

РЕЛИГИОЗНЫЕ ЭПИГРАФЫ И КОММЕНТАРИИ
В ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ОПУСАХ:
К ВОПРОСУ О СООТНОШЕНИИ ВЕРБАЛЬНОГО
И МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТОВ

*В. О. Петров*¹

¹ Астраханская государственная консерватория, ул. Советская, д. 23, г. Астрахань 414000, Россия

Основным предметом данной статьи стали тексты религиозной тематики, так или иначе присутствующие в партитурах композиторов в виде непроизносимого текста (эпиграфа). Отмечается, что непроизносимый словесный текст может быть придуман композитором или взят из литературного источника (прозаическое или поэтическое произведение религиозной направленности). В качестве доказательства приводятся музыкальные опусы Ф. Листа, О. Мессиа́на, А. Кнайфеля, А. Караманова, С. Губайдулиной и ряда других авторов.

Статья базируется на комплексном подходе к изучению религиозных текстов в партитурах композиторов разных столетий, принадлежащих разным стилевым направлениям и эпохам. Помимо аналитического метода, характеризующего собой рассмотрение отдельных произведений, используется контекстно-исторический метод. Основное внимание уделено композиторам XX века: именно в это время и появляется наибольшее количество произведений с эпиграфами религиозного содержания, что диктуется особым положением XX столетия в отношении негативных событий и эмоций.

Ключевые слова: Религия и музыка, эпиграф, непроизносимый текст, синтез искусств, музыка и текст, скрытый смысл, программность

RELIGIOUS EPIGRAPH IN THE INSTRUMENTAL OPUS:
ON THE RELATION OF VERBAL AND MUSICAL TEXTS

*Vladislav O. Petrov*¹

¹ Astrakhan State Conservatory, 23 Sovetskaya Str., Astrakhan 414000, Russia

The main subjects of this article were texts of religious themes, somehow present in the score of composers in the form of an unpronounceable text (epigraph). It is noted that an unpronounceable verbal text can be invented by a composer or taken from a literary source (a prose or poetic work of a religious orientation). As a proof are given musical opuses by F. Liszt, O. Messiaen, A. Knaifel, A. Karamanov, S. Gubaidulina and several other authors are given.

The article is based on an integrated approach to the study of religious texts in the score of composers of different centuries, belonging to different styles and epochs. Therefore, in addition to the analytical method that characterizes the consideration of individual works, a context-historical method is used. But still the main attention is paid to composers of the twentieth century — it is at this time created that the greatest number of works with epigraphs of religious content appears, which is dictated by the special position of the twentieth century with regard to negative events and emotions.

Keywords: religion and music, epigraph, unpronounceable text, synthesis of arts, music and text, hidden meaning, program

XX век принес значительное количество инструментальных произведений, так или иначе связанных с текстом. Однако это явление, не столько неожиданно приобретенное именно данным столетием, сколько весьма логично подготовленное развитием искусства в прошлых веках. Взаимопроникновение литературы и музыки осуществлялось как в литературном, так и в музыкальном творчестве. Словесные подстрочные тексты как собственно сочиненные композитором, так и основанные на разного рода литературных источниках, использовали Ф. Лист, Г. Берлиоз, Р. Шуман, И. Брамс, Н. Римский-Корсаков, С. Рахманинов, ранее — Г. И. Бибер, И. С. Бах и А. Вивальди. С появлением Девятой симфонии Л. Бетховена музыкальное искусство ознаменовалось включением профессиональных голосов в инструментальные жанры, в дальнейшем свойственным многим симфоническим произведениям (Ф. Мендельсона, Д. Шостаковича, Д. Мийо и т. д.).

Стремление композиторов к взаимовлиянию признаков, характерных для тех или иных искусств, приводит к тому, что слово, в большей степени, чем ранее, проникает в несловесные искусства (музыку), а музыка, как *фактическое звучание*, — в словесные и визуальные (например, в театральные и кинематографические) постановки. Конечно же, нельзя говорить, что взаимодействие слова и музыки нашло свое яркое выражение исключительно в это время. История музыки знает примеры и более раннего синтеза. Однако в данном случае имеется в виду именно проникновение слова в инструментальную композицию — как путем озвучивания, так и беззвучное

Акцентируем внимание на том, что, если текст прописан в партитуре и не произносится, то в этом случае он призван уточнять содержание программы произведения, ориентированное на исполнителей. При этом необходимо сразу отметить, что непроизносимый словесный текст, выступающий предметом исследования в данной статье, может быть:

- *придуман композитором*,
- *взят из литературного источника (прозаическое или поэтическое произведение религиозной направленности)*.

Религиозные настроения свойственны, как известно, многим композиторам. Действительно, некоторые из них использовали и используют религиозные тексты в своих инструментальных произведениях в качестве эпиграфов или подстрочных комментариев [данной теме посвящены следующие работы автора: 7, 8, 9, 10, 11]. Проведем анализ наиболее ярких, на наш взгляд, образцов инструментальной композиции со словом и изберем в качестве примеров сочинения О. Мессияна, Б.-А. Циммермана, С. Губайдулиной, А. Караманова и А. Кнайфеля, наполненные особым отношением композиторов к используемым религиозным источникам.

Так, цитаты из библейских источников могут присутствовать непосредственно внутри партитуры, в определенных ее разделах, указывая исполнителю на характер воспроизведения данного фрагмента. **Ференц Лист** эпиграфом к пьесе «**Псалом**» из цикла «Альбом путешественника» избирает текст Псалма 42: «*Как лань желает к потокам воды, так желает душа моя к Тебе, Боже!*». **Альбан Берг** в качестве эпиграфа к Камерному концерту (1924) для скрипки, кларнета и фортепи-

ано использует фразу: «Бог троицу любит», передающую идею троиственности, ставшую главной в сочинении.

Отмечая, что проникновение религиозных источников в музыкальные опусы встречается в творчестве **Оливье Мессиа**на и до 1940-х годов, укажем, что именно с этого времени, ввиду переживаемых композитором событий личной жизни, они (источники) наполняются дополнительным смыслом. К. Мелик-Пашаева считает, что «...40-е годы для Мессиа

на — действительно апокалиптический “конец времени”; в эти дни искренняя вера и религиозность, очевидно, служили ему убежищем от кошмаров реального мира» [5, с. 48]. В первой половине указанного десятилетия были сочинены два знаковых сочинения: «Квартет на конец времени» (1941) для скрипки, кларнета, виолончели и фортепиано и «Образы слова Аминь» (1943) для двух фортепиано. В качестве литературной основы этих опусов Мессиа

н использует религиозные тексты — в качестве эпитафий, литературных заголовков и примечаний. Так, в партитуре «**Квартета на конец времени**»¹ присутствуют 1–2 и 6–7 стихи Главы 10 «Откровения Иоанна Богослова» («Апокалипсис»): «1 И видел я другого Ангела сильного, сходящего с неба, облеченного облаком; над головою его была радуга, и лице его как солнце, и ноги его как столпы огненные, 2 в руке у него была книжка раскрытая. И поставил он правую ногу свою на море, а левую на землю, ...6 и клялся Живущим во веки веков, Который сотворил небо и все, что на нем, землю и все, что на ней, и море и все, что в нем, что времени уже не будет; 7 но в те дни, когда возгласит седьмой Ангел, когда он вострубит, совершится тайна Божия, как Он благовествовал рабам Своим пророкам». Квартет, адресованный первым жертвам войны против фашизма и консолидирующий в себе все черты стиля композитора, свойственные тому времени, представляет собой такую циклическую форму, отдельные части которой «скреплены» рядом семантических факторов. К таковым отнесем: образные реминисценции, общность тематизма, фактурное родство, соединение расположенных на расстоянии частей одной сюжетной линией (например, II и VII — линией видения вещающего Ангела). Немаловажную роль в этом комплексе играет предпосланный религиозный текст, объединяющий ряд разнородных в стилистическом отношении частей в единую концепцию, выявляющий своего рода *метаобраз* цикла. По замечанию Л. Гуральника, «“Программные” тексты Мессиа

на, служащие ключом к пониманию его музыкальной символики, тем самым значительно обогащают комплекс рождаемых музыкой ассоциаций. Это обстоятельство выгодно отличает их от традиционных европейских программ, зачастую ограничивающих фантазию слушателя. Представляется, что в идеале мессиа

новская “программа” должна выполнять те же функции, которые в неевропейских традициях выполняет весь комплекс присущих музыке религиозно-мировоззренческих коннотаций и символов» [1, с. 18].

¹ Квартет состоит из восьми частей, имеющих программные названия: I — «Литургия кристалла», II — «Вокализ для ангела, возвещающего конец Времени», III — «Бездна птиц», IV — «Интермедия», V — «Хвала вечности Иисуса», VI — «Танец ярости для семи труб», VII — «Кружение радуги для ангела, возвещающего конец Времени», VIII — «Хвала бессмертию Иисуса».

Каждой пьесе цикла Мессиана **«Образы слова Аминь»**² предпослан текст из разных священных книг: Книги Бытия (1: 3 — *«Да будет свет. И стал свет»* — эпитаф к I части), Книги пророка Варуха (3: 34–35 — *«И звезды воссияли и возвселились. Он призвал их, и они сказали: “Вот мы”»* — эпитаф ко II части), Евангелия от Матфея (26: 39 — *«Отче наш! Если возможно, да минует Меня чаша сия; впрочем, не как Я хочу, но как Ты»* — эпитаф к III части; 7: 23 — *«Отойдите от меня, делающие беззаконие»* — эпитаф к VI части), Книги Откровения (7: 11–12 — *«И все Ангелы... пали перед престолом на лица свои, и поклонились Богу, говоря: “Аминь”!»* — эпитаф к V части), Книги притчей Соломоновых (4: 18 — *«Стезя праведных — как светило лучезарное, которое более и более светлеет до полного дня»* — эпитаф к VII части). По мнению К. Зенкина, «В истории взаимоотношений музыки и слова (истории, уходящей в глубь веков и полной ярких достижений, противоречий и недопониманий) творчество Оливье Мессиана занимает исключительное место... Создается впечатление, что слово Мессиану нужно больше, чем любому другому автору инструментальных произведений, оно ему просто жизненно необходимо, хотя о “литературности” его музыкального мышления говорить не приходится... У Мессиана очень мало непрограммных произведений. Но главное — это новый, неповторимо мессиановский облик программ и особый вектор их действия» [2]. Продолжая мысль Зенкина, необходимо отметить, что особый вектор действия текстов, используемых в произведениях Мессиана, — в их религиозном содержании.

Текстовые эпитафы представлены в сочинениях Мессиана 1960-х годов — **«Цвета небесного града»** (1964) для фортепиано, духовых, ксилофона, ксило-римбы, маримбы и **«И чаю воскрешения мертвых»** (1964) для духовых и металлических ударных инструментов. В композиторской программе, предпосланной первому произведению³, помимо использования текстов «Откровений Иоанна Богослова», Мессиаан пишет: «Церковные аллилуйи, греческие и индийские ритмы, пермутации длительности, пение птиц из различных стран — все это аккумулируется, подчиняется цвету и комбинациям звуков, которые всем управляют. Цветозвуковые комплексы — символ Небесного града и “Того”, Кто в нем живет. Вне времени, вне пространства, в свете без света, в ночи без ночи... Так и Апокалипсис более страшен в своем низвержении, чем в видении славы, которые только фрагментно появляется подобном цветам» [6, с. 59]. В партитуре цикла «И чаю воскрешения мертвых», музыкальным образам которого «присуще особое величие и благородство: композитор строит свой собор памяти павших, воздвигая величественные звуковые колонны» [5, с. 179–180], Мессиаан применяет следующие тексты: в I части — *«Из глубины взываю к Тебе, Господи: Господи, услышь голос мой»* (Псалтырь, 130: 1–2), во II — *«Христос, воскреснув из мертвых, уже не умирает: смерть уже не имеет над Ним власти»* (Евангелие. К Римлянам, 6–9), в III — *«Наступает*

² Цикл имеет семь частей: I — «Аминь Создания», II — «Аминь звезд, планеты с кольцом», III — «Аминь агонии Иисуса», IV — «Аминь желания», V — «Аминь ангелов, святых и пения птиц», VI — «Аминь суда (Судного дня)», VII — «Аминь свершения».

³ Цикл состоит из 5 частей: 1. «Радуга окружает трон», 2. «Семь ангелов держат семь труб», 3. «Звезды дают ключ от бездны», 4. «Сияние святого града подобно кристаллу яшмы», 5. «Стена града украшена драгоценными камнями».

время, и настало уже, когда мертвые услышат глас Сына Божия» (Евангелия от Иоанна, 5: 25), в IV — «И они воскреснут в славе, с новым именем — при общем ликовании утренних звезд и под радостные восклицания сынов неба» (Новый Завет, Первое послание к Коринфянам, 15:43, Откровение, 2: 17), в V — «И слышал я голос многочисленного народа» (Откровение, 19: 6). Каждому из текстов прямо в партитуре дается расшифровка и описывается музыкальное воплощение идеи, заложенной в эпитафиях. Так, после эпитафия к I части Мессиян отмечает: «Церковный Псалом душ Чистилища, которые надеются на Рай — и всех (живых и мертвых) в ожидании Воскресения. Тема из глубины (у тяжелой меди) — гармонизация шестью валторнами и комплексом цветов — крик Бездны!», после эпитафия ко II части — «Воскресший Христос живет и будет жить вечно в теле и душе. “Он первый не из мертвых” (Апокалипсис), “первый из спящих” (Св. Павел). “Человек — Бог, воскресший, он подает пример для нашего Воскресения” (Св. Фома Аквинский). Это является доказательством нашего воскресения», а после эпитафия к V части — «“как бы шум вод многих”. Подобно восхвалению святых, описанному в Апокалипсисе: звучит сильный шум воды, повторения гонгов в ударной группе, тяжелая медь и tutti всего оркестра, звучит мощный, впечатляющий хорал — громадное фортиссимо, единство и простота» и т. д.

К композиторам второй половины XX века, особо тяготеющим к религиозному слову и его включению в партитуры инструментальных композиций, можно причислить **Бернда Алоиза Циммермана**, виолончельная **Соната** (1960) которого (в пяти частях: «Представление», «Фаза», «Тропы», «Пространства», «Стишок») имеет эпитафия из Экклезиаста: «*Всему свое время, и время всякой вещи под небом*», **Софию Губайдулину**, **Александра Караманова** и **Александра Кнайфеля**. Переживание рождается с помощью выписанного в партитуре текста, например, в сонате «**Радуйся!**» (1981) для скрипки и виолончели Губайдулиной, где в качестве эпитафий к каждой из пяти частей использованы тексты писем Г. Сковороды, основанные на фрагментах философско-религиозных трактатов: I — «Радости вашей никто не отнимет от вас» (Евангелие от Иоанна), II — «Веселиться веселием» (Ветхий Завет, Псалтирь, Псалом 105), III — «Радуйся, Равви» (Евангелие от Матфея), IV — «И возвратись в дом свой» (Евангелие от Луки), V — «Внемли себе». В. Холопова уподобляет сонату мессе, трактуя части следующим образом: I — Kyrie, II — Gloria, III — Credo, IV — Agnus Dei, V — Gratias [см. об этом: 12, с. 234–238], и отмечая что в ней «воплощение значительных философско-религиозных идей возлагается на чрезвычайно тонкие исполнительские инструментальные средства, которые требуют своего символического, метафорического, риторического осмысления. Соната должна не только слышаться, но и определенным образом семантически “прочитываться”. Как писал Григорий Сковорода, “в вещах можно приметить вечность”» [там же, 237–238]. Исполнители, воспроизводящие нотные знаки, должны, с точки зрения композитора, воплощать именно написанный в предисловии к сочинению текст, тем самым, донося религиозную идею до слушателя.

Религиозно в своей основе и не произносящееся слово, присутствующее во многих симфониях **А. Караманова**. Е. Клочкова считает, что у него «Авторские программы имеют ценность не только для постижения адекватного содержания музыки симфоний, но и как некий самостоятельный литературный источник.

В нем Караманов не только точно следует религиозному подлиннику, по сути — его цитирует, но и, зачастую, интерпретирует фрагменты Евангелия и Апокалипсиса. К религиозным текстам, выбранным для программ симфоний, Караманов в большинстве случаев подходит как толкователь, создавая своеобразный апокриф. Это “толкование” рассчитано, с одной стороны, на более широкие в сравнении с литературным рядом образно-эмоциональные возможности музыки, но, с другой, определяется личным, глубочайшим, на уровне собственного мистического опыта, проникновением в смысл Священного Слова. композитор в большинстве случаев свободно интерпретирует религиозный источник, не соблюдая точную последовательность событий, пропуская одни сюжетные мотивы, расширяя другие и предлагая собственные» [3, с. 107–108]. Например, религиозные тексты проникают в качестве эпиграфов в симфонические сверхциклы Караманова «Свершишася» и «Быть». Так, в девятой части **«Свершишася»** («И пребывали всегда в храме», 1965–1966) используется 117 Псалом Давида: *«Славьте Господа, ибо Он благ, ибо вовек милость Его! / Пусть же скажет дом Израилев, что Он благ, что вовек милость Его; / пусть же скажет дом Ааронов, что Он благ, что вовек милость Его; / пусть же скажут все боящиеся Господа, что Он благ, что вовек милость Его. / От скорби я призвал Господа, и Он услышал меня и вывел на простор. / Господь мне помощник, и не убоюсь: что сделает мне человек? / Господь мне помощник, и я посмотрю на врагов моих. / Лучше надеяться на Господа, чем надеяться на человека; / лучше уповать на Господа, чем уповать на князей. / Все народы окружили меня, но я именем Господним воспротивился им; / обступив, окружили меня, но я именем Господним воспротивился им; / окружили меня, как пчёлы сот, и разгорелись, как огонь в терниях, но я именем Господним воспротивился им; / толкнули меня, и я готов был упасть, но Господь поддержал меня...»*. Текст Псалма разделен между исполнителями — тенором, хором мальчиков и смешанным хором, звучащими на фоне оркестра. Интерпретируя «Апокалипсис» в симфонии **«Град великий»** (1982, 4 часть сверхцикла «Быть», в который входят шесть религиозных симфоний: «Любяшу ны», «Кровлю агнчею», «Блещении мертви», «Град великий», «Быть», «Аз Иисус»), Караманов предоставляет исполнителям следующий текст: *«Ниспадение в бездны наркотических наслаждений, Дьявол едет, здесь он изображен двурогим чертом на бричке, пляска Дьявола на одной ноге»*. Сам композитор высказывался: «...вся моя музыка религиозного периода, вся эта огромная кipa, начиная от Евангелия — “Свершишася” и кончая “Апокалипсисом” — “Быть”, все от начала до конца написано исключительно по вдохновению, по услышанию свыше. Каждая нота, каждый глагол — это была воля Божья. Это не мои глаголы — это Божественная музыка, которую нужно знать» [4, с. 7].

В многочисленных произведениях **А. Кнайфеля** текст диктует музыкальную концепцию. Так, партитуре пьесы **«Рождение»** (2003) для фортепиано, отображающей мир детства, предпослан детальный комментарий: «Словесный текст служит ориентиром выразительного интонирования, как если бы он произносился реально. В пьесе можно условно наметить две фазы. В первой из них в неспешном двухдольном движении из ключевого тона рождается мотив мольбы, который становится интонационным зерном всей пьесы. Особую речевую выразительность придают мелодии ритмические смещения мотивов с сильной доли и смысловые

паузы (вплоть до целого такта!). После соло бубенчиков мелодия звучит более повествовательно, распевно и приходит к относительному завершению на звуке соль (“...яже в слове и в деле...”). Вопросительный и ответно-успокаивающий характер этих фраз можно оттенить, закругляя и смягчая их окончания, подобно речевой интонации. Во второй фазе пьесы мелодическое развитие постепенно становится взволнованным. Ключевой эпизод — “...яже во дни и в ночи, яже в уме и в помышлении...”, с проникновенным квартовым ходом, а затем следует просветленное успокоение. Столь же просветленно звучит неожиданно модулирующая заключительная фраза, с надеждой и верой завершающая “Рождение”. Осмысленное “произношение” на фортепиано речевых интонаций, вслушивание в постоянный контрапункт мелодии и перезвона бубенчиков помогут выразить сердечность высказывания, сохраняя его общий сдержанно-сосредоточенный тон». Сам текст молитвы, при этом, не произносится, точно так же, как и в симфонии **«Тихое веяние»** (1992) **Вячеслава Артемова**, в которой в качестве эпиграфа присутствует фраза из Книги Иова (4: 15): *«И дух прошел надо мною; дыбом стали волосы на мне... Тихое веяние — и я слышу голос»*. Эпиграфом к фортепианной поэме **«Которого любит душа моя...»** (2003) **Григорий Корчмар** избирает фрагмент «Песни песней» Соломона из Ветхого Завета: *«На ложе моем ночью искала я / Того, которого любит душа моя, / Искала его и не нашла его. / Встану же я, пойду по городу, / По улицам и площадям, и буду искать / Того, которого любит душа моя... / Заклинаю вас, дочери иерусалимские: / Если вы встретите возлюбленного / Моего, что скажите вы ему? / Что я изнемогаю от любви»* (гл. 3:1,2; гл. 5:8).

Религиозные тексты, пусть используемые только в виде эпиграфов и подстрочных комментариев, всегда применяются композиторами как символ духовного начала. И необходимость выразить звуками этот духовный образ, который может быть помещен в совершенно разный контекст (в контекст повествования о войне и оплакивания жертв, связанных с ней, как в «Квартете на конец времени», «И чаю воскрешения мертвых» Мессиана, «Agnus Dei» Кнайфеля, или в контекст осмысления проблемы жизни и смерти, как в Сонате для виолончели Циммермана), возложена на исполнителей, которые без слов должны донести сущность религиозного содержания композиции до слушателя.

ЛИТЕРАТУРА

1. Гуральник Л. Ю. Символика и программность у О. Мессиана // Символ, символическое, символизация в искусстве и культуре. Проблемы языка искусства: мат-лы конф. СПб.: РИИИ, 2001. С. 9–18.
2. Зенкин К. В. Слово в музыкальном мире Мессиана как знак «Божественного присутствия» // Израиль-XXI: музыкальный журнал. 2010. № 19. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm (дата обращения: 16.08.17).
3. Ключкова Е. В. Алемдар Караманов. От библейских текстов к симфониям-«видениям» // Музыкальная академия. 2010. № 4. С. 104–111.
4. Крылатова С. С. Совершилось // Музыкант-классик. 2007. № 4 (64). С. 7.
5. Мелик-Пашаева К. Л. Творчество О. Мессиана: Исследование. М.: Музыка, 1987. 208 с.
6. Мессиаан О. «Цвет града небесного» (первое предисловие к партитуре) // Слово композитора (по материалам второй половины XX века): сб. трудов. М.: РАМ им. Гнесиных, 2001. Вып. 145. С. 59–60.

7. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. 2011. № 4. С. 2–8.
8. Петров В. О. Инструментальная пьеса со словом: теория жанра в связи с его интерпретацией // Проблемы художественной интерпретации: мат-лы Всерос. науч. конф. 9–10 апреля 2009 года / сост. и отв. ред. И. С. Стогний. М.: РАМ им. Гнесиных, 2010. С. 169–189.
9. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции как фактор утрирования трагического содержания // Культура и искусство. 2011. № 2. С. 102–110.
10. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики: науч.-теор. и прикладной ж-л. 2011. № 2 (8): в 3 ч. Ч. III. С. 129–133.
11. Петров В. О. Слово в инструментальной музыке: уч.-метод. пос. Астрахань: АИПКП, 2011. 104 с.
12. Холопова В. Н. София Губайдулина. М.: Композитор, 2008. 400 с.

REFERENCES

1. Gural'nik L. Yu. Simvolika i programmnost' u O. Messiana // Simvol, simvoli-cheskoe, simvolizatsiya v iskusstve i kul'ture. Problemy yazyka iskusstva: mat-ly konf. SPb.: RIII, 2001. S. 9–18.
2. Zenkin K. V. Slovo v muzykal'nom mire Messiana kak znak «Bozhestvennogo pri-sutstviya» // Izrail'-XXI: muzykal'nyj zhurnal. 2010. № 19. URL: http://www.21israel-music.com/Messiaen_slovo.htm (data obrashheniya: 16.08.17).
3. Klochkova E. V. Alemdar Karamanov. Ot biblejskikh tekstov k simfoniyam-«vide-niyam» // Muzykal'naya akademiya. 2010. № 4. S. 104–111.
4. Krylatova S. S. Sovershilos' // Muzykant-klassik. 2007. № 4 (64). S. 7.
5. Melik-Pashaeva K. L. Tvorchestvo O. Messiana: Issledovanie. M.: Muzyka, 1987. 208 s.
6. Messian O. «Tsvet grada nebesnogo» (pervoe predislovie k partiture) // Slovo kompozitora (po materialam vtoroy poloviny XX veka): sb. trudov. M.: RAM im. Gnesinyh, 2001. Vyp. 145. S. 59–60.
7. Petrov V. O. Instrumental'naya kompozitsiya so slovom: voprosy teorii i istorii zhanra // Muzykovedenie. 2011. № 4. S. 2–8.
8. Petrov V. O. Instrumental'naya p'esa so slovom: teoriya zhanra v svyazi s ego in-terpretatsiej // Problemy hudozhestvennoj interpretatsii: mat-ly Vseros. nauch. konf. 9–10 aprelya 2009 goda / sost. i отв. red. I. S. Stognij. M.: RAM im. Gnesinyh, 2010. S. 169–189.
9. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj kompozitsii kak faktor utrirovaniya tragicheskogo soderzhaniya // Kul'tura i iskusstvo. 2011. № 2. S. 102–110.
10. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj kompozitsii: tipologiya integrirovaniya tekstov // Istoricheskie, filosofskie, politicheskie i yuridicheskie nauki, kul'turologiya, iskusstvovedenie. Voprosy teorii i praktiki: nauch.-teor. i prikladnoj zh-l. 2011. № 2 (8): v 3 ch. Ch. III. S. 129–133.
11. Petrov V. O. Slovo v instrumental'noj muzyke: uch.-metod. pos. Astrahan': AIPKP, 2011. 104 s.
12. Holopova V. N. Sofiya Gubajdulina. M.: Kompozitor, 2008. 400 s.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

В. О. Петров — д-р искусствоведения; petrovagk@yandex.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Vladislav O. Petrov — Dr. Sci. (Arts); petrovagk@yandex.ru