Татьяна Владимировна Цареградская

tania-59@mail.ru

Доктор искусствоведения, профессор кафедры аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных

121069 Москва,
ул. Поварская, 30/36

Tatiana V. Tsaregradskaya

tania-59@mail.ru

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Subdepartment of Analytic Musicology of Gnessins Russian Academy of Music

30/36 Povarskaya St.,
Moscow 121069
Russia

Аннотация

https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.001

«Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения

Основная задача статьи — анализ различных подходов к периодизации направлений в музыкальном искусстве конца XX — начала XXI века. Эволюция искусства может быть представлена как линейный процесс, зафиксированный в последовательности «модернизм — постмодернизм — метамодернизм», или как параллельный (полифонический) вариант «модернизм — постмодернизм — второй (или поздний) модернизм» (К.-С. Манкопф). Ключевым моментом становится интерпретация того, что происходит «после постмодернизма»: новый этап со своими признаками (Вермюлен, ван дер Аккен) или возвращение к модернизму (Дженкс, Перлофф). Позиции, разработанные в литературоведении и теории архитектуры, применимы к музыкознанию. В статье приводятся аргументы в пользу «позднего модернизма» и рассматриваются свойства произведений авторов рубежа XX–XXI веков (Ребекка Сондерс, Харрисон Бёртуисл) в свете их связи с идеями модернизма (экспрессионизма).

Ключевые слова: современная музыка, модернизм, постмодернизм, метамодернизм, экспрессионизм, Ребекка Сондерс, Харрисон Бёртуисл

Abstract

https://doi.org/10.26176/MSC.2019.38.3.001

“Late Modernism” in the Music of the Late 20th and Early 21st Century: Some Observations

The main issue of the article is the analysis of different attitudes towards the possibility of stylistic periodization of musical art in the 20th and 21st century. While some authors see the development of music as a linear process fixed in such designations as “modernism — postmodernism — metamodernism”, the others offer non-linear interpretation as “modernism — postmodernism — second (or late) modernism” (Mahnkopf). The key point of this polemic becomes the reflection of processes in the art “after postmodernism”. It is argued that many composers of the beginning of the 21st century (Rebecca Saunders, Harrison Birtwistle and others) turn to specific artistic ideas rooted in styles of earlier period of modernism (expressionism).

Keywords: contemporary music, modernism, postmodernism, metamodernism, expressionism, Rebecca Saunders, Harrison Birtwistle

Татьяна Цареградская

«ПОЗДНИЙ МОДЕРНИЗМ» В МУЗЫКЕ КОНЦА XX — НАЧАЛА XXI ВЕКА: НЕКОТОРЫЕ НАБЛЮДЕНИЯ

Направление «модернизма», имевшее в музыкальном искусстве XX века богатую и драматическую историю, в шестидесятые-семидесятые годы перешло в свою следующую стадию под названием «постмодернизм». Об этом пишут практически все ведущие исследователи: Ричард Тарускин девятую, предпоследнюю главу своего труда «История западноевропейской музыки» именует «После всего» (*After everything*) и раскрывает смысл в подзаголовке «Постмодернизм: Рочберг, Крам, Лердал, Шнитке» [31]; те же вопросы рассмотрены в работе Джонатана Крамера «Музыка постмодерна, слышание постмодерна» [21]; в унисон с идеями этих книг выступает солидный сборник «Постмодернистская музыка, постмодернистское мышление» под редакцией Джуди Локхед [23]. Возникновение музыкального постмодернизма, его становление и сущность многократно обсуждались и в других знаковых трудах, в том числе в монографии Лоренса Крамера «Классическая музыка и постмодернистское знание» [22]. Не обошли это явление и отечественные ученые. Назовем лишь некоторые их труды: масштабные содержательные статьи С. И. Савенко ([6], [7]) В. П. Чинаева [11], диссертацию Е. Я. Лианской [4], книгу М. С. Высоцкой и Г. В. Григорьевой [2]. Число работ по постмодернизму стремительно растет, и еще недавно можно было прийти к заключению, что это и есть тот край современного искусства, за которым пока ничего больше не вырисовывается.

Эту убежденность поколебали в 2010 году голландские ученые и философы Тимотеус Вермюлен и Робин ван ден Аккер в своем эссе «Заметки

о метамодернизме» (*Notes on Metamodernism*), которое впоследствии было опубликовано на сайте основанного ими одноименного проекта [32]. Их идея привлекла внимание арт-критиков и историков искусства, породив ряд дискуссионных выступлений. В отечественном музыкознании идея «метамодернизма» нашла отклик в недавно опубликованной статье Настасьи Хрущёвой «Постирония и эйфория: о метамодерне в современной музыке» [10], где автор демонстрирует свой взгляд на историческое пространство музыки, складывавшееся в последние три десятилетия, и высказывает мнение, что эта музыка имеет признаки нового стиля.

Предлагаемая схема: модернизм — постмодернизм — метамодернизм, — выстраивается в полной гармонии с гегелевским законом триады и в целом соответствует классической модели истории. Тем самым стилевая эволюция в музыке XX века наследует высокую философскую логику развития и поступательного движения. Заканчивается один этап, в его недрах вызревает другой, история переходит на новую ступень...

И вот тут возникают сомнения. Логика эволюции очевидна, но так ли уж она линейна? Существует предположение, что модернизм в музыке оказался более жизнеспособным, чем это могло показаться. Питаясь из разных источников, он вполне сумел перешагнуть границу XX–XXI веков. Такой вывод можно сделать, знакомясь как с трудами видных искусствоведов последнего времени, так и с художественной практикой сегодняшнего дня. Цель нашей статьи — представить некоторые явления современной музыки, которые могли бы быть названы «поздним модернизмом».

Для того чтобы аргументировать это утверждение, необходимо хотя бы контурно очертить границы стилевых направлений: что такое «модерн», «модернизм», «постмодернизм», какие отношения между ними возникают и почему вообще стало возможным говорить о позднем модернизме. Мы видим нашу задачу в том, чтобы посмотреть на номенклатуру стилевых течений XX–XXI веков как бы с высоты «птичьего полета». Это вполне соответствует самому ходу исторического процесса: по мере движения в будущее ви́дение исторических реалий становится менее детализированным, более обобщенным и подталкивает к, условно говоря, «сглаживанию контуров» в понимании происходивших более ста лет назад процессов. Для этого требуется иная «исследовательская оптика»: степень подробности будет определяться наиболее значимыми и заметными событиями и процессами.

Начнем с определений, сколь бы проблематичными они ни были. В качестве отправной точки мы выбрали статью исследователей из Санкт-Петербурга Е. В. Бранской и М. И. Панфиловой «Модерн, модернизм, постмодернизм: к определению понятий» [1]. Если понимать эти термины как «различные этапы культуры со своими признаками, типологическими особенностями» [там же, *264*], то многообразие трактовок останется за пределами обсуждения как необходимая, но в данном случае несущественная историческая данность. Если вслед за авторами статьи искать в обозначениях «модерн, модернизм, авангард» определенную логику, то можно

согласиться с тем, что для этих этапов «характерно различное отношение к традиции, понимание задач творчества, мировоззренческие установки и эстетические проекты» [там же]. В рамках этих типов культуры существуют и соответствующие художественные стили. Самое важное — то, что указанные типы культуры не сменяются в строгой линейной последовательности. Они отчасти наслаиваются друг на друга, сосуществуя во времени так же, как и все предшествующие исторические типы культуры.

Модерн, который, как считают авторы, «был очень непродолжительным, примерно тридцатилетним, периодом» [там же, *265*], есть смысл отделять от модернизма (авангарда), прошедшего через все XX столетие и лишь в шестидесятые-семидесятые годы сдавшего свои позиции перед лицом новой ситуации — явлением постмодернизма.

Общеискусствоведческое понимание модерна можно считать, по мнению авторов статьи, более или менее устоявшимся[1]. Не вдаваясь в детали, констатируем, что культура модерна, сложившаяся во второй половине XIX — начале XX века, ознаменовала ситуацию перехода западной культуры из одного состояния в другое, из Нового времени в современность. В различных странах приняты разные наименования модерна, однако разнообразные национальные формы этой культуры несут в себе одну и ту же идею — это «романтический замысел сотворения пространства красоты, в котором можно укрыться от серой повседневности» [там же, *264*]. Поскольку данный этап в развитии искусства допускал двойственное толкование, можно видеть, с одной стороны, модерн как нечто замкнутое на себя (принцип эстетизма), с другой, — как деятельность, призванную преобразить жизнь, наполнив ее красотой. Главный вывод, который делают авторы, состоит в том, что «модерн завершил грандиозный цикл развития искусства и подготовил почву для его радикального обновления в XX в.» [там же, *265*]. В нем основной оказывается попытка обобщения и синтеза эстетического опыта всех предшествующих культур — минойской, египетской, античной, индийской, китайской, японской и, конечно, европейской: «Он обращается к европейскому классицизму и романтизму, к готике и рококо, к фольклорным пластам национальных культур, черпая идеи и формы из разных исторических источников» [там же]. Свобода в обращении с традицией, мысль о том, что возможны разнообразные формы эстетического опыта и все они в равной мере ценны — этот опыт модерна оказался его главным смыслом, его эстетической доминантой.

Модерн несет в себе также смысл, свойственный заключительной стадии развития искусства, — не просто «Закат Европы», но «закат эпохи». Его отличает обилие синтетических тенденций, стремление к стиранию границ между искусством, литературой, философией, богословием. Модерн называли «стилем жизни», поскольку он стремился формировать

[1] По отношению к модерну существуют и другие точки зрения: И. А. Скворцова считает, что применительно к отечественному музыкальному искусству «теория стиля модерн <...> еще не сложилась» [8, *13*].

целостную пространственно-временну́ю среду обитания человека, используя для этого синтез различных искусств. Основой синтеза изобразительных и декоративно-прикладных искусств обычно выступала архитектура, что необыкновенно остро ощущается в таких вершинных явлениях стиля модерн, как творчество Виктора Орта. Личный дом архитектора — пример тотальной архитектурно-дизайнерской мысли, демонстрация изысканной красоты, начиная от общего замысла дома до дизайна дверных ручек (см. ил. 1 на цветной вклейке).

В наименовании «модерн» возобновляется периодически возникающая в европейском искусстве идея новизны, обновления, противостояния консерватизму. Смелые и неожиданные сочетания жанров, стилей, материалов оправдывают его название. Тем не менее, согласимся с авторами в том, что «модерн, творчески переосмысливший всю историю культуры, опирался на традицию, он глубоко укоренен в прошлом» [там же, *265*].

Модернизм (авангардизм) — условное название всех новейших экспериментальных направлений в художественной культуре XX века. Конструктивизм, абстракционизм, дадаизм, кубизм, фовизм, орфизм, оп-арт, поп-арт, пуризм, сюрреализм — вот далеко не полный их перечень. Несмотря на то, что они не обладали сходством и подчас находились в непримиримом антагонизме, все эти направления близки в понимании сути творчества и строятся на основании ряда общих предпосылок. Во-первых, авангард радикально порывает с прошлым, традиция утрачивает для него всякую ценность. Новизна как таковая становится главной целью творчества и главным критерием ценности его результатов: «модернизм есть особая психотехника, посредством которой художник стремится преодолеть последствия омертвления культуры, оставаясь в пределах своей формальной деятельности, замыкаясь в ней» [там же]. Главный смысл этой деятельности он видит не в изменении окружающего мира во имя общественного идеала, а в изменении способа изображения или способа «видения» мира («новая оптика» братьев Гонкур). «В недалеком будущем хорошо написанная морковь произведет революцию», — говорит художник Клод в романе Эмиля Золя «Творчество» (цит. по: [5, *403*]). Это можно считать почти пророчеством: например, картофель у Ван Гога действительно становится открытием стиля (см. ил. 2 на цветной вклейке).

Авангард провозглашает полное творческое раскрепощение и свободу эксперимента относительно содержания и формы произведений. Следствием этого стало множество новаторских направлений, молниеносно устаревающих и сменяющихся все более новыми. Авангарду свойственно утопическое представление об искусстве как силе, которая может изменить мир, разрушая старую и создавая новую реальность. Это нашло почти буквальное отражение в словах Карлхайнца Штокхаузена: «Наш собственный мир — наш собственный язык — наша собственная грамматика: никаких НЕО» (цит. по: [3]).

Иллюстрации к статье Т. Цареградской «Поздний модернизм» в музыке конца XX — начала XXI века: некоторые наблюдения

Ил. 1. Дом Виктора Орта (интерьер)

Ил. 2. Винсент ван Гог. Натюрморт с картофелем в миске. 1886

Ил. 3. Ф. Гери. Центр здоровья мозга Лу Руво в Лас-Вегасе (2010)

В искусстве авангарда разнородные художественные течения развивались параллельно и при этом воспринимались как равноправные. Неклассическая наука декларировала вхождение субъекта познания в само знание в качестве его необходимого компонента. В художественном творчестве этот принцип реализуется более радикально — как полное торжество субъективизма без опоры на внешнюю предметность. Отрицающий предшествующее искусство модернизм был не только разрушительной, но созидательной работой, своего рода «культурной ретортой». Творческая энергия А. Модильяни, П. Пикассо, А. Шёнберга, М. Пруста, В. Кандинского, Дж. Джойса, М. Шагала и других творцов авангардной культуры была направлена на выработку адекватного художественного облика эпохи, потерявшей веру в рациональное устройство мира.

Музыкальное искусство сходным образом осмысливается в рамках понятия «модернизм», как в русскоязычной традиции, так и в зарубежной. Несмотря на различия в трактовке этого понятия, авторы в целом соглашались в том, что модернизм означал гораздо более радикальный, чем в какие-либо предыдущие эпохи, разрыв с предшествующими стилями. Леон Ботстейн приводит слова Эдгара Вареза, который отчетливее, чем кто-либо, сформулировал кредо модернизма: «Я мечтаю об инструментах, послушных моей мысли, которые, внося вклад в неизведанный мир новых звуков, будут послушными выразителями моего внутреннего ритма» [15].

Понятие «авангарда» используется параллельно понятию «модернизм». Ю. Н. Холопов придерживался широкого толкования этого феномена, говоря о наличии двух «авангардов» в музыкальном искусстве XX века. По мнению ученого, примерными хронологическими рамками «авангарда-I» являются 1908–1925 годы, а «авангарда-II» — 1946–1968. Исследователь подчеркивал, что эти две «большие волны связаны друг с другом, образуя вместе огромный скачок, отделяющий XX век, по меньшей мере, от предшествующей эпохи “Нового времени”, 1600–1900» [3, *68*].

В шестидесятые–семидесятые годы ряд писателей и философов возвестили о наступлении эпохи постмодернизма. Появилось общее ощущение, что в движении модернизма наступил некий предел, когда его ресурс оказался исчерпанным, когда идти дальше стало некуда. «Постмодернизм — это ответ Модернизму: раз прошлое невозможно уничтожить, ибо его уничтожение ведет к немоте, его нужно переосмыслить: иронично, без наивности» [12, *469*], — пишет Умберто Эко. Постмодерн называют «культурой цитат». Все, что можно было создать, уже создано человечеством, и поскольку ничего принципиально нового не создается, то созданное цитируется, комбинируется, интерпретируется. Разыскиваются новые смыслы в том, что уже казалось осмысленным и понятным. Постмодернистские тексты — литература, философия, кино, изобразительное искусство с характерными для него жанрами коллажа, инсталляции, перформанса и хеппенинга, сама методика организации художественных акций и выставок — все это стимулы для интерпретаций. Они вовлекают в диалог между

авторами и аудиторией. Открытая структура эстетики постмодернизма освобождает человека от насилия со стороны жестких интерпретаций, диктуемых культурой с ее нормами.

Постмодернизм, возникший как феномен художественной культуры и философского сознания, вскоре был осмыслен как характеристика культурной ситуации в целом. Оказалось, что постмодернизм существует не только под обложкой романа, в кинозале или на выставке, он является умонастроением постиндустриальной эпохи, состоянием ее повседневности. Для характеристики этой культурной ситуации используется ряд метафор и символов. Мир для постмодернистского сознания — это многозначный «текст», «лабиринт», в котором можно передвигаться в любом направлении без определенной цели, «коллаж», знаменующий возможность совмещения разнородных и даже диссонирующих элементов. Жиль Делёз и Феликс Гваттари используют образ «ризомы», который передает сложность переплетений и пересечений различных тенденций и смыслов в культуре. Эта культура радикально плюралистична: из нее исчезли всякие незыблемые правила игры и аксиомы поведения. Она «отказывается от жесткости и замкнутости концептуальных построений, сознательно игнорирует практики бинарного противопоставления, делая ставку на маргинализацию, открытость, безоценочность и дестабилизацию любых, прежде всего классических, культурно-ценностных ориентаций» [1, *265*].

Великие повествования («метанарративы»), к числу которых относились идеология прогресса, либеральная доктрина, убеждение во всесилии науки, и которые определяли прежде ценностное единство западной культуры, сошли со сцены. Постмодернизм — это способ восприятия мира и способ существования в мире, который утратил структурированность и упорядоченность, снял все запреты и священные табу. Человек решает сам, как ему поступить и какие сделать предпочтения. Он не руководствуется общеобязательным правилом, которое попросту отсутствует, а синтезирует «точечное» правило для конкретной ситуации, создавая «микронарратив». Ситуация постмодерна оставляет человека в одиночестве перед необходимостью выбора и в то же время предлагает ему массу готовых решений.

В области музыкального искусства постмодерн также выразил себя достаточно рельефно. Сошлемся на яркую характеристику постмодерна в музыке, данную В. П. Чинаевым: «Образ “петляющего и растущего лабиринта, который охватывал бы прошедшее и грядущее и каким-то чудом вмещал всю вселенную” (Борхес), запечатлен еще в одном знаковом для 1960-х годов проекте — «Гимнах» Карлхайнца Штокхаузена. <...> Штокхаузен предлагает свой, интертекстуальный вариант “радиомузыки”, где краткие, обрывочные фрагменты национальных гимнов разных регионов земного шара как бы случайно выхвачены из радиоэфира. <...> Это, однако, не мешает Штокхаузену препарировать материал на основе “интермодуляций”: ритм одного гимна накладывается на гармонию другого, или на логику динамического развития третьего; новый результат, в свою очередь,

может трансформироваться с помощью электронных звучаний. “Вселенский хаос” еще более расширяется с вторжением в звуковую ткань множества “обнаруженных объектов” (gefundene Objekte) от обрывков фраз и отдельных слов, шума толпы, публичных манифестаций, митингов, до вклеек репортажа об освящении корабля, или рекламы китайского магазина, записей дипломатических приемов и т. д. Над всем доминируют естественные и электронно трансформированные сигналы коротковолнового радио, разветвляющиеся по всей сонорной ткани, по всему хаотичному миру, каким он предстает в “Гимнах”» [11, *38*].

Оценки постмодерна разнятся. Есть основания считать постмодерн проявлением кризиса культуры минувшего столетия. Жан Бодрийяр описал его как «состояние после оргии», как низшую точку идеологического штиля после девятого вала, а скорее между двумя валами — минувшим и грядущим.

А что же возникает после постмодерна? И возникает ли что-нибудь? Одним из первых этот вопрос поставил Юрген Хабермас: «Является ли модерн столь passe[2], как утверждают постмодернисты? Или же провозглашенный столь многими постмодерн, в свою очередь, всего лишь блеф? А может быть, “постмодерн” — всего-навсего модное слово, под которым незаметно объединились наследники тех, кого культурный модерн настраивал против себя, начиная с середины XIX века?» [9, *8*].

Как уже было сказано, в качестве наследника постмодерна рассматривают метамодерн. Настасья Хрущёва в своем пространном эссе [10] достаточно подробно характеризует это направление, акцентируя в нем свойство быть над «модерном» и над «постмодерном», как бы вбирать их в себя. Она предлагает свой вариант сравнения постмодерна и метамодерна — по образцу известной таблицы Ихаба Хассана, попытки систематизировать различия модерна и постмодерна (см. Приложение). Но это не единственный вариант понимания хода истории культуры.

Вот несколько примеров. Выдающийся знаток современной архитектуры Чарлз Дженкс признает, что модернизм оказался гораздо устойчивее, чем об этом было принято думать, и продолжил свое существование наряду с авангардом и постмодерном. В 1977 году была опубликована книга Чарлза Дженкса «Язык архитектуры постмодернизма», оказавшая огромное влияние на профессиональное сознание архитекторов; ее назвали «библией постмодернизма». Но уже в 1990 он публикует монографию “The New Moderns” [19], где говорит о новой разработке идей, появившихся в двадцатые годы. Он указывает, что характерный для постмодерна эклектизм уходит, и приходит новое осознание возможностей, заложенных в модернизме. Поворот «назад к модернизму» приводит к воссозданию и более детальному развитию идей пятидесятых годов: в архитектуре снова явственно проявляется вкус к практически безграничным возможностям компьютерного моделирования, способным целенаправленно формировать визуальные эффекты и связанные с ними конкретные эмоциональные переживания

[2] Явлением ушедшего прошлого.

людей за счет адресного воздействия на присущие человеку ощущения «низа» и «верха», «глубины», «перспективы». Возвращение к корням, то есть к модернистской архитектуре двадцатых годов, представляется архитектору и естественным, и животворным. Эта архитектура говорит языком нашей эпохи, оперируя простыми, непретенциозными формами. Причудливость, эксцентричность архитектуры типа Фрэнка Гери, ярчайшего представителя архитектурного постмодернизма, уходит в прошлое (см. ил. 3 на цветной вклейке).

Выдающийся американский филолог Марджори Перлофф идет сходным путем в анализе литературы и возвещает появление «модернизма XXI века» [29], разворачивая и исследуя те глубины и красоты, которые по-прежнему содержатся в стихах малодоступных для читателя Эзры Паунда, Томаса Стернза Элиота или Гертруды Стайн. Важным оказывается то, что эти поэты по-прежнему воздействуют на творчество молодых, что возникает преемственность от модернизма, минуя постмодерн, к новому (или позднему) — модернизму.

Ее главный тезис состоит в том, что в некоторых стилях современной поэзии обнаруживаются импульсы, заложенные в творчестве представителей раннего модернизма: «новые американские поэты» определяют себя преемниками в отношении таких фигур, как Томас Стернз Элиот и Уистен Хью Оден. «Вторую волну модернизма» она видит в стихах Сюзан Хоу, Чарлза Бернштейна, Стива МакКаффери. Существенная часть книги Марджори Перлофф посвящена сравнению современных поэтов с грандами модернизма начала XX века. При этом у тех и других обнаруживается значительно больше идейного сходства, чем у первых с постмодерном.

В музыке сходных позиций придерживается один из самых активных сегодня музыкальных мыслителей, философ и композитор Клаус-Штеффен Манкопф ([24], [25], [26]). По его мнению, в восьмидесятые годы XX века возникает явление, названное им «вторым модернизмом» (second modernity). Это понятие принадлежит не Манкопфу — он указывает на ряд предшествующих работ ([16], [20]), послуживших базисом для его суждений: «В 1994 году Генрих Клотц опубликовал книгу трехчастной структуры, форма которой была естественным образом хронологически систематизирована: Модерн — Постмодерн — Второй Модерн. Кроме всего прочего, Клотц обнаружил второй модерн в архитектуре (в сфере того самого искусства, где постмодернистская дискуссия разворачивалась острее и убедительнее, чем где-либо). <...> Подобно тому, как постмодернистская архитектура переступила через подход, ставший в свое время стерильным и формальным (и тем поставивший преграду креативному мышлению — яркий пример Гропиус) — так современное контр-движение в искусстве стремительно повернулось к классическому модернизму, новой эстетике, порвавшей с постмодернизмом» [25, *11*]. Поскольку параллели с музыкой

возникают, по мнению Манкопфа, самым очевидным образом, то нет никаких препятствий к тому, чтобы использовать эту схему и для музыкального искусства.

Термин «классический модернизм» он считает справедливым по отношению к Шёнбергу, Стравинскому, Бартоку, Айвзу, которые искали новый материал, но оставались на традиционных позициях в отношении формы, грамматики и синтаксиса и соответствующей семантики. Исторический момент, совпавший с идеей нового начала в послевоенную эпоху, поддерживался ощущением исторической преемственности от Нововенской школы, и это ощущение гармонии со своим временем шло вплоть до семидесятых, когда постмодернистские веяния серьезно пошатнули уверенность в выбранном пути.

Но все, что касалось постмодерна, оказалось, по мнению Манкопфа, очень кратковременным и неустойчивым. Он выделяет пять характеристик этого этапа.

1. Музыкальное сочинение постмодерна гедонистично, оно испытывает удовольствие от своей собственной комбинаторной изобретательности и имеет налет фривольности, его восприятие идет на фоне удовольствия (Маурисио Кагель, *Match*).
2. Произведение постмодернизма нарративно: это не структура, это рассказ (Вольфганг Рим, *Musik für drei Streicher*), хотя наличие нарратива не является критерием, присущим только постмодернизму.
3. Музыкальное произведение постмодерна гетерономно в отношении формы, то есть затруднение в области формы разрешается через опору на предыдущие образцы (Дьёрдь Лигети, *Passacaglia ungherese*).
4. Композиция постмодерна отсылает за пределы себя: материал берется из другой музыки (Альфред Шнитке, Струнный квартет №3).
5. Произведение постмодерна иронично и тем самым оно не утверждает свою художественную истину, а преподносит ее в искаженном виде (Томас Адес, *Brahms*) [26, *6*].

Музыкальное произведение постмодерна должно совмещать в себе несколько таких характеристик; при совмещении всех можно говорить об интегральном постмодерне. Манкопф предлагает различать следующие типы музыкального постмодерна:

1. Полистилистический постмодерн, где доминирует аспект плюрализма и композиторы оперируют материалом всех исторических периодов. Здесь значение имеет количество цитируемого материала; одна цитата еще не делает произведение постмодернистским, но если это Первая симфония Шнитке, то тогда это можно считать постмодернизмом.
2. Иронический постмодерн: главным намерением становится травестия, пародия, ирония, преувеличение (Кагель). Ирония Кагеля всеобъемлюща: она реализуется в языковых играх названий его произведений и в ироническом остранении, которое становится

содержанием его пьес. Например, пьеса *Pas de cinq* подлавливает нас на балетных ассоциациях, но на самом деле «шаги пяти» — это такой черный юмор: материалом пьесы являются шаги пяти слепых людей по разным поверхностям, дающие эффект пяти разных ритмических линий.

3. Гибридный постмодерн: для него характерно использование эффектов кроссовера, пересечение форм европейской музыки с популярной или «мировой» (Лучано Берио, *Recital for Kathy*).
4. Наивный постмодерн: проходит мимо достижений модерна и не признает или не хочет признавать их значение. Сюда относятся неотрадиционализм и некоторые виды минимализма. Среди знаковых сочинений такого типа можно назвать «Китч-музыку» Валентина Сильвестрова [26].

Однако за пределами постмодерна остается немало музыки, не отвечающей этим критериям. Здесь Манкопф считает необходимым назвать таких современных музыкантов, как Марк Андре, Ричард Барретт, Пьерлуиджи Биллоне, Хая Черновин, Себастиан Кларен, Фрэнк Кокс, Энно Поппе, Вольфрам Шуриг и другие. Все эти композиторы, к числу которых Манкопф относит и себя, объединены пониманием общих ценностей. В чем же таковые состоят?

1. Сочинение музыки ведется на основе концепции, сочетающей в себе внешние и внутренние связи, а не как нечто экспериментальное с неопределенным результатом.
2. Материал конструируется как нечто автономное. Новизна материала при этом не является чем-то принципиально важным. Концепция управляет выбором материала. И это предполагает, что, в отличие от постмодернизма, материал не является случайным.
3. Композиторы «второго модернизма» критически относятся к современной культуре. Они готовы развивать свой стиль, но не собираются следовать моде. Поскольку современная культура — это культура постмодернизма, постольку искусство «второго модернизма» стоит в оппозиции к ней.
4. Композиторы «второго модернизма» вдохновляются эстетикой и основывают на ней свою композиционную технику. Это значит, что они понимают нерешенные вопросы постмодернизма как проблемы, решаемые в процессе разворачивания творческого акта [25, *10*].

Заметим, что Манкопф сводит в одну группу композиторов чрезвычайно разных творческих индивидуальностей (например таких, как Марк Андре и Энно Поппе), но всех их объединяет неприятие тех принципов, которые составляют важное ядро постмодерна: обильное цитирование, акцент на иронии и пародии, смешение «высоких» и «низких» стилей, «простое» и «наивное». Напротив, тенденцией, характерной для «второго модернизма», считается тяготение к сложному и «сверхсложному». По этой причине

в число «новых модернистов» Йозеф Хёйслер включает, например, Брайана Фёрнихоу [18], а Дэвид Метцер добавляет Лахенмана и Лигети [28, *2*].

Британские ученые не менее интенсивно обсуждают проблему «возврата модернизма». Арнольд Уитталл, автор статьи «Возвращаясь к экспрессионизму: модернизм за пределами двадцатого столетия», рассуждает о том, что экспрессионизм есть одно из самых ярких для своего времени проявлений модернизма. И хотя расцвет экспрессионизма датируется рамками 1908–1914 годов, его признаки можно проследить и позже, несмотря на то, что история искусства претерпевала порой радикальные изменения. В характеристике экспрессионизма чаще всего указывают на «экстравагантность и нередко хаотичность, отражающую подвижность композиторской психики, а также на открытое выражение дискомфорта и некрасивых эмоций, часто с налетом жестокости, что нередко включает доведение идеи до своего предела» [33, *53*]. Стремление к выражению предельно обостренных, часто крайне обнаженных эмоций автор находит у самых разных композиторов XX века — прежде всего у нововенцев, особенно у Шёнберга, который также не был последователен в своей эволюции и временами возвращался к атональным «экспрессионистским» идеям (например, в Струнном трио 1946 года). «След» экспрессионизма заметен и в творчестве таких разных художников, как Бенджамин Бриттен и Дмитрий Шостакович (возможно, это обусловлено присущим им обоим преклонением перед музыкой Альбана Берга). Радикализм Пьера Булеза периода его раннего творчества также коренится в явлениях, близких экспрессионизму («театр жестокости» Антонена Арто).

После 1970 года возникает новая фаза «экспрессионизма» — «гиперэкспрессионистский авангард», который представлен, по мнению Уитталла, направлением «новой сложности». Сам феномен «сложности» уже несет в себе повышенный эмоциональный тонус и в европейской музыке XX века может быть прослежен начиная с шёнберговских атональных композиций. «Ирония состоит в том, — замечает автор, — что “новая сложность” оказалась гораздо более ощутимой, вещественной в тот момент, когда музыкальные жанры с долгой историей (струнный квартет, опера) приобрели беспрецедентную сложность и развитость. Полная мера акустической сложности смогла быть достигнута только в эпоху, когда самые тонкие оттенки высоты и ритма могли быть абсолютно точно реализованы средствами электроники» [33, *55*].

Связывая экспрессионизм с вопросом «сложности» письма, Уитталл отмечает опорные точки: Веберн и Шёнберг эпохи 1910-х — дармштадский авангард 1950-х — возрождение модернизма Холлигером, Лахенманом и Фёрнихоу. На этом «сквозная линия» модернизма не заканчивается: среди поколения пятидесятых-шестидесятых также есть композиторы, стремящиеся к высшим степеням сложности. В британской музыке это Ребекка Сондерс (р. 1967), Джеймс Диллан (р. 1950), Джеймс Кларк (р. 1957). Как замечает критик Роберт Адлингтон, «их объединяет непосредственность

и прямолинейность звукоизвлечения, обозначающего наличие ощутимого физического компонента в звуке» [13, *52*].

В пьесе Ребекки Сондерс *Crimson* («Багровое»)[3] самой заметной особенностью являются кластеры в тесном расположении, которые вызывают аналогии с декоративными приемами внезапного цветового контраста. Обращает на себя внимание звуковой материал: брутальные *glissandi* (как по клавиатуре фортепиано, так и внутри инструмента), стук по раме, шумное нажатие педалей — все это ассоциативно воспринимается как продолжение «примитивизмов» начала XX века (Стравинский, Прокофьев).

Любые ассоциации, в соответствии с которыми можно было бы отнестись к багровому цвету как теплому или даже успокаивающему, Сондерс решительно отвергает. Ее разъяснения на первой странице издания пьесы содержат цитаты из Оксфордского словаря английского языка и «Улисса» Джойса, в которых подчеркивается темная, потенциально опасная сущность багрового: цитата из Джойса указывает на «отвратительный, глубокий поток» и «багровое, как пожар, море»[4].

В Скрипичном концерте этого же автора (2011) смесь возбуждения и настойчивой ламентации создает специфический эффект, который она описывает как «два сильных контрастирующих состояния в шатком равновесии» (цит. по: [33, *63*]). Первое состояние отражено в начальной пьесе под названием «Ярость», музыка второго раздела озаглавлена «Покой». Концерт создан как аллюзия на «Движение в неподвижности» (*Stirrings Still*) — последнее прозаическое сочинение Сэмюэля Беккетта, классического «модернистского» автора.

Диалог с экспрессионизмом можно наблюдать и в поздних сочинениях Харрисона Бёртуисла, например в его опере «Минотавр».

---

[3] *Crimson* — общее название пьес с разными инструментальными составами: *Molly's Song 1–crimson* (1995), for twelve soloists, metronome, whistle, music box and conductor; *Molly's Song 2–a shade of crimson* (1995), for voice, viola, flute, steel string guitar and shortwave radios; *Molly's Song 3–shades of crimson* (1995), for alto flute, viola, steel-stringed guitar, four radios and music box; *Crimson* (2004–2005), for piano. Мы рассматриваем последнюю, фортепианную пьесу.

[4] Исходная точка для всего цикла «Багровое» — последние пятьдесят страниц романа Джойса «Улисс», где жена главного героя Молли размышляет о своей жизни с Леопольдом Блумом; это «поток сознания», в котором она вспоминает подробности совместной жизни, обоюдную неверность, мужчин в своей жизни, детство в Гибралтаре, предпочтения и идиосинкразии, момент, когда Блум сделал ей предложение. Все это сопровождается описанием интимных деталей ее ежедневной жизни, которые могут вызвать у читателя ощущение, что ему сообщают нечто, о чем ему знать не положено. Мысли во время бессонницы выстроены с повторами, без пунктуации, по структуре напоминают известные музыкальные формы. Возможно, частично это связано с отсылкой к тому факту, что Молли — музыкант (не слишком успешная оперная певица).

Сондерс вновь и вновь повторяет одни и те же музыкальные идеи в сходной с Джойсом манере (что может напоминать тему и вариации). «Багровое» перенесено непосредственно из джойсовского текста, из монолога Молли, где она говорит о багровых закатах над Гибралтаром, напоминающих потоки крови во время дефлорации героини.

Сама идея композитора обратиться к мифу о Минотавре вызывает огромное число ассоциаций с произведениями писателей и художников-модернистов. Под влиянием философских и психоаналитических теорий для многих авторов XX века миф о Минотавре символизирует блуждания человека в подсознании, его поиски собственного «я», борьбу со своими страхами и предрассудками.

Другая важная идея модернистского искусства — идея лабиринта. С одной стороны, это лабиринт окружающего мира, с другой — лабиринт внутри самого человека: это и его тело, и его сознание и подсознание. Найти выход из лабиринта невозможно, так как человек и лабиринт взаимосвязаны, и одно не может существовать без другого. Этот мотив нашел воплощение в творчестве ярчайших писателей (А. Жид, Х. Л. Борхес), художников (П. Пикассо, У. Блейк, Дж. Поллок).

Весь этот комплекс идей Бёртуисл и его либреттист Дэвид Харсент воплощают, опираясь на один из известных вариантов передачи мифа в драматической балладе «Минотавр» швейцарского писателя Фридриха Дюрренматта. Двойственность героя (Минотавра), его пребывание одновременно в человеческой и в звериной оболочках, мучительная борьба двух начал в одном теле — все это становится центральной линией оперы.

Вторым источником либретто стала знаменитая серия гравюр Пикассо «Минотавромахия»: «Композитор постоянно пересматривал гравюры и перечитывал исследование Себастьяна Гепперта об этих произведениях» [14, *406*]. Напряжение внутренней драмы главного героя, раздвоение его личности, переход от крайней жестокости (сцена с убийством девушки в Лабиринте) к человеческой рефлексии (диалоги с отражением в зеркале) — во всем этом проступают черты экспрессионизма, которые поддерживаются еще и на уровне музыкального языка. Композитор использует способ письма, который можно назвать и атональным, и свободно двенадцатитоновым (постсерийным), что вызывает ассоциации с «Воццеком» Берга. Если отрешиться от тех социальных проблем, которые пронизывают оперу Берга, если прислушаться к атмосфере музыки, несущей волну подсознательного ужаса, творящегося внутри личности Воццека, — тогда возникает почва для сравнения главного персонажа оперы Бёртуисла с героем Берга: оба находятся во власти иррационального, что отражается в подобном «потоку сознания» непрерывном движении музыкальной материи.

Список примеров этим не исчерпывается, его можно продолжить не только экскурсами в немецкую или британскую музыку последних двух десятилетий. Представительница французской музыкальной культуры Кайя Саариахо[5] и выдающийся итальянский композитор Сальваторе Шаррино в своих знаковых произведениях рубежа XX–XXI веков обращаются к модернистской эстетике: мало кто из критиков удержался от сравнения оперы

[5] Хотя Кайя Саариахо родилась в Финляндии, ее композиторские устремления оказались созвучны опыту композиторов-спектралистов, прежде всего Тристана Мюрая, ученицей которого она себя считает.

Саариахо «Любовь издалека» с «Пеллеасом и Мелизандой» Дебюсси, а опера «Лживый свет твоих очей» Шаррино вызывает ассоциации с «Воццеком».

Знаменитый американский музыковед Сюзан МакКлари замечает: «Когда я начинала писать про постмодернизм, я думала, что мы являемся свидетелями разрыва с модернистской траекторией. Критика того, что Жан-Франсуа Лиотар называл “большим нарративом”, и уход от хитроумных махинаций послевоенного поколения композиторов вселяли надежду, что наши эстетические приоритеты, наконец, изменились. Так или иначе, постмодернизм заменил собой послевоенный модернизм в шестидесятые годы, когда были написаны Симфония Берио и “Древние голоса детей” Крама. <...> И поэтому кажется странным, что после стольких эпизодов решительного разрыва с традицией снова попадаешь в объятия модернизма. <...>

Такие композиторы, как Саариахо, Бенджамен и Шаррино отдали должное модернизму. Исследователи их музыки не смогут избежать обращения к тем музыкантам, кто разработал приемы, используемые ими, будь то Мессиан, Лигети или Булез. Наши “пост-постмодернистские модернисты” решительно напоминают нам об эстетическом богатстве своих предшественников, особенно об эмоциональных свойствах, которые следовало забыть, но которые без стеснения проросли в новой музыке» [27, *35*].

Подведем некоторые итоги. Модернизм в своей последней (или не последней?) стадии, назовется ли он «поздним модернизмом», «вторым модернизмом» или «метамодернизмом», оказался необыкновенно жизнеспособным явлением. И, наверное, прав был Хабермас, когда в 1980 году провидчески назвал модернизм «незавершенным проектом» [9].

Поздний модернизм, который отделяет себя от постмодерна, признает право музыки на истинность. Он наследует весь комплекс свойств музыкального модернизма, но с тем условием, что все достижения классического модернизма, авангарда, постмодерна рассматриваются под знаком поиска истинного высказывания. Сохраняя веру в эксперимент и инновации, «поздний модернизм» вновь открыт будущему.

Приложение

И. Хассан [17, *267–268*][6]:

Модернизм	Постмодернизм
Романтизм, символизм	Бессмыслица
Форма (последовательная, завершенная)	Антиформа (прерывистая, открытая)
Целенаправленность	Игра
Замысел	Случайность
Иерархия	Анархия

[6] Приводится в сокращении. Полный перечень различий модернизма и постмодернизма, выделенных Ихабом Хассаном, включает в себя 33 позиции.

Мастерство / логос	Усталость / молчание
Законченное произведение искусства	Процесс / перформанс / хэппенинг
Дистанция	Соучастие
Творчество / синтез	Разложение / деконструкция
Присутствие	Отсутствие
Центрирование	Рассеивание
Жанр / границы	Текст / интертекст
Семантика	Риторика
Парадигма	Синтагма
Метафора	Метонимия
Отбор	Комбинирование
Обозначаемое	Обозначающее

Н. Хрущёва [10, *138*]:

Постмодернизм	Метамодернизм
цитирование	присвоение
все чужое	все свое
ирония	постирония
критика метанарративов	реабилитация метанарративов
сложные слова	простые слова
симбиоз массового и элитарного переживается как событие	симбиоз массового и элитарного перестает быть событием
невозможность индивидуального авторского высказывания переживается как событие («смерть автора»)	невозможность индивидуального авторского высказывания перестает быть событием
«тело-без-органов»	«тело-с-роботизированными-конечностями»
постструктурализм	новый холизм
быстро и много	мало и медленно
интеллектуальный роман	песня
словесный гибрид Джойса («riverrun»)	иероглиф Введенского («река»)
отсутствие эмоции	реабилитация эмоции
все и сразу, ничто не переживается сполна	только две противоположности, переживающиеся одновременно и полностью
симуляция	«подлинность»
скольжение по поверхности	колебание по вертикали между двумя противоположностями
нейтрально	горячо и холодно одновременно
ризома	цветок

Использованная литература

1. *Бранская Е. В.*, *Панфилова М. И.* Модерн, модернизм, постмодернизм (к определению понятий) // Инновационная наука. 2015. №3. С. 264–267.
2. *Высоцкая М. С.*, *Григорьева Г. В.* Музыка XX века: от авангарда к постмодерну: Учебное пособие. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2011. 440 с.
3. *Дубравская Т. Н.* Музыкальный авангард XX в.: механизмы исторической преемственности // Философские науки. 2005. №12. С. 68–81.
4. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: Дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.02. Нижний Новгород, 2003. 216 с.
5. *Лифшиц М. А.* Модернизм // Большая советская энциклопедия. Т. XVI. М.: Большая советская энциклопедия, 1974. С. 402–404.
6. *Савенко С. И.* Карлхайнц Штокхаузен // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1. М.: Музыка, 1995. С. 11–36.
7. *Савенко С. И.* Двойной портрет на фоне поставангарда (В. Сильвестров и А. Кнайфель) // Музыка XX века. Московский форум: Материалы международных научных конференций / отв. ред. В. Ценова. М., 1999. С. 166–171. (Научные труды МГК имени П. И. Чайковского. Сб. 25).
8. *Скворцова И. А.* Стиль модерн в русском музыкальном искусстве рубежа XIX–XX веков. 2-е изд. М.: Композитор, 2012. 354 с.
9. *Хабермас Ю.* Модерн — незавершенный проект // Ю. Хабермас. Политические работы / сост. А. В. Денежкина; пер. с нем. Б. М. Скуратова. М.: Праксис, 2005. С. 7–31. (Серия «Новая наука политики»).
10. *Хрущёва Н.* Постирония и эйфория: о метамодерне в академической музыке // Музыкальная академия. 2019. №1. С. 135–147.
11. *Чинаев В. П.* В сторону «новой целостности»: интертекстуальность — поставангард — постмодернизм в музыкальном искусстве второй половины XX — начала XXI века. Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 15: Искусствоведение. 2014. Вып. 1. С. 30–54.
12. *Эко У.* Заметки на полях «Имени розы» // У. Эко. Имя розы. М.: Книжная палата, 1989. С. 468–481.
13. *Adlington R.* The Music of Rebecca Saunders: into the Sensuous World // The Musical Time. Vol. 140. No. 1868 (Autumn, 1999). P. 48–56. doi:10.2307/1004495
14. *Beard D.* Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre. New York: Cambridge University Press, 2012. 469 p.
15. *Botstein L.* Modernism // The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd ed. / ed. by St. Sadie. Vol. XVI. London: Macmillan, 2001. P. 868–875.
16. *Fahle O.* Bilder der Zweiten Moderne. Weimar: Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften, 2005. 140 S. (serie moderner film, Bd. 3).
17. *Hassan I.* POSTFACE 1982: Towards a Concept of Postmodernism // I. Hassan. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature. 2nd ed. Madison, Wis.: University of Wisconsin Press. P. 259–271.
18. *Häusler J.* Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen. Stuttgart: Metzler, 1996. 495 S.

19. *Jencks Ch*. The New Moderns: From Late to Neo-Modernism. New York: Rizzoli, 1990. 300 p.
20. *Klotz H*. Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne. München: C. H. Beck, 1994. 210 S.
21. *Kramer J*. Postmodern Music, Postmodern Listening / ed. by R. Carl. New York: Bloomsbury Academic, 2016. XXVII, 372 p.
22. *Kramer L*. Classical Music and Postmodern Knowledge. Berkeley: University of California Press, 1996. XVII, 297 p.
23. *Lockhead J*., *Auner J*. (eds). Postmodern Music / Postmodern Thought. New York and London: Routledge, 2002. XI, 372 p. (Studies in Contemporary Music and Culture, Vol 4).
24. *Mahnkopf C.-S*. Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne // Merkur. Jg. 52. Heft 594/595 (September 1998): Postmoderne. Eine Bilanz. S. 864–875.
25. *Mahnkopf C.-S*. Second Modernity — An Attempted Assessment // Facets of Second Modernity / ed. by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig. Hofheim: Volke Verlag, 2008. P. 9–16. (New Music and Aesthetics in the 21st Century, Vol. 6).
26. *Mahnkopf C.-S*. Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity—Provisional Considerations. URL: http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf (дата обращения: 26.03.2019).
27. *McClary S*. The lure of the Sublime: revisiting the modernist project // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbransen, J. Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 21–35. (Music Since 1900).
28. *Metzer D*. Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century. Cambridge University Press, 2009. X, 254 p. (Music in the Twentieth Century, Vol. 26).
29. *Perloff M*. 21st-Century Modernism: The “New” Poetics. Malden, Mass.; Oxford: Blackwell, 2002. IX, 222 p.
30. *Ruzicka P*. Zweite Moderne und Musiktheater // Musik & Ästhetik. Jg. 8. Heft 30 (April 2004). S. 81–92.
31. *Taruskin R*. Oxford History of Western Music. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century. London: Oxford University Press, 2010. XX, 586 p.
32. *Vermeulen T*., *van den Akker R*. Notes on metamodernism // Journal of Aesthetics & Culture. Vol. 2. Issue 1 (2010). Article 5677. doi:10.3402/jac.v2i0.5677
33. *Whittall A*. Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century // Transformations of Musical Modernism / ed. by E. Guldbransen, J. Johnson. Cambridge University Press, 2015. P. 53–73. (Music Since 1900).

References

1. Branskaya, E. V., Panfilova, M. I. (2015). Modern, modernizm, postmodernizm (k opredeleniyu ponyatiy) [Modernist style, Modernism, Postmodernism (To the Definition of Concepts)]. *Innovatsionnaya nauka* [Innovative Science], No. 3/2015, 264–267. (in Russian)
2. Vysotskaya, M. S., Grigor'eva, G. V. (2011). *Muzyka XX veka: ot avangarda k postmodernu* [Twentieth Century Music: From Avant-Garde to Postmodern]. Moscow, Center for Research and Publishing "Moskovskaya konservatoriya". (in Russian)
3. Dubravskaya, T. N. (2005). Muzykal'nyy avangard XX v.: mekhanizmy istoricheskoy preemstvennosti [The Musical Avant-Garde of the Twentieth Century: Mechanisms of Historical Continuity]. *Filosofskie nauki* [Philosophical Sciences], No. 12/2005, 68–81. (in Russian)
4. Lianskaya, E. (2003). *Otechestvennaya muzyka v rakurse postmodernizma*. [Russian National Music from the Perspective of Postmodernism]. PhD diss. Nizhegorodskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni M. I. Glinki. (in Russian)
5. Lifshits, M. A. (1974). Modernizm [Modernism]. In *Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya*, Vol. 16, 402–404. Moscow, Bol'shaya sovetskaya entsiklopediya. (in Russian)
6. Savenko, S. I. (1995). Karlkhaynts Shtokkhauzen [Karlheinz Stockhausen]. In *XX vek. Zarubezhnaya muzyka. Ocherki. Dokumenty* [Twentieth Century. Foreign Music. Essays. Documents], Issue 1, 11–36. Moscow, Muzyka. (in Russian)
7. Savenko, S. I. (1999). Dvoynoy portret na fone postavangarda (V. Sil'vestrov i A. Knayfel') [Double Portrait Against the Background of the Post Avant-Guarde (V. Silvestrov and A. Kneifel)]. In *Muzyka XX veka. Moskovskiy forum* [Music of the Twentieth Century. Moscow Forum]. Materials of International Scientific Conferences, edited by V. Cenova, 166–171. Moskovskaya gosudarstvennaya konservatoriya imeni P. I. Chaykovskogo. (in Russian)
8. Skvortsova, I. A. (2012). *Stil' modern v russkom muzykal'nom iskusstve rubezha XIX–XX vekov* [The Art Nouveau Style in Russian Musical Art at the Turn of the 19th –20th Centuries], 2nd ed. Moscow, Kompozitor. (in Russian)
9. Khabermas, Ju. (2005). Modern — nezavershennyy proekt [Modernity: An Unfinished Project]. In *Yu. Khabermas. Politicheskie raboty* [J. Habermas. Political Works], compiled by A. V. Denezhkin, translated by B. M. Skuratov, 7–31. Moscow, Praksis. (in Russian)
10. Khrushcheva, N. (2019). Postironiya i eyforiya: o metamoderne v akademicheskoy muzyke [Post-Irony and Euphoria: about Metamodern in the Academic Music]. *Muzykal'naya akademiya* [Musical Academy], No. 1/2019, 135–147. (in Russian)
11. Chinaev, V. P. (2014). V storonu "novoy tselostnosti": intertekstual'nost' — postavangard — postmodernizm v muzykal'nom iskusstve vtoroy poloviny XX — nachala XXI veka [Towards a "new unity": intertextuality — post-avant-garde — postmodernism in music in the second half of the 20 century and the beginning of the 21 century]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo universiteta. Iskusstvovedenie* [Vestnik of Saint Petersburg State University. Arts], No. 1/2014, 30–54. (in Russian)
12. Eko, U. (1989). Zametki na polyakh «Imeni rozy» [Postille al Nome della rosa]. In *U. Eko. Imya rozy* [U. Eco. Il nome della rosa]. Moscow, Knizhnaya palata. (in Russian)
13. Adlington, R. (1999). The Music of Rebecca Saunders: into the Sensuous World. *The Musical Time*, Vol. 140, No. 1868, 48–56. doi:10.2307/1004495

14. Beard, D. (2012). *Harrison Birtwistle's Operas and Music Theatre*. New York, Cambridge University Press.
15. Botstein, L. (2001). Modernism. In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., edited by St. Sadie, Vol. 16, 868–875. London, Macmillan.
16. Fahle, O. (2005). *Bilder der Zweiten Moderne*. Weimar, Verlag und Datenbank für Geisteswissenschaften.
17. Hassan, I. (1982). POSTFACE 1982: Towards a Concept of Postmodernism. In *I. Hassan. The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*, 2nd ed., 259–271. Madison, University of Wisconsin Press.
18. Häusler, J. (1996). *Spiegel der neuen Musik: Donaueschingen. Chronik — Tendenzen — Werkbesprechungen*. Stuttgart, Metzler.
19. Jencks, Ch. (1990). *The New Moderns: From Late to Neo-Modernism*. New York, Rizzoli.
20. Klotz, H. (1994). *Kunst im 20. Jahrhundert. Moderne. Postmoderne. Zweite Moderne*. München, C. H. Beck.
21. Kramer, J. (2016). *Postmodern Music, Postmodern Listening*, edited by R. Carl. New York, Bloomsbury Academic.
22. Kramer, L. (1996). *Classical Music and Postmodern Knowledge*. Berkeley, University of California Press.
23. _____. (2002). *Postmodern Music / Postmodern Thought*, edited by J. Lockhead and J. Auner. New York and London, Routledge.
24. Mahnkopf, C.-S. (1998). Neue Musik am Beginn der Zweiten Moderne. *Merkur*, Jg. 52, Heft 594/595, 864–875.
25. Mahnkopf, C.-S. (2008). Second Modernity — An Attempted Assessment. In *Facets of Second Modernity*, edited by C.-S. Mannkopf, F. Cox, W. Schurig, 9–16. Hofheim, Volke Verlag.
26. Mahnkopf, C.-S. (n.d.). *Musical Modernity. From Classical Modernity up to the Second Modernity — Provisional Considerations*. Available at: http://www.claussteffenmahnkopf.de/pdfs/Mahnkopf-Musical-Modernity.-From-Classical-Modernity-up-to-the-Second-Modernity--Provisional-Considerations.pdf (accessed 26.03.2019)
27. McClary, S. (2015). The lure of the Sublime: revisiting the modernist project. In *Transformations of Musical Modernism*, edited by E. Guldbransen and J. Johnson, 21–35. Cambridge University Press.
28. Metzer, D. (2009). *Musical Modernism at the Turn of the Twenty-First Century*. Cambridge University Press.
29. Perloff, M. (2002). *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*. Malden and Oxford, Blackwell.
30. Ruzicka, P. (2004). Zweite Moderne und Musiktheater. *Musik & Ästhetik*, Jg. 8, Heft 30, 81–92.
31. Taruskin, R. (2010). *Oxford History of Western Music. Vol. 5: Music in the Late Twentieth Century*. London, Oxford University Press.
32. Vermeulen, T., van den Akker, R. (2010). Notes on metamodernism. *Journal of Aesthetics & Culture*, Vol. 2, Issue 1 [no pagination]. doi:10.3402/jac.v2i0.5677
33. Whittall, A. (2015). Expressionism revisited: modernism beyond the twentieth century. In *Transformations of Musical Modernism*, edited by E. Guldbransen and J. Johnson. Cambridge University Press.