к тритоновому комплексу хроматических звуков *E, F, Fis, G, Gis*.

Фактурное решение Губайдулиной второго раздела пьесы напоминает склад мелодия + аккомпанемент. Ангемитонный мелос в партии рояля сопровождается аккордовым «боем» у домры.

Преимущественное использование здесь композитором консонансных созвучий, ясное разграничение компонентов фактурного слоя по

вертикали, эмоциональный накал звучания, обусловленный пунктирным и синкопированным ритмом, внезапной сменой темпа (вполовину быстрее прежнего) и динамики (*ff*) – всё это резко контрастирует с предыдущим эпизодом, где превагирует постепенность музыкального развития, линейное изложение материала, диссонансы и хроматика.

В третьем разделе наблюдается возвращение первоначальной формы организации музыкальной ткани, однако можно заметить определенные изменения. Существенно расширяется область гемитоники, охватывая практически весь двенадцатитоновый ряд. Начальная интонационная структура тритон + тритон модифицируется, приобретая вид – чистая кварта + тритон. Хроматический катабасис – «трагический символ нисхождения» [5, с. 54] – готовит сосредоточенно-меланхолическую коду, построенную на интонационно-фактурной инверсии второго раздела пьесы. Ранее проводившаяся в партии рояля тема переходит к домре. Низкий регистр и равномерная ритмика мелодии на фоне синкопированной пульсации аккордов фортепианного аккомпанемента придают звучанию сумрачный колорит, а в интонационной структуре и имитирующей «голос» виолончели тембровой окраске альтерной домры можно услышать отголоски «Элегии» Ж. Массне (Нотный пример 4).

Постепенно истаивающая звучность готовит заключительную часть третьего цикла. Этот финал имеет явно выраженную эсхатологическую окраску. Глиссандирующее «жужжание» домры изображает «звуки ветра на кладбище»³ (цит. по [8, с. 12]). *Погусторонний мир* находит отражение в «двух планах бытия» партии рояля: постепенное сошествие минорных трезвучий вглубь басового диапазона по хроматической гамме (вновь – *catabasis!*) уравнивается уплывающими в хрустальную высь верхнего регистра аккордами. В этих гармониях, по словам С. Губайдулиной, «ни один звук не совпадает, и поэтому в каждом из них возникает тяготение, разрешающееся в противоположном пространстве»⁴ (цит.

³ Из личной беседы Гузель Мухаметдиновой с Софией Губайдулиной.

⁴ Из личной беседы Юзефины Сокольской с Софией Губайдулиной.

Нотный пример 4

С. Губайдулина «По мотивам татарского фольклора»,
пьеса IV из «Пяти пьес для басовой домры и фортепиано»



по [8, с. 19]). Так возникает эйдетический символ: «звук, рожденный на земле» [8, с. 19] есть отраженная сущность иного – космического – мира.

Музыкальный триптих «По мотивам татарского фольклора» представляет собой оригинальный сплав различных стилей, где органично сочетаются черты татарской фольклорной музыкальной культуры, терпкое звучание джаза, сонористические методы работы с музыкальной тканью, элементы рока и этномузыки других народов. Пронизывающие весь цикл пентатонные звучания являются здесь репрезентантами тех

языковых протоструктур, которые демонстрирует укоренённость музыкальной речи Губайдулиной в глубинных слоях родовой памяти. А мастерское внедрение Губайдулиной пентатоники в «речевое пространство» общеевропейской музыкальной лексики позволяет не только относить «По мотивам татарского фольклора» к произведениям, демонстрирующим особенности национальной композиторской школы, но и с полным правом рассматривать это сочинение как образец, соответствующий ведущим художественным явлениям своего времени.

Литература

1. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 341 с.
2. Башарова И. Р. Смысловая организация музыкального текста инструментальных сочинений для детей Софии Губайдулиной: дис. ... канд. иск.: 17.00.02. – Уфа, 2008. – 264 с.
3. Гань Б. Воплощение образа восточного ощущения в произведениях С. Губайдулиной. – М., 1997. – 47 с.
4. Дьячкова Л. С. Гармония в музыке XX века: учеб. пособ. – М.: РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
5. Козылов А. С. Альфред Дезенкло «Прелюдия, каденция и финал» для саксофона и фортепиано. Особенности интерпретации // Актуал. проблемы высш. музык. образования. – 2010. – № 2. – С. 53–55.
6. Кудряшов А. Ю. Об особенностях ладогармонического устройства «Сада радости и печали» С. Губайдулиной // Проблемы музыкознания. Музыка. Язык. Традиция: сб. науч. тр. / отв. ред.-сост. В. Г. Карцовник. – Л.: ЛГИТМиК, 1990. – Вып. 5. – С. 179–192.
7. Монасыпов Ш. Х. Портреты выдающихся деятелей искусств Татарстана (в духовно-научном освещении): моногр. – Казань: Казан. гос. консерватория, 2014. – 320 с.
8. Мухаметдинова Г. Ф., Сокольская Ю. Ю. Методические и исполнительские рекомендации к трем циклам пьес С. Губайдулиной «По мотивам татарского фольклора» (с нотными текстами). – Казань: Казан. гос. консерватория им. Н. Г. Жиганова, 2013. – 82 с.

9. Полякова С. София Губайдулина: как звучит неизвестное [Электронный ресурс] // Новая газ. – 2007. – 29 янв. – URL: <http://www.novayagazeta.ru/arts/37200.html> (дата обращения: 06.09.2016).
10. Холопова В. Н. Специфика стиля С. Губайдулиной и ее Третий квартет // Поэтика музыкальной композиции. – М.: ГМПИ им. Гнесиных. 1991. – Вып. 113. – С. 32–50.
11. Холопова В. Н. Российская академическая музыка последней трети XX – начала XXI века (жанры и стили) [Электронный ресурс]. – М., 2015. – 226 с. – URL: [http://www.kholopova.ru/RussianAcademicMusic\(GenresandStyles\).V.Kholopova.pdf](http://www.kholopova.ru/RussianAcademicMusic(GenresandStyles).V.Kholopova.pdf) (дата обращения: 06.09.2016).
12. Холопова В. Н. София Губайдулина и восточный авангард: моменты корреляции // Музыка XX века. Москов. форум. МГК им. П. И. Чайковского. – М., 1999. – Сб. 25. – С. 153–160.
13. Neary F. D. Symbolic structure in the music of Gubaidulina. Dr of Musical Arts diss. – Columbus: The Ohio State University, 1999. – 196 p.

References

1. Aranovskiy M.G. *Muzykal'nyy tekst. Struktura i svoystva [Musical text. Structure and features]*. Moscow, Kompozitor Publ., 1998. 341 p. (In Russ.).
2. Basharova I.R. *Smyslovaya organizatsiya muzykal'nogo teksta instrumental'nykh sochineniy dlya detey Sofii Gubaydullinoy. Diss. kand. iskusstvovedeniya [Semantic organisation of Sofia Gubaidulina's instrumental music for children. Dr. ped. sci. diss.]*. Ufa, 2008. 264 p. (In Russ.).
3. Gan' B. *Voploshcheniye obraza vostochnogo oshchushcheniya v proizvedeniyakh S. Gubaydullinoy [Typification of Oriental perception in the music of S. Gubaidulina]*. Moscow, 1997. 47 p. (In Russ.).
4. D'yachkova L.S. *Garmoniya v muzyke XX veka [Harmony in the music of the 20th century]*. Moscow, RAM im. Gnesinykh Publ., 2003. 296 p. (In Russ.).
5. Kozyl'ov A.S. **Al'fred Dezenklo "Prel'yudiya, kadentsiya i final" dlya saksofona i fortepiano. Osobennosti interpretatsii** ["Prelude, cadenza and finale" for saxophone and piano. Interpretation specifics]. *Aktual'nyye problemy vysshego muzykal'nogo obrazovaniya [Current Problems of Higher Music Education]*, 2010, no. 2, pp. 53-55. (In Russ.).
6. Kudryashov A.Yu. Ob osobennostyakh ladogarmonicheskogo ustroystva "Sada radosti i pechali" S. Gubaydullinoy [Modal and Harmonic Features of S. Gubaidulina's "The Garden of Joy and Sorrow"]. *Problemy muzykoznaneya. Muzyka. Yazyk. Traditsiya [Musicology Problems. Music. Language. Tradition]*. Ed. V.G. Kartsovnik. Leningrad, LGITMiK Publ., 1990, vol. 5, pp. 179-192. (In Russ.).
7. Monasypov Sh.Kh. *Portrety vydayushchikhsya deyateley iskusstv Tatarstana (v dukhovno-nauchnom osveshchenii) [Spiritual and Scientific Portraits of the Outstanding Artistic Personalities of Tatarstan]*. Kazan, Kazan State Conservatory Publ., 2014. 320 p. (In Russ.).
8. Mukhametdinova G.F., Sokol'skaya Yu.Yu. *Metodicheskiye i ispolnitel'skiye rekomendatsii k trem tsiklam p'yesh S. Gubaydullinoy "Po motivam tatarskogo fol'klora" (s notnymi tekstami) [Methodological and performance recommendations for S. Gubaidulina's three cycles of pieces "Tatar Folklore Inspirations" Sofia Gubaidulina: The Sound of the Unknown]*. Kazan, Kazan State Conservatory Publ., 2013. 82 p. (In Russ.).
9. Polyakova S. Sofiya Gubaydullina: Kak zvuchit neizvestnoe [The Sound of the Unknown]. *Novaya gazeta [New Gazette]*, 2007, 29 Jan. (In Russ.). Available at: <http://www.novayagazeta.ru/arts/37200.html> (accessed: 06.09.2016).
10. Kholopova V. Spetsifika stilya S. Gubaydullinoy i ee Tretiy kvartet [Stylistic Specifics of S. Gubaidulina's Music and Her Third Quartet]. *Poetika muzykal'noy kompozitsii [Music Composition Poetics]*. Moscow, 1991, iss. 113, pp. 32-50. (In Russ.).
11. Kholopova V.N. *Rossiyskaya akademicheskaya muzyka posledney trety XX – nachala XXI veka (zhanry i stili) [Russian Classical Music of the Last Third of the 20th Century and Early 21st Century. Genres and Styles]*. Moscow, 2015. 226 p. (In Russ.). Available at: [http://www.kholopova.ru/RussianAcademicMusic\(GenresandStyles\).V.Kholopova.pdf](http://www.kholopova.ru/RussianAcademicMusic(GenresandStyles).V.Kholopova.pdf) (accessed 06.09.2016).
12. Kholopova V.N. Sofiya Gubaydulina i vostochnyy avangard: momenty korrelyatsii [Sofia Gubaidulina and Oriental Avant-Garde: Correlations]. *Muzyka XX veka [Music of the 20th century]*. Moscow, 1999, iss. 25, pp. 153-160. (In Russ.).
13. Neary F.D. *Symbolic structure in the music of Gubaidulina. Dr of Musical Arts diss.* Columbus, The Ohio State University Publ., 1999. 196 p. (In Engl.).