



Н. В. САННИКОВА

*Новосибирская государственная консерватория (академия)
им. М. И. Глинки*

УДК
781.5.071.1

О ФЕНОМЕНАХ ФОРМЫ-СХЕМЫ,
ФОРМУЛЫ И СУПЕР-ФОРМУЛЫ
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ К. ШТОКХАУЗЕНА

Вряд ли существовал когда-либо композитор, писавший начисто: во все времена сочинители оставляли «следы» на пути к конечным вариантам своих опусов в виде схем, планов, набросков, черновиков, которые, несомненно, заслуживают внимания и весьма интересны в некоторых ракурсах изучения произведений (прежде всего, с точки зрения истории создания и кристаллизации замысла). Однако не стоит переоценивать значение авторских эскизов: они возникают спонтанно, по творческому наитию, и подчас отражают разрозненные детали будущей композиции, а значит, не дают целостного представления о ней. То же самое можно сказать о планах и схемах сочинения: чаще всего они оказываются хронометражной программой или предварительным графиком динамического движения в произведении и не сообщают о том, что за музыка будет звучать. Другими словами, схемы и эскизы не отражают полно музыкальную концепцию сочинения и уж тем более не имеют с ним «обратной связи». На этом стоит остановиться подробнее.

Ричард Туп в лекции под названием «Формы-схемы» [8, с. 166–207] рассуждает о том, что с давних пор композиторы осваивали музыкальное время двумя способами. Первый заключается в постепенном, диктуемом творческой интуицией «захвате» времени (и неизвестно, как далеко продвинется это «вторжение») по мере продвижения процесса сочинения, то есть структурный облик произведения и его продолжительность зависят от того, сколько музыкальных частей создаст композитор для сложения звучаще-

го целого. Другой способ состоит в том, чтобы изначально обозначить временное пространство, в рамках которого в дальнейшем будет размещаться музыкальный материал: например, композитор может установить, что та или иная часть его опуса будет длиться n -ое количество времени, и затем изыскивать возможности для того, чтобы занять эту временную нишу. Однако, по мнению Тупа, существует третий способ, который заключается в «определении структурного процесса до некоторой степени «вне времени» [8, с. 166]¹. Для Штокхаузена последний способ стал излюбленным практически с первых лет творческого пути и нашел отражение в феномене *формы-схемы*². Впервые композитор использовал его в сочинении «Gruppen» (1955–1957), которому предпослал нотный пример, лично озаглавив его «Форма-схема».

Форма-схема концентрированно, в масштабах не более страницы, отражает в первую очередь структуру произведения, но также и его музыкальную концепцию. Формы-схемы Штокхаузена совершенно перестают быть чем-то второстепенным после, собственно, музыкального произведения и становятся художественной целью сами по себе, и это — еще одно важное отличие формы-схемы от плана или эскиза, выполняющих «служебную» функцию по отношению к сочинению.

Этим обусловлено то, что форма-схема, чаще всего предназначена автором для всеобщего исследования, поскольку играет конкретизирующую роль и обнажает основания, на которых органи-

зован материал (иначе сказать, отражает музыкальную концепцию сочинения). В этом случае можно привести пример, предложенный Р. Тупом: при исполнении «Prozession» (1967) форма-схема служит регулирующим механизмом, своего рода дирижером для четырех исполнителей, которые следуют логике, заключенной в изломанных линиях графиков для каждого из них (форма-схема, отчасти трактованная как «партии»).

Заметим, что как только форма-схема перестает быть застылым чертежом или нотным примером и начинает принимать участие в жизни произведения, оказывать влияние на процесс исполнения сочинения, налаживается обратная связь между формой-схемой и произведением. Особо отметим, что подобная связь невозможна в случае, когда схема или эскиз — пройденный и навсегда забытый этап на пути к конечному музыкальному и графическому облику сочинения. Еще в большей степени обратная связь проявляется там, где форма-схема диктует не то, как будет исполняться произведение (в случае с «Prozession»), а то, что будет исполнено: Р. Туп описывает ситуацию вокруг сочинения «Momente», для которого существует практически уникальная форма-схема на основе взаимозаменяемых элементов, выступающих базисом для манипулирования по схеме.

В 1970 году Штокхаузен создает произведение «Mantra», схема которого названа композитором «форма-план», как будто в стремлении, с одной стороны, обозначить связь с феноменом *формы-схемы*, а с другой стороны, обратить внимание на то, что форма-план в данном случае не отражает музыкальную специфику сочинения, а является скорее «рабочим» планом и очерчивает динамический контур произведения. Возникает вопрос: значит ли это, что к моменту создания «Mantra» феномен формы-схемы достиг своего эволюционного предела и начал утрачивать актуальность в качестве «структурного концентрата» по отношению к произведению в целом?

Опыт дальнейшей композиторской практики Штокхаузена показывает, что это отнюдь не так: композиция «Trans», датированная 1971 годом, сопровождается тщательно разработанной, довольно развернутой формой-схемой и в дальнейшем, вплоть до окончания цикла «Свет»³, Штокхаузен остается верен этому принципу. Другое дело, что авторские представления о нем, точнее, о работе принципа формы-схемы в рамках каждого конкретного сочинения, несомненно, корректировались.

Помимо формы-плана с произведением «Mantra» связано еще одно новообразование, названное маэстро «формулой композиции» и, в данном случае, выполняющее функцию обоснования музыкально-тематической концепции сочинения, оставив форме-плану удел трудночитаемого наброска. Означало ли это, что феномен формы-схемы уступил свои позиции феномену формулы? Отчасти это действительно так: видимо, со временем композитор пришел к необходимости разъяснять не только структуру произведения и способ организации музыкального материала внутри него (заметим, что подавляющее большинство форм-схем написано не на нотных листах, а на бумаге, зачастую разлинованной в клетку — так удобнее всего создавать графические иллюстрации, что лишний раз подчеркивает нацеленность формы-схемы на обозначение, прежде всего, структурного компонента сочинения), но и саму природу этого материала, тематический компонент композиции. Тем не менее каждый из этих феноменов, заняв собственную функциональную нишу, стал неотъемлемой составляющей творческого метода К. Штокхаузена.

Принцип *формулы* стал «рабочим» для Штокхаузена, начиная с композиции «Mantra», в которой впервые был заложен некий «генетический код», «основополагающий звукообраз», интегрирующий все музыкальные параметры» [4, с. 9]. Гюнтер Петерс находит, что принцип формулы является своего рода проекцией/отражением штокхаузеновской концепции времени на музыкальную композицию. Немецкий исследователь пишет о том, что после музыкального воплощения Недели (цикл «Свет») композитор Штокхаузен планирует музыкальными средствами воссоздать течение Дня, Часа, Минуты и Секунды, чтобы звуком «...исследовать внутреннюю жизнь времени в его глубинных, наимельчайших слоях. Время предстает в вертикальном срезе как мгновение, которое настолько полно, что может длиться всегда. <...> Время содержит в себе точку вечности, и вся работа — музыкальный космос — может развернуться из бесконечного множества этих точек» [7, с. 153]. Подобно тому, как время несет в себе «точку вечности», в которой находится потенциал к развитию музыкального космоса, формула становится ядром музыкальной композиции.

Другими словами, формула — генератор музыкальной композиции, и в этом ее принципиальное отличие от формы-схемы: ее задачи не сводимы лишь к схематизации, это отнюдь не план

и не чертеж сочинения, несмотря на то, что в формуле непременно находит отражение стратегия временного развертывания музыкального материала. Формула, в отличие от формы-схемы, более универсальна: в ней «закодированы» все существенные аспекты произведения как на уровне средств выразительности, формы, так и, что особенно важно, на содержательно-семантическом уровне. Тем временем форма-схема отражает скорее какой-либо приоритетный (по мнению композитора) технологический аспект сочинения, при этом его содержательная сторона оказывается мало или практически не представленной.

В поисках логических оснований для возникновения феномена формулы в творчестве Штокхаузена наиболее очевидна генетическая связь формулы с серией. Т. Цареградская, а вслед за ней С. Тюлина, справедливо полагают, что в своем творчестве Штокхаузен пережил своеобразный «рост сериализма» и прошел путь от этапа усвоения серийной техники — через тотальный сериализм — к осознанию нового, сериального типа мышления. Такая «личная» эволюция композитора отражает путь серийности вообще. С. Курбатская пишет: «Смысловое значение серийности претерпело с момента зарождения существенную трансформацию. Возникнув как «метод композиции» с присущим ему комплексом технических приемов, серийность постепенно переросла в принцип мышления, став основанием новой музыкальной ментальности и новой эстетики» [1, с. 296].

Последнее замечание требует некоторой конкретизации. По мнению Т. Цареградской, сериальное мышление у Штокхаузена сложилось к концу 1950–1960 гг. Оно зиждется на описанном исследователем принципе *медиации*, ставшем одним из центральных понятий сериальной идеи. Медиация понимается как «сила посредования, равноступенность, распространяемая не только на серийное последование звуковысотностей, но и на любые другие параметры, вплоть до детерминированности или недетерминированности в формообразовании» [5, с.13].

Х. Вернер в своей монографии⁴ о Штокхаузене уделяет много внимания этому вопросу, отталкиваясь от той мысли, что сериальное мышление способно осуществить посредничество/медиацию⁵ между любыми данными противоположностями. При этом концептуально-значимым становится следующий принцип организации: установление спектра между противоположностями и затем составление серии, которая имеет определенные

пропорции. Согласно точке зрения Вернера, универсальное посредничество/медиация составляет первую базисную идею сериализма⁶. Другими словами, речь идет о шкале градаций, которую можно установить не только для звуковысотного, ритмического, но и частотного, динамического, пространственного и т.п. параметров звучания (особо благоприятствующие тому условия сложились с развитием электронной музыки). Отсюда вытекают все особенности штокхаузеновской концепции «генерального сериального формообразования»: все участвующие в нем (формообразовании) элементы должны быть организованы *единой* шкалой градаций между своими крайними точками и управляемы единым рядом пропорций⁷.

Итак, «новый тип мышления [речь по-прежнему идет о сериальном мышлении. — Н. С.] устанавливается Штокхаузеном на основе упомянутого принципа медиации; по мысли композитора, все вовлекается в спектр действия этого принципа. После этого Штокхаузен освобождает принцип от породившего его звукового материала» [5, с. 14]. Это определило индивидуальность штокхаузеновского сериализма и обеспечило условия возникновения феномена формулы в творчестве композитора. «Переход от сериальной техники к формуле композиции, который Штокхаузен совершил в «Мантре», сочинении для двух пианистов, является просто композиционным результатом многолетнего рафинирования и дальнейшего развития этого основополагающего инсайта» [7, с. 153].

С. Тюлина предлагает следующее определение формулы вообще: «... это комплекс базовых конструктивных факторов, то есть высотности, ритма, тембра, etc., который может развиваться в бесконечном количестве вариантов». И далее: «Нерегламентированность высотного строения формулы (равновозможность как серийности, так и тональности), вариативность выводимых из нее музыкальных параметров и форм, новая тональная среда — вот те существенные свойства, которые позволяют определить формулу как самостоятельное образование, генетически связанное с серией, но получившее в новых условиях новые системообразующие характеристики» [4, с. 9].

Штокхаузен определил собственную концепцию «формулы» во вступительном тексте к первому исполнению «Michael's reise um die erde» («Кругосветное путешествие Михаэля») в Донауэшингене (1978): «Формула — больше чем лейтмотив или психологический профиль, больше чем тема,

которая далее должна быть развита, или серия: Формула — матрица и план микро- и макроформы, между тем в то же самое время, это — психический контур и вибрирующий образ сверхдуховного проявления» (цит. по: [7, с. 156]).

Супер-формула оперного цикла «Свет» (пример № 1) возникла в творческом воображении Карлхайнца Штокхаузена во время его пребывания в японском городе Киото: «Это произошло в марте 1977 года, за три дня. Эти три дня определили жизнь Штокхаузена на многие годы

вперед» [2, с. 46]. Здесь же проводится аналогия между формулой гепталогии и молекулой ДНК, из которой, подобно живому организму, вырастает концепция оперного цикла. «Наиболее гармонична та композиция, которая строится по законам всего Сущего», — пишет К. Штокхаузен (цит. по: [4, с. 8]). Сущее обладает «генетическим кодом»; в музыкальном организме гепталогии таковым становится супер-формула как «основополагающий звукообраз».

Зачастую сам Штокхаузен и западные исследователи (например, Гюнтер Петерс и Ричард Туп) именуют супер-формулу «тройной» или «трехслойной формулой», указывая тем самым на ее важнейшее качество: формулой представлены три героя-образа, вокруг которых разворачиваются события оперного цикла. Центральным образом гепталогии является образ Михаэля, который выступает как хранитель, деятель Универсума. Ему соответствует тембр трубы, певец-тенор, голубой цвет. День Михаэля — четверг, «день Познания сил и Выбора Пути» [2, с. 46]. Образу Михаэля противопоставлен Люцифер, который характеризуется тембром тромбона, голосом певца-баса. Его цвет — черный, день Люцифера — суббота, «день смерти и Трансформации» [2, с. 46]. Ева — символ Рождения, образ, олицетворяющий активность созидательных и восстановительных сил. Образ Евы характеризуется тембром бассетгорна, голосом сопрано, ее цвет — зеленый, день — понедельник как день Начала всего, Зарождения Универсума.

Супер-формула гепталогии «Свет» состоит из трех мелодий-формул Михаэля, Евы и Люцифера, которые

Пример № 1

Супер-формула цикла «Свет»

Superformel für LICHT

Stockhausen

The musical score is divided into several systems, each with a time signature in seconds (s). The characters are represented by different staves: Michael (top), Eva (middle), and Lucifer (bottom). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings (p, f, mp, mf, ff). Performance instructions like 'vibrato', 'modulation', and 'colorful pause' are interspersed throughout. The score is marked with 'rit.' (ritardando) in some sections. The bottom right corner of the score contains the reference '24. III. - 4. IX. 1978'.

существуют в одновременности. Это качество супер-формулы определяет ее (и всего оперного цикла «Свет») отношение к тому, что сам композитор называл «мультиформальной музыкой» (до гепталогии примером того служил цикл «Сириус»), в противовес «униформальной», такой, как «Mantra» прежде всего. «Мультиформальная музыка создается тремя или более формулами, синхронная комбинация которых приводит к появлению суперформулы. Каждая отдельная формула имеет автономную организацию во всех параметрах. Тем не менее супер-формула представляет собой содержательное единство», — пишет Штокхаузен [6, с. 46]. Здесь необходимо пояснить, что супер-формула может рассматриваться как по горизонтали, в виде трех вышеупомянутых мелодий, каждая из которых представляет интерес сама по себе, так и в вертикальном срезе: в тексте суперформулы композитор осуществил разделение жирными тактовыми линиями на семь сегментов, соответствующих операм — семи дням недели в строгом порядке с понедельника до воскресенья. В каждом из этих сегментов формулы трех персонажей имеют неповторимый звуковысотный, ритмический, динамический и т.п. профиль, тем самым намечаются неповторимые соотношения образов Михаэля, Евы и Люцифера от оперы к опере.

Сам Штокхаузен выделяет следующие элементы, которые составляют мелодии Михаэля, Евы, Люцифера [3, с. 61]: в основе каждой темы лежит звукоряд *основных тонов*, формулу Михаэля составляют тринадцать тонов, Евы — двенадцать, Люцифера — одиннадцать (пример № 2). Кроме того, композитор говорит о существовании *расширяющих* и *продолжающих звукорядов* между двумя тонами формулы⁸. «Каждая из трех мелодий, — говорит Штокхаузен, — имеет также импровизационные звенья» (цит. по: [3, с. 61]).

Помимо обычного звучания тонов в супер-формуле представлены различные приемы работы со звуком. Они включают в себя ритмический, динамический, пространственный аспекты — вибрирующие тоны, мотивы «пред-эхо» (*Vor-Echo* — приближения и удаления звука), эхомотивы (связаны с динамическим переименованием ритмоинтонационной фигуры), ритмические ускорения и замедления *внутри* звука, окрашенные паузы. В нотном тексте супер-формулы вышеупомянутые элементы имеют соответствующие обозначения (см. пример № 1).

Пример № 2

«Свет»

Кроме тех, что упоминались выше, супер-формула содержит немало частных компонентов, участвующих в оформлении ее звукового образа. Совершенно очевидно, что такой набор компонентов супер-формулы открывает неограниченные возможности в ее использовании. Штокхаузен упоминает о том, что три основных звукоряда супер-формулы в своем вертикальном измерении образуют некую гармоническую систему. Если рассмотреть эту вертикаль, принимая во внимание выполненное композитором деление формулы на семь сегментов, то схема (пример № 2) обнаруживает потенциал супер-формулы к развитию как в рамках тональной среды, так и среды сериальной⁹.

Итак, существует основная, единая супер-формула гепталогии, из которой генерируется все образно-музыкальное пространство «Света». Формула «... не сводима к схеме. Это, скорее, некий субстрат, допускающий бесконечное множество структурных метаморфоз» [4, с. 9]. Она имеет «проекции» — по определению самого композитора — «малые формулы»: от оперы к опере музыкальный образ супер-формулы подвергается различным изменениям и трансформациям, однако сама идея, принцип супер-формулы остаются прежними.

Оперный цикл «Свет» Штокхаузена является, несомненно, уникальным сочинением среди тех, для которых композитором «выведена» музыкальная формула. До начала работы над гепталогией каждое из произведений имело свою формулу, тогда как множество отличающихся художественной полнотой оперных сцен цикла, рассчитанных не только на исполнение в рамках целостной постановки «Света» или его частей, но и на автономное существование, крепко связаны одной на всех супер-формулой цикла. Супер-формула поистине вездесуща в простран-

стве гепталогии и находит отражение на различных уровнях организации «Света»: ее действие распространяется как на оперы в целом, так и на их части, вплоть до мельчайших структур музыкального текста.

Р. Туп называет супер-формулу гепталогии «эпической формой-схемой» [8, с. 198], видимо, подразумевая под словом «эпическая» такие ее особенности, как константность, точнее сказать, неприкосновенность в плане дальнейшего развития внутри себя, абсолютная автономность. Несмотря на то, что исследователь признает зависимость (от супер-формулы) любой формы-схемы цикла, индивидуальность которой, по мнению Р. Ту́па, может проявляться лишь в способе отражения супер-формулы (иными словами, не в содержательно-тематической, а структурно-технологической плоскости), смешение иерархически неравных понятий и определение одного при помощи другого представляется нам недопустимым.

Дело в том, что Р. Туп рассматривает супер-формулу в качестве генеральной формы-схемы, которая проецируется на оперы «Света» с их локальными формами-схемами. Однако, как было ранее упомянуто, оперы гепталогии имеют собственные формулы, которые являются проекциями основной супер-формулы цикла, и именно они становятся следующими в иерархии, после супер-формулы, структурными компонентами «Света».

Между тем формы-схемы, несмотря на вторичный, в сравнении с супер-формулой, статус в определении музыкального пространства цикла, также организованы иерархически и проявляются на различных композиционных уровнях: существуют формы-схемы как для целых опер гепталогии, так и для их отдельных сцен.

В музыкальном пространстве цикла «Свет» назначение двух базовых компонентов композиции — формы-схемы и супер-формулы — различно. *Формы-схемы* различных сцен каждой из опер отражают структуру последних *композиционно-схематически* и таят в себе заданную последовательность развертывания композиции. Что касается *супер-формулы*, то она отражает струк-

туру каждой их опер *тематически*, обнаруживая при этом вариантно-вариационный, а подчас и пермутационный потенциал, превращая композицию в продукт интонационно-тематического комбинирования.

Эти потенциалы проявляются на уровне формообразовательного процесса. Супер-формула «Света», как известно, является продуктом сериального мышления и обладает некоторыми качествами серии, но в ее развитии сериальный принцип не находит продолженного действия: в дальнейшей жизни супер-формулы («за пределами самой себя») обнажается сущность *темы*, предназначенной для дальнейшего вариантно-вариационного преобразования, а не серии. И, как результат, супер-формула существует во множестве вариантов, что становится воплощением всеобъемлющего композиционного единства цикла.

Между тем двигателем композиционного развития оказываются формы-схемы, находящиеся во вне музыкального, «звучащего» пространства сочинения¹⁰. Таким образом, процесс развития стимулируется не изнутри (как это есть в сериальной музыке, где в *серии* заключен весь пермутационный потенциал для дальнейшего преобразования), а извне, «подталкиваемый» привходящими вариантно-вариационными воздействиями в виде форм-схем. И сериализм композиции, как это ни парадоксально, описывается не столько структурой супер-формулы, сколько структурой формы-схемы, что дает пищу для размышлений о «симптомах» кризиса сериального принципа в гепталогии «Свет».

В заключение необходимо отметить комплементарность двух композиционных подходов: функции супер-формулы и формы-схемы время от времени пересекаются, между ними постоянно налаживается хрупкий динамический баланс, что позволяет представить структурные категории творческого метода композитора в виде иерархически стройной, единой, неизменяемой системы лишь в отдельных аспектах.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Здесь и далее переводы автора статьи.

² Это обозначение введено самим композитором (*Formschema* — нем., *form scheme* — англ.) и широко, вслед за автором, применяется исследователями его творчества. Мы употребляем, на наш взгляд, аналогичное обозначение «форма-схема», намеренно не используя при этом возможно более

«гладкое» с точки зрения русского языка выражение «схема формы», которое, как правило, применяется в учебной практике по отношению к графическим построениям как инструментам анализа и не обладает характеристическими свойствами по отношению к феномену, о котором пойдет речь.

³ Не имеющее равного в масштабах произведения о мироздании и его духовных столпах. В операх гепталогии

«Свет» (1977–2003), названных согласно обозначениям семи дней недели от понедельника до воскресенья, поднимаются темы творчества и Творения, его героев и его порядка.

⁴ Возможность осуществления перевода с английского одной из глав («Новые формы в музыке») монографии Вернера (Wörner H. Karlheinz Stockhausen: Life and Work / translated by Bill Hopkins. — Berkeley: University of California Press, 1973) была любезно предоставлена доктором искусствоведения, профессором С. С. Гончаренко, располагающей фотокопией этого издания.

⁵ Вернер применяет для этого слово «mediation», которое можно перевести как «посредничество», или, по аналогии с применяемым Цареградской термином, как «медиация».

⁶ Другая идея — идея равного участия, она заключается в том, что в форму на основании равного участия должно быть включено все, что связано со структурой и требует определения.

⁷ У Вернера мы также находим формулировку идеи «специального (в противовес «общему», «генеральному») сериального формообразования». Она заключается в том, что каждый отдельный параметр композиции может быть организован в форме согласно собственным принципам, собственной шкале: «нужно иметь эквивалентный континуум для каждого параметра».

⁸ По-видимому, под «продолжающим» подразумевается такой звукоряд, ступени которого располагаются внутри границ, обозначенных двумя, из числа основных, тонами формулы; думается, что продолжающий звукоряд призван наметить возможность более длительного и плавного перехода по направлению мелодического движения от одного основного тона к другому. Ступени продолжающего звукоряда формируются из числа основных тонов каждой конкретной мелодии, хотя есть одно исключение, когда в теме Люцифера возникает продолжающий звукоряд с «чужим» звуком

«d». «Расширяющий» звукоряд, судя по всему, напротив, раздвигает границы, заключенные между двумя основными тонами мелодии, и очерчивает свой, более широкий диапазон («поверх» диапазона мелодии-стержня). Ступени такого звукоряда располагаются безотносительно направления мелодического движения от одного основного тона к другому; их последование образует витиеватую фигуру, близкую мелизматической, и это качество звукоряда усиливается его ритмической организацией: наблюдается учащение движения.

⁹ На сериальные качества супер-формулы указывают следующие характеристики: во-первых, ни один из образующих вертикаль звуков внутри каждого сегмента не повторяется в «чужих» голосах. Вследствие того, каждый сегмент имеет собственный, неповторимый в других разделах супер-формулы звукоряд. Во-вторых, отсутствие упомянутой выше повторности тонов звукоряда внутри отдельных блоков затушевывает проявления их опорности, «тоникальности». Тональные качества обнаруживаются в следующем: звуки различных сегментов складываются в аккорды, соотношение которых вполне объяснимо с функциональной точки зрения. Так например, первый и четвертый сегменты, включающие по семь тонов, таят в себе потенциал к «развертыванию» полного гармонического оборота. В шестом сегменте набор тонов дает возможность их выстраивания в мажорные, минорные, увеличенные, уменьшенные трезвучия. Интервальные соотношения между тонами отдельно взятых сегментов образуют некое индивидуальное качество супер-формулы. Организующую функцию по отношению к вертикали выполняют интервалы септимы, ноны, секунды.

¹⁰ Александр Соколов, размышляя о творчестве В. Екимовского, назвал подобные штокхаузенским формам-схемам явления «предкомпозиционными моделями нотного текста» (Соколов А. Константы индивидуальности // Музыкальная академия. — 1992. — № 4. — С. 46–50).

ЛИТЕРАТУРА

1. Курбатская С. Сериальная музыка: вопросы истории, теории, эстетики. — М.: Сфера, 1996.

2. Поспелов П., Чаплыгина М. Каменный ангел или божественный ребенок // Медведь. — 1996. — № 1–2. — С. 44–46.

3. Савенко С. Дышать воздухом иных планет // Советская музыка. — 1990. — № 10. — С. 58–65.

4. Тюлина С. Состояние звуковысотной системы в современной зарубежной музыке (К. Штокхаузен, Д. Лигети: 1960–80 гг.): автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — М., 1995.

5. Цареградская Т. Критический анализ композиционных методов Булеза, Штокхаузена,

Бэббита: к проблеме сравнительного анализа музыкального авангарда 50-х годов: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. — Вильнюс, 1988.

6. Штокхаузен К. Мультиформальная музыка / пер. С. Савенко // XX век. Зарубежная музыка: очерки, документы. — М.: Музыка, 1995. — Вып. 1. — С. 46–47.

7. Peters G. Holy Seriousness in the play. Essays on the music of Karl-heinz Stockhausen. — Stockhausen-Stiftung für Music, 2003.

8. Toop R. Six lectures from the Stockhausen Courses Kürten 2002. — Stockhausen Foundation for Music, 2005.

Санникова Наталья Владимировна

преподаватель Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки