

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108  
УДК 78.071.1+787+781.22

Ю. Б. Абдоков  
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,  
Москва, Россия  
ORCID: 0000-0002-0414-5106

## «Музыка для струнных» Револя Бунина: стиль, тембровая поэтика, интерпретация

### АННОТАЦИЯ

В статье впервые рассматривается тембровая поэтика «Музыки для струнных» Револя Самуиловича Бунина (1924–1976) – партитуры, в которой запечатлены наиболее важные свойства инструментального стиля композитора. Отсутствие сколько-нибудь серьезных исследований, посвященных судьбе и творчеству Р. С. Бунина, потребовало координации сведений историко-биографического характера. Впервые в научный оборот вводятся воспоминания и аналитические суждения известных современников композитора, что во многом проясняет его портретный образ в жизни и музыке. В подробном анализе текстурной пластики, тембровой драматургии, «тонально-световых», колористических, артикуляционно-агогических, пространственно-перспективных свойств «Музыки для струнных» отражается не только опыт первого морфологического исследования партитуры, но – и это имеет определяющее значение – практические (творческие) результаты подготовки ее концертного «возрождения» и премьерной цифровой записи. В качестве определяющего феноменологического аспекта, отличающего оркестровый стиль композитора, рассматривается неординарный тип центробежного тембрового дления, воплощающий в «Музыке для струнных» образ «сжатого», конденсированного хроноса композиции. Детальное рассмотрение важнейших элементов тембровой поэтики и стилеобразующих средств выразительности позволило выявить основные принципы изучения и дирижерской интерпретации «Музыки для струнных» и других произведений художника.

### КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА

Р. Бунин, Р. Баршай, тембровая поэтика, музыка для струнных, Международная творческая мастерская "Terra Musica", «Академия Русской Музыки», И. Никифорчин.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108  
УДК 78.071.1+787+781.22

Yuri B. Abdokov  
Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory,  
Moscow, Russia  
ORCID: 0000-0001-9033-3279

## “Music for Strings” by Revol Bunin: Style, Timbral Poetics and Interpretation

### ABSTRACT

The article examines the timbral poetics of “Music for Strings” by Revol Samuilovich Bunin (1924–1976). This score captures the most important features of the composer’s instrumental style. There feels a lack in serious systematic research of Bunin’s life and legacy. Thus it is required the coordination of historical and biographical information. For the first time, the memoirs and analytical opinions of famous contemporaries who closely communicated with the composer are introduced into scientific circulation. This largely clarifies his personality in life and music. The detailed analysis of textural plasticity, timbral dramaturgy, “tonal-light”, coloristic, articulatory-agogic, spatial-perspective properties of “Music for Strings” reflects an attempt of the first morphological study of the score. But which is more important – the practical results of its concert “revival” and premiere digital recording. An extraordinary type of timbral continuation is considered as a defining phenomenological aspect distinguishing Bunin’s orchestral style. In “Music for Strings” this orchestral feature is embodying the image of a peculiarly condensed chronos of the composition. A detailed examination of the most important elements of timbral poetics and stylistic means of expression allowed us to determine the basic principles of studying and conducting interpretation of “Music for Strings” and other works of the artist.

### KEYWORDS

R. Bunin, R. Barshai, timbral poetics, Music for Strings, International Creative Workshop “Terra Musica”, “Academy of Russian Music”, I. Nikiforchin.

*Все мы держим путь в страну, куда попадем в назначенный срок. Нам нет нужды торопиться, в пути мы вверяем себя случайностям. Это лишь глупцы ропщут на небеса и подбирают для этих случайностей высокопарные фразы, а те куда устойчивее, чем мы, и избежать их невозможно. Бог мой, до чего же они устойчивы и неизбежны...*

Кнут Гамсун<sup>1</sup>

25 сентября 2021 г. в Рахманиновском зале Московской консерватории по инициативе Международной творческой мастерской “Terza Musica” в концерте «Из времени в вечность», приуроченном к 115-летию Д. Д. Шостаковича, впервые после многих лет забвения «Академия Русской Музыки»<sup>2</sup> под руководством Ивана Никифорчина исполнила «Музыку для струнных» Револя Бунина. Именно это событие стало точкой отсчета в целой череде новых открытий опусов этого замечательного художника современными слушателями<sup>3</sup>.

Творчество Р. С. Бунина – один из многих почти неразгаданных «иероглифов» отечественной музыки второй половины XX столетия. О композиторе и его сочинениях слышали почти все, но мало кто (даже среди тех, кто считает себя профессиональными исследователями музыки минувшего века) знает, чем его Третья симфония отличается, например, от Седьмой, а блистательный оркестрово-органнный концерт от фортепианного. Пожалуй, благодаря энтузиазму некоторых солистов, более-менее счастливая судьба у замечательного «альтового диптиха» – Концерта для альта с оркестром и Сонаты для альта и фортепиано. Только у нас, с нашим необъяснимым расточительством можно в два-три поколения превратить художника, наследие которого могло бы украсить культуру любой цивилизованной нации, в нечто «хрестоматийное», то есть в явление, присутствующее в справочно-энциклопедическом пространстве, но при этом словно вычеркнутое из реальной жизни. В подобном «зазеркалье» мы существуем уже не одно десятилетие.

В учебниках и периодике мелькают имена выдающихся авторов, которые причудливым образом исчезли из репертуарных списков современных филармоний, не говоря уже об академической педагогике и науке. Но то, что в искусстве изначально (по праву рождения) возвышается над временем, рано или поздно возвращается в эстетическое бытие, пределы которого не ограничиваются датами рождения и смерти художника.

## ШТРИХИ К ПОРТРЕТУ

Судьба отмерила Р. С. Бунину 52 года жизни. Выходец из семьи профессиональных революционеров и при этом аристократ по духу, ученик Шостаковича<sup>4</sup> и его ассистент в Ленинградской консерватории (до событий 1948 г.),

<sup>1</sup> Из книги «На заросших тропинках» [1, с. 174].

<sup>2</sup> Официальное название оркестра.

<sup>3</sup> «Академия Русской Музыки» исполнила все камерно-оркестровые партитуры Р. С. Бунина.

<sup>4</sup> До Шостаковича Р. С. Бунин занимался у Г. И. Лютинского и В. Я. Шебалина. Именно Шебалин, будучи директором Московской консерватории, пригласил на работу в качестве профессора Д. Д. Шостаковича и перевел в его класс лучших своих воспитанников.

один из наиболее авторитетных после П. А. Ламма музгизовцев, уникальный эрудит-энциклопедист, утонченный эстет и, наконец, человек с ранних лет страдавший тяжелой формой астмы, – в сжатом виде это и есть основные вехи «внешней» биографии Р. Бунина. Людей, близко знавших музыканта, осталось немного. Драгоценен каждый штрих его посмертного портрета<sup>5</sup> (фото 1).

И все же для большого художника, каким бы коротким или продолжительным ни был его путь, все самое значительное сконцентрировано именно в творчестве. Настоящая биография Бунина – это его музыка. При этом вряд ли в случае с Р. Буниным можно согласиться с максимой Рильке о том, что «человек (в банальном смысле) и художник никогда не одно и то же» [3, с. 34]. Произведения Бунина, увы, не изучены, практически неизвестны российскому слушателю XXI в. Можно ли представить, что со-

временный британец лишен возможности слушать в записи или на концертах опусы Г. Холста и М. Типпета, Дж. Лейтона и Ч. Стэнфорда, Дж. Финци и У. Уолтона? Это почти невообразимо. Несмотря на то, что последняя и самая крупная работа композитора опера «Народовольцы» не была окончена<sup>6</sup>, наследие Бунина впечатляет: 9 симфоний (1943, 1945, 1957, 1959, 1961, 1966,

1969, 1970, 1975), Концертная симфония для скрипки и симфонического оркестра (1972), симфонические поэмы «Каменный гость» (1949), «Увертюра-фантазия» (1953), «1967» (1967), концерты для оркестра и органа (1952), для альта с оркестром (1953), для камерного оркестра (1961), для фортепиано и камерного оркестра (1963), фортепианный квинтет (1946), два струнных квартета (1943, 1956), «Музыка для струнных» ре-минор (1965), трио (1946), соната для альта и фортепиано (1955), соната для фортепиано (1971), две партиты (1947, 1951), Детский альбом (1961), опера «Маскарад» (по драме М. Лермонтова, 1944), кантата для солистов, хора и оркестра «Веди нас, дорога» (на стихи У. Шекспира, 1964), цикл поэм для хора «Несжатая полоса» (на стихи Н. Некрасова, 1958), романсы



Фото 1. Револь Самуилович Бунин. 1955 г.  
Из архива Н. И. Пейко /  
Revol Samuilovich Bunin. 1955  
From N. I. Peiko archive.

5 Художник Леонид Рабичев, знавший Бунина с ранних лет, оставил интересные свидетельства о детстве и юности композитора [2].

6 Среди тех, кто завершил оркестровку партитуры, были друзья композитора, включая крупнейшего оркестрового художника XX в. Бориса Чайковского. В работе участвовали также М. С. Вайнберг, А. Я. Эштай, Р. С. Леденёв, В. Е. Баснер и др.

для голоса и фортепиано на стихи А. Пушкина, А. Блока, С. Есенина, Ш. Петефи, английских поэтов и немногочисленные, но очень эффектные работы на радио, телевидении и в театре (достаточно вспомнить Сюиту из музыки к фильму «Десять дней, которые потрясли мир» – 1968 г.). Почти все названные сочинения, в особенности крупные, искусственно изъяты из музыкальной жизни. Этому, возможно, отчасти способствовал отъезд из страны Рудольфа Баршая и Кирилла Кондрашина – лучших, а иногда и единственных интерпретаторов многих опусов композитора<sup>7</sup>. Но главная причина иная: странный (не хочется думать – национальный) инфантилизм отечественных дирижеров, концертных организаций, вузов и издательств и, возможно, специальная работа «членов неких» (А. Твардовский) по направленной дистилляции того, что принято считать великим наследием русской музыки XX в. Исправить эту несправедливость можно лишь серьезным анализом и возрождением (концертными исполнениями, студийными записями) большинства сочинений Р. С. Бунина.

Уже упоминалось о недуге, которым композитор страдал с детства. По воспоминаниям Н. И. Пейко, которого Бунин высоко чтит как композитора и считал своим близким другом, «Волик<sup>8</sup>, несмотря на искрометное жизнелюбие, всегда трезво оценивал свои жизненные перспективы. Никогда он не изображал из себя человека достойного жалости. Но в его светлой душе работал словно взведенный провидением часовой механизм. Мне иногда казалось, что один день его жизни объемнее, глубже, шире того, что вмещает в себя реальное время. Всякий, кто общался с Буниным, словно расширял горизонты собственной жизни. У него был неординарный взгляд буквально на все. Особенно интересно было обсуждать с ним художественную словесность. Мало кто из музыкантов о ту пору столь вдумчиво изучал литературу в грандиозном стилевом срезе – от Чосера и Шекспира до Верлена и Тракля. Он и людей читал, как книги, – в строку и между строк. Его профессиональные суждения напоминали пули, попадающие точно в цель. Себя он оценивал со строгостью необыкновенной, по-пушкински. Не склонные к вдумчивому размышлению музыковеды пытались иногда представить его, как и М. С. Вайнберга<sup>9</sup>, «маленьким Шостаковичем». Нелепость. Дмитрия Дмитриевича Бунин любил всей душой и тот отвечал ему взаимностью, но типы вдохновенности там разительно несхожие. В Бунине удивительным образом сочетаются высокий интеллект и открытая, яркая чувственность. *Чистая душа* – и в жизни, и в музыке – это ведь всегда сопряжено...»<sup>10</sup> (фото 2).

Бунин действительно был частью того эстетического пространства, которое по праву, но иногда без должной аргументации и с явными преувеличениями именуют «кругом Шостаковича». Речь идет не только

**7** Творчеством композитора интересовались крупнейшие музыканты своего времени. Премьерой Первой симфонии Бунина дирижировал Е. А. Мравинский.

**8** Так с детства называли Р. С. Бунина его близкие и друзья.

**9** Бунин и Вайнберга связывали очень крепкие дружеские отношения. Данута Гвиздалянка в книге «Мечислав Вайнберг – композитор трех миров» приводит немало эпистолярных документов, подтверждающих это [4].

**10** Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые.



Фото 2. Р. С. Бунин. Фотография с дарственной надписью И. М. Пейко-Оболенской и Н. И. Пейко. Из архива Н. И. Пейко / R. S. Bunin. Photo with a dedication to I. M. Peiko-Obolenskaya and N. I. Peiko. From N. I. Peiko archive

о лучших учениках и сподвижниках Шостаковича и тем более – не о его бесчисленных эпигонах, но о самых значительных художниках второй половины XX столетия, воспитанных при непосредственном участии Д. Д. Шостаковича. При этом само это воздействие характеризуется не прямым влиянием учителя (сиречь – тиражированием его стиля), а напротив, достаточно быстрой выработкой собственной и зачастую уникальной интонации – и в музыке, и в жизни. Юными студентами, в самых ранних своих сочинениях Б. Чайковский, Г. Уствольская, Г. Свиридов, Г. Галынин, А. Чугаев, Р. Бунин явили беспрецедентную даже для зрелых авторов эстетическую самостоятельность, не говоря уже о фантастическом мастерстве. Было бы странным полагать, что значение здесь имеет только самодостаточность их выдающихся дарований. Шостакович – и это подтверждается многими, кто близко знал его, – был далек от желания сформировать вокруг себя некий

унифицированный направленный континуум; напротив – он всячески пресекал попытки «идти по его следу». Сама идея лобового влияния, беззастенчиво эксплуатируемая в сравнительном музыкознании (как и в сравнительном литературоведении), бесплодна в оценке столь многогранного явления, как «выдающийся наставник – выдающийся ученик», да и в принципе в понимании феномена взаимодействия больших художников. Рассматривая одностороннее воздействие, критики, как правило, исключают естественную зеркальность, взаимообусловленность подобных «коммуникаций», а главное – забывают о том, что и учитель, и ученик – это (несмотря на различия возраста и профессионального статуса) прежде всего современники. Размышляя об этом, Э. Ионеско справедливо отмечает бессмысленность «аналитических» коннотаций по части прямых влияний одних художников на других и пишет: «Очень часто никакого влияния нет вовсе. Просто существует некая данность (курсив мой. – Ю. А.). И какие-то люди реагируют на нее более или менее одинаково. В этом смысле наш поиск свободен, но в то же время и предопределен...» [5, с. 403].

Из многочисленных наших бесед о Бунине с Н. И. Пейко и К. С. Хачатуряном можно сделать один чрезвычайно важный для понимания его этоса вывод: композитор почти тактильно ощущал быстротечность отпущенных ему дней. Хронос большинства сочинений Бунина воплощает идею преодоленной линейности, и это в полной мере отражает стремление к невероятной конденсации всего, что определяло жизненный уклад музыканта, характер его отношений с самыми разными людьми, не говоря уже о логике композиционного мышления. Огромная центробежная энергия, «стихотворный» аскетизм и свойственная лишь высокой поэзии своеобразная «недоговоренность» многих опусов Бунина – отражение его представлений о сжатом, как бы преодоленном времени. «Пока мы думаем о времени объективно, оно есть рок или случайность, фактор в нашей жизни, за который мы не отвечаем и с которым мы ничего не можем поделать; но стоит нам подумать о нем субъективно, как мы ощути́м ответственность за *наше* время, и возникает пунктуальность...» – писал один из крупнейших англо-американских поэтов XX столетия Уистен Хью Оден [6, с. 183]. Друзья Револя Бунина отмечали его феноменальную, обращенную только к себе, пунктуальность. Художник с необыкновенной точностью управлял временем собственной жизни и, как следствие, чуждался общеупотребимых принципов хронографического формирования в музыке. Без учета этого фактора почти невозможно стилистически адекватно интерпретировать лапидарные и при этом утонченно-изысканные камерно-оркестровые партитуры композитора, вмещающие в себя идеи и тембровые образы, значительно превосходящие весьма сдержанные инструментальные составы и как бы *усеченный* хронометрический континуум.

Тот же Н. И. Пейко, обладавший фантастической наблюдательностью и умением очень метко портретировать тех, кого любил, вспоминал: «Бунин во всем, что касается творчества, был *человеком в своем праве*. В жизни и общении с друзьями это был невероятно застенчивый человек, но в делах профессиональных и творческих проявлял твердость невероятную. Дилетантствующие культуртрегеры, которых было много в 40–50-х годах, пасовали перед его честностью и бескомпромиссностью. Помню, как на каком-то совещании он, молодой и незащищенный регалиями человек, в нескольких словах дал испепеляющую отповедь Чулаки и Фере, позволившим себе довольно пошлую двусмысленность по отношению к Шостаковичу. Его уверенность в себе, в истинности собственных эстетических принципов, не имеющая ничего общего с самомнением, проявлялась, как это ни парадоксально, в строгом самоконтроле и даже самоограничении...»<sup>11</sup>. Едва ли не стихотворный аскетизм утонченных камерно-оркестровых партитур Бунина отражает это свойство. Как остроумно заметил Р. Музиль, художника именно «неуверенность делает многословным» [7, с. 305].

Очень жалею, что, имея такую возможность, не успел подробно поговорить о Бунине с Р. Б. Баршаем (фото 3). Пожалуй, именно он, помимо Н. И. Пейко

<sup>11</sup> Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые. Более подробно об отношениях Р. С. Бунина и Н. И. Пейко см. в кн.: Абдоков Ю. Николай Пейко: Восполнивши тайну свою [9].



Фото Э. Р. Б. Баршай. Из архива  
Б. А. Чайковского / R. B. Barshay.  
From B. A. Tchaikovsky archive

и сыгнали концерт с листа. Восхищены были. С тех пор мы дружили до самой смерти Волика, я часто играл его музыку и очень его ценил» [8, с. 54].

В течение многих лет одним из самых близких и доверенных друзей Р. С. Бунина была Маргарита Ивановна Кусс (1921–2009), в доме которой часто собирались ведущие композиторы страны и показывали «из-под пера» свои новые сочинения. Бунин был душой этих собраний<sup>12</sup>. Именно М. И. Кусс была автором

единственного некролога, опубликованного вскоре после смерти Бунина в журнале «Советская музыка» (фото 4).

Будучи весьма артистичным человеком, к тому же тесно связанным с театральной средой, автор «Музыки для струнных» был далек от богемности в любых ее проявлениях. В этой отчужденности от «салонного социума», как и в редком для искусства XX столетия духовном целомудрии, в непрекращающемся ни на мгновение поиске света – в людях, жизни и искусстве – он очень походил на своего друга и современника Бориса Чайковского. Борис Александрович на закате своей жизни иногда говорил ученикам, что «беспросветность – это ад. Свет – не данность, его надо добывать. В нашем деле это главное...»<sup>13</sup>. Вряд ли Б. Чайковский и Р. Бунин имели возможность читать раннюю философскую прозу С. Кьеркегора,

и Б. А. Чайковского, мог бы поведать много интересного о музыканте, с которым дружил с детских лет. Вот лишь маленький фрагмент воспоминаний о Буinine, который приводит О. Дорман в книге, основанной на его же телевизионном фильме-интервью, посвященном Баршаю: «У нас оказался хороший класс, но главным моим товарищем стал мальчик из другого класса, Волик Бунин, будущий композитор. Он учился игре на фортепиано и занимался композицией. Сблизила нас любовь к музыке Прокофьева. Как-то раз иду с занятий – навстречу Волик. “Смотри, что я достал!” Держит в руках партитуру Второго скрипичного концерта Прокофьева. “Ничего себе...” – “Ты что сейчас делаешь?” – “Домой иду”. – “Пошли ко мне, сыграем”. Помчались к нему – бежали от нетерпения, нам по пятнадцать лет было –

**12** В огромном эпистолярном архиве М. И. Кусс, который хранит и тщательно изучает ее племянник В. И. Куус (эстонский вариант немецкой фамилии Кусс), находятся и письма Р. С. Бунина, публикация которых, бесспорно, позволит открыть новые черты в портретном образе композитора.

**13** Записано со слов Б. А. Чайковского в сентябре 1994 г. Публикуется впервые.





**Р. С. БУНИН**

Советская музыка понесла тяжелую утрату — умер замечательный композитор Револь Самуилович Бунин. Умер 52-х лет, достигнув поры своего творческого расцвета.

Творческий облик Р. С. Бунина — это прежде всего высокое и совестливое служение искусству. Револь Самуилович был благородным, душевным и очень искренним человеком. Будучи всесторонне образованным, тонким знатоком музыкальной культуры и художественной литературы, истории, философии,образи-

тельного искусства, он всегда притягивал к себе многих музыкантов разных поколений. Обладая блестящим педагогическим даром, Р. С. Бунин сразу же после окончания Московской консерватории по классу Д. Д. Шостаковича был приглашен своим учителем в качестве ассистента в Ленинградскую консерваторию. Авторы разных возрастов и разных эстетических устремлений будут с благодарностью вспоминать ценные советы Револя Самуиловича.

Основное место в творчестве Бунина занимает симфоническая музыка. Им написаны девять симфоний, ряд инструментальных концертов, вокально-симфонических сочинений, хоров, камерно-инструментальные ансамбли, романсы, музыка для театра и кино. Последняя крупная, но, к глубокому сожалению, незавершенная работа композитора — опера «Народовольцы».

В чем основная притягательная сила музыки Р. С. Бунина? Прежде всего, в счастливом сочетании яркого природного дарования, непосредственности и искренности высказывания своих мыслей и большого композиторского мастерства. Благодаря этим качествам она привлекает внимание многих прославленных музыкантов нашего времени. Сочинения Р. С. Бунина исполняли и исполняют Е. Мравинский, Е. Светланов, Л. Коган, Т. Николаева, В. Крайнев и другие, они вызывают постоянный интерес у наших и зарубежных слушателей.

На концертах, где звучит музыка Р. С. Бунина (особенно на премьерах), с первых же тактов устанавливается тот контакт со слушателями, о котором мечтает каждый композитор, но далеко не каждый умеет его достичь. Контакт возникает потому, что в сочинениях Р. С. Бунина есть искренность, честность, душевная непосредственность, которые так нужны и в искусстве, и в жизни. Сколько благородства и сердечной простоты во второй части Альтовой сонаты! Да и в каждом его сочинении можно найти немало страниц вдохновенной лирики, глубоких раздумий.

Все эти черты тесно связаны с характером самого композитора, обладавшего тонким умом и высокой нравственной чистотой. Светлая память об этом замечательном художнике и человеке навсегда останется в наших сердцах.

**М. Куц**

Фото 4. Некролог памяти Р. С. Бунина. Из архива М. И. Куц / *Obituary in memory of R. S. Bunin. From M. I. Kuss archive*

но и тому и другому удалось «материализовать» мысль великого датчанина в своем творчестве: «Музыка проникает даже туда, куда не попасть лучам солнца...» [10, с. 68].

И, наконец, еще один, отнюдь не второстепенный штрих, без которого даже эскизное жизнеописание музыканта было бы неполным. Друзья композитора, с которыми мне пришлось общаться, с восторгом вспоминали о его супруге — Ларисе Буниной. Н. И. Пейко говорил: «С Ларочкой Волик познакомился в Ленинграде в роковом для нашей музыки 1948 году. Она была превосходной арфисткой, трудилась в оркестре Мариинского театра, который в ту пору именовался “Кировским”. Не раздумывая, она пожертвовала собственной карьерой, перебравшись вместе с мужем в Москву. В. Г. Дулова очень переживала, что талантливейшая солистка оставила концертную деятельность и пригласила ее в свой знаменитый арфовый квартет. Но очень скоро



Фото 5. Лариса и Револь Бунины. Из архива М. И. Кусс (публикуется впервые) / Larisa and Revol Bunin. From M. I. Kuss archive (First publication)

она оставила и эту работу и всецело посвятила себя служению мужу. Именно так. Ларочка была настоящим ангелом-хранителем. Без ее поддержки Волик ушел бы раньше и многого бы не сделал. Они были неразлучны, излучали любовь и преданность. Незадолго до смерти Револь сломал шейку бедра. Это было мученичество. Когда я навещал его, он беспокоился только о жене, ее будущем и, задыхаясь, признавался: «Непостижимо: когда она рядом, боль уходит. Ларочка – мой свет...»<sup>14</sup> (фото 5).

## «СМЫЧОК И СТРУНЫ»

Так называлось стихотворение Иннокентия Анненского, сочиненное им незадолго до смерти, в 1908 г. Неоднородность образного пространства символистского опуса пытались объяснить многие критики. И все же, никому не удалось в расшифровках скрытой онтологии стихотворения быть на одной вы-

соте с самим текстом – как бы ускользящим от однозначных лобовых интерпретаций сюжета и образной палитры. Струнно-смычковая партитура Револя Бунина в своем простом наименовании и при этом поэтически объемном, как бы сверхжанровом бытии – такой же

<sup>14</sup> Из беседы автора с Н. И. Пейко в 1994 г. Публикуется впервые.

загадочный, семиологически «ускользающий текст». Интерпретатору стоит помнить о главном: это действительно музыка для струнных, а не для струнного оркестра в его традиционном (большом или малом) измерении, и это притом, что автор использует канонический смычковый квинтет с весьма сдержанным (по современным меркам) количеством инструментов в каждой из групп. Автор не дает в изданной партитуре точных указаний количества исполнителей, да и Р. Баршай – первый и на многие десятилетия единственный интерпретатор сочинения – в своей исполнительской и фонографической практике часто варьировал составы от «барочного минимума» (12 солистов) до двукратного его увеличения, впрочем, никогда не приближаясь к усиленным позднеромантическим струнно-смычковым ансамблям. В сохранившейся записи «Музыки для струнных» состав оркестра Баршай не превышает 20 человек. Иван Никифорович, возродивший в XXI столетии партитуру Бунина с «Академией Русской Музыки», использует близкую и, как представляется, оптимальную численность исполнителей в каждой из групп струнного квинтета: 6, 6, 5, 4, 1. Значительно увеличивать этот состав было бы ошибкой: именно в «камерном» измерении наиболее отчетливо проявляются все темброво-колористические, акустические, пространственно-перспективные, текстурно-пластические свойства партитуры, воплощающей отнюдь не монотембровый красочный номинал струнной палитры.

«Музыка для струнных», ре-минор, ор. 36, сочинена в 1965 г. и тогда же исполнена Московским камерным оркестром под руководством Рудольфа Баршай. Среди выдающихся партитур, написанных специально для этого уникального коллектива и посвященных его руководителю, партитура Бунина – одна из наиболее ярких. Для баршайевского состава сочиняли Д. Шостакович и Б. Чайковский, М. Вайнберг и Г. Галынин, Н. Пейко и А. Локшин, Г. Свиридов и другие мастера. Баршай нередко непосредственно инициировал создание музыки для своего коллектива. При этом обращался он преимущественно к тем авторам, от которых можно было ожидать открытий, не смущаясь ни сложностью письма, ни жанровой всеохватностью. У нас в этом смысле с ним мог сравниться только М. Ростропович, благодаря настойчивости которого появилось немало шедевров (С. Прокофьев, Д. Шостакович, Б. Чайковский, Б. Бриттен, А. Дютийё, В. Лютославский). Не только концерты, но – и это имеет принципиальное значение – легендарные многочасовые репетиции Баршай стали для многих музыкантов (как инструменталистов, вокалистов, так и композиторов) настоящей творческой лабораторией (фото 6).

«Музыка для струнных» – четырехчастный цикл, формирование которого всецело подчинено идее *жматого времени*. Без перерыва – на сквозном дыхании – исполняются только 3-я и 4-я части, но и предшествующие композиции (при всем, что их контрастно различает) сопряжены отнюдь не аппликативно. При структурной самостоятельности и замкнутости каждого из разделов все они мыслятся как звенья неразрывной цепи, и более того: архитектора цикла воплощает тип своеобразно рассредоточенного сонатно-вариационного и, безусловно – сложносоставного симфонического становления,



Фото Б. Револь Бунин и Рудольф Баршай. Из архива Б. А. Чайковского / Revol Bunin and Rudolf Barshay. From B. A. Tchaikovsky archive

где 1-я часть – это своего рода экспозиционно-эмблематический зачин, а следующие разделы отражают различные формы разработочно-вариативного развертывания с очевидным итогом-обобщением в финале. Для исполнителей было бы крайне неосмотрительным трактовать логику соотношения частей к целому «Музыки для струнных» как «сюитную строфику». Своеобразная хронографическая и композиционная «усеченность» всех разделов менее всего свидетельствует о дивертисментной этимологии формы, в ко-

торой единство обеспечивается за счет предельной концентрации хроноса в каждой отдельной части и *преодоленным временем* неуклонного развертывания всего цикла.

1-я часть – это, как уже говорилось, образно-поэтический зачин цикла. Здесь в *антифонном* соотношении экспонируются эмблематические для всего сочинения типы движения и, что очень важно, – струнной пластики: «хорально-певческий» (*Moderato sostenuto*) и инструментальный (*Animato*). Именно эти образно-движенческие и рельефно-пластические ипостаси струнной палитры будут разрабатываться и комбинироваться в последующих разделах. Замкнутость, нарочитая контрастность движенческих «строф» причудливым образом скрепляет общее развертывание. Было бы серьезной ошибкой для дирижера стремиться к унификации движенческого потока, нивелируя очевидную производность подвижных (инструментальных) эпизодов от протяжно-«хоральных». Былинный характер вокализированных разделов, их строгая текстурная симметрия (при линейно-мелодической значимости каждой смычковой партии) создают впечатление эпического размаха. Минимальная (как бы усеченная) хронометрия лишь подчеркивает это ощущение. Дробная фактура и взволнованная ритмика быстрых эпизодов воплощает не только внешний контраст, но инерционную центробежность развертывания. И. Никифорчин весьма точно уловил *дихотомический* и при этом *сквозной* характер этих сопоставлений. В его интерпретации все движенческие метаморфозы 1-й части мыслятся как своеобразные пластические модуляции. В подвижных «строфах» как бы высвобождается инерционно-стремительная энергия, скрытая в «хоральных» смычковых распевах. Не используя реального этнографического материала, Бунин воплощает в красках смычкового состава древнерусскую звукообразную атмосферу. Важнейшим элементом оркестрового живописания становится разработка различных плотностей звучания струнных – от максимального сгущения, утрированной «телесности» до графической заостренности, атмосферной разреженности и бесплотности.

В подвижных «строфах», с их значительной текстурной и акустической дифференциацией, виртуозно используются барочные типы тембровой риторики. В детальном «расслоении» ткани (*divisi*) небольшого смычкового состава, не говоря уже о сопряжении инструментальных линий по принципу *solo-altri*, просматривается поэтический первообраз, а именно – специфический баланс партий *concertino* и *grïeno* в концертных формах второй половины XVII – начала XVIII в. При этом Бунин далек от калькирования старинных «лексических матриц» в духе полистилистического уподобления. Проявляется это, в первую очередь, в том, что однородный (монотембровый) струнный состав уже в 1-й части трактуется как весьма многокрасочная, едва ли не политембровая палитра. Этому способствует весьма изощренная темброво-колористическая и агогическая лессировка. Именно о способах «нанесения красок», а не о спонтанном использовании различных приемов звукоизвлечения заботится автор, используя флажолеты в «расслоенных» смычковых группах и утонченную тембровую акцентуацию за счет введения неожиданных *pizzicato*. Отнюдь не декоративное значение имеют и своеобразно «пунктуационные» *glissando*, как бы фиксирующие завершение фраз и словно продлевающие их живое дыхание. Главная опасность, подстерегающая исполнителя этой небольшой композиции, – и ее замечательно преодолевает И. Никифорчин – это калейдоскопическая фрагментация. Своеобразие композиционной дихотомии Бунина, как уже говорилось, не в аппликативном склеивании, а в единстве движенческого потока, в котором медленные эпизоды (с их фронтальной раздольностью) – это не статический континуум, а тембровое пространство, в котором зреет сила, проявляющаяся в движенческих «взрывах» и текстурно-акустических метаморфозах быстрых (условно – вертикальных по логике комбинирования) построений. Номинации «медленно» и «быстро» выражают здесь не только скоростной (сугубо метромомический) образ движения, но, в первую очередь, характер неординарного темброво-пластического развертывания.

2-я часть (*Allegro con moto*) – экспрессивная пьеса, в которой центробежность движения усиливается кратно. Значительный инерционный сдвиг воспринимается, прежде всего, как сжатие композиционного хроноса. Это следует учитывать, расшифровывая темповое обозначение автора. Расширяется и антифонное соотношение чередующихся туттийных разделов, чему способствует своеобразная рельефно-пластическая риторика: сталкиваются микроэпизоды, в которых тембровая плотность непрерывно трансформируется. Основой пластической биполярности являются непроницаемые, невероятно упругие октавные *tutti* и «густые» аккордовые звучности. Экстатический характер музыки обусловлен «пружинистыми» ритмическими фигурациями, синкопированными сбивками<sup>15</sup>, а также фразировкой, в которой цезуры становятся не преградами, а «опорными точками» для неукротимого движения. Тембровое своеобразие *Allegro con moto* во многом проявляется в специфически заостренной агогике. Агогическая поэтика 2-й части – это апология

<sup>15</sup> Выражение Б. Чайковского.

струнного *detache*. Тончайшая акцентуация, используемая Буниным, делает этот штрих невероятно многомерным по выразительным возможностям. Даже *pizzicato* в ц. 17–18 воспринимается как вариантная ипостась смычкового *détache*. Если в 1-й части смычковые *glissando* использовались как средство расширения оркестровой фразировки, то здесь они словно обрывают оркестровое дыхание, делают его учащенным, прерывистым. По-новому трактуется и соотношение *solo*-оркестр в эпизоде *Stretto* (ц. 19–21). Солирующая скрипка становится воплощением тембрового наверхия всего оркестра, она как бы отслаивается от общего состава и при этом фронтально пронизывает его звучность. Большую сложность для интерпретатора представляет заключительный раздел *Pesante* (ц. 23–24). И. Никифорчин, обладающий феноменальным чувством формы и движения, трактует его стилистически безупречно, понимая, что здесь трансформируется отнюдь не темп. В «беспросветном», строго симметричном *tutti* действует сила, осязательно сгущающая время. Только она способна остановить, едва ли не «оборвать» неукротимый звуковой поток.

3-я часть (*Andante*) и финал (*Commodo*) образуют остигатный диптих внутри цикла. При структурной замкнутости этих разделов и принципиально отличающихся типах тембрового дления, они тектонически спаяны: *Andante* с его как бы внетрической фронтальностью словно перетекает в финал, где остигатность обретает свойства неизменного метрического канона. «Широкоформатная» метрика 3-й части с непрерывными трансформациями внутритактового пространства (7/4–9/4–7/4–9/4–7/4–6/4–9/4–6/4–5/4–9/4–6/4–7/4) производит специфический эффект: несмотря на микроскопичность внешнего масштаба пьесы, она воспринимается как пространство расширенного, как бы замороженного течения времени. Таинственный, импрессионистический колорит этой композиции проявляется в преодолении метрических оков, а также в тончайшем рельефном расслоении оркестровой вертикали. При контрастности одновременно используемых текстурных образов и способов звукоизвлечения тембровый континуум воплощает идею тотальной слитности. Соотношение оркестровой горизонтали и вертикали выражено в утонченной дифференциации щипковых импульсов туттийных групп и резонансно отраженном звучании смычковых *solo*. Акустическая разреженность тембровых фонов (октавы) в туттийных партиях и протяженные трели в сольных линиях трактуются как реверберационные излучения, световые aberrации малорезонансных *pizzicato*. Гравитационный центр палитры сконцентрирован в басовых группах. Лишь на мгновение (заключительный двутакт ц. 26) контрабасы (в сопряжении с виолончелями) переходят с *pizzicato* на игру смычком, но и этого микроскопического времени достаточно, чтобы обозначить своеобразный тектонический центр композиции. Весьма важным элементом трансформаций гравитационной устойчивости и пространственного объема палитры является чередование туттийных (плотные октавы) и диалогических (антифонное соотношение) виолончелей и контрабасов *pizzicato*. Особенно ярко гравитационная риторика проявляется в завершении 3-й части. Ниспадающие *pizzicato* виолончелей и контрабасов микшируются

на огромном расстоянии с первыми и вторыми скрипками. «Застывшие» трели двух солирующих скрипок и виолончели (*d*) электризуют палитру. В заключительном такте сумеречная атмосфера освещается тихим всполохом альтов на флажолетах. Этот световой знак фиксирует истаивающее дыхание 3-й части и связывает ее (отнюдь не механически, а в проекции тектонического, тембрового, движенческого воплощения вдоха и выдоха). Художников, которые способны управлять музыкальным движением как живым дыханием, во все времена было немного. Р. Бунин, бесспорно, принадлежит к их числу. Это сфера, где эстетика тесно смыкается с метафизикой. Как пишет П. Хёг, «мы кричим и вдыхаем воздух, когда рождаемся, и умираем на выдохе. Дыхание – это тонкая ниточка, которая (курсив мой. – Ю. А.) связывает все события жизни» [11, с. 24]. Р. Бунин в «Музыке для струнных» и в большинстве других циклических сочинений мыслит композиционное формирование и тембровое дление как нечто одушевленное.

4-я часть, как уже говорилось, воплощает строго остинатный тип развертывания. Мерный «басовый шаг» – главная опорная сила композиции. Фантасмагорическое шествие – так, пожалуй, можно было бы определить характер музыки, которая, и это не вызывает никаких сомнений, отражает поэтику гениальной пассакалии (3-й части) из Концерта для виолончели с оркестром (1964) Бориса Чайковского. Особенно это проявляется в заключительных эпизодах: «флажолетном» с взаимными отражениями тремоло и трелей (ц. 36) и пиццикатном (ц. 37), когда палитра обретает свойства таинственных световых aberrаций. Речь идет не об автоматическом заимствовании, а о тончайшей рефлексии темброво-текстурного облика сочинения, оставившего неизгладимый след в музыке XX столетия. Аналогичное воздействие партитуры Б. Чайковского ощущается и у других выдающихся мастеров, да они и не скрывали этого (Д. Шостакович, М. Вайнберг). Звук, трансформирующийся в свет – так можно условно обозначить явление, которое почти не поддается точному словесному определению. Именно это загадочное явление воплощено в люминесцентном волшебстве концертно-симфонического опуса Б. Чайковского и по-своему ретранслировано в заключение «Музыки для струнных». В финальной части автор не просто упорядочивает, «выравнивает» движенческий поток. Стабильность метрического рисунка усиливает ощущение инерционного устремления к развязке, а яркие «дансантно-упругие» фигуры шестнадцатыми у скрипок (ц. 30–34) словно сжимают внутритактовое пространство. В антиномическом соотношении строгой метрики остинатных партий и мелко-пружинистой текстуры скрипок рождается образ уникальной движенческой эйфории. Под такие «марши», как любил говорить Б. Чайковский, не шагают: это движение мысли, порыв духа<sup>16</sup>. Чрезвычайно важным для стилистически адекватной интерпретации этого экстатического сопряжения является неизменно заостренный смычковый

<sup>16</sup> Первозданные, как бы сверхжанровые образы маршевого движения запечатлены Б. Чайковским во многих сочинениях: например, в спурреалистически-экспрессивных «Маршевых мотивах» Камерной симфонии (1967) и финале Второй симфонии (1967), а также в первой юношеской партитуре – симфоническом «Шествии» (1946).

штрих (упругое *staccato* ближе к подставке). Финал «Музыки для струнных» требует особого исполнительского тщания по части положения смычка. Автор не дает специальных указаний на использование *sul ponticello*, но это подразумевается самой логикой тембровой акцентуации, что великолепно чувствуют и Рудольф Баршай, и Иван Никифорчин, для которых игра у подставки не препятствует воплощению динамически многомерной палитры. В финале цикла, который можно было бы назвать «энциклопедией струнной пластики», используется весь арсенал способов звукоизвлечения академического струнного состава. Но здесь ничто не распадается на «приемы», не используется как звуковой декор. Каждый штрих содержателен и незаменим. Это относится и к игре древком смычка, выражающим у Бунина предельное истончение тембровой плотности. Об этом следует помнить, не преувеличивая «ударный эффект» игры *col legno* – особенно в ц. 30 у первых скрипок и альтов, где следует добиться эффекта прозрачного, как бы бестелесного *pizzicato*; в ц. 32 у скрипок, виолончелей и контрабасов, где огромное значение имеет ясность интонационного рисунка. Лишь в небольшой коде (ц. 38), знаменующей своеобразное истаивание композиционного хроноса, Бунин выходит «за пределы» традиционных нормативов и использует игру *col legno* на струнах G, D *за подставкой* у всех скрипок и альтов на *ppp*. Но и здесь звучность трактуется не в сонористическом ключе, а как своеобразное тембровое угасание. И. Никифорчин в своем прочтении финала «Музыки для струнных» добился стилистически безупречного результата: первые и вторые скрипки вместе с альтами трактуются как *бесплотный унисон*. Звучность всего оркестра не только угасает в заключительных тактах, но осязательно рассеивается в огромном пространстве разреженных (*divisi in 3 + solo*) виолончелей, где сольный инструмент двойными нотами на глissандо фиксирует зачины тембровых «строф»; две другие виолончельные линии объемяют колоссальный регистровый континуум (от “g” большой октавы до «заоблачного» сопранового “g” на флажолетах), а третья – словно тихий колокол (*pizzicato*) измеряет глубину тембровой палитры. Контрабасовый флажолет в заключительном такте – последний световой блик, стирающий грани между временем линейным и бесконечностью.

«Стиль, – как заметил Г. Адамович, – соответствует духовному складу пишущего» [12, с. 380]. Эта максима, казалось бы, универсальная и неопровержимая, на деле очень редко используется в современном аналитическом музыкознании. Поразительно не это, а то, что в контексте изучения современного искусства поиск такого соответствия иногда оказывается безрезультатным. В случае с поэтической атрибуцией инструментального стиля Р. Бунина духовный склад автора зримо проявляется в кинетически осязаемом одушевлении композиционного хроноса. В этом смысле тембровое дление «Музыки для струнных» – это сложный семиологический символ, расшифровка которого требует понимания того, что у Бунина время композиции и время реальной жизни неизмеримы.

Уже после первых репетиций возрожденной партитуры дирижер Иван Никифорчин (фото 7) заметил, что «усеченный» хронос цикла вмещает в себя воистину симфонический размах, а внешняя фрагментарность разделов



обманчива и выражает особый тип поэтической недоговоренности, которую ни в коем случае нельзя путать с незавершенностью. И это был ключ к разгадке того, что и при детальнейших авторских ремарках, касающихся тембровой акцентуации, динамической драматургии и темпа, всегда остается за пределами обозначаемого. Возможно, именно это обстоятельство и позволило «Академии Русской Музыки» достичь в интерпретации «Музыки для струнных» стиливого совершенства, то есть идеального соотношения «предметного» и трансцендентного.

«К простоте вожденной и достолюбезной, – пишет Вячеслав Иванов, – путь идет через сложность» [13, с. 78]. Сложная простота «Музыки для струнных» – своеобразная эмблема стиля Револя Бунина.



Фото 7. Художественный руководитель камерного оркестра «Академия Русской Музыки» Иван Никифорчин / Artistic director of the chamber orchestra “Academy of Russian Music” Ivan Nikiforchin

#### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гамсун К. Собрание сочинений: В 6 т. М.: Худож. лит., 2000. Т. 6. – 510 с.
2. Рабичев Л. Композитор Револь Бунин. URL: <http://www.mecenat-and-world.ru/17-20/bunin.htm> (Дата обращения 25.12.2021).
3. Рильке. Р. М. Ворпсведе: В 2 т. М.: Libra, 2018. Т. 2. – 132 с.
4. Гвиздалянка Д. Мечислав Вайнберг – композитор трех миров. СПб.: Композитор, 2022. – 212 с.
5. Ионеско Э. Собрание сочинений. Между жизнью и сновидением. СПб.: Симпозиум, 1999. – 464 с.
6. Оден У. Рука красильщика. М.: Издательство Ольги Морозовой, 2021. – 664 с.
7. Музиль Р. Из дневников//Жизнь без свойств. СПб.: Пальмира, 2017. – 480 с.
8. Дорман О. Нота. Жизнь Рудольфа Баршая, рассказанная им в фильме Олега Дормана. М.: АСТ: Corpus, 2013. – 352 с.
9. Абдоков Ю. Николай Пейко: Восполнивши тайну свою. М.: Издательство Московской Патриархии РПЦ, Издательский дом «Русская Консерватория», Издательство «БОС», 2020. – 574 с.
10. Кьеркегор С. Или – или. Фрагмент из жизни. М.: Академический проект, 2019. – 775 с.
11. Хёг П. Твоими глазами. СПб.: Симпозиум, 2021. – 320 с.
12. Адамович Г. Последние новости. 1936–1940. СПб.: Алетейя, 2018. – 968 с.
13. Иванов Вяч., Гершензон М. Переписка из двух углов. М.: Водолей Publishers; Прогресс-Плеяда, 2006. – 208 с.

#### REFERENCES

1. Hamsun K. *Na zarosshih tropinkah* [On Overgrown Paths]. Complete works in 6 volumes, vol. 6. Moscow: Hudozhestvennaya literatura, 2000. 510 p.
2. Rabichev L. *Kompozitor Revol Bunin* [Revol Bunin the Composer]. Internet resource. Available from: <http://www.mecenat-and-world.ru/17-20/bunin.htm> [Accessed 10th January 2022].

3. Rilke. R. M. *Vorpsvede: V 2 tomakh. T. 2* [Worpswede. In 2 vols. Vol. 2]. Moscow: Libra, 2018. 132 p.
4. Gwizdalanka D. *Mechislav Vajnborg – kompozitor trekh mirov* [Mieczysław Wajnborg: Composer of Three Worlds]. Saint Petersburg: Kompozitor, 2022. 212 p.
5. Ionesco E. *Mezhdzhu zhizn'yu i snovideniem* [Between Life and Dream]. Saint Petersburg: Simposium, 1999. 464 p.
6. Auden W. *Ruka krasil'shchika* [The Dyer's Hand]. Moscow: Olga Morozova Publishers, 2021. 664 p.
7. Musil R. *Iz dnevnikov* [Diaries: Excerpts]. In: R. Musil. *The Life Without Qualities*. Saint-Petersburg: Pal'mira, 2017. 480 p.
8. Dorman O. *Nota. Zhizn' Rudol'fa Barshaya, rasskazannaya im v fil'me Olega Dormana* [A Note: The Life of Rudolf Barshai, Told by Him in the Oleg Dorman's Film]. Moscow: AST; Corpus, 2013. 352 p.
9. Abdokov Y. *Nikolaj Pejko: Vospolnivshi tajnu svoyu...* [Nikolay Peyko: Having fulfilled his mystery...]. Moscow: Izdatel'stvo Moskovskoj Patriarhii Russkoj Pravoslavnoj Tserkvi; Russkaya Konservatoriya; BOS. 584 p.
10. Kierkegaard S. *Ili-ili. Fragment iz Zhizni* [Either-or. A fragment of biography]. Moscow: Akademicheskij project, 2019. 775 p.
11. Høeg P. *Tvoimi glazami* [Through your eyes]. Saint Petersburg: Simposium, 2021. 320 p.
12. Adamovich G. *"Poslednie novosti". 1936–1940* ["Resent news". 1936–1940]. Saint Petersburg: Aleteja, 2018. 968 p.
13. Ivanov Vyach., Gershenson M. *Perepiska iz dvuh uglov* [A correspondence between two corners]. Moscow: Vodolej Publishers, 2006. 208 p.

#### СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Абдоков Юрий Борисович – кандидат искусствоведения, профессор научно-композиторского факультета Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, художественный руководитель Международной творческой мастерской "Terra Musica", председатель Художественного совета «Общества содействия изучению и сохранению творческого наследия Бориса Чайковского».

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

#### ABOUT THE AUTHOR

Yuri B. Abdokov – Cand. Sc. in Art Studies, Professor of the Orchestration Department of the Scientific and Composer Faculty at the Moscow P. I. Tchaikovsky Conservatory, Artistic Director of International Creative Laboratory "Terra Musica", Chairman of the Arts Council of the Society to promote study and conservation of Boris Tchaikovsky artistic heritage "The Boris Tchaikovsky Society".

E-mail: [abdokovgeorg@mail.ru](mailto:abdokovgeorg@mail.ru)

ORCID: 0000-0001-9033-3279

Статья поступила в редакцию: 30.11.2021

Отредактирована: 25.01.2022

Принята к публикации: 01.02.2022

Received: 30.11.2021

Revised: 25.01.2022

Accepted: 01.02.2022

#### ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ

Абдоков Ю. Б. «Музыка для струнных» Револя Бурина: стиль, тембровая поэтика, интерпретация // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2022. № 1. С. 91–108.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108

#### FOR CITATION

Abdokov Y. B. "Music for Strings" by Revol Bunin: Style, Timbral poetics and Interpretation.

In: *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music*. 2022, no. 1, pp. 91–108.

DOI: 10.35852/2588-0144-2022-1-91-108