

Научная статья
УДК 78.02
DOI: 10.26086/NK.2026.81.2.005

Иштван Зеленка — тихий новатор



Богомолов Илья Андреевич

Нижегородская государственная консерватория
им. М. И. Глинки, Нижний Новгород, Россия
E-mail: ibogomol20@gmail.com,
ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Аннотация. В статье рассматривается творческий путь швейцарского композитора венгерского происхождения Иштвана Зеленки, который начался в 1950-е годы с додекафонных опусов и, через освоение различных техник послевоенного авангарда и знакомство с индетерминизмом Дж. Кейджа, привел его к изобретению новых жанров, таких как «филофонический перформанс» и *pièces de s'écoute*.

В 2009 году вышла книга «1 Milieu», которую Зеленка создавал вместе с одним из участников композиторской группы Wandelweiser Евой-Марией Хубен. В эту «книгу не только для чтения» вошли партитуры Иштвана разных лет (в основном вербальные), которые не предполагают реализации в концертном пространстве, а предназначены для исполнения дома, в одиночестве или в присутствии близкого человека.

Отказ композитора от публики и зала открыл ему простор для экспериментов со временем и форматом своих сочинений, а кроме того, позволил очень чутко работать с эмоциями и ощущениями, возникающими в процессе исполнения.

На примере некоторых композиций из этой книги — «phontaine», «und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen» и «ohnehin, sowieso, unaufhörlich, eh» — демонстрируется новизна и беспрецедентность его идей, сформировавших одну из важнейших парадигм новой академической музыки.

Ключевые слова: Иштван Зеленка, Ева-Мария Хубен, филофонические перформансы, музыка XX–XXI века, Wandelweiser

Для цитирования: Богомолов И. А. Иштван Зеленка — тихий новатор // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2026. № 2 (81). С. 20–25. <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.005>

Original article

István Zelenka — The Quiet Innovator

Bogomolov Ilya A.

Glinka Nizhny Novgorod State Conservatoire,
Nizhny Novgorod, Russia
E-mail: ibogomol20@gmail.com,
ORCID: <https://orcid.org/0000-1234-5678-9123>

Abstract. The article traces the creative journey of István Zelenka, a Swiss composer of Hungarian origin, which began in the 1950s with dodecaphonic works and, through his exploration of various postwar avant-garde techniques and his encounter with John Cage's indeterminism, led him to invent new genres such as the “philophonic performance” and *pièces de s'écoute*.

In 2009, the book “1 Milieu” was published, created by Zelenka together with Eva-Maria Houben, a member of the Wandelweiser composers collective. This “book not only for reading” contains scores by Zelenka from various years (mostly verbal), which are not meant to be realized in a concert space, but are intended for performance at home, alone or in the presence of a close person.

The composer's renunciation of the public and the concert hall opened up scope for experiments with the time and format of his compositions, and also allowed him to work very sensitively with the emotions and sensations arising during the performance.

Using several compositions from this book as examples — “phontaine”, “und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen”, and “ohnehin, sowieso, unaufhörlich, eh” — the article demonstrates the novelty and unprecedented nature of his ideas, which have shaped one of the most important paradigms of new academic music.

Keywords: István Zelenka, Eva-Maria Houben, philophonic performances, 20th–21st century music, Wandelweiser

For citation: Bogomolov I. A. István Zelenka — The Quiet Innovator. Aktualnye problemy vysshego muzykalnogo obrazovaniya = Actual problems of high musical education. 2026; 2 (81); 20–25 (In Russ.). <http://doi.org/10.26086/NK.2026.81.2.005>

«Мои композиции — это нечто гораздо меньшее, но в то же время неизмеримо большее чем то, что принято называть „музыкальным произведением“. Заумное выстраивание последовательностей из бредущих друг за другом гуськом нот — это не моя задача! Исследование всевозможных связей и соответствий между субъектами или объектами любого рода — вот моя композиторская страсть!» [1, Р. 19]. Такую характеристику своему творчеству дал швейцарский композитор венгерского происхождения Иштван Зеленка (István Zelenka (1936–2022)). Он родился в Будапеште, там же получил начальное музыкальное образование и поступил в Музыкальную академию Ф. Листа. Однако окончить это учебное заведение Иштвану было не суждено, после подавления советскими войсками Венгерского восстания в 1956 году он эмигрирует в Австрию¹.

Этот этап его жизненного пути вызывает ассоциации с другим композитором венгерского происхождения Дьёрдем Лигети, который тоже покинул родную страну в 1956-м, а свой европейский этап также начинал в стране венских классиков [см. об этом: 6, с. 15–24]. Однако судьбы этих авторов совершенно не похожи. Лигети надолго не задерживается в Австрии, в скором времени он переезжает в ФРГ, где уже в конце 50-х — начале 60-х годов создает свои оркестровые сочинения «Apparitions» (1959) и «Atmosphères» (1961), которые практически сразу же приносят ему мировую известность. Подобного признания при жизни Зеленка не обрел и неизвестно, обретет ли в будущем. Однако причины его безызвестности мы проанализируем далее.

Сейчас же вернемся в Вену 1956 года, где Иштван, будучи намного моложе своего прославленного

соотечественника, продолжает образование в местной музыкальной академии. Одним из его учителей по композиции становится Ханс Елинек² — адепт двенадцатитоновой системы. В его классе молодой композитор знакомится с додекафонией — техникой композиции, сыгравшей в дальнейшем огромную роль в формировании его индивидуального стиля. Подход Елинека к сочинению музыки был противоречив. «Произведение искусства есть выражение переживания в упорядоченной форме» [7, с. 2], — такое определение дает учитель Зеленки. «Композиторское ремесло от изобретения двенадцатитоновой системы не стало легче, оно стало ответственнее, — пишет Елинек, — но тем больше удовлетворение творца, когда он осознает, что его произведение защищает закон, которому он добровольно подчинился» [7, с. 1]. Но также он замечает, что «первое и самое необходимое — это переживание. <...> Нечто необъяснимое и неопишемое, способное возвысить „только лишь совершенную форму“ до произведения искусства, и даже в несовершенном виде оказывающее воздействие, недоступное безупречной выучке, лишенной переживания» [7, с. 2]. В этих высказываниях Елинека мы наблюдаем, как он описывает композиционный процесс, основанный на взаимодействии противоположностей: строгой техники и субъективного человеческого переживания как импульса к созданию сочинения. Эти идеи нашли отражение в позднем творчестве Зеленки, в котором он исследует взаимодействие антонимичных явлений в одном музыкальном пространстве.

В 1958 году в жизни Зеленки происходит другое важное событие. Он впервые посещает Дармштадские летние курсы новой музыки, на которых выступает Джон Кейдж с лекцией об индетерминизме, а если говорить более конкретно, о «композиции, не определенной с точки зрения ее исполнения» (см. об этом: [9, с. 78]). Кроме того, на примере сочинений К. Штокхаузена, М. Фелдмана, К. Вульфа и своих собственных работ он демонстрирует, какие их компоненты (материал, метод, структура или форма) алеаторичны, а какие предопределены автором³. Идеи Кейджа поражают Иштвана, а диалог предопределенного и непредопределенного становится важнейшим объектом рефлексии в его творчестве.

После этого события Зеленка начинает применять недетерминированную нотацию в своих композициях. Появляются вербальные и графические партитуры, сначала в небольшом количестве, но по мере становления композиторского мастерства автора таких работ возникает все больше.

По окончании обучения и посещения Дармштадских курсов в жизни Иштвана начинается долгий период поиска. Он переезжает в Швейцарию, где работает звукорежиссером на франкоязычном радио

и студии звукозаписи в Женеве. Позже Зеленка становится ответственным за программы, посвященные новой академической музыке на Радио Романской Швейцарии (Radio Suisse Romande), получает швейцарское гражданство, читает лекции о современном искусстве в Женевской консерватории.

В то время Иштван пишет в эстетике различных сложившихся авангардных направлений. Особый интерес вызывает его обращение к конкретной музыке. В своих «двух этюдах конкретной музыки» (2 études de musique concrète, 1958) он впервые взаимодействует со звуками окружающей среды. В дальнейшем диалог с повседневностью будет важнейшей частью его музыкального мира. Звуковая действительность станет воплощением непредопределенности, в которую он интегрирует предопределенный авторский материал, а затем будет исследовать их взаимодействие.

Такие композиции начинают появляться в 1980-е годы, Зеленка называет их «филофоническими перформансами»⁴. Суть этих сочинений в исследовании взаимовлияния материала, созданного композитором, и случайных звуков, которые наполняют то или иное пространство. Они уже не предназначены для исполнения в концертных залах, а интегрируются в окружающую среду.

Места, в которых Зеленка проводил свои филофонические перформансы, были самыми разными: кладбище, вокзал, супермаркет, городская площадь, частный дом — этот список можно продолжать. Очевидно, что звуковой результат одного и того же филофонического перформанса, исполненного в различные моменты времени, будет всегда разным. Кроме того, Иштван создал более тридцати «филофонических сетей» — связанных между собой перформансов, проводимых в одно-временности в различных локациях города или даже в разных городах⁵.

Для Зеленки очень остро стоит вопрос свободы в музыке (что, в целом, характерно для многих композиторов, заставших ужасы тоталитарных режимов XX века). Отказываясь от исполнения сочинений в специальных концертных пространствах, он меняет и правила концертного этикета. «Зеленка неоднократно подчеркивает „ненасильственную“ природу музицирования, слушания и созерцания. Прохожие, которые идут мимо знакомого им места, ставшего местом проведения перформанса, могут участвовать или нет, они могут выбирать: остановиться или идти дальше» [5, с. 259–260].

Звуки, которые исполнитель должен издавать в рамках филофонических перформансов, как правило, экстремально тихие, да еще и отделенные друг от друга продолжительными паузами, а действия неспешные и редкие. Таким образом, исполнение отходит на второй план, на первый

выходит вслушивание. Об этом Зеленка пишет: «Моя композиция требует от „музыканта“ больше, чем игра на его инструменте. Он должен лавировать между predetermined тонами своей партитуры и непредвиденными звуками его окружения. „Музыкант“ должен столь же внимательно извлекать звуки из своего инструмента, сколь чутко вслушиваться в окружающий мир, пристально всматриваться в него. Эта последовательность действий (композиция) призвана мирно способствовать сосредоточенному вслушиванию и наблюдению, а также неустанно задающей вопросы рефлексии» [5, с. 216]. Тем самым звуки и события, которые являются частью повседневности и которые мы обычно не замечаем, становятся полноправным музыкальным материалом.

Музыкант, находясь в поиске закономерностей между воспроизводимыми им звуками или осуществляемыми им действиями и звуками пространства, в котором проводится перформанс, начинает иначе воспринимать ход времени, вступать в диалог с самим собой — «находить себя в музыкальной ситуации»⁶ [12, с. 107]. В процессе этого диалога у него возникают особые эмоции и ощущения, которые Иштван противопоставляет традиционному эстетическому чувству. Он пишет: «<...> так называемые образованные люди могли вполне прилично играть музыку Шуберта, питать слабость к Шиллеру, но в тоже время наполнять газовые камеры живыми людьми. Тем самым, идея, отстаивавшаяся в XIX веке — будто чувствительность в культурных и художественных вещах способствует гуманности, показала свою несостоятельность» [5, с. 216]. И вновь встает ребром вопрос свободы, поднимавшийся ранее. Зеленка фактически пытается избежать транслирования и навязывания эмоций через собственную музыку, поэтому прибегает к методу, в котором он лишь обеспечивает взаимосвязь звуков, не созданных руками композитора. Рукотворный материал, в свою очередь, выполняет роль рамки, парергона⁷. Подчеркивая ненасильственный характер своих композиций, Зеленка называет их «предложениями музыканта» (*Vorschläge eines Musikers*) [4, с. 25]. О неповторяющемся звуковом результате «предложений» Иштвана, зависящем от времени и места проведения, уже было упомянуто ранее, однако важно подчеркнуть и личный эмоциональный опыт, который тоже является уникальным для каждого исполнителя.

Особого внимания заслуживают перформансы, созданные для «домашнего музицирования». Некоторые из них вошли в книгу, написанную совместно с участником композиторской группы Wandelweiser — Евой-Марией Хубен. Эта «книга не только для чтения» получила название «1 Milieu» [5], что можно

перевести как «одно пространство» — пространство, в котором сосуществуют философские размышления авторов, партитуры, заметки из творческой жизни и пустые страницы (литературный аналог тишины).

Партитуры, вошедшие в эту книгу, могут быть исполнены людьми даже с минимальным музыкальным образованием, а некоторые не требуют и его. Они состоят из простых действий, каким-то образом регламентированных по времени. Эти действия должны выполняться в каком-то «защищенном» месте, например, дома, в одиночестве или в присутствии близкого человека. Такие сочинения Зеленка называет «*pièces de s'écoute*» (пьесы для самослушания) [5, с. 301].

Примером подобной «пьесы» является сочинение «*phontaine*» (1997–2000). В его названии заложена игра слов: объединение греческого слова «*phōnē*» — звук и французского «*fontaine*» — фонтан. В русском языке не получается передать эту игру, варианты перевода могут быть следующими: «фонтан звуков» или «звуковой фонтан». Для его исполнения перформеру потребуется компакт диск, приложенный к «книге не только для чтения». Музыкальный материал этого сочинения содержит в себе два пласта. Первый — звуки, воспроизводимые с аудиопроигрывателя, которые напоминают первые эксперименты в области академической электронной музыки в 1950-е годы. Второй — звуки, которые становятся результатом действий исполнителя. Среди них шум улицы, доносящийся из открытого окна, плеск воды, текущей из крана, или «пение дверных петель» (*иллюстрация 1*)⁸. Время осуществления того или иного действия связано со структурой воспроизводимого аудио. В тот момент, когда электронные звуки прерываются — вступают звуки повседневной жизни. Таким образом, осуществляется диалог живого и неживого звучания. Однако исполнитель между выполнением прописанных в партитуре действий не обязан находиться в непрестанном ожидании. Реплика композитора гласит: «выполняйте все действия, предложенные в „партитуре“, без спешки. В остальном Вы совершенно свободны в том, как провести этот час с *Phontaine*» [5, с. 22]. Несмотря на свободу действий исполнителя, сочинение имеет довольно строгую концентрическую форму (в точке золотого сечения действия начинают воспроизводиться в обратной последовательности). Этот момент также подчеркивает интерес автора к диалогу строгости и свободы, *ratio* и *intuitio*. Исполнение этого сочинения позволяет перформеру, выполняющему простейшие действия, стать со-участником музыкальной ситуации. В комментариях к «*Phontaine*» Зеленка пишет: «этот CD не только для прослушивания. Дополненный простой „партитурой“, он

может стать поводом к „домашнему перформансу“. Он приглашает познать вашу повседневность, ваш дом, ушами и глазами, телом и духом. Познать Ваш быт немного в ином качестве» [5, с. 22].

„partitur“:

00'00" wenn phontaine am anfang der cd zum ersten mal erklingt, machen sie nacheinander alle zimmertüren weit auf

10'00" wenn die klänge zum ersten mal aufhören, öffnen sie den wasserhahn in der küche und lassen sie das wasser strömen

15'00" wenn die klänge zum zweiten mal erklingen, schließen sie den wasserhahn: das wasser hört zu strömen auf

30'00" wenn der klang zum zweiten mal aufhört, machen sie nacheinander zwei fenster, möglichst zur straße oder zum garten, weit auf

32'00" wenn die klänge zum dritten mal erklingen, schalten sie nacheinander alle elektrischen lichter ein und sofort danach ohne unterbrechung (in der umgekehrten reihenfolge) wieder aus. dieser vorgang könnte/sollte ohne unterbrechung drei mal wiederholt werden

43'00" diese dritte unterbrechung des klanges löst keine spezielle aktion aus

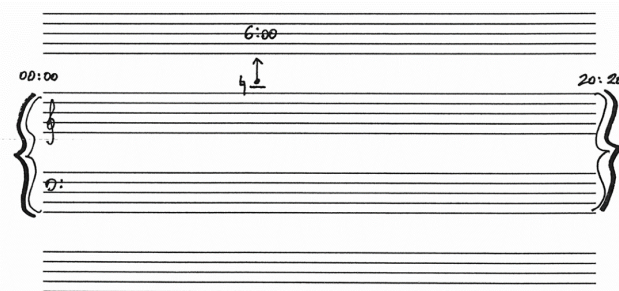
46'00" wenn die klänge zum vierten mal erklingen, schließen sie nacheinander die bei 30'00" geöffneten fenster

60'00" nach dem endgültigen schluss der klänge machen sie nacheinander alle türen zu, die sie am anfang von phontaine geöffnet haben

Иллюстрация 1. «phontaine» — фрагмент партитуры

Ill. 1. «phontaine» — fragment of the score

Среди сочинений, требующих минимального знания нотной грамоты, особый интерес вызывает «и в течение пяти свободно выбранных дней, идущих друг за другом» (und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen, 2008) для одного пианиста. «Пьеса» представляет собой пятидневную практику для одного человека, который является и ее исполнителем, и слушателем, и соавтором. Полное название этого сочинения по сути представляет собой инструкцию к исполнению: «и в течение пяти свободно выбранных дней, идущих друг за другом, в пять различных, независимо определяемых моментов в сутках между ранним утром и поздним вечером, проигрывайте одну из пяти последовательностей этой композиции в день, выбирая порядок страниц произвольно» [5, с. 125]. Эта пьеса представляет собой музыкальную практику, которая действует в совершенно непривычных для традиционной музыки масштабах. Как правило, музыкальные произведения имеют продолжительность от нескольких минут до максимум нескольких часов (за редким исключением), а само время пребывания в музыкальной практике обусловлено временем исполнения сочинения в концертной программе. В данном случае композитор удлиняет это состояние, растягивая материал своего сочинения на пять дней. Эта пьеса интегрирована в повседневную жизнь пианиста, между исполнением музыкальных фрагментов он может заниматься своими обычными бытовыми делами, но осознание того, что он находится в рамках музыкальной практики, влияет на восприятие этой повседневности. Таким образом, все пять дней музыкант находится в процессе исполнения (Пример 1).



Пример 1. «und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen» — фрагмент партитуры

Example 1. «und an 5 frei gewählten aufeinander folgenden Tagen» — fragment of the score

Однако время пребывания в музыкальной практике приобретает еще более шокирующие масштабы в композиции «в любом случае, так или иначе, не престанно, и так» (ohnehin, sowieso, unaufhörlich, eh, 2007). Это «занятие» осуществляется в течение нескольких недель, причем партитура не предполагает никаких конкретных действий. Композиция состоит из четырех фаз: в первой исполнителю предлагается включить в свою жизнь какое-то занятие, которое он будет повторять в течение пяти дней, во второй это дело должно стать привычкой и осуществляться уже на протяжении пяти недель, в третьей оно должно постепенно уйти из его жизни, а в четвертой стать воспоминанием. Зеленка пишет о том, что этим действием может быть: любое взаимодействие со звуком и тишиной, с различными источниками звука (инструментами, объектами), со временем (его измерение, субъективное восприятие), чем-то вокальным, телесным, ментальным или вообще с чем угодно, что увлекает и побуждает на различные размышления (см. об этом: [5, с. 115]). Такой опыт уже довольно сложно назвать музыкой. Не только из-за возможного отсутствия музыкальных звуков (по сути, одним из способов реализации этого сочинения может стать каждодневное размышление о чем-либо), но и из-за отсутствия четкой временной регламентации. Сам автор называет это сочинение не композицией и не опусом, а «занятием», намекая на его немusicalную природу. Однако, перформер в течение всего временного отрезка (не обозначенного композитором, но выбираемого им самим) ощущает некую исполнительскую ответственность и другие состояния, присущие музицированию, тем самым на столь долгий период погружая себя в процесс музыкальной практики.

Иштван Зеленка не стал известным на весь мир композитором. Во многом эта безвестность была добровольной, осознавалась и принималась им самим. Сочинения, созданные на протяжении последних двух десятилетий его жизни, не могли исполняться на каких-то крупных фестивалях новой музыки или вообще в рамках концертов как таковых. Эти ком-

позиции предполагают диалог исполнителя с самим собой, а не со зрителем, они направлены на самоанализ и самопознание, а не на отдачу всего себя публике. Слушатель становится помехой для проживания исполнителем сочинений Иштвана, и он его просто упраздняет. Зеленка превращает свои композиции в музыкальные практики для одного человека, который является исполнителем и слушателем в одном лице. Это позволяет прийти к совершенно новым непривычным ощущениям, возникающим во время таких практик. Кроме того, это дает возможность более чутко и под другим углом посмотреть на окружающую нас звуковую действительность. Таким образом, сама повседневность становится вторым действующим лицом произведений Зеленки, разговор с самим собой дополняется разговором с окружающим миром.

В 2022 году после длительной тяжелой болезни Иштван скончался в одной из больниц Женевы. Однако его идеи продолжают жить. Отход от исполнения сочинений в концертных залах как декларация ненасильственной природы музицирования; создание сочинений, мирно призывающих к самоанализу их исполнителей; изучение привычных звуковых явлений посредством длительного внимательного вслушивания, — все это нашло отражение и дальнейшее развитие в творчестве композиторов группы Wandelweiser: Евы-Марии Хубен, Юрга Фрая, Антуана Бойгера. Таким образом, эти концепции не остались локальным явлением, а сформировали одну из важнейших парадигм музыки XXI века.

Статья поступила в редакцию 31.05.2026; одобрена после рецензирования 01.07.2026; принята к публикации 01.07.2026.

The article was submitted 31.05.2026; approved after reviewing 01.07.2026; accepted for publication 01.07.2026.

Примечания

¹ Биографические сведения о Зеленке взяты из следующих источников: [2], [3], [4, с. 23], [5, с. 187–193].

² Ханс Елинек (Hanns Jelinek (1901–1969)) — композитор, активно пропагандирующий додекафонию. Он был учеником А. Шёнберга и А. Берга. С 1958 года преподаватель композиции в Венской музыкальной академии. Автор учебного пособия по овладению двенадцатитоновой техникой, которое было обнаружено даже в библиотеке И. Стравинского [см. об этом: 8].

³ Расшифровку этой лекции см. в: [10, с. 548–559].

⁴ Philophonische Performance (от греч. «philéo» — любить и «phōnē» — звук).

⁵ О филофонических сетях Зеленки см.: [5, с. 257–267].

В следующих статьях можно найти подробное описание некоторых филофонических перформансов: [4], [11].

⁶ Понятия «музыкальная ситуация» и «музыкальная практика» заимствованы из исследования Евы-Марии Хубен «Музыкальная практика как образ жизни» [12].

«Музыкальная ситуация» — совершение и переживание осмысленного действия на протяжении заданного временно-го отрезка.

«Музыкальная практика» — нахождение себя в музыкальной ситуации.

⁷ Ключевое понятие философии Ж. Деррида, которое он заимствовал у И. Канта. В «Истине в живописи» Деррида для определения парергона прибегает к следующему отрывку из кантовской «Критики способности суждения»: «даже то, что называют украшением (parerga), то есть все то, что не входит в представление о предмете в целом, как его внутренняя составная часть, а связано с ним лишь внешне, как дополнение, усиливающее благорасположение вкуса, также действует ведь только посредством своей формы, как, например, рамы картин, или драпировка статуй, или колоннады вокруг великолепного здания. Но если украшение само не обладает прекрасной формой, если оно подобно золотой раме, добавлено лишь для того, чтобы своей привлекательностью вызвать одобрение картины, то оно называется украшательством и вредит подлинной красоте» [13, с. 94–95].

⁸ «Партитура»:

10'00" — когда звуки прекратятся в первый раз, откройте водопроводный кран на кухне. Пусть вода течет.

15'00" — когда вы услышите звуки во второй раз, закройте водопроводный кран. Вода перестает течь.

30'00" — когда звук прекратится во второй раз, поочередно откройте настежь два окна. Лучше те, что выходят на улицу или в сад.

32'00" — когда вы услышите звуки в третий раз, включите один за другим все электрические светильники и сразу же за этим, без паузы, выключите в обратном порядке. Повторите это действие три раза подряд.

43'00" — третье прерывание звука не вызывает никаких специальных действий.

46'00" — когда вы услышите звуки в четвертый раз, закройте одно за другим окна, открытые на 30'00".

60'00" — после окончательного завершения звуков закройте одну за другой все двери, которые вы открыли в начале Phontaine.

Список источников

1. Boesch R., Ellberger E., Gaudibert E., Thoma P., Zelenka I. Digitalismus // Dissonanz. 1986 (février). № 7. S. 18–19.
2. Barras V. Zelenka István // Grove Music Online. 2013. URL: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/>

- omo-9781561592630-e-0000030906 (дата обращения: 10.04.2026).
3. Radics É. In memoriam Zelenka István // Parlando. 2022. № 1. URL: https://www.parlando.hu/2022/2022-1/Elhunyt-Zelenka_Istvan.htm (дата обращения: 10.04.2026)
4. Zimmerlin A. István Zelenka. Vorschläge für einen Dialog mit dem Lebensraum // Dissonanz. 1996. № 49. S. 23–26.
5. Zelenka I., Houben E.-M. 1 Milieu — ein Buch nicht nur zum Lesen. Zürich: Edition Howeg, 2009. 386 S.
6. Дьердь Лигети: Личность и творчество: Сборник статей. Российский институт искусствознания / сост. Ю. Крейна. М.: 1993. 204 с.
7. Jelinek, H. Anleitung zur Zwölftonkomposition nebst allerlei Paralipomena Op. 15. Wien: Universal ed., cop. 1952. 91 S.
8. Баранова-Монигетти Т. Б. Нотная библиотека Стравинского в контексте его биографии и творчества (по материалам Фонда Пауля Захера) // Музыкальная академия. 2021. № 2. С. 38–77.
9. Пузько О. Ю. Дармштадтские международные летние курсы новой музыки и западноевропейский послевоенный музыкальный авангард : дис. ... канд. искусствоведения : 17.00.02. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского. 2009. 290 с.
10. Переверзева М. В. Алеаторика как принцип композиции : дис. ... доктора искусствоведения : 17.00.02. М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2014. 569 с.
11. Pinetzki K. Musik die bewegt. Eva-Maria Houben hat ein bewegendes Buch mit und über István Zelenka «komponiert» // Mundo das Magazin der Universität Dortmund. 2008. № 9. S. 12–17.
12. Houben E.-M. Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren. Bielefeld: transcript Verlag, 2018. 244 S.
13. Кант И. Критика способности суждения / пер. с нем. М.: Искусство, 1994. 367 с.
- materials of the Paul Sacher Foundation)”, *Muzykal'naja akademija* [Music Academy], vol. 2, pp. 38–77.
9. Puz'ko, O. Yu. (2009), “The Darmstadt International Summer Courses for New Music and the Western European Post-War Musical”, Dissertation of the Candidate of Sciences, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
10. Pereverzeva M. V. (2014), “Aleatorika kak printsip kompozitsii”, D. Sc. dissertation, musical art, Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Moscow, Russia.
11. Pinetzki, K. (2008), “Musik die bewegt. Eva-Maria Houben hat ein bewegendes Buch mit und über István Zelenka ‘komponiert’”, *Mundo — das Magazin der Universität Dortmund*, vol. 9, pp. 12–17.
12. Houben, E.-M. (2018), *Musikalische Praxis als Lebensform. Sinnfindung und Wirklichkeitserfahrung beim Musizieren*, Transcript Verlag, Bielefeld, Germany.
13. Kant, I. (1994), *Kritika sposobnosti suzheniya* [Critique of Judgment], Iskusstvo, Moscow, Russia.

Information about the author

Bogomolov I. A. — Student of the Faculty of Composition and Musicology

Информация об авторе

Богомолов И. А. — студент композиторско-музыковедческого факультета

References

1. Boesch, R., Ellberger, E., Gaudibert, E., Thoma, P. and Zelenka, I. (1986), “Digitalismus”, *Dissonanz*, vol. 7, February, pp. 18–19.
2. Grove Music Online (2013), “Zelenka István”, available at: <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/display/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030906> (Accessed 10 April 2026).
3. Radics, É. (2022), “In memoriam Zelenka István”, *Parlando* [Electronic], vol. 1, available at: https://www.parlando.hu/2022/2022-1/Elhunyt-Zelenka_Istvan.htm (Accessed 10 April 2026)
4. Zimmerlin, A. (1996), “István Zelenka. Vorschläge für einen Dialog mit dem Lebensraum”, *Dissonanz*, vol. 49, pp. 23–26.
5. Zelenka, I. and Houben, E.-M. (2009), *1 Milieu — ein Buch nicht nur zum Lesen*, Edition Howeg, Zürich, Switzerland.
6. Kreynina, Yu. (comp.) (1993), *Dyord' Ligeti: lichnost' i tvorchestvo: sbornik statey* [Gyorgy Ligeti: Personality and creativity: Collection of articles], Rossiyskiy institut iskusstvovoznaniya, Moscow, Russia.
7. Jelinek, H. (1952), *Anleitung zur Zwölftonkomposition*, Universal edition, Wien, Austria.
8. Baranova-Monigetti, T. B. (2021), “Stravinsky's Music Library in the context of his biography and work (based on the