

# *Gestaltkomposition* *Йорка Хёллера:* *опера «Мастер и Маргарита»* *и ее гуманистическая основа*

*Единственная опера немецкого композитора Йорка Хёллера — «Мастер и Маргарита» (1984–1989) — яркий пример использования разработанной им теории Gestaltkomposition, на которой основаны почти все его произведения. В некоторых отношениях «Мастер и Маргарита» является исключением среди других сочинений Хёллера: первоочередной задачей для композитора здесь становится не последовательная реализация теории, а создание музыкальной драмы. В опере нашли органичное воплощение гуманистические взгляды Хёллера.*

*Ключевые слова: Йорк Хёллер, Мастер и Маргарита, Булгаков, Gestaltkomposition, Literaturoper, сериализм, Циммерман, гуманизм.*

В 2006 и 2008 годах мне посчастливилось брать интервью у Йорка Хёллера. В словаре Гроува он назван «одним из самых выдающихся и оригинальных композиторов своего поколения», художником, «который никогда не позволял различным школам мысли и эстетическим догмам доминировать над его собственными идеями»<sup>1</sup>.

Во время наших встреч в уютном доме Хёллера на окраине Кёльна, которые длились по многу часов, разговор шел не только о теории композиции, но, к моему удивлению, и о массе других вопросов: от ботаники до математики, от теории эволюции и философии до литературы. Это свидетельствует не только об обширной эрудиции Хёллера, но — что, возможно, более примечательно — о его глубоком гуманистическом со-

---

<sup>1</sup> *Lichtenfeld M. Höller, York (Georg) // Grove Music Online. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13226> (дата обращения: 5.12.2011).*

страдании, которое в конце наших встреч открыло для меня неожиданно новый взгляд на оперу композитора «Мастер и Маргарита».

«Бог мертв, — Ницше. *Ницше мертв, — Бог*». Однажды я увидел эту надпись на стене в Нью-Йорке, — перл среди невероятного количества глубоких подростковых мыслей и человеконенавистнических высказываний. Через несколько лет в разговоре с Йорком Хёллером я вспомнил эту эпиграмму, размышляя о трех вещах. Во-первых, о том, что в 1967 году Пьер Булез уверенно — но ошибочно — провозгласил смерть оперы. Во-вторых, передо мной сидел бывший ученик Булеза, которому через двадцать лет после этого заявления удалось написать, вероятно, одну из наиболее выдающихся *Literaturopers* [нем. — оперы, созданные по драматическому или литературному произведению] конца XX века — достойное продолжение «Лулу» Берга и «Солдат» Циммермана. Наконец, в-третьих — о том, что опера Хёллера «Мастер и Маргарита» (1984–1989), ради которой я приехал в Делльбрюк<sup>2</sup>, основана на романе Михаила Булгакова, чьи произведения пронизаны тем висельным юмором и дерзким неуважением, которые чувствуются и в процитированной выше остроте.

Хёллер, не только бывший ученик, но и давний друг Булеза, ухмыльнулся при моем упоминании о неверном пророчестве Булеза и дружеским тоном ответил: «Вы знаете, Вагнер, который был далеко не глупым человеком, написал, что после Бетховена не будет написано ни одной симфонии. И что произошло? Брамс... Брукнер... Стравинский... Малер... Понимаете?!»

Несмотря на всю широту тем этих интервью, я имел вполне определенную цель — собрать как можно больше информации из первых рук о единственной опере Хёллера «Мастер и Маргарита», от замысла и создания до премьеры в Парижской опере весной 1989 года. Когда я впервые позвонил композитору, он показался мне очень открытым человеком. Он был рад возможности разъяснить то, что неправильно поняли в его единственной опере.

Либретто «Мастера и Маргариты» написано самим композитором по роману Булгакова в переводе на немецкий Томаса Решке, изданном в 1968 году. Масштабное произведение, около трех часов звучания, громадный исполнительский состав: оркестр (87 инструментов), джаз- и рок-группы, четырехканальная магнитофонная пленка, аналоговый и цифровой синтезаторы, тридцать вокалистов и полная балетная труппа.

Это — литературная опера (*Literaturoper*): произведение основано на оригинальном литературном тексте (в данном случае около 95% его

---

<sup>2</sup> Район Кёльна, где живет Хёллер.

взято непосредственно из Булгакова). И это очень сложная опера — по музыкальному языку, по общим требованиям к постановке и, в конечном счете, по эмоциональному воздействию.

Я прекрасно понимал, что любое обсуждение оперы Хёллера повлечет за собой параллельное рассмотрение так называемой Gestaltkomposition [формульная композиция. — нем.] — созданного им метода композиции, примененного как в «Мастере и Маргарите», так и практически во всех остальных его сочинениях начиная с середины 1970-х годов.

Определяемая самим композитором как «структурная теория композиции»<sup>3</sup>, эта гибридная форма классической серийности с ее четырьмя основными формами изложения серии и фиксированным регистровым положением высот объединяется с измененной и менее претенциозной версией того типа тотальной структуры, который впервые использовали Штокхаузен и другие послевоенные композиторы-сериалисты. Эта форма явилась результатом изучения Хёллером григорианских песнопений, индийских раг, средневековых изоритмов.

Gestaltkomposition Хёллера — весьма конструктивный метод для тех современных композиторов, которые остаются приверженцами доминирования мелодии как классического принципа сериализма, сочетая его с более рискованной, но в то же время разумной (здесь в смысле и *рациональной* и *чувственной*) гармонической и ритмической организацией как способом композиционного развития в пост-тональном музыкальном мире.

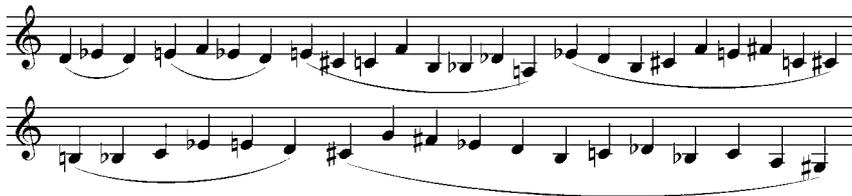
Для Хёллера, чей интерес к органичному развитию является первостепенным, теория Gestaltkomposition открывает возможность необходимой связи «освобожденного» материала со «стремлением к упорядочению»<sup>4</sup>. В 1982 году в эссе, посвященном Gestaltkomposition, он написал, что «материал [музыкальный] должен перестать быть аморфным, перестать быть простой суммой элементов — он с самого начала, при его доскональной проработке, должен принять качество Gestalt (формы)». Чтобы добиться этой цели, Хёллер выделяет два различных, но связанных между собой компонента: Klanggestalt — звуковая форма (мелодический аспект) и Zeitgestalt — временное строение (метрический и ритмический аспекты). Klanggestalt в данном случае можно представить как хроматический звукоряд с фиксированным регистровым положением высот. После прибавления избыточных элементов выбранного высотного класса получается

<sup>3</sup> Из личной беседы с композитором в августе 2006 года.

<sup>4</sup> Höller Y. Klanggestalt — Zeitgestalt: Texte und Kommentare 1964–2003 / Ed. Reinhold Dusella. Berlin, 2004. P. 110.

ряд, который создает макросерию с характерной текучей, нерасчлененной формой. Эти длинные «мелодии», как их называет Хёллер, могут содержать от 25 до 40 звуков (в «Мастере и Маргарите» — 31)<sup>5</sup>. Klanggestalt может варьироваться при помощи интервального уменьшения и увеличения в дополнение к четырем основным перестановкам, используемым в классическом сериализме.

Избранные примеры Klanggestalt Хёллера (ил. 1–4):



Ил. 1. Й. Хёллер. «Антифон» (1977). Klanggestalt



Ил. 2. Й. Хёллер. «Veni creator spiritus» (1997). Klanggestalt



Ил. 3. Й. Хёллер. «Фанал» (1989). Klanggestalt

<sup>5</sup> Klanggestalt, использованный в «Мастере и Маргарите», — такой же, как и в трех других произведениях Хёллера: «Черные полуострова» (Schwarze Halbinseln, 1982) для большого оркестра и электронного звука; «Игра снов» (Traumspiel, 1983) — поэма звука для сопрано, большого оркестра, 8-канального магнитофона и «живой электроники» (Live-Elektronik: так Хёллер обозначает — в отличие от магнитофонной записи — электронный музыкальный инструмент, которым управляет исполнитель); и «Магический звуковой образ» (Magische Klanggestalt, 1985) для большого оркестра.



Ил. 4. Й. Хёллер. «Мастер и Маргарита» (1984–1989). Klanggestalt

После организации мелодического материала как модели пространства композитор проецирует все его восходящие и нисходящие ходы на временной план, называемый *Zeitgestalt*. Хёллер осуществляет это, устанавливая «хроматическую перцепционную гамму длительности», сравнимую с «хроматической гаммой высотности», которую впервые попытались теоретически описать Мессиаен, а затем Булез и другие композиторы 1950-х. Однако важно отметить, что *Zeitgestalt* Хёллера, хотя и требует тщательного подсчета, отражает прагматический или исправленный тип композиционных вычислений, более внимательный к возможным границам восприятия слушателя, чем тот, что существовал в момент расцвета интегрального сериализма. «Длительность мы воспринимаем менее чутко, чем высоту, и это объясняет одну из основных ошибок сериальной теории параллелизмов», — поясняет Хёллер<sup>6</sup>.

В начале 1970-х годов, усомнившись в целесообразности (как в музыкальном плане, так и с точки зрения восприятия) использования нот, мало отличающихся по своей длительности, которые активно использовались многими композиторами послевоенного авангарда, Хёллер провел ряд экспериментов: проверил, как студенты различают пропорции 11:12 по сравнению с 12:12 (эта пропорция заимствована из гармонического интервала малой секунды и переведена Штокхаузеном и другими композиторами во временную координату). Абсолютно четкая метрическая пропорция может на практике привести к удивительно «неожиданным» результатам. Они производят еще более размытое впечатление из-за чрезмерной сложности исполнения. Поучительным примером сказанного могут послужить «Группы» Штокхаузена. Хёллер объясняет это следующим образом:

Еще немного уменьшив количественное отношение, мы получим 5.5:6.0, а это уже очень небольшое отношение. С другой стороны, с пропорцией 5:6 получается значительно более четкий

<sup>6</sup> Höller Y. Klanggestalt — Zeitgestalt. P.111.

результат. Я обнаружил, что 95% участников уловили разницу между 10:12 и 12:12, в то время как только около 50% отличили пропорцию 11:12 от 12:12<sup>7</sup>.

Вывод, который сделал Хёллер из своего эксперимента, подтвердил его наблюдения: «дословный» перевод одного параметра музыкальной ткани в другой никому не приносит пользы: ни композитору, ни исполнителю, ни слушателю.

Такая забота Хёллера о восприятии музыки слушателями не только помогает понять, — по крайней мере, частично — причину, по которой Хёллер модифицировал как сам сериализм, так и стратегии его восприятия. Этим объясняется выбор Хёллером романа Булгакова в качестве сюжета и текста для его единственной оперы:

В 1979 году я получил премию города Кёльн Бернда Алоиса Циммермана. В то время это была не только премия, но и своего рода стипендия, полугодовая финансовая поддержка для художника (или, как в моем случае, композитора), который должен был сочинить или реализовать определенный проект. Меня спросили: «Что бы вы хотели написать?» Я ответил, что хотел бы сочинить ораторию на тему власти». Я проштудировал важные тексты по теме: «Масса и власть» Элиаса Канетти, «Власть и силу» Ханны Арендт. По этим и другим текстам я начал писать либретто. Но у меня ничего не вышло — я же не писатель. Мне пришлось добавлять куски из других текстов, ибо стало очевидно, что я не могу просто цитировать эти книги. Нужен был еще какой-то текст, который связал бы все остальные. В конце концов я спросил себя: неужели я не смогу найти уже «готовое» либретто или пьесу, которые касались бы вопросов власти? В тот период я прочитал множество пьес, но только в 1981-м или 1982 году по совету своих друзей обратился к «Мастеру и Маргарите». Я сразу понял, что этот роман объединяет все важные для меня аспекты. Нет никакого сомнения в том, что он поднимает вопрос о политической силе, и в то же время затрагивает множество других тем, интересных с театральной точки зрения<sup>8</sup>.

В этот момент интервью Хёллер неожиданно снова вернулся к вопросу *Gestaltkomposition*.

---

<sup>7</sup> Из личной беседы с композитором в августе 2006 года.

<sup>8</sup> Там же.

Я сталкивался с непониманием организации времени в опере со стороны музыковедов и критиков, которые считали, что раз этот Хёллер учился у Циммермана, очевидно, он «имеет схожее с ним представление о временной организации...». Они заключили, что я организовал все временные пропорции в опере в соответствии со своей теорией [Gestaltkomposition]. *Но это не так!* Я никогда не говорил, что, к примеру, первый акт длится один час, и что я поделю этот час в соответствии с пропорциями своих Klanggestalt или Zeitgestalt и потом подгоню весь текст и сюжет под эту абстрактную временную структуру... Мой подход к созданию оперы был совершенно другим. Такой способ вполне приемлем по отношению к произведениям других жанров, но в опере, по моему глубокому убеждению, музыка *должна быть связана с текстом*. Это было важно во все времена, будь то Монтеверди, Вагнер или Альбан Берг. Если музыка составляет некую абстрактную параллель тексту, для меня это не имеет смысла.

Музыка должна соответствовать происходящему на сцене: персонажам и всей психологической обстановке в целом. В опере выражены определенные мысли, определенные чувства, герои ведут себя определенным образом, вступают в диалог. Если музыка вообще не реагирует на все это, не предвещает их наступления, тогда это симфония или даже соната, но *уж точно не опера!*<sup>9</sup>

С другой стороны — несмотря на протесты Хёллера — сравнение оперы «Солдаты» (1958–1964) Циммермана с оперой Хёллера в принципе простительно. Оба композитора используют огромный арсенал средств выразительности: речь, песню, *sprechgesang*, большой симфонический оркестр с большой группой ударных, электронную запись и дополнительные ансамбли, включают цитаты из разных произведений и стилей.

И Циммерман и Хёллер характеризуют свои оперы в абсолютно одинаковых выражениях, заявляя, что они находятся «и в прошлом, и в настоящем, и в будущем». Используя термин Ю. Лотмана, можно сказать, что общим у учителя и ученика является богатая *семиосфера* музыкального языка, общие философские взгляды. Есть также совпадения в биографиях. Все это и породило поразительные совпадения в их оперных партитурах.

Примером тому (который невозможно не заметить) являются вступления к «Мастеру и Маргарите» и «Солдатам», которые окружают *слушателя-свидетеля* неподвижными стенами диссонантного звучания — уместная

---

<sup>9</sup> Из личной беседы с композитором в августе 2006 года.

музыкальная параллель насилию над персонажами «Марии» Ленца и над булгаковским Мастером. А. Росс пишет о вступлении к «Солдатам»:

...Вступление такой ошеломляющей мощи, что в этот момент [даже в самом начале оперы] оно воспринимается как *pe plus ultra* [высшее достижение. — *лат.*]. Чудовищный, гигантский диссонирующий аккорд диапазоном в несколько октав звучит у всего оркестра<sup>10</sup>.

Но описание вступления Хёллером, присутствовавшим на премьере оперы Циммермана в Кёльне в 1965-м, открывает нам еще больше:

Невозможно описать словами впечатления, которые обрушились на меня в тот вечер. Начиная с чудовищно сложного вступления, в звуковой массе которого, кажущейся хаотичной, безжалостно грохотали литавры. Это был восхитительный спектакль, великая музыка и одно из сильнейших художественных впечатлений всей моей жизни, сравнимое только с тем, которое я получил в семнадцать или восемнадцать лет, когда впервые услышал «Вену священную»<sup>11</sup>.

Это описание, если исключить литавры, на самом деле точно характеризует вступление к собственной опере Хёллера, эффект которого усиливается введением рассказчика (Мастера), большей продолжительностью (примерно две с половиной минуты), и еще более резким, безжалостным звучанием (*ил.* 5).

Не только одиссея обеих опер началась с премии города Кёльн (премии, которой позже было присвоено имя Циммермана), но оба: и учитель, и ученик, каждый в свое время, — рассматривали эту награду как возможность исследовать темы злоупотребления властью: обе оперы разоблачают государственные учреждения, их жестокость, то, как они шаг за шагом уничтожают человека. Как и у Циммермана, в опере Хёллера ощутимо влияние Альбана Берга — оно с легкостью узнается в красочном экспрессионистском музыкальном языке «Мастера и Маргариты».

<sup>10</sup> Ross A. Zimmermann's Die Soldaten. «Infernal Opera» // The New Yorker. 2008. July 21. URL: <http://www.therestisnoise.com/2008/07/zimmermanns-die.html> (дата обращения: 5.12.2011).

<sup>11</sup> Höller Y. Klanggestalt–Zeitgestalt. P. 112; Höller Y. Mönch und Dionysos (1985): «Es ist mit Wörtern unmöglich, die Eindrücke zu beschreiben, die auf mich an diesem Abend einstürzten: Anfängen mit dem ungeheuer komplexen Vorspiel, in dessen scheinbar chaotische Klangmassen eine Pauke unerbittlich ihre (fast) gleichmäßigen Schläge hineindonnerte...»

The image shows a handwritten musical score for the prelude of the opera 'The Master and Margarita'. The score is written in black ink on aged paper and is organized into two main systems. The top system is titled 'Vorspiel' and features a tempo marking of  $\text{♩} = 50$ . It includes staves for various woodwind instruments: Flöte (1st and 2nd), Oboe (1st and 2nd), Klarinetten (1st and 2nd), and Fagott (1st and 2nd). The bottom system includes staves for Horns (1st and 2nd), Trompeten (1st and 2nd), 1st and 2nd Bassoons, and a Synthesizer. A vocal line is also present, with lyrics in German: 'Die Stimme des Meisters'. The score is marked with various dynamics such as *f*, *mf*, and *pp*, and includes performance instructions like '<f> sin.' and 'Zel.'. The tempo marking for the vocal line is  $\text{♩} = 90$ . The score concludes with a double bar line and a page number '1' at the bottom.

Ил. 5. Вступление к опере «Мастер и Маргарита»

Но различия между двумя операми также значительны. И точку расхождения между ними легче всего понять через призму хёллеровской теории *Gestaltkomposition* — теории, которая принимает во внимание постоянную связь между *композиционной поэтикой* и *слушательской эстетикой*. С самой премьеры оперу «Солдаты» преследуют обвинения в логистической сложности<sup>12</sup>. В частности, вокальные партии на протяжении всей оперы не только считаются самым слабым звеном партитуры; во времена первых постановок оперы считалось, что они практически неисполнимы<sup>13</sup>.

В случае с «Мастером и Маргаритой» все по-другому. Принципы *Gestaltkomposition* касаются не только технических параметров сочинения, без сомнения, весьма запутанных и сложных самих по себе, — они касаются восприятия оперы публикой: мелодики оперы, понимания ее текста, ощущения ее лиризма.

Хёллер не создавал некую абстрактную «форму», чтобы «заливать» в нее свои вычисления, как ошибочно полагают еще с премьеры оперы 1989 года; на самом деле он создал то, что он называет «связанными текстовыми длительностями» для объединения параметров текста с временными и пространственными параметрами в музыкальной сфере. В частности, длительность музыкальной структуры напрямую зависит от фрагментов булгаковского текста. На *первом* месте текст и драматический посыл, и только потом метрический перевод в *Klanggestalt-Zeitgestalt*-континуум. Иными словами, *Zeitgestalt* зависит от требований эмоциональной, психологической и сценической подачи текста. Использование *Klanggestalt* подобным же образом является результатом изначальной ответственности перед текстом и, по сути, большая часть вокального письма связана с импровизированной композицией, а не диктуется заранее заготовленной формулой.

Два коротких примера из оперы иллюстрируют мелодичность партитуры Хёллера и внимание к сюжетной линии, явно подтверждая тот факт, что отношение композитора к роману и затронутым в нем гуманистическим темам (в данных примерах это темы тоталитарной власти

---

<sup>12</sup> Ross A. Zimmermann's *Die Soldaten*. «Infernal Opera».

<sup>13</sup> Питер Девис в октябре 1991 писал в журнале «Нью-Йорк Мэгэзин»: «Как вагнеровский „Тристан“ более века тому назад, опера Циммермана „Солдаты“ в свое время была названа неисполнимой. Сейчас, спустя двадцать шесть лет после ее первой „битвы за существование“ в Кельне, кое-кто продолжает придерживаться этого мнения, и нынешняя постановка в Оперном театре города Нью-Йорка, являющаяся значительным достижением, кто бы и что бы ни думал об этом произведении, не до конца разрешает все вопросы» (*Davis P. G. New York Magazine*. 1991. October 28).

и личной утраты) обнаруживает его глубокое сочувствие к людям и понимание, которые можно наблюдать у всех самых выдающихся оперных композиторов. Для Хёллера в «Мастере и Маргарите» в первую очередь важна интерпретация текста романа и драматический эффект. Только после этого композитор обращается к техническим задачам: мелодическим параметрам (Klanggestalt) и метрическим (Zeitgestalt).

Мелодические и ритмические параметры подчиняются эмоциональным, психологическим и драматическим требованиям, которые диктует текст либретто (не наоборот!). Вокальные партии сильно модифицированы: во всей опере преобладают классические сериальные приемы, но партии написаны с большей свободой, и даже предполагают импровизацию. Логика их композиционной структуры ясна, но композитор избегает заданного плана или схемы.

Рассмотрим два коротких примера (ил. 6 и 7):

Jeschua Langsam  $\text{♩} = 72$

*p*

Gott ist Gott, an

Pilatus

Glaubst du an ei . nen Gott?

(Horn.)

*pp*

ihn glau . be ich.

So be . te zu ihm

Be - te flei - ßig A - ber es wird dich nicht hei - fen

Ил. 6. Й. Хёллер. «Мастер и Маргарита» (1984–1989). Акт 1, сцена 2, т. 310–316

Этот короткий отрывок сцены допроса может служить одним из примеров использования традиционных принципов вокального письма, что типично для всей оперы в целом. В самом деле, как видно из примера, мелодическая линия в партии Пилата «Веришь ли ты в каких-нибудь богов?» и ответе Иешуа «Бог один, в него я верю», затем продолжающаяся в реплике Пилата «Так помолись ему!..» — проявляет, если рассматривать ее с модернистских позиций, удивительную простоту и анахроническое сходство со средневековыми песнопениями.

В следующем примере (ил. 7), мы, как и в предыдущем, сталкиваемся с вокальной линией минимальной сложности. Для Хёллера интервалы секунды и терции символизируют теплоту и человечность Маргариты. Особенно рельефно они выражены в вокальной партии. Она перемежается оркестровыми комментариями, в которых появляются интервалы секунды и септимы (ее обращения) — лейтинтервалы Маргариты. Так же, как в сцене Пилата и Иешуа, здесь большую роль играет повторение одного звука, но если в предыдущем примере это способствовало созданию напряжения, то здесь, напротив, возникает ощущение покоя и мягкости, которые, по мнению Хёллера, соответствуют образу героини.

Во время нашей второй встречи двумя годами позже я узнал, что Хёллер является членом ПЕН-клуба — международной организации, основанной в 1921 году и призванной защищать свободу слова во всем мире и поддерживать писателей, пострадавших от политических репрессий. Хорошо ознакомившись с творчеством Хёллера, я несколько не удивился, узнав о том, что композитор — член такой организации. Мне стало

Margarita

$\text{♩} = 60$

Das er - ste Grün an den Flie - der.zwei.gen

(gedanken verloren)

*rit.*

*a tempo*

*p* ...wie da - mals, als wir uns tra - fen *pp* wie da - mals

1. Horn con sord.

Wie.vie - le Ta - ge, Wo - chen, Mo - na - te sind ver - flos - en seit

2.vl.+vla.

3

*pp* vl.c.

Ил. 7. Й. Хёллер. «Мастер и Маргарита» (1984–1989). Акт 2, сцена 1:  
«В комнате Маргариты», т. 1–10

понятно, что сострадание Хёллера к мукам своего Мастера — это естественное следствие его композиторских идеалов и приемов.

Слова Арнольда Уиттолла об Антоне Веберне можно отнести и к Хёллеру: «Использование додекафонного метода не означает, что [он] пожертвовал реальным миром природы и гуманности ради полностью

абстрактной мысленной конструкции, внутри которой его бы не задевали те чувства, которыми были переполнены его сочинения предыдущего периода, не додекафонного»<sup>14</sup>. Так же и *Gestaltkomposition* для Хёллера никак не «абстрактная мысленная конструкция», не связанная с теми физическими и душевными способностями человека, которые в состоянии выразить музыка. Композитору удалось одной фразой описать сущность своего творения и сформулировать причину, по которой его опера «Мастер и Маргарита», отнюдь не будучи «мертвым» культурным пережитком (из пророчества Булеза), является столь значительным достижением — как в музыкальном, так и в гуманистическом смысле: «На самом деле, писать — это огромная ответственность»<sup>15</sup>.

### Литература

1. *Davis P. G.* New York Magazine. 1991. October 28.
2. *Holler Y. Mönch und Dionysos: Erinnerungen an Bernd Alois Zimmermann* // *Neue Zeitschrift für Musik*. 1988. № 1. S. 4–11.
3. *Höller Y.* Klanggestalt – Zeitgestalt: Texte und Kommentare 1964–2003 / Ed. R. Dusella. Berlin: Boosey & Hawkes / Bote & Bock, 2004. 291 S.
4. *Lichtenfeld M.* Höller, York (Georg) // *Grove Music Online*. Oxford Music Online. URL: <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13226> (дата обращения: 5.12.2011).
5. *Ross A.* Zimmermann's Die Soldaten. «Infernal Opera» // *The New Yorker*. 2008. July 21. URL: <http://www.therestisnoise.com/2008/07/zimmermanns-die.html> (дата обращения: 5.12.2011).
6. *Whittall A.* Serialism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2008. 304 p.

---

<sup>14</sup> *Whittall A.* Serialism. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2008. P. 94.

<sup>15</sup> Из личной беседы с композитором в августе 2008 года.