

ЗЕНКИН КОНСТАНТИН ВЛАДИМИРОВИЧ*nauka@mosconsv.ru*

Доктор искусствоведения, профессор кафедры истории зарубежной музыки, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

125009 Москва
ул. Большая Никитская, д. 13/6

KONSTANTIN V. ZENKIN*nauka@mosconsv.ru*

Doctor of Fine Arts, Full Professor of the Western European Music Subdepartment, Deputy Rector for Science of Tchaikovsky Moscow State Conservatory

13/6, Bolshaya Nikitskaya St.
125009 Moscow
Russia

АННОТАЦИЯ**Стравинский в контексте исторической смены парадигмы музыкального искусства**

В статье предлагается взгляд на место Стравинского в музыкальном мире XX века, основанный на рассмотрении парадигматики музыкального искусства прошлого и настоящего. Выделяются три главные (генеральные) парадигмы музыки: речевая, природно-космическая и ритуально-жестовая. Привлечение ряда высказываний самого Стравинского и о Стравинском позволяет подтвердить заключение о ритуально-жестовой основе его музыки, а тем самым уточнить его место среди представителей неоклассического направления и роль в обновлении всей музыкальной культуры.

Ключевые слова: Стравинский, музыка XX века, парадигма музыкального мышления, неоклассицизм, ритуал, жест, слово, театр

ABSTRACT**Stravinsky's Oeuvre Viewed through a Historical Change of the Paradigm of the Art of Music**

The position of Stravinsky's oeuvre in the twentieth-century music is considered in the article on the basis of the paradigms of the art of music both in the past and today. Three general paradigms of music are highlighted: the first one is originated from speech, the second one from nature and universe, and the third one from rite and gesture. A number of citations both by and about Stravinsky allow to assume that both rite and gesture underlie his oeuvre, so its position among other representatives of the neo-classical trend and its role in renovating an entire Western-European music culture are qualified thereby.

Keywords: Stravinsky, 20th-century music, paradigm of musical thinking, neo-classicism, rite, gesture, speech, theater

Константин Зенкин

СТРАВИНСКИЙ В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИЧЕСКОЙ СМЕНЫ ПАРАДИГМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

Стравинский прочно занял место одного из радикальных обновителей музыкального мышления в XX веке. На протяжении 1920–1930-х годов в качестве лидеров мировой музыки назывались, как правило, двое: Стравинский и Шёнберг. А по мнению А. С. Соколова, именно Стравинский был наиболее значимой фигурой среди композиторов первой половины XX столетия¹. Многие среди новаций Стравинского, совершенно очевидно, лежат на поверхности и не нуждаются в аналитических комментариях. Прежде всего, это радикальное новаторство «Весны священной» — с ее остродиссонантным гармоническим языком, а самое главное — с невиданной до тех пор энергетикой ритма, его шокирующей магией, с новой системой нерегулярной метрической организации. Однако вскоре после скандальной премьеры «Весны» Стравинский, казалось бы, резко сменил «курс», став одним из глашатаев неоклассицизма и обратив свои взоры к музыке прежних, чаще доромантических эпох. Стилиевые перепады Стравинского закрепили за ним характеристику «Протея», композитора «тысячи и одного стиля». Однако, сейчас, с заметно большей исторической дистанции, становится очевидно то, что прежде было скрыто: глубинное единство языка Стравинского, независимое от тех исторических моделей, маски которых этот «Протей» старается надеть. Да и неоклассицизм Стравинского заметно выделяется на фоне неоклассицизма его современников — Равеля, Хиндемита, Казеллы, Мийо, Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Заметим, к слову, что действительным Протеем является скорее Шостакович, говоривший на совершенно разных языках как на своих родных (авангардный «Нос», постмалеровские симфонии, «Песня о встречном»), словно вышедшая из-под пера Дунаевского,

¹ Из выступления А. С. Соколова 28 мая 2017 года на открытии фестиваля Magister Ludi, посвященного Штокхаузену — лидеру второй половины века.

джазовые (а в сущности, эстрадные) сюиты, неоромантический Романс из музыки к кинофильму «Овод» и т. д.). «Протеизм» Стравинского — совершенно иной природы. «Царь Игорь» никогда не пользовался чужим стилем как таковым, «безыскусственно» и «естественно»: под любыми масками узнается его собственное лицо. Попытка постичь специфику того духовного феномена, который стоит за этим лицом, и составляет цель настоящей статьи.

Эта попытка в максимальной степени будет основываться на высказываниях самого Стравинского и на обобщении мнений исследователей (прежде всего отечественных) о его творчестве. С. И. Савенко определяет важнейшую особенность наследия композитора как «новую концепцию стиля: не просто обновление его отдельных элементов, то есть мелодики, гармонии и т. д. (как у того же Прокофьева), но радикальное изменение самого их соотношения, создание нового типа музыкального высказывания как такового» [10, 105]. О том, в чем именно состоит этот «новый тип музыкального высказывания», рассуждает Эрнест Ансерме: «Истинный гений Стравинского влечет его к музыке, существенно отличающейся от музыки западной традиции, к репрезентативной музыке, музыке образов, которая порывает с обычным ходом истории музыки и устанавливает своего рода приложение музыкального языка к совершенно новому эстетическому замыслу» [1, 146]. Или: «То, что характеризует искусство Стравинского, это то, без сомнения, что он первый в истории великий композитор, основывающий свою творческую деятельность на внешнем музыкальном событии; он первый, для кого творчество заключается в том, чтобы «делать», ибо до него главным было «чувствовать» [1, 141]. Оба приведенных высказывания подтверждают мысль о максимальной глубине новаторства Стравинского, а за некоторой туманностью слов Ансерме угадывается идея о смене основополагающей парадигмы всего музыкального высказывания.

Поэтому для развития данной идеи необходимо затронуть вопрос о парадигмах музыкального высказывания или, точнее, музыкального искусства. В эпохи, предшествующие автономному бытию музыки как самодостаточного вида искусства, форма музыкального высказывания определялась теми феноменами, с которыми музыка была непосредственно связана: обрядом, танцем, словом и т. п. Когда же начала формироваться идея чистой (инструментальной) музыки, на роль *генеральной парадигмы музыкального искусства* выдвинулось *словесное высказывание* (различные виды словесной речи), подчинив себе все прочие определяющие факторы (танец и т. д.). Подчеркну, что речь идет не об ориентации музыки на интонации словесной речи (хотя и это неоднократно встречалось), а о более глубокой связи: музыка, независимо от ее интонационного содержания, понималась как аналог словесного высказывания: музыкальное произведение имеет автора (говорящего), обладает завершенностью, а главное, имеет синтаксис, вполне подобный речи словесной («слова» — мотивы, фразы, предложения, вопросительные и утвердительные интонации и т. п.). Именно в эпоху Нового

времени (от барокко до позднего романтизма) — времени господства антропоцентризма — музыка понималась как выраженная, *высказанная мысль (высказанное чувство) человека*. Широко известна распространенность риторического подхода к музыкальной композиции в эпоху барокко, когда авторы трактатов уподобляли музыкальную форму риторической диспозиции, лежащей в основе доказательной и завершенной ораторской речи. Впрочем, как это ни покажется парадоксальным, в эпоху барокко словесная речь, возможно, еще не окончательно утвердилась в качестве генеральной парадигмы — это произошло позже, в эпоху классицизма. В барочной же музыке мы можем увидеть взаимодействие самых разных определяющих принципов (среди которых одну из первых ролей играл танец), их утонченную игру и борьбу. Вероятно, именно потому попытки направить музыку в сторону риторики (как образца) в эпоху барокко были столь значительны, что фактически музыка еще не полностью уподобилась структуре словесной речи.

Кульминацией же словесной ориентации музыки стало романтическое девятнадцатое столетие, с его идеями поэмности, скрытой поэтической программности сюжетного типа, *нарратива*, что можно называть и поэтичностью, и литературностью или, как неодобрительно отзывался Стравинский о Шопене, Листе, Берлиозе и Р. Штраусе, «литературщиной» [6, 203]. Известно, что именно Шопен, в чьем творчестве так отчетливо выявились поэмно-балладные тенденции формообразования, в занятиях с учениками всегда подчеркивал связь музыкального высказывания со словесным в плане синтаксиса и фразировки [9, 70].

Подытоживая, выделим определяющие черты европейской музыки Нового времени (XVII–XIX века), которые обусловлены воздействием словесной речи как ее генеральной парадигмы:

- преобладание мелодического тематизма, главенство мелодии и гомофонно-гармонического склада, что обеспечивает господство линейного (квази-речевого) принципа; *интонация* как квинтэссенция музыкального смысла;
- синтаксис, сложившийся под явным воздействием речевого высказывания и в параллель к последнему;
- законченность высказывания и завершенность формы; полная власть автора над своим высказыванием;
- очевидность логических связей различных фаз речи, выражающаяся, в частности, в логике гармонических последований (функциональная тональная гармония);

Пример, когда эта логика нарушается самым простым, элементарным способом, мы видим в опере Стравинского «Мавра», где нередко доминантовой функции мелодии сопутствует тоническая гармония аккомпанемента и наоборот. В результате таких сдвигов («косой дождь») практически уничтожается привычная логика высказывания с четким различением устоя и неустоя, развития и окончания, что заставляет в ином свете воспринимать всю энергетику лада (или, может быть, вообще ее не воспринимать). Модели, которые когда-то лежали в основе романсового

высказывания, «остраиваются», обретая значение типических формул, лишенных их внутренней исконной сути (тонально-функциональных тяготений).

- метрическая организация, отражающая специфику современных европейских языков с чередованием ударных и безударных слогов;
- преобладающие внемusикальные коннотации музыкального высказывания: от проповеди (барокко) — до исповеди или лирического стихотворения (романтизм);
- опера и другие словесно-музыкальные жанры — вершина жанровой иерархии музыки Нового времени;
- собственное (автономное) идеальное пространство-время музыки;
- о речевой парадигме музыки свидетельствуют такие распространенные высказывания, как «музыкальная речь», «музыкальный язык» и даже — «музыкальная литература» — как комплекс музыкальных произведений. Они настолько привычны, что мы их воспринимаем как нечто самоочевидное и универсальное. Впрочем, их инерция очень велика: даже Булез пользовался терминами «язык», «синтаксис» и «грамматика» в новой, «неязыковой» ситуации музыки, в условиях формирования ее нового, неречевого синтаксиса.

Перелом в развитии музыкального искусства начала XX века и, что самое главное, радикальность этого перелома, были связаны, как теперь может представляться, с глобально-исторической сменой генеральной парадигмы европейской музыки. По сути, именно этим, а не только эзотерической усложненностью музыкального языка, вызвана сложность общения публики с новейшей музыкой. Разумеется, прежняя парадигма продолжает действовать и успешно работать, в ее лоне творили величайшие композиторы XX века: Равель, Берг, Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Онеггер, Барток, Воан-Уильямс, Бриттен, Лютославский, Шнитке, Шедрин, авангардный Пендерецкий и многие другие, склонные в большей степени к обновленно-традиционному, чем к авангардному мышлению. Именно с данной линией по преимуществу связан расцвет «нео-стилей» в XX веке: неоклассицизма (отчасти за исключением Стравинского), неоромантизма и т. п.

Смена парадигмы мягко, но достаточно определенно начала проявляться в музыке Дебюсси. Французский новатор неоднократно подчеркивал, что образцом для музыки является в большей степени природа, нежели творения искусства прошлого. Что, собственно, за этим стоит? Во-первых, идея о том, что музыка — не выражение мысли и чувства человека, не его речь, а звучание, приходящее к человеку как бы извне (вспомним процитированные выше слова Ансерме о «внешнем музыкальном событии» — применительно к музыке Стравинского). Во-вторых, идея новой структурности музыки, формы которой основаны на иной логике — логике разнообразных процессов, происходящих в природе, но не логике словесной речи. В-третьих, идея неочевидности логических связей в композиции, их скрытости за кажущимся беспорядком и хаосом. Дебюсси писал, что он хотел

бы создать «нечто неорганическое по своей видимости, но строго организованное в своей сущности» [5, 93].

Дебюсси положил начало переходу к новой генеральной парадигме — назовем ее условно «природной», в отличие от прежней «речевой». В его музыке новое не отменило старое, а скорее вступило с ним в союз, и мы вполне можем воспринять музыку Дебюсси и как «речь», правда, довольно специфического, импрессионистически-медитативного жанра. А вот мысль Дебюсси о том, что он придет «к музыке, действительно освобожденной от мотивов или же образованной из одного непрерывного мотива, которого ничто не прерывает и который никогда не возвращается в первоначальной форме» [5, 99], свидетельствует о его *устремленности* к новому синтаксису, который, возможно, является наиболее непосредственным свидетельством принадлежности к той или иной парадигме.

Процесс, начатый Дебюсси, был продолжен Шёнбергом, а завершен Веберном и представителями послевоенного авангарда (Булез, Штокхаузен). Веберн, следовавший традиционной (то есть основанной на риторике) логике формообразования, до предела сжал музыкальное высказывание, которое структурно и синтаксически уже стало ассоциироваться не со словами и фразами речи, а с некими происходящими в природе процессами. При том что логика развития стала еще более жесткой, ощущение непосредственной взаимосвязи элементов музыкальной речи и процессуальности музыкальной формы и заметно снизилось. Особенно это касается произведений, написанных в серийной технике. Вероятно, исторический смысл принципа серийности, к различным вариантам которого (конкретным техническим методам) приходили разные авторы (Веберн, Шёнберг, Гольшев, Рославец, Обухов, Хауэр), и состоит в завуалированности (недоступности для непосредственного восприятия) как «темы» (в кавычках, поскольку в чисто додекафонных произведениях серия — все же не тема, а некая глубинная основа, «закон» произведения), так и логики ее развития. Штокхаузен сравнивал формулы (которые унаследовали и развили принцип серии) своих опусов с матрицами [19, 667] или генетическим кодом [16, 203]. Природная (а не речевая) парадигма такого подхода вряд ли нуждается в комментариях.

Приведем основные черты наиболее нетрадиционных, авангардных направлений европейской музыки XX–XXI веков, принявших новую, «природную», или, если точнее, — *природно-космическую парадигму* музыки.

При этом сразу же заметим, что если законы речи достаточно едины (хотя и они модифицируются в разных жанровых условиях — в проповеде, лирическом стихотворении, афористических заметках и т. д.), то природные процессы могут давать художественные отражения в неизмеримо большем диапазоне конкретных, совершенно непохожих друг на друга форм. По крайней мере, возможно выделить основные варианты действия данной парадигмы:

- (1) моделирование впечатлений от происходящих в окружающей природе процессов, что и составляет открытие Дебюсси и специфику импрессионистического стиля. В основе таких впечатлений могут быть и статические пейзажи (медленные прелюдии Дебюсси), и картины вихревого, хаотического движения в окружающем пространстве (подвижные композиции Дебюсси, «Петрушка» Стравинского), и процессы природного роста («Поцелуй земли» из «Весны Священной» Стравинского — «Музыкальный материал возрастает, распухает, расширяется. Каждый инструмент здесь, как почка на коре векового ствола» [13, 490]);
- (2) моделирование процессов, как бы абстрагированных от их внешних, природных проявлений (модель макро- или микрокосмоса) и сконцентрированных на логическом «скелете» («матрица»-серия как основа всех дальнейших преобразований при уплотненности событий — в музыке Шёнберга, Веберна, Булеза, раннего Штокхаузена, Ноно, образующей определенную параллель абстракционизму в живописи);
- (3) моделирование процессов, «программа» которых имеет разные варианты осуществления — в алеаторических и большинстве электроакустических композиций;
- (4) моделирование неких пролонгированных процессов, текущих *как бы* в масштабе реального физического времени, то есть, почти незаметно, что создает ощущение статики при постепенных и минимальных изменениях (полярная противоположность пункту (2) — в музыке композиторов-минималистов, позднего Штокхаузена (уже в «*Stimmung*»), Гризе, Сильвестрова, Пярта, Корндорфа и многих других композиторов.

Для музыки рубежа XX–XXI веков эта разновидность — едва ли не наиболее характерна.

Несмотря на совершенно разные проявления, природно-космическая парадигма придает музыке ряд общих черт, отдаляющих ее от человеческой речи. Попробуем сформулировать эти особенности:

— практически полный отказ от мелодии как главного голоса многоголосной ткани, мысли о «конце интонации» [3, 5–6], выдвижение понятия «жеста» как квинтэссенции музыкального смысла — в новейшей теории музыки и в практике современных композиторов;

— создание нового синтаксиса, ставшее для композиторов второй половины XX века, пожалуй, главной проблемой [17, 11]. Новые формы музыкального синтаксиса, неважно, в дискретной или непрерывной музыкальной ткани, имеют явно неречевые прообразы. Это касается даже тех случаев, где мелодия остается главным, если не единственным, выразительным средством — в монодиях Мессиана («Бездна птиц» из «Квартета на конец времени»), Штокхаузена — или же в качестве паттернов минималистских композиций;

— принципиальная открытость формы и незавершенность процесса; власть автора над произведением может колебаться от полной до почти нулевой (как в некоторых произведениях Кейджа); автор вместе со слушателем как бы становятся свидетелями некоего глобального процесса, который им в его завершенном виде совершенно неподвластен (да и возможно ли говорить о завершенности природных процессов?);

— часто встречающаяся внешняя неочевидность логических связей различных, в том числе соседних фаз процесса (эффект хаотичности или, как любил говорить Булез, «бреда» [18, 62], при том, что такие связи явно наличествуют, но, как правило, находятся «в глубине» и не видны «невооруженным» глазом. Отказ от тональных тяготений, от категорий устоя и неустоя, необходимых для создания имманентной законченности музыкального произведения;

— разнообразные формы временной организации, среди которых метрическая может оставаться в качестве частного случая; частое стремление «привязать» музыкальное время к единицам измерения времени физического (секунды и т. д.);

— внемузыкальные коннотации новейшей музыки, редко связанные с речевым высказыванием, — чаще это некие «космические процессы» (катастрофические всплески в электронных композициях и т. п.) либо «звучащее время»; см. выше, п. (4). Слово используется часто вне речи — как музыкальный материал (Штокхаузен), или же речь словесная получает музыкальное воплощение, удаленное по своему облику от словесной речи (Ноно). Программные заголовки и пояснения, в отличие от комментирующей функции в музыке XVII–XIX веков, чаще воздействуют в качестве дополнительного фактора интриги;

— вершины жанровой иерархии новейшей музыки (наряду с оперой, склонной к изменению своих форм) — балет, музыкально-мистериальные действия, мультимедийные композиции;

— музыкальное пространство-время, все чаще позиционируемое как часть реального в двух противоположных формах: как фактор организации и преобразования реальности, либо как ее фон (дизайн).

Какое же место занимает музыка Стравинского в отмеченной смене парадигматики европейской музыки XX века? Несомненно (вспомним мысли С. И. Савенко и Э. Ансерме, приведенные в начале статьи), это место должно быть очень заметным и своеобразным. Что является главной парадигмой для музыки Стравинского?

Русский новатор, опираясь на свои национальные традиции, проложил особый путь в музыку будущего. Отторжение от речевой парадигмы вполне очевидно и выражено в его собственных высказываниях и комментариях резче, чем у любого другого новатора XX столетия. Но ни один из перечисленных выше четырех видов природно-космической парадигмы не стал для Стравинского в целом определяющим. В отличие от мастеров нововенской школы, доведших до предела логику речевого высказывания

таким образом, что она перешла в свою противоположность, Стравинский свернул с «единственно правильного» пути музыкального прогресса, обратившись к архаике и вообще к разнообразному материалу прошлого. Для него главной моделью музыки стал *ритуал как словесно-жестовая система*. Практически именно об этом писал композитору его друг П. Сувчинский: «...теперь важнее и интереснее говорить о всеединстве Вашего творчества. Внутренний, существеннейший ритм всей Вашей музыки — одинаков. Она (эта музыка) ритуальна по своей природе... Ритуальность есть сочетание порядка (*ordre*) и исповедания (*celebration*). Но на русском языке есть еще другое слово: празднование. Высшая, самая редкая форма исповедничества — это праздничное ощущение и сознание законности жизни и бытия» [10, 300]. С. И. Савенко в сноске дает комментарий: «Добавим, что среди значений французского слова *celebration* — «церковная служба» (от *celebrer* — «отправлять ритуал, обряд»).

Разумеется, генеральная парадигма не всегда проявляется непосредственно. И подобно тому, как далеко не вся классико-романтическая музыка внешне напоминает речь (например, этюды Шопена, синтаксически принадлежащие все той же речевой парадигме), в музыке Стравинского далеко не всё — ритуал в чистом виде, хотя даже при беглом просмотре списка произведений склонность композитора к ритуальной образности в ее самых различных проявлениях не может не обратить на себя внимания. Примечательна, например, следующая мысль С. И. Савенко: «Литургическое интонирование как особый род возникает в произведениях Стравинского до появления самих литургических жанров, в музыке иного наклонения, в том числе и чисто инструментальной» [10, 180].

В сущности, ритуал, если, конечно, принять точку зрения его участников (а предельно искренняя религиозность Стравинского хорошо известна) — не что иное, как проявление космического порядка и, следовательно, его также можно условно причислить к природно-космической парадигме, и мы могли бы поставить его в качестве пятой позиции в приведенном выше перечне. Только ритуал — это космический порядок, проявленный в человеческом действе. Поэтому система грамматических средств музыки, основывающаяся на ритуальной парадигме, имеет ряд существенных особенностей в сравнении с рассмотренными четырьмя видами природно-космической парадигматики, и прежде всего она (при всей специфике, которая будет отмечена ниже) сохраняет глубинные связи с речевой парадигмой (ведь речь так или иначе входит в ритуал). Иными словами, ритуальная парадигма — некая «равнодействующая» между речевой и природной.

— Прежде всего, ритуал есть действие, причем действие, по всей вероятности, первое и основное в человеческой культуре — синкретическое прадействие. Все прочие действия выросли из ритуала. В ритуалах разных религий взаимоотношение элементов различно: например, христианство логоцентрично, и слово в нем явно преобладает, в то время как в языческих, шаманских обрядах на первый

план выходит танец, движение, жест. Стравинский вошел в музыкальную культуру вместе с языческими обрядами: отголоски масленицы в «Петрушке» и особенно — архаика «Весны священной». Но уже «Свадебка» стала своеобразным синтезом: при всей очевидности языческих истоков, она, по словам автора, — «это также (и, может быть, даже в первую очередь) плод русской церкви» [11, 166]. И, как можно судить по последующим произведениям Стравинского, возросшим равно как на христианской («Симфония псалмов», «Canticum Sacrum» и др.), так и на языческой основе («Царь Эдип» и др.), образ ритуала и мистериального действия был для Стравинского надконфессиональным и синтетическим, подобно идее Мистерии у Скрябина. И в этом синтезе слово и жест, речь и танец имели для Стравинского равное значение. Поэтому говорить о мелодии самой по себе применительно к творчеству Стравинского — малопродуктивно. Если мелодия Моцарта, Шопена, Прокофьева и Шостаковича управляется прежде всего функционально-гармоническими закономерностями, то мелодия Стравинского — закономерностями метроритмическими. Также интересно следующее: подобно тому, как в священном действе слова «существуют от века» и неподвластны произволу субъективных чувств, в музыке Стравинского интонационный (мелодический) материал также, *в своей основе*, чужой, и в этом — особая выразительность и внутренняя напряженность стиля Стравинского, всегда властно подчиняющего любой материал своему собственному миру, который сам композитор подчеркнуто позиционирует как объективный, сверхличный. Интонации барочной и классической музыки у Стравинского попадают в иное тональное («гравитационное») поле, точнее — «антитональное» (по выражению композитора [14, 31]), то есть, почти «невесомое». И тем самым они выступают только как «внешняя форма», «маска», не только «чужой», но и «мертвый» язык, а не элемент своего собственного, как в неоклассических опусах по-новому тональных Прокофьева, Равеля или Хиндемита. Вспомним, как любил Стравинский сочинять музыку для текстов на мертвых языках — что опять-таки выдает ритуальную природу его мышления.

— Синтаксис и формообразование Стравинского, в сравнении с его наиболее радикальными современниками, могут показаться вполне традиционными и даже малоинтересными. Однако эти факторы последовательно отражают в себе ритуальную парадигму, для которой главное — порядок, незыблемость, неизменность устоев и неизменяемость смыслов. Что характерно для синтаксиса ритуала? Остинатность, расчленяющая «стрелу времени», когда каждый момент не вытекает из предыдущего и готовит последующий, а существует как самодостаточный, вечно-незыблемый, включенный не в «горизонталь» времени, а «вертикаль», устремленную к Вечности. И синтаксис, и форма (композиция) в таком случае будут скорее напоминать круг, «колесо», нежели устремленную в бесконечность «стрелу». Интересно, что сам Стравинский, говоря о возможной реакции Шёнберга на своего «Царя Эдипа», написал, что, вероятно, он услышал

«в этой вещи только пустые оstinатные схемы и примитивные гармонии» [11, 181].

— Ритуал имеет строгие, часто незыблемые формы, и музыка, возросшая на данной парадигме, должна быть предельно строго организована и почти всецело заранее «предусмотрена», что мы и наблюдаем у Стравинского, который оставлял исполнителю гораздо меньше свободы, чем даже авторы предыдущей классико-романтической эпохи, не говоря уже о создателях алеаторных композиций. В то же время, в сравнении с речью, отдельные звенья ритуала не обязаны иметь столь очевидные логические связи: эта логика может быть как бы «вынесена за скобки» — а именно, в мир высших, религиозных сущностей, обозначенных раз и навсегда. Поэтому тональные тяготения не столь важны для Стравинского, как и роль звукового центра произведения. Не столь важно и ощущение завершенности целого: «... завершение формы в музыке Стравинского часто оказывается ее прекращением, остановкой...» [10, 127].

— Организация времени — самое главное в музыке Стравинского, что им неоднократно подчеркивалось. Главным выразительным средством становится ритм и его борьба с метром. Об этом писал Мессиян — один из главных продолжателей Стравинского как в области ритмических экспериментов, так и в части опоры на мир ритуала: «Среди всех разнообразных элементов музыки Ритм, бесспорно, более всего связан с ритуальным началом. В большей степени, чем другие средства, он обладает психологическим воздействием, магической силой» [8, 178]. Стравинский следует теории своего друга П. Сувчинского о двух видах организации музыкального времени и подчеркивает, что его музыка — это именно та, которая «развивается параллельно течению онтологического времени [курсив мой. — К. З.] и проникает в него, вызывая в душе слушателя ощущение эйфории и, так сказать, “динамического покоя” <...>. Другая же [музыка] опережает этот процесс или препятствует ему. Она не совпадает со звучащим мгновением. Она смещает центры притяжения и тяжести и утверждает себя в нестабильности, что делает ее способной предавать эмоциональные побуждения ее автора» [12, 185]. Стравинский же стремился совсем не к этому.

— Внемузыкальные коннотации музыки Стравинского связаны чаще всего с движением, жестом, зримым изображением. Вообще Стравинский был еще гораздо более ревностным защитником «чистоты», «абсолютности» музыки, чем любой из композиторов классико-романтической эпохи. Если речь, будучи завершенным построением, выражает некий смысл, который существует и за ее пределами и не сводится к форме слов (означающего), то ритуал, символизируя нечто, гораздо глубже сращен с тем смыслом, который он символизирует, и его знаки суть не внешние формы, а одновременно и сущностные, глубинные смыслы. Самодостаточность, автономность ритуала, пожалуй, выше, чем обычной речи. Слово же в музыке Стравинского выполняет не столько информативную, сколько магическую функцию.

Актуализация ритуала или, точнее, ритуально-обрядовых методов мышления в культуре XX века привела к кардинальным переменам в области музыкального театра. Возникший из мистерий в честь Диониса, театр захотел вновь прикоснуться к своим собственным праистокам. Излишне напоминать, что Стравинский как феномен сложился именно благодаря новому театру, и его музыка театральна по природе — только природа этой театральности иная, чем в музыке Моцарта, Прокофьева или Шостаковича. Ведь и европейский театр Нового времени был преимущественно театром «речевым» (недаром даже стали писать драмы для чтения), который также отразил логоцентрическую парадигму всей европейской классики. Именно такой театр оказывал воздействие на становление симфонии, как об этом писала В. Дж. Конен в книге «Театр и симфония» [7].

Приступая к означенному аспекту темы, обратимся к высказываниям Стравинского, а также к самым пронизательным суждениям о нем, в которых наиболее заметно проявляется новая парадигма его музыки, и прежде всего, к элементам, из которых складывается театр: жесту (физическому движению) и слову.

То, что понятие жеста стало одним из самых распространенных в новейшей теории музыки, а равно и в лексиконе современных композиторов, — неслучайно. Весьма показательно, что оно обрело фундаментальное значение. Современная зарубежная музыкальная наука и композиторская практика начали широко использовать понятие жеста, которое, можно сказать, даже стало «модным» в последнее время. Так, Т. В. Цареградская, анализируя систему понятий Б. Фернхоу, пишет: «...жест сходен в своих характеристиках с мотивными структурами: ему присущ индивидуальный тембр, динамика, звуковысотность. Его отличие состоит прежде всего в том, что он понимается как непосредственная *динамическая структура, феномен в непрерывном становлении*» ([15, 162]; курсив в оригинале. — К. 3.). И вместе с тем: «Жест как целостность, превышающая сумму частей, — разве не стоит за этим понимание его как гештальта?» [там же, 163].

Но разве сказанное не означает приближения мысли композитора — нашего современника именно к тому, что около века назад было осмыслено Асафьевым как интонация? Кратко очертив контекст применения Фернхоу понятия жеста, мы находим понятия фигуры и ауры: «Идея фигуры, понимаемая как конструктивная и целенаправленная переформулировка жеста, должна проложить путь к ауре, воображаемому идеалу произведения, вступающему в разговор со слушателем — как если бы он был равноправным всепонимающим субъектом» [там же]. Стоит задуматься, почему то, что прежде называли интонацией (по крайней мере в России) или идиомой, теперь называют «жестом»? И почему, если романтики создали жанр песни без слов, в XX столетии появился балет без танцоров, движений и жестов, например, у Б. А. Циммермана — «белый балет» «Присутствие» для скрипки, виолончели и фортепиано, воображаемый балет для двух фортепиано «Перспективы» и т. п.?

О значении жеста для своей музыки Стравинский говорил не раз. Хорошо известна его фраза о необходимости зрительного восприятия жеста исполнителей для полноценного восприятия звучащей музыки («Я всегда терпеть не мог слушать музыку с закрытыми глазами, без участия зрения. Зрительное восприятие жеста и всех движений тела, из которых возникает музыка, совершенно необходимо, чтобы охватить эту музыку во всей полноте» [6, 144]). Таким образом, концертное исполнение для Стравинского — не только слушание «чистой музыки», но и некое действие (в этом — один из парадоксов мира Стравинского). Как это противоположно Вагнеру, который даже зрителю оперного спектакля советовал закрыть глаза и только слушать музыку! Кстати, и Вагнер, и Стравинский считали, что симфония произошла из танца (что лишний раз подчеркивает множественность парадигм музыкальной классики при подчинении их главной — речевой). Более того, Вагнер писал о единстве «трех сестер» — музыки, слова и танца. Но в его синтетическом «совокупном произведении искусства» (*Gesamtkunstwerk*) роль танца и жеста совершенно ничтожна в сравнении с определяющим значением слова. Совершенно иное — в театре Стравинского, что не требует специального освещения. Обратим внимание, пожалуй, только на один момент, связанный вообще с восприятием музыки — если угодно, в данном случае возможно говорить о «парадигме слышания музыки». Вспоминая начало работы над «Пульчинеллой», Стравинский писал: «Если у меня и было какое-либо заведомое представление о проблемах, связанных с пересочинением музыки XVIII века, оно заключалось в том, что я должен был как-то переделать оперные и концертные пьесы в танцевальные. Поэтому я стал искать в сочинениях Перголези скорее «ритмические», нежели «мелодические» номера. Разумеется, я недалеко ушел, пока не обнаружил, что такого различия не существует. Инструментальная или вокальная, духовная или светская музыка XVIII века вся является в известном смысле танцевальной музыкой» [11, 172].

Специфику музыки Стравинского как прежде всего «музыки жеста» прекрасно почувствовал автор первой книги о композиторе — Б. В. Асафьев. Применительно к «Свадебке» ученый писал: «Пение в ней не довлеет себе, красоты звука ради, а тесно связано и даже стимулировано жестом, телодвижениями, плясовыми ритмами и обрядовым ритуалом» [2, 134]. И далее — далеко идущий культурно-исторический вывод: «Будучи, с одной стороны, художественным претворением статики обряда, а с другой — в полном смысле слова интонацией тела (разрядка в оригинале. — К. З.), то есть музыкальным претворением жеста и танца свадебного действия, музыка «Свадебки» не является эмоционально-симфоничной: это не еврипидовская трагедия» [2, 134]. Заметим, к слову, что еврипидовская трагедия как поздняя стадия античной классики уже совершенно отделилась от мистериального праисточка и почти приблизилась к европейскому «речевому» театру.

О «Байке», а в связи с ней и о специфике русской сказки Асафьев писал: «Первооснова музыки «Байки» Стравинского — жест. Не мешает поэтому вспомнить, что и в конструкции русских сказок большую роль играет действие-«жест», а не о п и с а н и я (разрядка в оригинале. — К. З.). Еще Лядов печаловался, что в русских сказках не найти поэтических описательных моментов как программы для музыки» [2, 117]. Таким образом, можно предположить, что новаторство Стравинского в отношении перехода к «музыке жестов» связано с глубинными особенностями русской культуры.

Говоря о начале «Весны священной», Асафьев вслед за самим автором подчеркивает связь этой музыки с жизнью природы, весеннего произрастания: «Ткань словно дышит, то наполняясь воздухом и расширяясь, то сводясь к одной-двум линиям. Сказать, что здесь «периоды и предложения» состоят из столько-то и по столько-то тактов, не касаясь процесса роста, — значит ничего не сказать» [2, 44]. Так, фактически отмечая новый прообраз (парадигму) этой музыки, Асафьев связывает ее именно с обновлением синтаксиса.

Стравинский всегда с особым трепетом относился к слову, звучащему в его произведениях. «Стиль Стравинского трудно представить вне интонируемого слова» (С. И. Савенко; [10, 164]). Но как отличается его отношение от классико-романтического, не отделявшего слова от нарратива! По мысли Стравинского музыкальная форма «гораздо ближе к математике, чем к литературе — возможно, не к самой математике, но к чему-то безусловно похожему на математическое мышление и математические соотношения» [11, 228]. Слово же интересует Стравинского не как носитель информации, а как звуковой материал его музыки. «Собственно речевые модели играют в ней ограниченную роль и имеют специфический вид» [10, 150]. Выше уже упоминалось о любви Стравинского к мертвым языкам, но эта любовь была обусловлена, по-видимому, сразу несколькими факторами. Вот как сам Стравинский это комментирует в связи с «Царем Эдипом»: «Какая это радость сочинять музыку на условный, почти что ритуальный язык, верный своему высокому строю! Больше не чувствуешь над собою власти предложения, слова в его прямом смысле. Отлитые в неподвижные формы, которых достаточно, чтобы утвердить их выразительность, слова в их сочетании не требуют никаких комментариев. Текст, таким образом, становится для композитора исключительно звуковым материалом. Он может разложить его так, как хочет, и уделить все свое внимание тому первичному элементу, из которого он состоит, а именно слогу. Не так же ли поступали с текстом старые мастера строгого стиля? Таким же в течение столетий было и отношение церкви к музыке, и это помешало ей впасть в излишнюю чувствительность, а, следовательно, и в индивидуализм» [12, 97]. В контексте нашей темы особенно важны следующие объяснения Стравинского (в связи с «Царем Эдипом»): «...текст, используемый в музыке, мог бы приобрести монументальность путем, так сказать, обратного перевода со светского на священный язык» [11, 176]; «...более старый, даже полузабытый язык, должен

содержать в звучании речи заклинательный (incantatory) элемент, который мог бы быть использован в музыке» [11, 177].

Приведем некоторые из высказываний Стравинского, где подчеркивается важность ритма и материи слова для его музыки: «Все мои “идеи” для “Царя Эдипа” исходили из того, что я называю стихосложением — хотя под “идеями” вновь подразумеваю не более того, что уже описал как манеры. Что я имею в виду под “стихосложением”? Могу сказать только, что в настоящее время занимаюсь “стихосложением” с сериями, как художник другого рода может версифицировать с углами и числами» [11, 183]. Свою «Байку» композитор назвал «фонематической музыкой» [11, 164]. О балете «Аполлон Мусагет»: «Настоящий предмет “Аполлона” — это, однако, стихосложение» [11, 187]. Как и в античной хоре, трудно сказать, где граница между жестовым и словесным прообразом: «Основные ритмические схемы — ямбы и отдельные танцы могли бы рассматриваться как вариации обратимого ямбического пунктирного ритма. Длина спондея также является переменной величиной, как и, конечно, реальная скорость шага. <...> Я не могу сказать, предшествовала ли сочинению мысль об александрийском стихе, этой крайне произвольной системе просодических правил, или нет — кто может сказать, чем начинается сочинение? — но ритм виолончельного соло (ц. 41 в вариации Каллиопы) с сопровождением *pizzicato* — это русский александрийский стих, подсказанный мне двустихием Пушкина, и он был одной из моих первых музыкальных идей» [11, 187].

Новизна музыкально-театральных форм Стравинского слишком очевидна и многократно исследована. Да и наша задача — не показ специфики театра Стравинского, что блестяще решено в специальной главе книги М. С. Друскина [6, 72–95], а скорее фиксация системы разнообразных действий, определяющих в качестве проявлений ритуально-магической парадигмы его музыкальное, а в том числе и музыкально-театральное, мышление в целом. Это различные виды действий, у которых общее только в одном — в отличии от европейского «речевого» театра Нового времени, от психологии «театра переживания». Во многих произведениях их исток совершенно очевиден (обряды для «Весны священной» и «Свадебки», комедия дель арте (комедия масок) — для «Пульчинеллы», древнегреческая трагедия с котурнами и неподвижными фигурами певцов — для «Царя Эдипа», христианские молитвы — для Симфонии псалмов и т. д.). Примечательна мысль композитора об «Эдипе»: «Пересечения дорог являются не личными, а геометрическими фактами, и меня интересовала именно геометрия трагедии, неотвратимое пересечение линий» [11, 179]. Много позже Стравинский создаст бессюжетный, «геометрический» балет «Агон» (греческое слово, возможно, намекает на далекий прообраз этой «геометрии»).

Размышляя о «Байке», Асафьев пронизательно вспомнил о таком старом русском явлении, как представления скоморохов: «Как чуткий композитор, Стравинский не мог миновать стихии скоморошества, соприкоснувшись вплотную с проявлениями русского народного действия. Не о возрождении

промысла, а о воссоздании скоморошьего гротеска в новых условиях — не в балагане, а в рамках высшей художественной культуры, с применением гибких современных средств выражения, идет речь» [2, 114].

В приведенной цитате Асафьев подчеркивает роль скоморошества именно как далекого прообраза, а не материала, и связывает его с современностью. Дальнейшие рассуждения ученого, экстраполирующего принципы скоморошества, еще острее проникают в специфику мира Стравинского: «Скоморох — имитатор, но еще до того он — клоун и прежде всего акробат. Таким образом, в искусство Стравинского приходит цирк. Но в каком смысле это важно для музыки? В двух смыслах. Особенно и главное — в смысле конструктивном. Цирк и акробатизм требуют идеальной ритмоинтонационной дисциплины: точности, лаконичности и полного отсутствия лирико-эмоциональной “воды” <...>» [2, 115]. Как мы знаем, цирк пришел в мир Стравинского еще раньше — в «Петрушке». «Цирковая полька для молодого слона» — конечно, «пустячок», но весьма выразительный и символичный. Не менее символична фотография Стравинского с Ч. Чаплиным в Голливуде, на которой именно Стравинский помещен внутри крутящегося циркового снаряда (колеса).

Упомянув имя великого артиста, мы приблизились еще к одному, на этот раз самому современному виду действия — кино, которое сначала было немым, то есть, искусством жеста, да и «обретя речь», сохранило свою специфику, в корне отличающую его от действия театрального. Стравинский достаточно подробно описал кинематографические прообразы своей Симфонии в трех частях [11, 203]. Но принципы кино (разумеется, немного) заметны также и в «Петрушке» — например, откровенный и постоянный монтаж коротких эпизодов-«кадров». Одно из фундаментальных отличий кино от театра — предельно жесткая фиксация текста (раз и навсегда!). Стравинский, как впоследствии и Штокхаузен, хотел бы если не исключить исполнительскую интерпретацию, то по крайней мере свести ее к минимуму, и этим он близок одновременно и ритуально-обрядовым действиям, и кино.

Подытоживая сказанное, отметим, что классический европейский «речевой» театр дал в синтезе с музыкой оперу, а в проекции на чистую музыку — *симфонизм как мышление о человеке и мире музыкальными средствами, как постановку и решение проблем бытия через психологию, а часто и драму личности*. Различные формы до- и постклассических действий — от архаических ритуально-жестовых до кино-цирковых — дали у Стравинского в синтезе с музыкой балет и синтетические театральные формы, а в проекции на чистую музыку — весьма специфический *новый симфонизм как манифестацию мирового порядка вне личностно-психологической сферы, через драму и драматургию не «мыслей» и «идей», а движений, жестов, слов, фонов и ритмов*.

В отмеченном различии двух типов симфонизма и находится, на мой взгляд, различие тех стилей XX века, которые принято суммарно обозначать

как неоклассицизм. Возьмем, к примеру, самое «стравинское» инструментальное сочинение Прокофьева — Седьмую сонату. «Мускульная» энергетика ее финала с синкопами и многих тем первой части напоминает о «Весне священной»; начало же сонаты с его изломанными хроматизированными линиями, изложенными в октавном удвоении, прямо отсылает к Сонате для фортепиано Стравинского (1924). Но при известной схожести материала драматургия Сонаты Прокофьева, особенно ее первой части, достаточно традиционна и продолжает бетховенски-романтические традиции.

В области материала ассоциации с прошлым связаны с наиболее знаковыми, *значимыми* мотивами: Прокофьев совершенно сознательно использует бетховенский ритм из начала Пятой симфонии («знак судьбы»), что зазвучало по-новому в контексте военного времени, и, по-видимому, неосознанно — интонацию В-А-С-Н — она открывает Сонату, правда, в транспозиции на тон выше (С-Н-D-Des).

В сфере драматургии сонатного аллегро Прокофьев не просто следует классико-романтической традиции, а использует вполне конкретные приемы наиболее смелых решений композиторов-романтиков, подчеркивающих резкую антитетичность, биполярность драматургии. Так, отсутствие главной партии в репризе, вызванное особой динамичностью и драматизмом разработки, заставляет вспомнить о сонатах Шопена, особенно си-бемоль-минорной. Для подчеркивания предельного контраста побочной партии в отношении всего предыдущего (создается ощущение остановки времени, попадания в другой мир) Прокофьев применяет тот же прием, что и Чайковский в увертюре-фантазии «Ромео и Джульетта»: связующая партия готовит новый тональный центр (у Чайковского — ре мажор, у Прокофьева — ля минор), но в самый последний момент перед побочной происходит неожиданный сдвиг в далекую тональность, на полтона вниз (у Чайковского в ре-бемоль мажор, у Прокофьева — в ля-бемоль минор). Наконец, побочная тема, образуя максимальный контраст с главной, все же основана на том же самом исходном мотиве (упомянутый ритм «судьбы»), что и главная. Но в побочной он звучит совершенно иначе — как нежная лирическая интонация, что заставляет вспомнить о соответствующей образно-жанровой трансформации в си-минорной сонате Листа (где трансформируемый мотив также основан на повторении одного звука). Во второй части сонаты Прокофьев выступает не только наследником возвышенной лирики Бетховена и Брамса, но и продолжателем русской традиции: эпичности Бородина и колокольности Мусоргского.

Таким образом, неоклассицизм Прокофьева (который сам композитор отличал от стилизации своих гавотов и «Классической симфонии») выступает как действительное продолжение и обобщение предшествующей традиции — в данном случае и романтической. Такая же ситуация — во многих произведениях Хиндемита, Онеггера, Бартока, Шостаковича и других (хотя у них присутствует и несколько облегченный, «сюитно-дивертисментный» неоклассицизм, который внешне может напомнить о принципах

композиции Стравинского). Сам же Стравинский никогда не заостряет контрасты внутри сонатных аллегро на манер Бетховена, романтиков или Шостаковича. Применительно к своему Октету он говорит о том, что «его аппетит был возбужден новооткрытием сонатной формы» [11, 175]. Стравинский выстраивает свои симфонии и сонаты как серию из нескольких частей, в каждой из которых от начала до конца выдерживается единое движение, как это было в барочной или раннеклассической музыке. Только Стравинскому это нужно для воскрешения не старых стилей и тем более принципов драматургии, а старой, даже архаической, ритуально-жестовой парадигмы, на основе которой он создает новую драматургию, только внешне схожую с барочной. Как говорилось выше, барочная музыка может восприниматься очень по-разному, именно в силу различия парадигматики слушания. Можно видеть в баховских фигурациях напряженную речь и даже проповедь, а можно, как Дебюсси, — арабеску [4, 21–22]. Стравинский, воскрешая барочные приемы развертывания и материал, также видит в них прежде всего нечто физически осязаемое, мускульное, зримое. Его неоклассицизм в отношении определяющей парадигмы музыки в большинстве случаев отрекается от предшествующей традиции и, как это ни парадоксально, в конечном счете идет к той же цели, что и музыка авангарда XX века.

Выше мы бегло коснулись вопроса об обусловленности искусства Стравинского национальными особенностями русской культуры, для которой первенствующее значение имеет «мистериальная» проявленность духа в материи и физическом движении (одно из очевидных и ярчайших проявлений — колокольность в музыке Рахманинова), как для немецкой — время-процесс, мысль и воля, а для французской — время-«статика», пространство и созерцание. Как известно, в русской опере еще в XIX веке, в рамках традиционной парадигмы, оперный театр стал склоняться к недраматичности и обрядовости действия — в его эпической ветви («Руслан и Людмила» Глинки, «Князь Игорь» Бородина, «Снегурочка», «Сказание о граде Китеже» и ряд других опер Римского-Корсакова). В немецкой культуре аналогичную тенденцию можно встретить только в последней опере Вагнера. Правда, Стравинский не одобрял «Парсифаля», как и само стремление Вагнера превратить театр в храм, а искусство — в религию. Для Вагнера ритуал — отнюдь не парадигма музыкального мышления, а предмет изображения, «художественная тема» произведения. Парадигма же есть нечто *иное* в отношении своих реализаций.

Также не случайно, что именно в русской культуре, у Скрябина, сформировалась идея мистерии как итога романтической мысли и одновременно — авангардной «программы». Проявление ритуальной парадигмы можно заметить и в некоторых поздних инструментальных произведениях Скрябина, например, Прелюдиях ор. 67 №1 и ор. 74 №2, которые, по мысли автора, должны длиться вечно.

Говоря о проявлении ритуально-жестовой парадигмы в музыке современников и последователей Стравинского, следует упомянуть совершенно особое решение в «Болеро» Равеля, затем — в творчестве Мессиана, прямого последователя русского новатора. Для второй половины XX века стало достаточно типичным соединение ритуально-жестовой парадигмы с природно-космической, что мы наблюдаем в самых разных вариантах у Штокхаузена, Губайдулиной, Корндорфа и многих других композиторов. Чрезвычайно важным проявлением ритуально-жестовой парадигмы стали массовые виды музыки, возросшие как продукт афроамериканского синтеза: от рэгтайма, блюза и джаза до рок-музыки, ставшей своего рода «мистерией» масс.

Подытоживая, подчеркну, что новизна творчества Стравинского в целом и в единстве его метода связана именно с процессом перемен на уровне глубинной смены генеральной парадигмы музыки. Данное понятие, впервые примененное в настоящей статье, наверняка потребует дальнейшей конкретизации и уточнения. Окончательный же вывод о природе и исторической смене музыкальных парадигм можно будет сделать лишь со значительно большей временной дистанции.

Использованная литература

1. *Ансерме Э.* Статьи о музыке. Воспоминания. М.: Советский композитор, 1986. 224 с.
2. *Асафьев Б. В.* Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. *Воронцов Ю.* Мы вступили в эпоху прощания с интонацией. Интервью с И. Севериной // *Играем с начала.* 2013. № 3 (108). С. 5–6.
4. *Дебюсси К.* Статьи, рецензии, беседы / пер. с франц. и комментарии А. Бушен, ред. и вступ. ст. Ю. Кремлева. М.; Л.: Музыка, 1964, 279 с.
5. *Денисов Э.* О некоторых особенностях композиционной техники Клода Дебюсси // Э. Денисов. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Предисл. М. Тараканова. М.: Советский композитор, 1986. С. 90–111.
6. *Друскин М. С.* Игорь Стравинский: Личность. Творчество. Взгляды. Л.; М.: Советский композитор, 1974. 221 с.
7. *Конен В. Дж.* Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. 2-е изд. М.: Музыка, 1974. 376 с.
8. *Мессиа́н О.* Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг — Hollywood: О Стравинском и его творчестве: сб. ст. / ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор, 2011. С. 137–211.
9. *Николаев В. А.* Шопен-педагог. М.: Музыка, 1980. 93 с.
10. *Савенко С. И.* Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
11. *Стравинский И.* Диалоги. Л.: Музыка, 1971, 415 с.
12. *Стравинский И.* Хроника. Поэтика. М.: РОССПЭН, 2004. 368 с.
13. *Стравинский И.* Что я хотел выразить в «Весне священной» // Музыка. 1913. № 141. С. 490.
14. *Стравинский И. Ф.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // И. Ф. Стравинский. Статьи и материалы / сост. Л. С. Дьячкова; под общей ред. Б. М. Ярустовского. М.: Советский композитор, 1973. С. 23–47.
15. *Цареградская Т. В.* Брайан Фернихоу: Очарование музыкального жеста // Научный вестник Московской консерватории. 2014. № 2 (17). С. 154–175.
16. *Штокхаузен К.* Из интервью // Композиторы о современной композиции. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. С. 201–229.
17. *Boulez P.* Notes of an Apprenticeship. New York: Knopf, 1968. 398 p.
18. *Boulez P.* Son et verbe // Pierre Boulez. Relevés d'apprenti / Textes réunis et présentés par Paule Thévenin. Paris: Editions du Seuil, 1966. P. 57–64. (Collection « Tel Quel »).
19. *Stockhausen K.* Multiformale Musik // Texte zur Musik. Köln: M. DuMont Schauberg; Kürten: Stockhausen-Verlag. Bd. 5. S. 667.