

Константин ЗЕНКИН

ОТ РОМАНТИЧЕСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ДРАМЫ К «ТОТАЛЬНОМУ МУЗЫКАЛЬНОМУ ТЕАТРУ» АВАНГАРДА. ВАГНЕР — ШТОКХАУЗЕН

Разумеется, между пунктами, указанными в названии, нет единственного вектора, хотя бы уже потому, что конечная цель движения, обозначенная как «тотальный музыкальный театр», представляет собой не единичную точку, а множество достаточно контрастных явлений. И все же именно реформаторская деятельность Вагнера со всей очевидностью обозначила новое качество в истории музыкального театра, связанное с идеей Gesamtkunstwerk. Причем, по мере ухода от XIX века с его весьма заметной литературоцентристской ориентацией, все больше, полнее и многообразнее утверждалась тотально-организующая роль музыки.

Стоит обратить внимание на то, что с позиций сегодняшнего дня изложение самим Вагнером идеи синтеза искусств видится как бы в двух планах. Один из них представлен преимущественно в работе «Произведение искусства будущего» и касается триединства «танец — музыка — поэзия» (по словам Вагнера, единство трех сестер). Нетрудно заметить, что это триединство рассматривается Вагнером в основном умозрительно, как, в общем, идеально-умозрительны и его представления о музыкально-поэтическом синтезе в древнегреческой трагедии — неведомой точке отсчета! Для самого Вагнера танец, вопреки декларациям, так и не стал неотъемлемым компонентом драмы. Однако союз танца, музыки и поэзии, напрогноченный немецким романтиком в середине XIX века, стал основой музыкального театра века двадцатого: от жанровых гибридов Стравинского, Орфа и многих других до мистерии Штокхаузена, с одной стороны, и всей неакадемической, развлекательной сферы музыкальных шоу — с другой¹.

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

Более глубинный план вагнеровской идеи синтеза искусств детально изложен в его работе «Опера и драма». Разумеется, нас здесь сейчас может интересовать не сама по себе эта идея, а то, какие вопросы в связи с ней могут вставать перед историей музыки.

Первое. Почему именно во времена Вагнера заговорили о каком-то специфическом синтезе искусств, хотя синтетический жанр оперы существовал уже не одно столетие? Или, иными словами, какие перемены в самом понимании музыкального привели к пересмотру идеи синтеза?

Второе. Каково *фактическое* соотношение музыкального и внемузыкального в операх Вагнера — в сравнении с собственной вагнеровской мифологией? Наконец, почему музыка осмысливается Вагнером как стихия женская?

Исключительно ценные соображения по вопросу отличия новейшей оперы от оперы довагнеровской принадлежат Верди. В 1890 году, получив предложение написать комическую оперу «Укрощение строптивой», Верди отвечает следующим образом: «Комедия очень забавна; это настоящая итальянская опера-буффа. Счастлив композитор, который возьмется за эту комедию! Но, чтобы написать ее, были бы нужны композиторы конца прошлого века или начала нашего — Чимароза, Россини, Доницетти и т. д. Композиторы современной эпохи являются слишком большими любителями гармонии и инструментовки, и у них нет героической смелости отойти на второй план, когда это нужно, и более того: не писать музыки, когда в ней нет надобности. Теперь музыку пишут всегда и прежде всего сочиняют гармонию, инструментовку и ищут оркестровых звучностей, забывая (за редкими исключениями) о точности выражения, скульптурной лепке характеров, о силе и правдивости драматических ситуаций» [3, 467–468]. Верди не называет имен, но дело не в именах, а в принципе: совершенно ясно, что композиторы, слишком увлекающиеся гармонией и оркестровкой и пишущие музыку даже для тех ситуаций, когда она, по мнению Верди, не нужна, это последователи Вагнера — здесь без труда узнается почерк самого Вагнера, максимально симфонизировавшего оперу. Но вот что самое интересное. Верди приписывает вагнерианцам как раз те качества, за которые Вагнер резко критиковал старую итальянскую оперу (представленную именами Чимарозы, Россини и Доницетти). А именно: Вагнер обвинял музыку итальянской оперы в том, что она якобы забыла о драме и превратилась в самоцель, культивируя виртуозное пение. Верди (с позиций старых итальянцев) упрекает новейших композиторов, по сути дела, за культ симфонизации, то есть за *самоцельность* музыки, хотя и выраженную совершенно иными средствами. Вагнер уподоблял музыку любящей женщине, которая подчиняется мужскому началу — слову и драме; Верди же пишет, что именно старые итальянцы не забывали о «силе и правдивости драматических ситуаций» и, более того, имели «героическую смелость» отойти на второй план.

Как видим, Вагнер и Верди в данном письме говорят почти *одно и то же* о прямо противоположных вещах, то есть говорят на разных языках. Причина этого — в различном понимании *музыкального* Вагнером и старой итальянской оперой, позицию которой в данном случае озвучил Верди, хотя сам он к тому времени уже создал романтическую музыкальную драму нового типа.

В опере XVIII—начала XIX веков музыка обрисовывала характеры и ситуации, тем самым подчиняясь театральному целому. В музыкальной драме Вагнера

¹ О том, как идеи и технологии, близкие авангардному театру, широко используются в музыкальных представлениях развлекательного характера см.: [1; 5].

музыка подчиняется драматической концепции спектакля, но ради того, чтобы претендовать на тотальность смысла, на воплощение этой концепции во всей полноте, глубине, во всех деталях и, что самое главное, в ее процессуальном становлении. Но ведь и романтическая музыка вообще так или иначе всегда предполагала нечто вне себя, некую внемзыкальную идею. Эта идея могла никак не называться, но и в этих случаях была абсолютно реальной, как скажем, в балладах Шопена, симфониях Чайковского, Брукнера или Малера. Поэтому возможно предположить, что синтез искусств в его вагнеровской форме есть не что иное, как проекция вовне смысловой полноты абсолютной музыки романтизма, ощущающей свою фатальную неполноту.

Понимание же музыкального в романтическую эпоху стало значительно ближе, чем прежде, к поэтическому и литературному, что вызвало ряд важных последствий как для оперной, так и для инструментальной музыки. Именно с Вагнером связан тип либретто, уподобляющегося театральной пьесе — то есть пьесе, жизнь которой вполне возможна и без музыки. Утверждение либретто такого типа (продемонстрированное также Мусоргским, Дебюсси и Р. Штраусом, почти без существенных изменений писавшими на тексты театральных драм), казалось бы, вполне подтверждает тезис Вагнера о подчинении музыки драме. Попутно замечу, что в своих рассуждениях Вагнер почти не дифференцирует столь разные вещи, как «поэзия» и «драма» (для него драма не столько театр, сколько литература, точнее — идея для музыки)². Так чему же подчиняется музыка в операх Вагнера: поэтическому слову или драматическому действию, как об этом в разных случаях по-разному пишет Вагнер, — или же чему-то третьему?

В любом случае он упрощает ситуацию, так сказать, для наглядности. К примеру, какая поэзия и какая драма определяют знаменитое оркестровое начало оперы «Золото Рейна», длительное время выдерживающее тоническую гармонию? Слов поэтического текста еще нет, действия тоже. И Вагнер не торопится его начинать, более того, по его словам, он просто не видел оснований покинуть этот тонический устой. Ясно, что такое музыкальное решение определяется не тем словом или действием, которое фактически присутствует в фактуре спектакля, а *мифологической идеей* первоначала мироздания. Присутствующая «за кадром», в качестве прообраза, эта идея дает полную свободу музыкальному развитию, которое само для себя определяет свой ритм и масштаб. Или, например, чем, каким драматическим действием и какой поэзией обусловлено окончание тетралогии темой искупления любовью? По сценической ситуации — это *только* возвращение к первоначальному состоянию, а монолог Брюнгильды о жертвенной любви был несколько ранее. Тем не менее, возвращение темы искупления любовью обусловлено опять-таки идеей вагнеровского мифа, и именно музыка, вне зависимости от словесного текста и сценического действия, утверждает эту идею в качестве вывода всего спектакля. Именно музыка вносит смысл, который сообщает новое качество всей концепции тетралогии и не позволяет ей полностью вписаться в картину древнеязыческой цикличности времени.

Фактически в операх Вагнера музыка играет *вместе* со словом огромную идейно-концепционную и формообразующую роль. Почему же в своих

² См. вторую часть трактата Вагнера «Опера и драма» — «Театральное представление и сущность драматической поэзии» [2, 341–423].

теоретических трудах Вагнер неизменно пишет о женской — то есть рождающей, принимающей, чувственно-эмоциональной функции музыки, но не смысло- и формообразующей?³ Во-первых, здесь отразились общеромантические представления о музыке как об иррациональной стихии. Во-вторых, понятнейшая неуловимость музыки (будучи ее спецификой и сильной стороной) в то же время порождает в антиномичном романтическом сознании стремление к смысловой определенности как недостижимому идеалу. Собственными средствами этого идеала музыка не может достичь (по крайней мере, в условиях романтического мира) — поэтому Вагнер и прибегает к идее *синтеза искусств как оплодотворения*⁴. Положение музыки в системе Gesamtkunstwerk осмысливается им самим в духе столь близкой его сердцу христианско-романтической диалектики жертвы (погибнуть, чтобы стать), воплощенной в образах Сенты, Елизаветы, Брюнгильды, наконец, Тристана и Изольды.

В-третьих, представления о музыкальной форме во времена Вагнера были тесно связаны с устоявшимися типическими структурами. В XX веке композитор может создать совершенно индивидуальную форму, обусловленную имманентно-музыкальным замыслом. Для Вагнера это было еще невозможно: обоснование новой музыкальной формы для него могло прийти только извне — со стороны слова, которое и стало пониматься в силу сказанного в качестве мужского, формообразующего начала. В постромантическом XX веке положение стало заметно меняться: музыка начала открыто настаивать на своей формообразующей роли. Причем, происходит это даже в таких операх, которые вполне соответствуют вагнеровским принципам: написаны на либретто, подобны драматическим пьесам, без дифференциации на арии, речитативы и ансамбли, со сквозным музыкальным развитием при ведущей роли оркестра и лейтмотивной техники. Эту традицию продолжают такие очевидные вершины оперного театра XX века, как оперы К. Дебюсси, А. Берга и Б. А. Циммермана. Однако использование инструментальных форм (скрытых сюиты, симфонии и инвенций в «Воццеке» Берга и объявленных ричеркаров, токкат и ноктюрнов в «Солдатах» Циммермана) вносит существенные коррективы в вагнеровскую диспозицию Gesamtkunstwerk. Музыка «озвучивает» драматическое действие, но при этом выстраивает совершенно автономный ряд форм, обусловленный чисто музыкальной конструктивной идеей. И необходимо подчеркнуть, что по фактическому непосредственному впечатлению такая ситуация принципиально ничем не отличается от того, что мы на практике наблюдали у Вагнера. «Солдаты» Циммермана знаменуют также заметную трансформацию музыкальной драмы «литературного» типа. Ведь сцены с одновременным действием, совмещающим разные сцены и сюжетные линии, как и введение кинопроекции, противоречат пониманию спектакля как модели жизненного процесса и утверждают тотальную музыкальность происходящего, трансформируя реальность в надвременной символ (точнее — во всевременной, в соответствии с циммермановской идеей «шаровидного времени»).

³ «Всякий же музыкальный организм, по натуре своей — женский, он организм рождающий, а не производящий, производительная сила лежит вне его, и без оплодотворения этой силой он не может родиться» [2, 336; курсив Р. Вагнера].

⁴ «Семя, которое необходимо отдать, которое сгущается только в сильнейшем любовном возбуждении из благороднейших сил, вырастает лишь из потребности отдать его, затратить на оплодотворение, такое оплодотворяющее семя есть поэтическая идея, доставляющая любящей женщине-музыке материал для рождения» [2, 423; курсив Р. Вагнера].

Естественно, что вагнеровская идея *Gesamtkunstwerk* получила наиболее обстоятельное, практическое и теоретическое, развитие в XX веке именно в немецкой культуре. Б. А. Циммерман создал концепцию «тотального музыкального театра»⁵. Его младший современник Карлхайнц Штокхаузен, возможно, последний мифотворец, саму музыку понимал как мистериальный театр. В его гепталогии «Свет» формообразующая роль музыки в отношении *всего* сценического действия проявляется особенно отчетливо. Это, во-первых, производность всех элементов гепталогии из музыкальной Суперформулы; а каждой оперы — из соответствующей Формы-схемы. Во-вторых, фактическое устранение либретто в прежнем понимании — как драматической основы спектакля. Словесный текст, появляющийся эпизодически, воспринимается как проекция и продолжение музыки, и в нем колоссальную роль играют музыкальные методы развития, вплоть до разработочного, как бы «мотивного» вычленения отдельных слогов и т. п. В-третьих, все жесты (а в действии участвуют танцоры-мимы) сочинены самим композиторов и также являются проекцией музыки вовне. В-четвертых, значительную часть действия занимает *инструментальный театр*.

Интересно, что в осмыслении позиции музыки в глобальном синтезе Штокхаузен, подобно Вагнеру, также прибегает к образу оплодотворения. При этом отличия столь существенны и значимы, что их необходимо подчеркнуть и осмыслить.

Первое. Данный образ возникает у Штокхаузена не в теоретических работах, а в самом сценическом действии его гепталогии «Свет». Речь идет о сцене из оперы «Понедельник» под названием «Оплодотворение фортепианной пьесой».

Второе. Как легко догадаться из сказанного, понимание музыки в данном случае прямо противоположно вагнеровскому — а именно, музыка теперь выступает в мужской роли, что полностью соответствует композиторской практике в современном театре.

Третье. Музыка в мистерии Штокхаузена выступает не только как активный, формообразующий элемент *Gesamtkunstwerk*, но и всего мироздания. От музыки, согласно утопической мечте композитора, должно родиться новое, более совершенное человечество. Границы музыки расширяются в мистериальном акте; рояль, вдвигающийся внутрь сидящей гигантской женской статуи, выступает в роли не только музыкального инструмента, а фамилия пианиста — Эмар (Aimard, «Возлюбленный», от франц. *aimer* — любить) — символически обыгрывается по ходу действия.

Штокхаузен последовательно стремится к эффекту выхода мистериального художественного мира в реальность, раскрывая границы музыкально-театрального пространства, времени и действия. Раскрытие пространства начинается уже на уровне звучания, то есть способов порождения звука. Звукоизвлечение классической (в широком смысле) музыки в принципе *театрально*: физическое пространство звучания локализовано на сцене (эстраде) таким образом, что звуки как бы «преподносятся» слушателям со стороны, как некая отдельно стоящая «картина». Совсем иное у Штокхаузена: как правило, слушатель (зритель) окружен динамиками (применяется не только квадро-, но и октофония) и оказывается внутри звукового пространства, в самой его «гуще». Физическое пространство, в котором звук получает возможность *перемещаться* (абсолютно

⁵ Свои идеи композитор изложил в статье «Будущее оперы» [8].

реально, а не иллюзорно и образно), стало, тем самым, элементом музыкальной ткани. Слушатель же ощущает себя одним из голосов фактуры сочинения! Есть сцены, в которых хор располагается по периметру зрительного зала, однако в большинстве случаев источники звука — электронные, что усиливает эффект прямого физического воздействия. Зрителю-слушателю уже не предъясняется некая целостная законченная картина, целое теперь не дано. А человек оказывается внутри *становящейся, развивающейся* Вселенной — художественной и реальной, «мостиком» между которыми и выступает мистериальность.

Именно такому, принципиально неклассическому, ощущению всецело соответствует организация пространства и времени в цикле «Свет». Штокхаузен планомерно стремится к размыканию пространства зрительного зала. Этому, в первую очередь, служат «Приветствия» и «Прощания», обрамляющие каждую из опер. Эти разделы исполняются либо в фойе театра, либо даже на улице. Так, в «Прощании с четвергом» (или «Прощании с Михаэлем», поскольку четверг — его день) пять трубачей в голубых костюмах, размещенные на крышах или балконах зданий, окружающих оперный театр (премьера была в Милане, в La Scala, в 1981 году), играют мелодии из формулы Михаэля. Третья сцена «Субботы» — «Танец Люцифера» — по одному из вариантов прерывается забастовкой оркестрантов (спектакль трансформируется в хэппенинг), а четвертая, заключительная сцена («Прощание с Субботой», или «Прощание с Люцифером») происходит уже не в театре, а в расположенной неподалеку от театра церкви, где исполняется положенный на музыку «Гимн добродетели» Франциска Ассизского на итальянском языке, сочетаясь с цейлонским религиозным ритуалом (премьера этой сцены состоялась в 1982 году по случаю 800-летия со дня рождения св. Франциска).

Идея пространственной музыки и гармонизации пространства стала центральной в опере «Среда» (1999), поскольку среда — день гармонии всех трех космических сил — Михаэля, Евы и Люцифера. Три ее сцены из четырех: «Мировой парламент» (1), «Оркестр финалистов» (2) и «Михаэлион» (4) мыслятся где-то во внеземном, галактическом пространстве, а третья сцена — «Вертолетно-струнный квартет» — активно втягивает в себя реальное воздушное пространство. Участники квартета: два скрипача, альтист и виолончелист — расположены в четырех разных (настоящих!) вертолетах, перемещения которых в небе, как и звуки музыки, играемой в вертолетах, транслируются на экраны и динамики в зрительный зал. При этом в музыку включаются и шум вертолетных двигателей, и траектории полета каждой машины, являющиеся своеобразной проекцией мелодического движения и образующие зримую, пространственную «полифонию». Необходимо заметить, что проекция музыки в реальное пространство — постоянный прием в гепталогии, который в большинстве случаев выражен не столь экзотично, а вполне привычным способом — через движения танцоров, повторяющие движение мелодий (примечательно, что движения танцоров также выписаны композитором в партитуре и, следовательно, мыслятся как *та же музыка*, ее отражение).

Упомянутые «Приветствия» и «Прощания» создают размыкающий эффект не только в пространственном, но и во временном плане. В самом деле, для зрителей, подходящих к театру или удаляющихся от него, музыка не начинается и не кончается в какой-то определенный момент. Зритель постепенно включается в открытый временной поток звучания и так же постепенно выходит из него. Фактическое отсутствие фиксированных начала и конца говорит о том, что

время не представлено как законченный, отдельный процесс. Согласно принципу, сформулированному Аристотелем применительно к трагедии и ставшему основой классического мышления, целое есть то, что имеет начало, середину и конец. Это, собственно, принцип театра как представления законченной драматической фабулы. Штокхаузен на новой основе возвращается к доклассическим, мистериальным истокам театра. Семь дней недели (от «Понедельника» к «Воскресенью») мыслятся им не как направленный процесс развития, а скорее как модель вечного круговращения мира, где христианское понимание времени как истории («Воскресенье» как утверждение Света, мистический брак Михаэля и Евы — иными словами, возвращение человека к Богу, данное в космическом масштабе) проецируется на открытую, циклическую модель времени — что в *структурном* отношении обнаруживает сходство с церковным календарем, являющимся моделью истории в реальном, *открытом для каждого человека* потоке времени. Реальное время как *целостный законченный процесс* (имеющий начало и конец) может мыслить только Бог с позиций Вечности. Человек может воспроизвести такое законченное время лишь иллюзорно — в рамках классического художественного мышления и прежде всего — драмы. Но задачи мистериального театра иные — создать иллюзию присутствия в Высшей Реальности, а значит — разомкнуть художественное время и пространство, по возможности (насколько позволяет театр) раскрыть их в реальный мир.

В этом отношении особенно важно не только отсутствие начала и конца, но и существенное изменение самой структуры временного потока. Штокхаузен старается не ощущать время как процесс, где есть развитие, кульминация и итог, а выдвигает, в противоположность классическим представлениям, концепцию «момент-формы». Объяснение этой концепции мистериальным по сути: «Все происходящее не развивается от определенного начала к неизбежному концу (момент не должен быть просто выводом из предшествующего и источником последующего, частью измеренной длительности): концентрация на “теперь” — на каждом “теперь” — создает словно бы вертикальные срезы, проникающие в горизонтальное временное представление вплоть до вневременности, которую я называю вечностью — вечностью, наступающей не с концом времени, а достижимой в любой момент» (цит. по: [4, 41]).

Уже в гепталогии «Свет» чувствуется, что композитор, создавая образ музыки реального времени, желает написать музыку для каждого дня недели. После завершения последней оперы «Света» — «Воскресенья» — Штокхаузен создает в 2003 году произведение под названием «Звук» — музыку на каждый час суток. Это уже не театральный образ, а сама музыка реального времени как таковая (автор сравнивал ее с монастырскими песнопениями, также приуроченными к определенным часам).

Наконец, размытие граней между художественным миром «Света» и реальностью проявляется также в именовании участников спектакля. Так, наряду с тремя «космическими принципами» — Михаэлем, Евой и Люцифером — в действии участвуют исполнители, сохраняющие свои собственные реальные имена, которые и обозначены в партитуре. Один из примеров: первая сцена оперы «Суббота» — «Сон Люцифера», представляющая собой дуэт баса и фортепиано (партию фортепиано исполняла дочь композитора — Майелла Штокхаузен), открывается словом «Майелла», которое произносит Люцифер. Вторая сцена этой же оперы — «Песнь Катинки как Реквием Люциферу» — получила название по имени солистки — главной «героини» этой сцены — флейтистки Катинки

Пасвеер, которая выступает в роли Черной Кошки (кошка — символ Люцифера в животном мире). Более того, ее имя символически обыгрывается и «разрабатывается» посредством «музыкального» вычленения слогов: Kathinka — Kat (Cat) + think + a — «кошка мыслит о первоначале» (a = альфа = первоначало).

Именем исполнительницы — кларнетистки Сюзанны Стефенс — определяется и название одного из эпизодов «Понедельника» — «Susani». Другой эпизод этой же оперы — «Оплодотворение фортепианной пьесой» — также связан с именем исполнителя, пианиста Пьера Лорана Эмара, чье имя озвучивается в тексте по ходу спектакля. В предшествующей этому эпизоду «Процессии девушек» девушки призывают возлюбленного возгласами: «Эмар! Эмар!» (напомним, что Aimard по-французски означает «возлюбленный»). Таким образом одновременно конферируется выход пианиста!

Отмеченные детали позволяют сделать важный вывод о специфике художественного мира Штокхаузена. Мистерия, присутствие космического и надвременного сочетаются с сиюминутным, случайным, импровизационно-игровым; первое буквально вторгается во второе. В этом, собственно, и проявляется высшая «тотальность» театра, отождествляющая на музыкальной основе Мистерию с Игр⁶.

Использованная литература

1. Андрущенко Е. Мюзиклы Э. Ллойда-Уэббера 1980-х годов и технологии «тотального музыкального театра» (к постановке проблемы) // Современные аспекты художественно-го синтеза в музыкальном искусстве. Ростов-на-Дону: РГК им. С. В. Рахманинова, 2009. С. 90–97.
2. Вагнер Р. Опера и драма // Вагнер Р. Избранные работы / сост. и коммент. И. А. Барсовой и С. А. Ошерова. М.: Искусство, 1978. (История эстетики в памятниках и документах). С. 262–493.
3. Верди Дж. Избранные письма. М.: Музгиз, 1959. 352 с.
4. Штокхаузен К. Изобретение и открытие (доклад о генезисе формы) / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы. Вып. 1 / ред. М. Арановского и А. Баевой. М.: Музыка, 1995. С. 40–42.
5. Жабинский К. А. О синтезе искусств в неакадемических разновидностях оперного театра XX века // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Вып. 4. Ростов-на-Дону: [б.и.], 2010. С. 209–228.
6. Зенкин К. В. «Руслан и Людмила» М. Глинки и волшебная опера Запада (истоки и параллели) // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Вып. 3. Ростов-на-Дону: [б.и.], 2005. С. 168–183.
7. Зенкин К. В. Карлхайнц Штокхаузен // История зарубежной музыки. XX век: учебное пособие / сост. и общ. ред. Н. А. Гавриловой. М.: Музыка, 2005. С. 253–277.
8. Циммерман Б. А. Будущее оперы / пер. А. Сафронова // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / ред.-сост. Т. С. Кюрегян, В. С. Ценова. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2009. С. 97–106.
9. Peters G. Heiliger Ernst im Spiel. Studien zur Musik von Karlheinz Stockhausen. Kuerten: Stockhausen-Verlag, 2003. 299 S.

⁶ О гепталогии «Свет» и особенностях мистериального театра Штокхаузена см. подробнее: [7; 9].