



Научная статья

УДК: 78.011.22

DOI: <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.05>

О «трудных» и «простых» музыкальных текстах: По следам размышлений А. В. Михайлова

Константин Владимирович Зенкин

Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского,
ул. Большая Никитская, д. 13, Москва 125009, Российская Федерация
kzenkin@list.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Аннотация: Цель статьи — проанализировать и понять теорию А. В. Михайлова о «простых» и «трудных» текстах в различных видах искусств — в литературе, музыке и их синтетических формах. С этой целью высказывания выдающегося филолога помещаются в широкий историко-художественный контекст (на что они были прямо нацелены и у Михайлова, но этот контекст был только контурно обозначен в его тексте). Устанавливаются различные причины «сложности» (смысловой закрытости) текстов в старинном и новейшем искусстве, различные механизмы передачи информации, как и различия в сути самой информации. Также обосновывается специфика «простоты» (открытости смыслов) большинства литературных и музыкальных текстов XIX века.

Ключевые слова: музыкальный текст, литературный текст, А. В. Михайлов, музыка и слово, информация, Веберн, Шостакович

Для цитирования: Зенкин К. В. О «трудных» и «простых» музыкальных текстах: по следам размышлений А. В. Михайлова // Научный вестник Московской консерватории. Том 15. Выпуск 4 (декабрь 2024). С. 660–669. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.05>.

ART HISTORY AND THEORY

Research article

On “Difficult” and “Simple” Musical Texts: Following the Reflections of Alexander V. Mikhailov

Konstantin V. Zenkin

Tchaikovsky Moscow State Conservatory
13 Bolshaya Nikitskaya St., Moscow 125009, Russia
kzenkin@list.ru[✉], ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2763-6282>

Abstract: The purpose of the article is to analyze and understand the theory of Alexander V. Mikhailov about “simple” and “difficult” texts in various types of art — in literature, music and their synthetic forms. To this end, the statements of the outstanding philologist are placed in a wide historical and artistic context (which they were directly aimed in Mikhailov’s text, but this context was only outlined there). Various reasons for the “complexity” (semantic closeness)

of texts in ancient and modern art, various mechanisms of information transmission, as well as differences in the essence of the information itself are established. The specificity of the "simplicity" (openness of meanings) of most literary and musical texts of the 19th century is also substantiated.

Keywords: musical text, literary text, Alexander V. Mikhailov, music and word, information, Webern, Shostakovich

For citation: Zenkin, Konstantin V. 2024. "On 'Difficult' and 'Simple' Musical Texts: Following the Reflections of Alexander V. Mikhailov." *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 15, no. 4 (December): 660–69. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2024.59.4.05>.

В своем последнем научном докладе «Поэтические тексты в сочинениях Антона Веберна» [4], прозвучавшем в магнитофонной записи на конференции в Московской консерватории 16 сентября 1995 года (за два дня до кончины ученого), Александр Викторович Михайлов высказал ряд важных, во многом неожиданных и парадоксальных историко-культурных идей, как бы оставив «завещание-загадку» следующим поколениям ученых-гуманитариев.

Лейтмотивом доклада, повторяющимся в указанном тексте не менее восьми раз, является утверждение, что в музыке Антона Веберна, как и во многом в современной ему культуре, прежде всего в поэзии Стефана Георге, которую Веберн положил на музыку, осуществился поворот всей европейской культуры к традиционным основаниям — то есть, к такому состоянию текстов, которое Михайлов назвал «трудным». Противоположным состоянием ученый назвал «простое», характерное для искусства XIX века, в котором смысл открыт, общается непосредственно и естественно. «Это был настоящий опыт естественности культуры, которая как бы пришла к самой себе, опыт, которого без XIX века у нас бы попросту не было. Но человеческая культура в целом строится, по всей видимости, совсем на других основаниях. И XIX век — это великое исключение» [4, 62]. «Трудные» тексты — «закрытые», вовсе не склонны раскрывать свой смысл сразу и полностью, и это Михайлов связывает с их *сакральным* характером.

Изложенная идея Михайлова универсальна и касается всех искусств, и сам ученый применяет ее как к поэзии Георге, так и к музыке Веберна. Попробуем на основе сказанного Михайловым кратко систематизировать специфику «простых» и «сложных» текстов на примере словесного искусства, музыки и произведений, объединяющих слово и музыку.

Итак, что характерно для «простых» литературных текстов? Прежде всего, открытость информации и вообще достаточная информационная насыщенность. Моделью таких текстов является жизнь в понимании реализма XIX века, что и придает им непосредственность и естественность. По контрасту, «трудные» словесные тексты характеризуются сакральной закрытостью смысла.

Каждое произведение есть некоторый бесконечный облик смысла, который нам одновременно дан как целое, и в то же время мы знаем, что раскрыть его до самых последних окончаний и концов мы никогда не будем в состоянии [4, 63].

Как оценить информативность трудного текста? По-видимому, он представляет собой бесконечный информационный потенциал, при том, что непосредственно передает немного информации, если вообще передает: «Смысл текста сам по себе *закрит* и только *приоткрывается*, и не более того» [4, 64]. Здесь, очевидно, мы имеем дело со случаем, с которым Ю. М. Лотман связывал понятие «самовозрастающей информации» [2]. С так называемой «жизнью» такие тексты связаны опосредованно — либо через нормы риторики, либо посредством иных, закрытых моделей сакрального происхождения. Лотман видел информационный парадокс в том, что всем известные тексты (в фольклоре, религиозных ритуалах), постоянно повторяющиеся в сходных жизненных ситуациях, а значит, не несущие никакой новой информации, остаются все же важным источником информации, генерируя ее рост в сознании человека.

Сказанное о словесных текстах не может быть просто перенесено на тексты музыкальные, поскольку музыка в семиотическом плане во многом противоположна слову.

Посмотрим, что характеризует «простые» музыкальные тексты. Прежде всего, достаточно очевидно, что в плане информации любой музыке не свойственна открытость смыслов — в том отношении, что музыка почти ничего не означает помимо себя самой — почти никаких понятий или явлений внемузыкального мира. И это достаточно очевидное обстоятельство было также теоретически осмыслено Михайловым:

Музыкальность <...> есть не что иное, как констатируемое нами наличие *такого* смысла, который обращен на себя, и только на себя, — такого, который запирает и запечатлевает себя в себе самом и не подлежит никакому словесному же пересказыванию/переименованию [5, 13].

Таким образом, по-видимому, все музыкальные тексты в принципе следовало бы относить к категории «трудных» текстов. К слову сказать, Лотман, рассуждая о «самовозрастающей информации», говорит не только о каноническом искусстве, но и вообще о музыке.

Строго говоря, полностью непосредственной передачи смысла, по-видимому, практически не существует: даже вербальный язык уже представляет собой систему опосредования. Однако таким опосредованием, которое состоит только в знании неспециализированного вербального языка, можно пренебречь на фоне тех сложнейших систем опосредования, которые используются в искусстве и требуют глубокого знания специализированного художественного языка и символики — как художественной, так и внехудожественной, например, религиозной.

Итак, основная причина трудности текстов канонического искусства — искусства готовых текстов (как это было в грегорианском хорале или византийском и русском православном пении) — это их включенность в сакральные сферы смыслов, которые в принципе рационально непостижимы. В Европе эпоха канонического искусства довольно быстро сменилась принципом обновления в рамках канона — это обширный период традиционалистского, но уже не канонического искусства — от позднего средневековья примерно до начала XIX века — до произведений позднего Бетховена и романтиков. Тексты продолжали строиться на традиционных основаниях и оставались трудными. Между автором и его текстом лежала целая система риторики — риторических фигур и вообще любых форм

«готового слова», как и принципов композиции, опирающихся на риторическую диспозицию. Если автор использует готовое слово (конечно, речь идет не о словах вербального языка, а об особых типических формулах, идиомах), то значит, он выражает мысль не непосредственно. Если мы возьмем такие формы как fuga или сонатная форма, то сразу увидим высокую меру риторической условности этих форм — то есть, то, что они предъявляют к автору целую систему определенных требований.

Музыка барокко постепенно движется к тому, чтобы обрести самостоятельность, но полностью этот процесс еще не завершился в рамках барокко. Об этом свидетельствует известный факт самой разнообразной символики в музыке Баха, сохраняющей связь с сакральными основаниями. Известный опыт с восприятием наследия Баха красноречиво демонстрирует, что одного прослушивания баховской музыки недостаточно для понимания всех ее тайн, более того, просто «из нот» современному слушателю, не знакомому с символикой барокко, будет невнятен даже аффект произведения. Моделью (генеральной парадигмой) «трудных» музыкальных текстов служит далеко не только речевое высказывание (хотя оно являлось катализатором музыкального формообразования на протяжении всего Нового времени), но также танец, жест, обряд, как и все возможные явления сакрального мира.

Конечно, переход от трудных текстов к простым не мог быть мгновенным и резким. Решающей стадией перехода стала музыка классицизма, особенно Моцарта, эстетику которого Михайлов характеризует как эстетику наития, правда, добавив слова «если угодно» [3, 755]. Во-первых, музыка стала самостоятельной, во-вторых, в рамках этой самостоятельности все музыкальные смыслы и вся информация воспринимаются на слух. Конечно, требуется определенная подготовка и музыкальное развитие, чтобы слушать музыку Моцарта, но уже не требуется каких-то знаний помимо музыки. В-третьих, музыкальная информация и музыкальная форма выстраиваются как нарратив — то есть, наиболее естественный способ восприятия информации на слух, подобный восприятию вербальных высказываний. Наконец, известное утверждение Моцарта, что он слышит свое произведение одновременно, также подчеркивает достижение особой прозрачности и информационной открытости музыкального текста. И в данном случае совершенно неважно, сказал ли это сам Моцарт или мы имеем дело с апокрифом. По словам Михайлова [3], важно то, что эта мысль должна была появиться именно в это время, в период зрелого классицизма.

В то же время, на этапе венской классики музыка не полностью отошла от принципа трудных текстов, так как еще всецело сохранялись риторические принципы опосредования и готовое слово. Но и риторические приемы начинают превращаться в средства языка и фактор непосредственного высказывания и дают теперь больше свободы для их гибких трансформаций.

Именно переход к принципу простых текстов в XIX веке позволил музыке стать настолько информационно открытой, чтобы выразить очень непростые смыслы — как в симфониях Брамса и Брукнера, в операх Вагнера и Мусоргского и т. п. Всё это — «простые» тексты — не потому, что их просто воспринимать и их содержание — простое и незамысловатое, а потому что их смысл «полностью» раскрыт читателю или слушателю. Кавычки, в которые заключено слово «полностью», означают, что смысл любого подлинно художественного произведения

подобен шару с бесконечным радиусом (но при этом его центр может быть более или менее прозрачен): он обладает способностью роста (самовозрастающая информация, таким образом, — свойство любого настоящего искусства, только ее механизм в разных случаях различен), стимулирует мысль, ставит вопросы, над которыми можно размышлять всю жизнь. Но вся сложность содержания романов Достоевского или симфоний Брамса основана на информационно открытых текстах, принципиально не содержащих каких-либо сакральных тайн.

И тем не менее, совершенно очевидно, что аналогия большинства романтических музыкальных произведений «простым» литературным текстам вполне правомерна. Для музыкального романтизма характерна эмоциональная непосредственность и естественность выражения, связанная (как и в литературе) с отходом от риторических норм. Часто говорят о естественности дыхания у композиторов-романтиков, о подобии их музыки жизни той природы, которая *непосредственно ощущается человеком*: как часто структура произведения имеет в качестве прообраза модели волны, роста, затухания... Хорошо известный психологизм романтической музыки, которая может прямо ассоциироваться с «жизнью души», с естественным развитием чувства, также сообщает ей качество естественности и непосредственности.

Явная параллель со словесным искусством состоит еще и в том, что смыслы романтической музыки гораздо более открыты, *информационны*, чем музыки старинной или новейшей, что связано с широким культивированием интонаций *жанра*, связывающих музыку с жизнью и позволяющих усматривать в ней скрытую программность (а это и есть — относительная, насколько музыка допускает, «открытость» музыкального смысла!).

Конечно, жизнь в понимании реализма XIX века не могла стать главной моделью для музыки в целом, каковой она являлась для литературы или живописи. Такой моделью (то есть позволяющей говорить о естественности и непосредственности музыки) стало речевое высказывание. Уточним, что и прежде — в музыке барокко и классицизма речевая парадигма также играла ведущую роль, только имела в виду речь риторическая, особо организованная. Для романтической же музыки образцом стали те самые «простые» поэтические и прозаические тексты, по модели которых во многом выстраивались столь же «простые» музыкальные тексты XIX века.

Итак, простые музыкальные тексты XIX века, передающие смысл максимально непосредственно, создавались на основе (1) гибкого и свободного обращения с языковым материалом при (2) общепонятном языке с единой грамматикой, что обеспечивало их информационную открытость.

Показателем данной ситуации является утверждение (которое не раз высказывал Асафьев), что в музыке (на самом деле, в классико-романтической музыке) всё познается через звук, через слышание. В том и заключается «простота» текстов баллад Шопена или опер Вагнера, что достаточно их «просто» внимательно послушать с начала до конца, чтобы воспринять всю сложность их содержания. Далеко не вся музыка открывается столь непосредственно. А Вагнер до предела проясняет причинно-следственную логику своих опер и их драматургию, создавая *едва ли* не параллелизм словесного текста и музыкального (разумеется, это сознательное преувеличение. — К. З.), с его детально разработанной лейтмотивной системой. Поэтому тексты опер Вагнера максимально информационны и в силу

этого «просты», что предполагает, однако, дальнейшее самовозрастание переданной информации.

Вспомним, как характеризовал Михайлов известнейший шедевр Пушкина — стихотворение «Я помню чудное мгновенье...»:

...Но когда мы слушаем и читаем это стихотворение, то эти загадки¹ исчезают перед нами. Они становятся совершенно несущественными перед открытым смыслом этого стихотворения. У него открытый смысл. Это не трудный текст. Это текст *трудный только по своему внутреннему генезису* (курсив мой. — К. З.), в том, как он произошел на свет Божий» [3, 64].

Данная оговорка ученого демонстрирует, что «простые» тексты — далеко не во всех отношениях просты, а только в аспекте непосредственной открытости, принципиальной *неутаенности* содержащейся в них информации.

И именно отход от общепонятного, грамматически и словарно единого языка обозначил переход от классико-романтической музыки к модернизму, от простых текстов — снова к сложным, но сложным по-новому. Разрыв с языковой традицией возродил закрытость смыслов, что создало совершенно новый информационный парадокс (новый — в сравнении с каноническим искусством). С одной стороны, в музыкальных текстах Шёнберга, Веберна или Булеза содержится очень много информации, поскольку она вся — новая, неизвестная прежде. С другой стороны, информация о порядке и системе, о последовании событий стала минимальной (в языке новейшей музыки вне традиционных тональных и ритмических тяготений — совсем иные возможности предвидения, предслышания). Также минимальной стала информация о внемузыкальном мире (которая достигла максимума в романтической музыке). Трудность текстов новейшей музыки в том, что они утверждают ту или иную степень и форму вероятности формирования порядка из хаоса, которую слушателю предстоит услышать и осмыслить.

Теперь мы подходим к цели нашей статьи: рассмотреть, как *взаимодействуют* музыка и слово в условиях «простых» и «трудных» текстов. Дело осложняется тем, что «простой» литературный текст может лечь в основу «трудного» музыкального и наоборот. Михайлов же рассматривает ситуацию, когда трудный поэтический текст Георге включается в трудный музыкальный текст Веберна. Естественно оттолкнуться от того, что Михайлов писал об этой проблеме на страницах рассматриваемой работы:

Так вот что происходит в этих вокальных опусах Веберна с четырнадцатого и далее (или даже раньше). В них происходит слияние и как бы интеграция вокальной интонации с общей конструкцией произведения. Вокальная интонация, вокальная партия перестает существовать как нечто отдельное, как такой слой произведения, на котором текст как бы декламируется, скандируется и членораздельно произносится, причем с полной ясностью. В опусах третьем и четвертом еще была попытка этого достичь. А здесь этого нет. Наоборот, вокальная партия и ее интонация подчиняются общей конструкции и, разумеется, преображаются и становятся непривычной и, я бы сказал, подчеркнута трудной, включенной в сложное конструктивное целое [3, 66].

¹ Непосредственно перед цитируемыми строками Михайлов пишет о следующих загадках: «что значит “чистая красота” и почему этот философский термин попадает в поэзию; в каком смысле понимает здесь поэт слово “гений”» [3, 64].

Непосредственное, «непреломленное» отношение к слову предполагает его отчетливое, естественное произнесение, полностью доносящее смысл словесного текста. Для этого в музыкальной фактуре выделяется особый слой — главный, мелодический голос. Особость этого слоя наглядно демонстрируется неакадемической традицией (эстрада, мюзикл), когда константой песни является именно ее мелодия с текстом, а вся сопровождающая оркестровая или электронная ткань отдается на откуп аранжировщикам и может варьироваться в очень широких пределах. Для академической же музыки XVII–XIX веков (особенно для простых, песенно-романсных жанров или оперных арий), коль скоро она организовывалась в целом по модели словесной речи, следствием выделения особого, «речевого» слоя стало утверждение гомофонно-гармонического склада, в котором мелодия (в том числе и инструментальная, без слов) несет основную смысловую нагрузку и существует как бы относительно независимо от аккомпанемента. В тексте Михайлова преломленное отношение к слову связывается с «трудным» состоянием текстов, а непреломленное — с «простым». И это понятно: вряд ли преломленное отношение может «вместиться» в «простой» текст. Тем не менее, остается вопрос: возможно ли существование непреломленного отношения к слову в «трудных» текстах, трудность которых может быть обусловлена иными факторами? Скорее всего, да. Во-первых, даже в произведениях новейшей и явно «труднейшей» во всех отношениях музыки вполне может встретиться и традиционное отношение к слову, а во-вторых, Михайлов оставляет открытым вопрос относительно вокальной музыки XVII–XVIII веков. Интересно, что бы сказал об этом сам Михайлов, но я предположил бы, что в музыке барокко ситуация неоднозначная. С одной стороны, музыка барокко ориентирована на слово и как на глубинный образец, и как на материал для непосредственного музыкального интонирования, что особенно наглядно проявляется в речитативах. Вероятно, не будет преувеличением сказать, что музыка барокко в принципе словоцентрична. Но при этом, с одной стороны, сохраняется старое, идущее еще от старинной полифонии, преломленное отношение к слову (преломленное полифонической структурой как целостным замыслом). С другой, в оперных ариях мы встречаемся с обилием пассажей, в интонационном отношении совершенно не зависящих от смысла слова (и, возможно, с ним не связанных), в которых словам и их многочисленным повторам, обусловленным опять же музыкальной структурой, оставлено значительное место. Можно сделать вывод, что отношение к слову в музыке барокко преломлено несильно. Оно преломлено, в отличие от ситуации авангарда XX века, на фоне принципиальной ориентированности музыки на слово. В XX веке, начиная еще с символизма конца девятнадцатого, слово, наоборот, стремится максимально уподобиться музыке.

При «преломленном» отношении к слову происходит «интеграция вокальной интонации с общей конструкцией произведения» [3, 66]. То есть слово не обязательно произносится отчетливо как смысловая целостность, сопряженная по горизонтали с аналогичными смысловыми целостностями, оно может дробиться и «преломляться» — так, как это происходит у Веберна, а в поствеберновской музыке — у Булеза, Денисова, Ноно, Штокхаузена и многих других. В такой музыке новые парадигмы (жестово-ритуальная и природно-космическая — см.: [1]) *возвращают слово обратно в музыку* (буквально по Мандельштаму), в состояние звукового материала для музыки, нивелируя его смысл. Предельный пример данной тенденции — когда слово выступает в качестве

материала для препараций в электроакустических композициях и вообще не фигурирует в звучании как таковое, не говоря уже о его смысле, который отделен от слушателя непроницаемой стеной и остается всецело в пределах «кухни» композитора.

При этом, подобно тому, как авангард не стал единственным направлением композиторского мышления в XX столетии, старое, «непреломленное» отношение к слову не исчезло, но оказалось в новой и, по мнению Михайлова, трагической ситуации:

Вот даже Дмитрий Дмитриевич Шостакович в тот период, когда он создавал Тринадцатую симфонию, «Казнь Степана Разина» и цикл на тексты переводов из Микеланджело, попал в трагическое положение, потому что его отношение к поэтическому тексту не преломлено. Оно продолжает оставаться традиционно старым, и от этого слово скандируется с чудовищным надрывом и с чудовищным преувеличением того, что можно было бы назвать чистым смыслом слова». (Другим примером подобного «чудовищного преувеличения» я бы назвал *Sprechgesang* у Шёнберга, прежде всего в «Лунном Пьере». Однако у Шёнберга уже само это «чудовищное преувеличение» диалектически несет в себе признаки и «преломленного» отношения к слову. — К. 3.²) Но чистый смысл слова, если он попадает в музыку и претендует на то, чтобы пользоваться особыми, отдельными правами, нарушает отношения между текстом и музыкой и создает внутреннее противоречие, которое ничем не преодолеть [3, 67–68].

Проанализируем процитированный фрагмент. Итак, музыкальные произведения с непреломленным отношением к слову выделяют словесный текст для того, чтобы преподнести «чистый смысл слова». При этом музыка непосредственно реагирует на этот чистый смысл. Это, разумеется, не значит, что музыка обязательно «дублирует» смысл слов (хотя в большинстве случаев она действительно стремится отразить содержание словесного текста — либо «дословно», либо обобщенно). Возможен и смысловой контрапункт поэзии и музыки. Но и здесь музыка в ее линейном течении непосредственно реагирует на нарратив «линии» словесного текста. Однако в любом случае воплощение смысла слов (при непреломленном отношении к ним) — неотъемлемая задача музыки. Конечно, музыка может различным образом этот чистый смысл преподносить, интерпретировать, скандировать, расставлять в нем акценты, вступать с ним в диалог и даже полемику. Но она так или иначе обязана довести его до слушателя, создавая при этом свой собственный смысл, что является, по мысли Михайлова, причиной непреодолимого противоречия. В музыке, принципиально ориентированной на словесную речь, работа с таким противоречием воспринималась как творческая задача композитора. Любое вокальное произведение «старой» музыки фактически состоит из двух параллельных «рядов» (а опера — из большего их количества), которые различались по материалу, но были структурно достаточно однородны по хронотопу и синтаксису, не говоря об их общей в принципе *интонационной* природе.

В новой историко-художественной формации, которая началась с нововенской школы, музыка всячески стремится стать единственным «рядом» —

² «Арнольд Шёнберг добился того же, но другими способами, другими средствами и исходя из других своих индивидуальных возможностей и наклонностей» [3, 67].

даже тогда, когда фактически существуют два или несколько — начиная с Веберна и опер Берга — до произведений Бернда Циммермана [6], Берго и «Света» Штокхаузена [7]. При этом чистый смысл слова (в тех случаях, когда оно, разумеется, воспринимается на слух), не то чтобы совсем не важен, но он — далеко не единственный и, быть может, не ведущий фактор. Ведь в «простых» вокально-инструментальных текстах речь шла о смысле не только отдельных слов, но и складывающегося из них нарратива — высказывания, организованного линейно, смысл которого разворачивается вместе с течением слов во времени (в конечном итоге интегрируясь как целое). Теперь не только слово, но и его отдельные слоги имеют музыкальный смысл, а слово обретает свободу от линейного нарратива, создавая смысловое движение «по вертикали», образуя полифонию смыслов. Его чистый смысл, как и физическая, акустическая форма, тоже преломляются сквозь призму музыкальной конструкции, как бы рассыпаясь на множество «осколков». Линейное, «горизонтальное» приращение словесной информации во времени заменяется (или дополняется) разнонаправленными «вертикалями», преломляющими «горизонталь» нарратива в серию моментов, несущих в себе Вечность. Это и делает подобные тексты «трудными», возвращая их на новой, структурно-художественной основе к сакральным основаниям культуры.

Использованная литература

1. Зенкин К. В. Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства // Научный вестник Московской консерватории. Том 9. Выпуск 1 (март 2018). С. 34–53. <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.02>.
2. Лотман Ю. М. Каноническое искусство как информационный парадокс // Ю. М. Лотман. Избранные статьи в 3-х томах. Т. 1: Статьи по семиотике и типологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 243–247.
3. Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Эммануил Бах // А. В. Михайлов. Языки культуры: Учебное пособие по культурологии. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 748–757.
4. Михайлов А. В. Поэтические тексты Антона Веберна // «И свет во тьме светит». О музыке Антона Веберна (1945–1995). М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 1998. С. 57–70. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 21).
5. Михайлов А. В. Слово и музыка. Музыка как событие в истории Слова // Слово и музыка. Памяти А. В. Михайлова: Материалы научных конференций. М.: Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского, 2002. С. 6–23. (Научные труды Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского. Сб. 36).
6. Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010 / Edités par P. Michel, H. Henrich et Ph. Albèra. Genève: Contrechamps Edition, 2012. (Essais sur les œuvres). <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.810>.
7. Toop R. Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem // R. Toop. Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002. Kürten: Stockhausen-Verlag, 2005. S. 99–128.

Получено: 1 ноября 2024 года

Принято к публикации: 29 ноября 2024 года

Об авторе:

Константин Владимирович Зенкин — доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

References

1. Zenkin, Konstantin V. 2018. “Stravinsky’s Oeuvre Viewed through a Historical Change of the Paradigm of the Art of Music.” *Nauchnyy vestnik Moskovskoy konservatorii / Journal of Moscow Conservatory* 9, no. 1 (March): 34–53. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/mosconsv.2018.32.1.02>.
2. Lotman, Yuri M. 1992. “Kanonicheskoe iskusstvo kak informatsionnyy paradoks [Canonical Art as an Informational Paradox].” In Yuri M. Lotman. *Izbrannye stat’i v 3-kh tomakh* [Selected Articles in 3 Volumes], vol. 1: *Stat’i po semiotike i tipologii kul’tury* [Articles on Semiotics and Typology of Culture], 243–47. Tallinn: Aleksandra. (In Russian).
3. Mikhailov, Alexander V. 1997. “Vol’fgang Amadey Motsart i Karl Filipp Morits [Wolfgang Amadeus Mozart and Carl Philipp Moritz].” In Alexander V. Mikhailov. *Yazyki kul’tury* [Languages of Culture], cultural studies textbook, 748–57. Moscow: Yazyki russkoy kul’tury. (In Russian).
4. Mikhailov, Alexander V. 1998. “Poeticheskie teksty Antona Veberna [Anton Webern’s Poetic Texts].” “*I svet vo t’me svetit.*” *O muzyke Antona Veberna (1945–1995)* [“And the Light in the Darkness Shines.” On the Music of Anton Webern (1945–1995)], 57–70. Scientific Works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory 21. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
5. Mikhailov, Alexander V. 2002. “Slovo i muzyka. Muzyka kak sobytie v istorii Slova [Word and Music. Music as an Event in the History of the Word].” *Slovo i muzyka. Pamyati A. V. Mikhaylova* [Word and Music. In Memory of A. V. Mikhailov], materials of scientific conferences, 6–23. Scientific Works of the Tchaikovsky Moscow State Conservatory 36. Moscow: Tchaikovsky Moscow State Conservatory. (In Russian).
6. Michel, Pierre, Heribert Henrich and Philippe Albèra, eds. 2012. *Regards croisés sur Bernd Alois Zimmermann. Actes du colloque de Strasbourg 2010*. Essais sur les œuvres. Genève: Contrechamps Edition. <https://doi.org/10.4000/books.contrechamps.810>.
7. Toop, Richard. 2005. “Kathinkas Gesang als Luzifers Requiem.” In Richard Toop. *Six Lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002*, 99–128. Kürten: Stockhausen-Verlag.

Received: November 1, 2024

Accepted: November 29, 2024

Author’s information:

Konstantin V. Zenkin — Doctor of Fine Arts, Full Professor, General Music History Subdepartment, Vice Rector for Research, Tchaikovsky Moscow State Conservatory