

В.А. Кривопалова,

*доцент кафедры хорового дирижирования и вокального искусства ИИК ТГУ
преподаватель Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова*

А.Б. Кардаш,

студентка Томского музыкального колледжа имени Э.В. Денисова

ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТЬ В «ВАРИАЦИЯХ НА ТЕМУ ГЕНДЕЛЯ» ЭДИСОНА ДЕНИСОВА

В статье рассматривается важный для эстетики постмодернизма приём интертекстуальности в «Вариациях на тему Г.Ф. Генделя», написанных отечественным композитором второй половины XX в. Э.В. Денисовым. Авторы делают выводы о гибком сочетании «своего» и «чужого» в данном произведении, а также анализируют особенности использования различных композиционных техник (тональной, серийной, сонорной). Особое внимание уделено в статье монограмме EDS, представленной в произведении в различных преобразованиях и транспозициях.

Ключевые слова: вариации, сонорика, монограмма EDS, композиционные техники, Э.В. Денисов, Г.Ф. Гендель, интертекстуальность, постмодернизм.

В конце 70-х – начале 80-х гг. композиторы начали осваивать идеи постмодернизма, нового направления мысли, ставшего со временем теоретической основой не только литературы, но и искусства, науки, философии, моды, политики. Многие установки постмодернизма были восприняты и Э. Денисовым и воплощены в произведениях этого периода. Хотя его нельзя в полной мере назвать композитором постмодернизма, более того, он открыто не принимал один из важнейших художественных приемов постмодерна – полистилистику, новые тенденции не могли не повлиять на его творчество.

Важнейшим способом построения постмодернистского текста стал прием интертекстуальности. Сущность интертекста – цитаты, аллюзии, реминисценции. Причем цитата в поэтике интертекста понимается предельно широко. Цитата играет роль не просто дополнительной информации, не просто отсылки к другим текстам, но расширяет горизонт восприятия и становится стимулом самовозрастания смысла текста, включая реципиента в поток культурных ассоциаций, делая его соавтором. Этот поток ассоциаций является бесконечным, поскольку вся реальность в поэтике постмодернизма понимается как текст, соответственно, становится возможным извлекать необходимые смыслы и соотносить их со своими идеями. Этот фрагмент соединяется с остальными, и подобные напластования различных культур, творческих концепций создают текст. Таким образом, любой постмодернистский текст является набором культурных знаков, план выражения которых состоит из бесконечных отсылок к другим текстам.

Проблему интертекстуальности творчества Денисова последовательно исследовала в своей диссертации О.В. Веришко [7]. В своей работе она разграничила сочинения Денисова на те, в которых используются цитаты и аллюзии, и произведения, в которых интертекстуальная модель лежит в основе композиции. Интертекстуальная модель в творчестве Денисова может быть представлена различными способами: в основе нее могут быть звуковые образы («Силуэты» для двух фортепиано, флейты и ударных), полный текст произведения (Партита для скрипки с оркестром, 1981 г., Пять капризов Паганини, 1985 г.) или чужая тема. Последний тип интертекстуальной модели представлен в вариациях на темы других композиторов.

Объединяющим основанием этих различных типов интертекстуальной модели выступает драматургическое начало, образуемое оппозиционным сопоставлением «своего» и «чужого». «В процессе взаимодействия авторское и неавторское как отрицают друг друга, так и выступают на паритетных основаниях. Динамика взаимоотношений этих двух начал направляет самодвижение формы и по-разному реализуется в каждом сочинении. При наличии скрепляющего идейного центра, определяемого концепцией Света и Красоты, при опоре на

устойчивые идиомы, выработанные в процессе формирования стиля, Денисов всякий раз ищет новую формулу решения структуры» [7. С. 24].

В этом ключе может быть рассмотрено и обращение Денисова к жанру вариаций. Использование чужого материала как тематической основы своего произведения всегда являлось нормой для данной формы. «Вариации на собственную тему даже специально оговаривались: “Theme the original et variations”» [1. С. 123].

Несмотря на это, установка на использование чужой темы в условиях постмодернизма обретает новое значение.

В 1980-е гг. Денисов создал 5 циклов вариаций, что говорит об устойчивом интересе автора к этой форме, а также к необходимости индивидуального исследования европейского музыкального наследия, о потребности композитора в анализе чужого языка. Это Вариации на тему канона Гайдна «*Tod ist ein langer Schlaf*» для виолончели с оркестром (1982), Вариации на тему хорала Баха «*Es ist genug*» для альта и ансамбля (1986), Вариации на тему Генделя для фортепиано (1986), Вариации на тему Экспромта Шуберта *As-dur* для виолончели и фортепиано (1986), Вариации на тему Моцарта для восьми флейт (1990).

Вариации на тему Генделя написаны в 1986 г., когда уже сформировался композиторский стиль, сложились основные творческие установки, определился круг интересующих тем. Это период стабилизации и заключительного этапа становления творческой индивидуальности. В то же время, в биографии Денисова это нелегкий период. С одной стороны, в это время осуществляются постановки в Париже, Берлине, в России, творчество Денисова получает признание за рубежом, начинают издаваться его теоретические труды. С другой – непростая ситуация в частной жизни.

Вариации на тему Генделя были выполнены по заказу пианиста Феликса Готлиба и исполнены на концерте, где также звучали сюиты *B-dur* и *g-moll* Генделя и вариации на тему Генделя, написанные Брамсом. По собственному признанию, Денисов не хотел писать вариации, очевидно потому, что Гендель не входил в число любимых композиторов, но он был хорошо знаком с творчеством Генделя, в консерватории играл его оратории в четыре руки.

Ключевой темой своих вариаций Денисов выбрал тему из пассакалии *g-moll* и одну вариацию. Денисов не случайно берет за основу одно из самых известных произведений Генделя. Композитор опирается на распространенные представления о Генделе, отсюда характер и формат выбранного им отрывка. Но в вариациях образ генделевской музыки представляет не самого композитора как полноценную творческую личность и не выступает как символ его творческого наследия, а являет собой только представление о нем в сознании Денисова. То есть звуковой образ, лежащий в основе темы вариаций Денисова, – это «стереотип Генделя». Разрушение стереотипа происходит путем деконструкции. Деконструкция – термин современной философии и искусства, введенный Хайдеггером [10. С. 75].

Среди любимых композиторов Денисова – Шуберт и Дебюсси. Денисову близка их склонность к интимному и сокровенному, поэтому дух патетики, помпезность и героический пафос Генделя были чужды ему. Не случайно способом постижения «чужого» становится деконструкция – понимание посредством разрушения стереотипа и введения его в новый контекст.

Несмотря на то, что вариационная форма с использованием чужой темы предполагает диалог, в Вариациях на тему Генделя сложно говорить о культурном или творческом взаимодействии. Вариационная форма позволяет Денисову утвердить собственное творческое начало, тем самым постепенно разрушая стереотип. Таким образом, в произведении преобладает монологизм.

Пассакалия Генделя включена в сюитный цикл. Она является его итогом и обобщением. Как составная часть цикла пассакалия содержит сквозные образы всей сюиты. В сюите № 7 Генделя планомерно развиваются два типа образных сфер, которые охватывают весь цикл. Все темы сюиты объединены не только на образном, но и на тематическом уровне: они связаны с тоническим трезвучием *g-moll*. Это в большей степени проявилось в последней части цикла – пассакалии.

Жанр пассакалии в своем первоначальном виде предполагал полифонические вариации на тему, в неизменном виде повторяемую в басу – вариации на *basso ostinato*. «Пассакалия к тому времени стала медленной пьесой с 4–8-тактовой темой, как и чакона» [1. С. 129]. Но

Гендель уже отходит от этой традиции, и его пассакалия в Сюите № 7 представляет собой фигурационные вариации. Это вариации на неизменную гармонию. В каждой вариации меняется фактура. Важным в пассакалии является образ движения. Пассакалия обладает серьезным драматическим оттенком.

Обозначив жанр пьесы как *passacaille*, Гендель настраивает исполнителя на сдержанную торжественную поступь, но меняет свойственный пассакалии размер 3/4 на 4/4, сообщая пьесе признаки жанра марша. Это подчеркивается также пунктирным ритмом и нешироким мелодическим диапазоном.

Композиция Вариаций на тему Генделя представляет собой субвариацию (вариации на вариацию). Денисов в качестве темы своего вариационного цикла взял тему из пассакалии и первую вариацию на нее. Денисов не повторяет первый четырехтакт, связывая свою тему с первой вариацией. В отличие от Генделя, Денисов выставляет обозначение темпа и характера темы (*maestoso*), а также динамику (*forte*), подчеркнув тем самым героичку. Таким образом, передается представление Денисова о самом популярном музыкальном произведении Генделя с характерной для него патетикой, героикой. В результате тема вариаций Денисова представляет собой период из двух предложений, основанный полностью на материале пассакалии g-moll Генделя.

Тема Генделя дробится на фрагменты, которые растворяются затем в вариациях, трансформируются и воссоздаются вновь уже в новом качестве. Денисов видоизменяет ее до неузнаваемости, но при этом в различных вариациях сохраняет те или иные музыкально-ритмические элементы, напоминающие о первоначальном виде. Посредством сложного переплетения авторского слова и генделевского вариации образуют целостное высказывание. Компоненты этого высказывания будут подвергнуты детальному анализу.

Тема пассакалии Генделя четырехтактна. В основе ее гармонический оборот, известный как «золотая секвенция», гармонизованный консонирующими трезвучиями: I–IV; VII–III; VI–II; V–I. Мелодия излагается в терцовом и секстовом удвоении, однотипные мотивы повторяют друг друга, создавая впечатление движения. Но при этом они не выходят за пределы четко прописанных интонаций, настойчиво утверждаемых в теме. Решительные интонации в пунктирном ритме звучат на фоне выдержанных аккордов. Диапазон мелодии очень небольшой, что придает выдержанность и сосредоточенность, во второй и четвертой фразах вступают активные квартовые интонации, а заключительный каденционный мотив мягко завершает героическую тему.

Во втором предложении темы Денисова (или в первых вариациях Генделя) сохраняется гармония, но пунктир укрупняется (вместо 8+16, 4+8). Добавляется мелодическая фигурация октавами в нижнем голосе, привносящая мрачный колорит: поступенное нисходящее движение в октавах нижнего голоса, начинающееся фригийским оборотом (движением от I к V ступени). Второе предложение звучит более сурово, а мелодический диапазон в нем расширяется.

Все вариации включают в себя два конфликтных начала: генделевское и денисовское. При этом генделевское представляет собой стереотип, разрушение которого постепенно происходит на всех композиционных уровнях. Денисовское начало к концу вариаций начинает преобладать, включая в себя компоненты изменившейся темы пассакалии.

ТЕМА

Maestoso

Piano

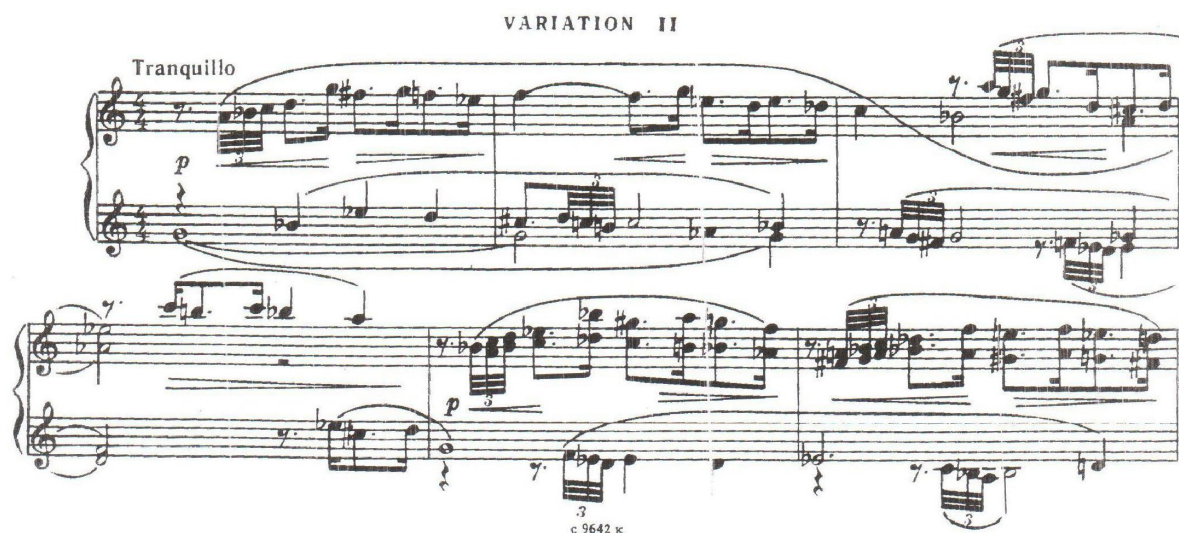
Самый устойчивый признак геделевского начала – восьмитакт. Он сохраняется на протяжении восьми вариаций, затем полностью разрушается в девятой. В десятой он восстанавливается, но представляет собой только напоминание.

Денисовское начало в полной мере отражается в интонационной формуле E-D-ES (или EDS). Эта формула – одна из самых характерных примет авторского стиля. Денисов использует ее практически во всех своих произведениях.

В первой вариации тема сохраняется почти в неизменном виде. Здесь сохраняется вертикальная перестановка – еще один устойчивый признак геделевского начала: второе предложение – инверсионный вариант первого. Изменения проявились в метроритмическом оформлении темы, где отсутствует сильная доля в мелодии, а также в добавлении новой музыкально-риторической фигуры – *tirata piccolo*, которая усиливает отвагу в характере темы:



Во второй вариации соотношение геделевского и денисовского резко изменяется. Кроме формы, от темы Генделя остается ритмический рисунок, основанный на пунктирном ритме, а также терцовые и секстовые интервальные соотношения, только теперь уже преобладают уменьшенные и увеличенные интервалы. В каждой вариации сохраняется сквозной элемент из предыдущей. Во второй это *tirata piccolo*.



Таким образом, тема в этой вариации подвергается существенной модификации. Денисов меняет обозначение темпа на противоположное (вместо *maestoso* – *tranquillo*), динамику (вместо *f* – *p*). В этой вариации Денисов уже не дает ключевых знаков, хотя от тональности он не уходит: об этом говорит каденция в g-moll. Но здесь уже во всем многообразии проявляется стиль Денисова: хроматизированные интонации, тонкая облегченная фактура, светлый характер. Фактура полифонизирована, в ней есть элементы имитации. В этой вариации впервые появляется монограмма E-D-S, что подчеркивает авторское начало.

Третья вариация продолжает и развивает образы второй. Здесь также проявляется «зеркальность», то есть элементы вертикальной перестановки, взятой из темы Генделя. Интонационный комплекс повторяет предыдущие вариации: хроматические интервалы (ум.3, ум.4), мягкие опевания. Но в равномерной пульсации происходит нарушение, в третьем такте появляется метрический сбой. Это характерно для стиля Денисова. Переосмысливается функция тираты: теперь это легкий «вдох». Тирата направлена уже на усиление лирического образа.

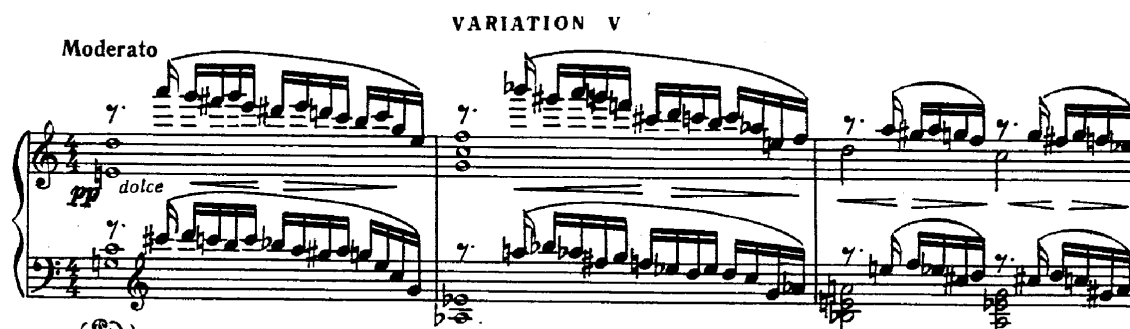


В четвертой вариации существенно меняется фактура. В ней есть неточное имитационное начало. Постепенное наложение голосов (от одного до четырех) создает подвижное сонорное поле, все составляющие линии которого тонко хроматизированы. Ядром вариации становится денисовская монограмма, она дает первоначальные импульс к движению.

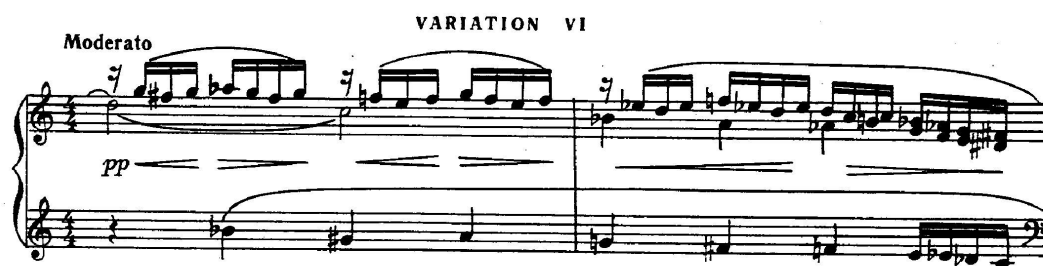


Таким образом, вариации противопоставлены теме на все уровнях. Денисов усиливает контраст обозначением характера *dolce* и выставлением динамики *pp*. Связь с темой сохраняется в форме и тональной принадлежности, хотя в этой вариации Денисов оставляет форму разомкнутой.

Пятая вариация продолжает предыдущую, но движение шестнадцатыми здесь более синхронно и упорядоченно: в обоих голосах одновременно начинаются фразы и мотивы, одновременное паузирование. В первом предложении характерная для Денисова хроматическая вязь, во втором – арпеджированное движение. Такое движение было еще в вариациях Генделя, но у Генделя арпеджио были восходящими, в то время как у Денисова – нисходящие.



Шестая вариация продолжает развитие образа второй и четвертой. Эти три вариации дают наглядное представление денисовского стиля и характерных приемов его фортепианной техники. Они объединены темповым обозначением (*moderato*), обозначением характера (*dolce*), динамики (*pp*). Хрупкий и утонченный образ подчеркивается и использованным в этих вариациях высоким регистром. Эти вариации имеют разомкнутую структуру, они перетекают из одной в другую, что также подчеркивает их единство и целостность.



Седьмая и восьмая вариации представляют собой абсолютный контраст вариациям 4–6. Образы разделяются, происходит поляризация двух начал. Возвращается патетика, которая отсутствует в 4–6 вариациях. Денисов обозначает характер *risoluto*, усиливая контраст с утонченной лирикой предыдущих вариаций.

Седьмая вариация снова содержит отсылку к Генделю, но воспроизводится в измененном виде уже не сама тема, а одна из вариаций пассакалии. В дальнейшем Денисов использует не только тему пассакалии, но и вариации.



Хроматизированный пассаж, охватывающий две октавы, напоминает тирату из первой вариации. Но если в первой вариации тирата подчеркивала героический характер, то теперь звучание преувеличенно высокопарно. Эта вариация целиком относится к первому типу образной сферы, связанной с героикой темы Генделя, однако в каденцию четвертого такта проникает транспонированная монограмма EDS и немного смещается метрическая размерность – отголосок денисовского стиля.

Также важнейшим средством создания образа становится гомофонно-гармонический склад. Но аккорды в сопровождении звучат нарочито неуклюже и диссонируют с основной линией.

В обеих вариациях 7 и 8 сохраняется строгая восьмитактовая форма, а также принцип вертикальной перестановки. Это основные скрепляющие компоненты, на которых зиждется образ Генделя в вариациях.

Чрезмерная уплотненность фактуры, нагромождение акцентов, обилие диссонирующих аккордов – все это формирует неправдоподобный образ. Генделевская героика доводится до предела, искажается, становится гротескной. Это намеренная карикатура, раскрывающая основные стилистические черты пассакалии в преувеличенном виде. Денисов, таким образом, использует пародийные приемы – характерные для модернизма и постмодернизма способы построения текста, ориентированные на освоение чужого. Так, структура исходного текста подвергается вторичной разработке, цель которой – выдвинуть все стороны генделевской «экспрессии» (обозначение Арманго) для того, чтобы сопоставить их со «своим» [9].

Во втором построении наслаивается материал седьмой вариации. Но здесь проявляется еще один признак пародии – перевернутость: пассажи теперь нисходящие. Они переходят один в другой и охватывают четыре октавы.



В девятой вариации масштабы увеличиваются до 22 тактов, которые выстраиваются в четыре основных блока: 7+6+5+4. Каждый переход к следующему «разделу» отмечен сменой динамики и характера: 1 – *p leggiero*, 2 – *pp dolce poco espressivo*, 3 – *ppp dolcissimo*, 4 – *pp leggiero poco espressivo*. Таким образом, разделы выстроены по принципу градации: уменьшается объем, но интенсивно нарастает и усиливается лирическая составляющая, и в третьем разделе это доводится до предела, звучание становится ирреальным, бесплотным, что буквально создается уходом из среднего регистра в высокий – в 4-й октаву.



Такая структура организует массив лирики, сконцентрированный в этой вариации. Он формируется за счет однотипного движения, обилия мелких длительностей, неизменного интонационного комплекса. Движение начинается с двухголосных переключек в виде канонических секвенций, затем становится синхронным.

Абсолютный контраст создается также особой полифонической фактурой. Количество голосов в ней варьируется от двух до пяти. Интонационная материя, являющаяся базовой составляющей всей вариации, выстроена на формуле EDS и ее производных в виде обращений, транспозиций, ракоходов.

При этом важнейшую роль играет ритмическая организация горизонталей: основная интонация представлена в семи ритмических планах. За счет этого создается подвижное звуковое поле.

Связь с темой сохраняется только в наличии тональности, но она насыщена хроматизмами.

В десятой вариации генделевское начало снова выходит на первый план. Это обозначено восстановлением формы и элементов темы в нижних голосах, которые также развиваются по принципу канонической секвенции. При этом мелодическая линия верхнего голоса содержит в себе интонации денисовской монограммы.

Во втором построении поляризация образов достигается за счет регистрового контраста: генделевская аккордика в партии правой руки во второй октаве, денисовская «хроматическая вязь» – в большой.



Одиннадцатая вариация сохраняет тенденцию к разрушению формы. Вариация аккумулирует в себе материал всех предыдущих вариаций, относящихся к тематике Денисова, в особенности из вариаций 4–6 – ключевых для понимания лирического начала Денисова.



В двенадцатой происходит развитие пародийного образа 7–8 вариаций, она включает их характерные признаки: тяжеловесность, грузность, неуклюжесть, нагромождение аккордов, перенасыщенность фактуры. При этом мелодическая линия аккордов по горизонтали содержит денисовские интонации EDS.



После двенадцатой вариации вновь обретают лирико-драматический характер. В тринадцатой вариации это достигается за счет моторного движения и моноритма, на фоне которого разворачиваются бурные арпеджированные и хроматизированные пассажи.



Эта вариация также не вписывается в восьмитактовый период, а образует двухчастную форму «с включением». Утонченный характер вариации создается и за счет обращения к образам 4 и 9-й вариаций, в которых ярко проявлено денисовское начало. Нарастание драматического накала происходит за счет использования крайних регистров: нижний голос – контроктава, верхний – третья октава). В среднем разделе мелодия развивается по принципу канонической секвенции на интонациях EDS, которая звучит в обоих голосах отчетливо на фоне хроматической вязи в левой руке. В каденции появляется отсылка к 8-й «генделевской» вариации, но аккорды звучат на фоне той же хроматической вязи и постепенно уходят в высокий регистр.

Четырнадцатая вариация дополняется новым элементом – трелью на выдержанных звуках переходящую из одного голоса в другой без определенной последовательности. Обозначение *poco agitato* сообщает вариации взволнованный тон. В ритмической организации появляются новые группировки, встречавшиеся ранее только в девятой вариации.



В каденции, как и в тринадцатой вариации, снова происходит уплотнение фактуры

Темп *adagio* в пятнадцатой вариации – отсылка Денисова к Моцарту, высоко ценимому им: предфинальная вариация у Моцарта всегда в медленном темпе. Эта вариация – лирический центр всего произведения.



Форма двухчастная репризная. Однако возвращаются многие другие элементы темы: ритм, гармония, гомофонно-гармонический склад, тональность g-moll, сменяющаяся на G-dur, которая постепенно начинает преобладать. Фрагменты генделевской темы обретают романтическое звучание за счет аккомпанемента. Вариация имеет жанровые признаки ноктюрна. Мелодия представляет собой инструментальный дуэт. В 9–10 тактах прерывается размеренное арпеджированное движение, в аккомпанемент проникает монограмма EDS.

Шестнадцатая вариация за счет фактуры снова отсылает к генделевской образности. Вариация содержит напоминание о восьмой вариации. Но ее звучание лишено героики, решительности, остроты. Темп еще более замедляется до *lento*. Пунктирный ритм, который и создавал драматический характер, выписан теперь крупными длительностями. Регистр повысился, динамика перешла из *f* в *p*. Таким образом, генделевское начало в этой вариации окончательно ассимилировалось в сферу денисовского стиля.



Итог и результат всех модификаций темы содержится в шестнадцатой вариации. Семнадцатая же представляет собой финал синтетического типа, где подчеркивается тонально-гармоническая связь с шестнадцатой вариацией. В ней сконцентрированы основные образные сферы всех предшествующих вариаций. Они даны в сжатом виде, взаимодействуя между собой. Связь осуществляется через устойчивый компонент всех вариаций – монотематизм. В таком аллюзийном переплетении выделяются узнаваемые элементы всех вариаций, но ни один из них не повторяется в неизменном виде:

- полифонизированная фактура и игра триолями 9-й вариации
- мощная аккордика и регистровый контраст 10-й вариации
- хроматическая вязь вариаций 9, 11, 13
- в последних 16 тактах – имитация тонического органного пункта как в вариации 14.

В первоначальном виде дается второе предложение темы, но вместо фригийского оборота октавами в изложении Денисова звучит его характерная «хроматическая вязь». Таким образом, тема оказывается включена в образный план Денисова – итог развития, показанный в шестнадцатой вариации.

Финал выполняет объединяющую и «конспектирующую» функцию. Вбирая в себя всю предыдущую музыку, он становится схожим с финалами классических симфоний.

Мы пришли к выводу, что Денисов, следуя традиционной логике построения вариаций, использует классические приемы как внешнее оформление, но заполняет их современным содержанием. Денисов совмещает традиционные фигурационные способы варьирования – *diminutio*, фактурную орнаментику, полифонические приемы и др. – с приемами, присущими его стилю.

Таким образом, путем постижения вариационной формы автор утверждает собственное начало, что на самом деле противоречит постмодернистской эстетике, где авторское начало нивелируется. Это подтверждается также неприятием основных установок постмодернизма: ему была чужда полистилистика, активно применяемая Шнитке, коллажная компоновка. Но, несмотря на это, Денисов, оставаясь включенным в поле современной академической музыки, не мог не использовать новые приемы построения – интертекстуальность и деконструкцию.

Литература

1. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. СПб., 2001.
2. Кюрегян Т.С. Формы XVII–XX веков. М., 1998.
3. Мазель Л.А., Цуккерман В.А. Анализ музыкальных произведений. М., 1967.
4. Холопов Ю.Н., Ценова В.С. Эдисон Денисов. М., 1992.
5. Шульгин Д.И. Признание Эдисона Денисова. М., 1998.
6. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки XX века // Современные вопросы музыкознания. М., 1976.
7. Вершико О.В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э.В. Денисова. М., 2004.
8. Лаврова С.В. Цитирование как проявление принципа комплементарности в творчестве композиторов последней трети XX века. СПб., 2005.
9. Арманго Ж.П. Вариации на тему Генделя: Буклет диска.
10. Руднев В.П. Словарь культуры XX века. М., 1999.

Veronica A. Krivopalova. Tomsk State University

e-mail: vakrivopalova@sibmail.com

Anna B. Kardash. Tomsk College of Music

e-mail: kardash.anya@mail.ru

INTERTEXTUALITY IN VARIATIONS ON THE THEME OF HANDEL EDISON DENISOV

Key words: variations, sonorics, monogram of EDS, compositional methods, E.V. Denisov, G.F. Handel, intertextuality, postmodernism.

The article considers an important technique for the aesthetics of postmodernism of intertextuality in "Variations on the theme of GF Handel" written by the domestic composer of the second half of the twentieth century by E. V. Denisov. The authors draw conclusions about the flexible combination of "one's own" and "another's" in this work, and also analyze the features of using various compositional techniques (tonal, serial, sonar). Particular attention is given in the article monogram EDS, presented in the work in various transformations and transpositions.

References

1. Kholopova V.N. Forms of musical works. SPb., 2001.
2. Kuregyan T.S. Forms of the XVII–XX centuries. M., 1998.
3. Mazel L.A., Tsukkerman V.A. Analysis of musical works. M., 1967.
4. Kholopov Yu.N., Tsenova V.S. Edison Denisov. M., 1992.
5. Shulgin D.I. Recognition of Edison Denisov. M., 1998.
6. Ruchievskaya E. Thematicism and form in the methodology of the analysis of music of the twentieth century // Contemporary issues of musicology. M., 1976.
7. Verishko O.V. Compositions with an intertextual model in the light of the artistic system of E.V. Denisov. M., 2004.
8. Lavrova S.V. Citation as a manifestation of the principle of complementarity in the works of composers of the last third of the twentieth century. SPb., 2005.