

ИНТЕГРИРУЮЩИЕ ПРОЦЕССЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЕ

Изучаются тематические процессы в музыке второй половины XX – начала XXI в. Автор предлагает систематику видов тематической организации и специально рассматривает один них. В центре внимания – интегрирующее развитие и форма «вариации и тема», которая используется в произведениях Р. Шедрина, А. Шнитке, С. Губайдулиной, Д. Кривичко и др. Приводятся высказывания композиторов о семантической и структурной функциях темы в данной форме. Обосновываются причины распространения интегрирующего вида тематической организации в современной музыке.

Ключевые слова: музыкальная тема; тематическая организация; вариация; интегрирующее развитие.

В настоящей статье рассматриваются вопросы, связанные с процессами образования и функционирования в музыке целостных структур. В отечественном музыкознании они группируются вокруг взаимосвязанных понятий, кардинальных для теории музыки, таких как тематизм – драматургия – композиция. В первую очередь речь идет о феномене, характерном для профессиональной европейской музыки, – музыкальном произведении. Созданное композитором, оно представляет собой развертывающуюся во времени динамическую целостность, обладает художественным совершенством.

Катаклизмы реальности вовлекают человека в деструктивные процессы, оказывают разрушающее действие на живой организм, психику личности. Музыка способна восстановить контакт с созидательными силами природы и окружающего мира, уравновесить многообразные внешние импульсы, гармонизировать внутренние психологические противоречия. «Феномен музыки дан нам единственно для того, чтобы внести порядок во все существующее» [1. С. 99]. Подобно ритуальному заклинанию звучит для музыканта и меломана это высказывание, которое принадлежит выдающемуся композитору – классику музыки XX в. Игорю Стравинскому.

Центральным элементом в произведениях – шедеврах европейской музыки Нового времени является *музыкальная тема*. Воплощая сущностные черты художественного образа, тема – музыкальная мысль, воплощенная в законченной форме, принадлежит области драматургии как содержательной стороны произведения. В то же время она есть воспринимаемое слухом конкретное построение, обладающее завершенностью и целостностью, т.е. является категорией композиции, занимает ее важнейшую часть. Через экспонирование и развитие музыкальных образов-тем осуществляется механизм взаимосвязи и координации драматургических и композиционных процессов. Поэтому в изучении интегративных свойств музыкальной формы особую важность приобретает понятие *тематической организации*.

В. Медушевский, который предложил и обосновал данное понятие, определяет его как систему, «элементами которой оказываются выделяемые слухом по конструктивно-материальным признакам осмысленные комплексы выразительных средств, функционально противопоставленных друг другу» [2. С. 192]. Следовательно, под тематической организацией подразумевается система оппозиций в музыкальном произведении видов тематизма и способов тематического развития. В качестве основного элемента тематической организа-

ции выступает тема, сопоставляемая с нетематическими участками, например, с общими формами движения. Систему оппозиций определяет также степень рельефности тематизма. Слух выделяет тему, которая благодаря ее яркости и впечатляющей силе воспринимается как главная. Важно и местоположение этой главной темы (ее топология) в общем композиционном плане произведения.

Характер тематической организации в музыкальном произведении в большой степени зависит от распределения в нем зон структурной устойчивости и неустойчивости. Используя понятия, принятые в практике композиторов Второй венской школы, обозначим их как «твердые» (*fest*) и «рыхлые» (*locker*) участки. Первые – участки тематической концентрации, где музыкальные темы представлены в их целостности, структурной завершенности, устойчивости. Вторые – зоны, где тематический материал показан фрагментарно, подвергается разработке, связанной с дроблением, вычленением из темы отдельных фраз и мотивов, их секвенцированием. Это также построения, где используются так называемые «общие формы движения», разного рода фигурации и пр.

Развивая мысль В.В. Медушевского о тематической организации как одной из музыкальных универсалий, определим в общем плане ее возможные виды. Рассмотрим четыре вида тематической организации (далее ТО).

Первый – основной вид ТО, сложившийся в творчестве композиторов Первой венской школы (Й. Гайдн, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена), образуется логикой трехчастной зеркальной симметрии. Он определяется тонально-гармоническим планом, который выражается триадой: *устой – неустой – устой*. В соответствии с ним распределяются и композиционные функции. В большинстве типовых форм венского классицизма присутствует оппозиция: *fest – locker – fest*. Этот классический, эталонный вид тематической организации обозначим Т ~ Т. В его основе – логика риторического высказывания. Первая часть представляет собой экспонирование темы, структурный и тональный устой; середина, развивающая часть – структурный и тональный неустой. Третья часть – реприза основной темы, восстанавливает структурный устой, что способствует завершенности, законченности целого. Она выполняет объединяющую – интегративную функцию (лат. *integer* – целый, цельный, полный, восстановленный). Разумеется, конкретные типовые музыкальные формы воплощают этот вид ТО по-разному. Так, классическая сонатная форма, которая ярко представляет его, отличается интенсивностью и сложностью внутритематических процессов. Ее экспозиция, построенная на динамическом сопряжении главной и побочной партий, рассматривается как целостность более

высокого уровня, как тема высшего порядка. Она и восстанавливается после зоны разработки.

Второй вид ТО является композиционно-драматургической инверсией первого вида. Его условная схема $\sim T \sim$. Крайние разделы неустойчивы в структурном и тональном отношении (locker). Главная тема экспонируется в центре. В сравнении с первым, классическим видом ТО, целесообразно определить второй вид как аклассический. Начало произведения со структурного неустоя может быть объяснено его вступительной функцией, что встречается довольно часто. Структурный неустой в конце произведения в классической музыке – большая редкость. Размыкая целое, он придает форме открытость, создает эффект незавершенности, что для эстетики классицизма нехарактерно. Распространение второго вида ТО связано с внедрением в музыку нериторических функций. Оно происходит в музыке конца XIX – первой трети XX в. Так, в творчестве К. Дебюсси складывается специфический драматургический комплекс: «рождение – существование – угасание», который воспроизводит стихийные природные процессы и воплощает аклассическое миросозерцание. Движение к теме в первом разделе сменяет ее изложение в центральном разделе. В последнем, третьем разделе происходит угасание, растворение тематической энергии. Функция завершения ослаблена.

Следующие виды ТО являются двукомпонентными. Будучи производными от основного классического вида, они являются его усеченными вариантами. *Третий вид* «извлекает» из основного два первых компонента: $T \sim$. Музыкальное произведение открывается экспонированием яркого рельефного образа, показанного в теме, обладающей структурной завершенностью. Форму размыкает структурный неустой. *Четвертый вид* противоположен третьему. Драматургическая логика определяет движение от неустоя к устою. От отдельных тематических элементов, их разработки развитие ведет к итоговой темрезультату: $\sim T$.

Обратим внимание на то, что в первом виде ТО центральный структурно неустойчивый раздел может приобретать функции как разрушения целостности, так и функции подготовки репризы темы, т.е. «собирает» ее из отдельных элементов. Впервые данная оппозиция охарактеризована в учебном пособии М.Ф. Гнесина «Начальный курс практической композиции» (оно было написано в 30-е – начале 40-х гг. XX в. и переиздано в 1961 г. [3]).

Будучи воспитанником петербургской композиторской школы, непосредственным учеником Н. Римского-Корсакова, А. Глазунова, А. Лядова, М.Ф. Гнесин передает традиции новым поколениям музыкантов, обобщая и собственный многолетний педагогический опыт. Он предлагает тренировать технику написания срединных, развивающих участков (т.е. участков структурного неустоя, locker):

«а) путем дифференцирования (секвентное и имитационное продвижение темы, расчленение на отдельные попевок, использование элементов темы в увеличении, применение различного гармонического освещения и т.п.) <...>;

б) путем интегрирования – вращение тематических попевок в новые расширяющие образования <...>;

в) путем комбинации приемов дифференцирования и интегрирования» [3. С. 176, 180].

Далее автор подчеркивает эмоционально-смысловое значение указанных им противоположных приемов. Дифференцирующий процесс способствует углублению исходного образа «путем выделения составляющих его элементов и эмоционально-смыслового их расшифрования, усиления их действительности... Все это – типичная картина анализа» [Там же. С. 182–183]. «Интегрирующие процессы – вращение тематических попевок в новые расширяющиеся образования, далеко уводящие по тематическому рисунку от основных построений, как в смысле интонации, так и со стороны ритмо-метрической; этот своеобразный способ тематического развития, приносящий неожиданность за неожиданностью... есть *конструирование целостного образа*» (выделено мной. – С.Г.) [Там же. С. 184]. В отличие дифференцирующих процессов интегрирующие приводят к тому, что *впечатление целостного образа дает только все произведение в целом*.

Используя терминологию М.Ф. Гнесина (к ней обращается также и В.В. Медушевский [2]), определим третий вид ТО как дифференцирующий, а четвертый – как интегрирующий (далее ИТО).

В осмыслении сущности интегрирующих процессов в темообразовании важно иметь в виду следующее. В противоположность аналитическому дифференцирующему развитию, соответствующему дедуктивной логике изложения – от общего к частному, они используют индуктивную логику, осуществляют в тематическом процессе синтез отдельных элементов, объединяя их в новом качестве.

Имеются веские основания для того, чтобы разграничить две группы произведений, в которых действует ИТО. В первой группе интегрирующие развитие подчиняет драматургическую логику известных форм. Новая тема, кристаллизация которой завершается на последнем этапе развития, становится драматургическим центром в трехчастной, рондообразной, сонатной, циклической, свободной и смешанной формах. Во второй группе произведений драматургия конечной цели полностью контролирует направленность тематического процесса в специфической форме «вариации и тема». В музыкально-теоретических работах встречаются и другие ее названия, например «вариации с темой в конце», «обратный вариационный цикл», «инверсионные вариации», «обратные вариации».

Данная форма до сих пор мало изучена. В.А. Цуккерман уделяет ей несколько страниц в учебнике «Вариационная форма» [4. С. 197–199]. О ней упоминается в исследованиях В. Вальковой, Н. Рыжковой [5, 6]. Аналитические ее описания встречаются в работах, связанных с изучением конкретных образцов – отдельных произведений, в которых она используется [7–12]. В настоящей статье предпринимается попытка суммировать наблюдения об интегративных качествах заключительной темы в произведениях обеих групп ИТО.

Действие интегрирующего метода в целенаправленном композиционно-драматургическом развитии наблюдается во многих произведениях отечественных композиторов во второй половине XX – начале XXI столетия. ИТО в большинстве из них зиждется на оппозиции видов тематизма. В зонах структурного неустоя (locker) ведущее значение имеют особые виды тематизма, освоенные

музыкальным авангардом первой и второй волн: «распыленные» микроэлементы, характерные для атональности, серийной, сериальной, пуантилистической техники, ритмические, тембро-фактурные и сонорные комплексы. Зоны структурного устоя укрепляются благодаря появлению тематизма мелодической природы. В Фортепианной сонате № 3 Б. Тищенко пятизвучная серия, положенная в основу пуантилистических вариаций в первой части, в третьей части превращается в тему-мелодию в тональности *c-moll*. Красочная картина колокольных звучаний (она создается средствами серийной и сонорной техники) в Концерте для оркестра № 2 «Звоны» Р. Щедрина завершается мелодией в духе знаменного распева. Даже в сочинениях, целиком построенных на фольклорном материале, действует эта закономерность. В Концерте для оркестра «Озорные частушки» того же автора протяженный мелодический распев появляется только на заключительном этапе композиции.

Другая особенность интегрирующего вида ТО в этот период – использование в качестве результирующего материала темы-цитаты. А. Пярт дает в Симфонии № 2 в качестве итога тему пьесы П. Чайковского «Сладкая греза», Б. Чайковский в Симфонии № 2 – целый набор из тем-цитат, следующих одна за другой. Коллажный комплекс включает фрагменты из Квинтета с кларнетом В.А. Моцарта, Квартета ор. 18 *c-moll* Л. ван Бетховена, Арии альты *b-moll* из «Страстей по Матфею» И.С. Баха, фортепианной пьесы «Вечер» Р. Шумана. Возможно также использование в итоговой функции авторского тематического материала, но стилизованного (уже упоминавшиеся произведения Р. Щедрина, виолончельный концерт «Pro et contra» А. Пярта, где последние 5 тактов воссоздают стиль музыки барокко и резко отличаются от предыдущего материала устойчивостью).

Актуальность индуктивного метода выразилась в этот период с большой отчетливостью в том, что один за другим появляются произведения под названием «Вариации и тема» или с пометками указанных разделов в нотном тексте: Фортепианный концерт № 3 Р. Щедрина (1973), Виолончельный концерт А. Чайковского (1974), Фортепианный концерт А. Шнитке (1979), Виолончельный концерт А. Шнитке (1986), романс Д. Кривицкого «Первая звезда» (1989), Размышление на хорал И.С. Баха «Vor deinen Thron tret ich hiermit» С. Губайдулиной (1993) и др.

При всем своеобразии индивидуального стиля каждого композитора и художественного замысла сочинений в них обнаруживаются общие черты:

1. Они наследуют сложившийся в романтической музыке принцип свободного варьирования. В отличие от классических вариаций, которые открываются экспонированием темы и далее сохраняют целостность ее структуры, свободные вариации используют краткие фрагментарные построения, мотивы, фразы, элементы серийной, сериальной, алеаторической, сонорной техники. Вариации представляют продолжительную зону неустоя (locker).

2. В интегративной функции, синтезируя разнообразные элементы, выступает тема – структурный устой композиции (fest). Форма темы противопоставлена предшествующим вариациям структурной определенностью. В то же время она обладает свойством откры-

тости благодаря высотным сдвигам мелодических фраз, чертам импровизационности и пр.

3. Сложные перипетии интегрирующего развития ведут к медитации. Тема имеет лирико-философское содержание и мелодическую природу. Она звучит, словно голос автора, символизируя обретение человеком истины, душевной гармонии.

В музыкознании вопросы инверсионных вариаций только начинают разрабатываться, но композиторская мысль о них проходит пунктиром через два последних столетия. Еще в 1836 г. в статье «Вариации для фортепиано» Р. Шуман писал: «Вариации должны представлять собой нечто целостное, центральным моментом которого является тема (*поэтому ее можно было бы поместить иной раз в середину или в конец*)» (выделено мной. – С. Г.) [13. С. 30]. Мысль эта воплощена в его программных сюитах. В цикле «Детские сцены» (1838) в последней пьесе «Поэт говорит» («Der Dichter spricht») мы словно слышим голос рассказчика, который завершает поэтическое отображение сцен из жизни ребенка. Призма авторского видения накладывает печать на все пьесы, хотя в разной мере и в разной степени. Так возникает сюитно-вариационный цикл, в котором заключительная пьеса, написанная в простой трехчастной форме, выполняет функции темы. Ее жанровая основа – хорал в крайних частях и мелодия декламационно-речитативного характера в центре. Особенностью формы является внедрение импровизационности в конец и в середину экспозиции.

В 50-е гг. XIX в. в теоретических статьях А. Серова – автора опер «Вражья сила», «Рогнеда» и др. – рассматривается путь становления заключительной темы в опере М.И. Глинки «Жизнь за царя» и Симфонии № 9 Л. ван Бетховена [14, 15]. Фактически эти статьи начинают исследование интегрирующего тематического развития в ведущих жанрах европейской музыки – опере и симфонии.

Другим произведением, в котором автор декларирует форму «вариации и тема», является симфоническая поэма «Иштар» В. д'Энди (1896). Знакомство композитора в 1880-е гг. в Британском музее с ассирийскими скульптурами зажгло его воображение. Миф о том, как героиня вынуждена постепенно терять свои дорогие украшения и одежду в качестве платы за вход в семь врат подземного мира, куда она спускается за умершим возлюбленным Томузом, стал программой сочинения [16]: несмотря на программу «танца семи покрывал»... в «Иштар» нет сладострастной чувственности, в ней воплощено эстетическое чувство – *not sensual but sensual*, – будучи облагорожена блестящей, прозрачной, и уникально светлой оркестровкой зрелого стиля д'Энди (перевод мой. – С.Г.). Описание этой формы композитор приводит в своем учебнике по композиции, изданном в 1933 г. [11. С. 198]. Заключительной теме в поэме «Иштар» присущ аскетизм фактурно-ритмического оформления, мелодия проводится в унисон всеми инструментами симфонического оркестра.

Об основополагающем значении для теории интегрирующих процессов в музыкальной форме идей М.Ф. Гнесина речь шла выше. Приведем несколько высказываний современных композиторов. Р. Щедрин пишет о теме солиста, которой оканчивается его Фортепи-

анный концерт № 3: «Последняя вариация несет определенное слуховое противоречие – несмотря на диссонантность звучания, тема предстает перед слушателем уже без изменений. Но она, подобно вазе, словно раскололась на множество мелких кусочков, которые солист затем “склеивает” воедино» (из авторской аннотации к концертному исполнению сочинения. Цит. по: [9. С. 214]).

Остановимся на некоторых соображениях Д. Кривицкого. Этот композитор, очевидно, испытывал к форме «вариации и тема» особое пристрастие (им создано в подобной форме почти два десятка произведений для камерных составов) [17]. Логика, которая лежит в основе данной формы, получает нетривиальные объяснения в заметках к его сонатам для различных инструментов. «Инверсионное варьирование обновляет музыкальную структуру, придавая форме сочинения психологический импульс, постоянно держа слушателя в том творческом напряжении, которое соответствует динамике сегодняшней жизни» [18. С. 79]. Композитор привлекает яркие образные ассоциации и движение к теме сравнивает с возвращением путника с гор в долину, счастливо обретающего, наконец, душевную гармонию и чувство удовлетворения достигнутой целью.

Смысл формы он видит в том, «чтобы издалека (выражаясь аллегорически “с горы”) постепенно – интонационно, фактурно, динамически, полифонически, сопоставляя разные регистры, штрихи... – приблизиться (опуститься вниз, в “цветущую, благоухающую долину”) к кульминации, т.е. к теме» [Там же].

Показательно, что, как и в программе, избранной В. д'Энди, ассоциации композитора связаны с нисходящим движением, но в отличие от аскетичного фактурно-ритмического изложения в унисон в симфонических вариациях «Иштар» у Кривицкого тема всегда звучит полнокровно и сохраняет ощущение внутренней раскованности, творческой свободы, органично присущее герою его произведений. Поясняя замысел Сонаты № 3 для гобоя соло, Д. Кривицкий приводит древнее изречение «*respice finem*» – «не упускай из виду конца». Однако он указывает, что в данном случае результат «зомбирования» (имеется в виду внушение интонаций и отработка технических приемов, используемых в теме, в вариациях, ей предшествующих) оказывается иным, чем ожидается. «Тема написана в жанре тихо звучащего менуэта. Она призвана умиротворить все предыдущие “музыкальные” страсти, внеся в душу мир и мажорное успокоение» [19. С. 40–41].

В связи с мыслью о целостнообразующих и релаксирующих функциях интегрирующего вида ТО, нельзя не вернуться к истокам рассматриваемой формы обратных вариаций. Они восходят к гомилетической традиции исполнения духовных кантат в лютеранском богослужении. Церковная практика предписывала строгий композиционно-драматургический план кантаты, которая обязательно заканчивалась исполнением хорала. Хорал, известный лютеранам, выступает как символ веры и подтверждает проповедь священника. На протяжении кантаты мелодия хорала, ее главная тема, предстает в различной обработке – хоральных вариациях. В каждой части используется одна поэтическая строфа хорала. Тема узнается прихожанами и исполняется ими вместе с церковным хором

(в отдельных случаях и с оркестром) в последнем номере кантаты. Так, в немецкой добаховской кантате складывается *вариационный цикл с темой в конце*. Композиция целого зависела от числа строф в хорале, выбора исполнительского состава, его распределения по частям цикла. В большинстве духовных кантат И.С. Баха принцип вариации на хорал не распространяется на все части, преобладает *рассредоточенный* вариационный цикл, со «вставными» речитативами, ариозо и ариями. Последовательно проведенный принцип хоральных вариаций Бах сохраняет лишь в хвалебных кантатах № 4, 93, 137 (подробнее об этом см. в работах [20, 21]).

Далеко не случайно во многих произведениях, где действует ИТО, в качестве заключительной темы используются хорал-цитата или авторская стилизация жанра: Симфонии № 9 Л. ван Бетховена, № 3 Г. Малера, № 2 А. Онеггера, Виолончельный концерт А. Шнитке, «Размышление...» С. Губайдулиной и др.

Привлекательность для современного композитора интегрирующих процессов в темообразовании и формы вариаций с темой в конце, вероятно, вызвана тем, что длительный период размежевания, дифференциация множества стилей и композиторских техник в музыкальной культуре предшествующего столетия с необходимостью ведет к процессам обобщения и синтеза. Рубеж XX–XXI вв. воспринимается как «время собирать камни», подводить итоги.

Однако возможны не только специфически музыкальные, но и культурологические обоснования данного явления. Размышляя об интегрирующих процессах в современной музыке, стоит привести следующее высказывание И. Стравинского: «...я начинаю интересоваться музыкальным феноменом только тогда, когда он исходит от *l'homme integral*. Я имею под этим в виду человека, вооруженного всеми возможностями наших органов чувств, психических способностей и средств нашего интеллекта. Только *l'homme integral* способен на усилие абстрактного исследования, которое должно теперь привлечь наше внимание. Ибо музыкальный феномен – это не что иное, как феномен исследования» [22. С. 25].

Тезис И. Стравинского о *l'homme integral* корреспондирует с философскими дискуссиями об идее человека во Франции во второй половине 30-х гг. XX в. (композитор жил во Франции с 1920 по 1940 г.). Перед лицом разразившейся катастрофы – Второй мировой войны – были отвергнуты как несостоятельные идеи французского Просвещения о могуществе Человека и его разума. Интерпретация Симоной Веиль Платона показывает, что нет различия между человеком разумным и человеком религиозным. По ее мнению, только человек религиозный, восстанавливающий прямой контакт с Богом, способен противостоять силе, которая стала властительницей всего, в том числе и межличностных отношений. «В настоящее время это *l'homme integral* – единый человек, к которому сходятся различные формы холизма – единственное укрепление против человека-машины» [23]. Обращение к ИТО в концертных жанрах современной музыки, очевидно, стоит оценить как проявление общей тенденции, характерной для искусства на рубеже XX–XXI столетий, – движения к новому сакральному пространству культуры.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Стравинский И.* Хроника моей жизни. М. : Музгиз, 1963. 275 с.
2. *Медушевский В.В.* О музыкальных универсалиях // С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. М., 1979. С. 176–212.
3. *Гнесин М.Ф.* Начальный курс практической композиции. М. : Музгиз, 1962. 216 с.
4. *Цуккерман В.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М. : Музыка, 1987. С. 197–199.
5. *Валькова В.Б.* Музыкальный тематизм. Мышление. Культура. Н. Новгород, 1992. С. 106–107.
6. *Рыжкова Н.А.* Проблемы индивидуализации тематизма и формы современной советской инструментальной музыки : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Л., 1982.
7. *Дьячкова Л.* О некоторых чертах эволюции стиля Р. Щедрина (Третий фортепианный концерт) // Советская музыкальная культура. История, традиция, современность. М., 1980. С. 61–82.
8. *Зив Н.* Композитор в пути // Советская музыка. 1977. № 2. С. 15–20.
9. *Тараканов М.* Творчество Родиона Щедрина. М. : Сов. композитор, 1980. 328 с.
10. *Тараканов М.* Обсуждаем Третий фортепианный концерт Р. Щедрина // Советская музыка. 1975. № 2. С. 22–31.
11. *Холопова В.Н.* Путь по центру. Композитор Родион Щедрин. М. : Композитор, 2000. 319 с.
12. *Хлопова В., Чигарева Е.* Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества. М. : Сов. композитор, 1990. 350 с.
13. *Шуман Р.* О музыке и музыкантах : собр. ст. М., 1975. Т. 1.
14. *Серов А.Н.* Девятая симфония Бетховена, ее склад и смысл // Избранные статьи. М. ; Л., 1950. Т. 1. С. 425–434.
15. *Серов А.Н.* Опыт технической критики над музыкою М.И. Глинки. Роль одного мотива в целой опере «Иван Сусанин» : избр. ст. М. ; Л., 1957. С. 35–43.
16. AMG AllMusic Guide to Classical Music. URL: <http://www.answers.com/topic/istar-symphonic-variations-op-42> (дата обращения: 12.02.2012).
17. *Гончаренко С.С.* Инверсионные вариации в камерной музыке Д. Кривицкого (в печати).
18. *Кривицкий Д.* О шести сонатах для виолончели соло. Заметки композитора // Сонаты для виолончели соло. М., 1992. С. 76–81.
19. *Кривицкий Д.* О шести сонатах для гобоя соло. Заметки композитора // Сонаты для гобоя соло. М., 2000. С. 34–44.
20. *Сидорова Е.В.* Принципы художественного претворения хора в духовных кантатах И.С. Баха : автореф. дис. ... канд. искусствоведения. М., 2006.
21. *Стребкова Е.Г.* О тематической организации в хоральных кантатах И.С. Баха : дипломная работа. Новосибирск, 2003.
22. *Стравинский И.* Мысли из «Музыкальной поэтики» // Статьи и материалы. М. : Сов. композитор. С. 23–47.
23. *Jacques Maritain* (Stanford Encyclopedia of Philosophy). URL: http://agora.qc.ca/Documents/Homme-Lhomme-machine_ou_lhomme_integral_par_Jacques_Dufresne (дата обращения: 30.03.2012).

Статья представлена научной редакцией «Культурология» 24 апреля 2012 г.