

Vladislav PETROV

## The problem of life and death in the genre of Instrumental composition with words

Владислав ПЕТРОВ

### Тема жизни и смерти в жанре инструментальной композиции со словом в творчестве композиторов второй половины XX века

Проблема жизни и смерти волновала представителей искусства с давних времен, но особенно ярко заявила о себе в творчестве писателей, поэтов, художников, музыкантов в XX столетии, в связи с довлеющей силой негативных явлений — политических метаморфоз, военных событий, социальных катастроф, перенасыщающих жизнь. В условиях такого рода явлений обесценивается человеческая жизнь. В. Е. Хализев в связи с этим отметил: «Катастрофичность человеческого бытия составляет его главное, сущностное свойство, а жизнь безысходна и бессмысленна вследствие смертности индивидуальных существ. Трагическое при этом *сводится* к страданиям и чувству безнадежности, позитивное же его содержание (утверждение стойкости, последовательности, мужества) нивелируется и не учитывается» [10, с. 49]. По мнению литературоведа, такая тенденция наблюдается в области искусства в целом, начиная с середины XIX века. Нельзя не согласиться и с высказыванием Е. И. Левашко: «Человек — единственное существо, которое осознает свою смертность и может делать ее предметом размышления. Но неизбежность собственной смерти воспринимается человеком отнюдь не как отвлеченная истина, а вызывает сильнейшие эмоциональные потрясения, затрагивает самые глубины его внутреннего мира. Поиском ответа на этот вопрос занимались и занимаются и мифология, и различные религиозные учения, и искусство, и многочисленные философии. Но в отличие от мифологии и ре-

The author of the article examines the peculiarities of the new genre in music formed in the second half of the 20th century, namely, the instrumental composition with words. The attention is focused on the manifestation of philosophical comprehension of life and death problems in that genre. As examples, the author examines the works by S. Gubaidulina, F. Rzewski, G. Crumb, F. Karaev, K. Huber, A. Vustin, and N. Korndorf, in which the text becomes an integral part of the tragic conception of the whole.

**Key words:** music of 20th century, instrumental composition with words, synthesis of arts, problems of life and death in music.

Инструментальная композиция со словом — один из новых музыкальных жанров, сформировавшийся во второй половине XX столетия. В данной статье особое внимание сосредоточено на проявлении в жанре философского осмысления проблемы жизни и смерти. В качестве примеров рассмотрены сочинения С. Губайдулиной, Ф. Ржевски, Д. Крама, Ф. Караева, К. Хубера, А. Вустина и Н. Корндорфа, в которых вербальный текст становится неотъемлемой составляющей общей трагической концепции целого.

**Ключевые слова:** музыка XX века, инструментальная композиция со словом, синтез искусств, проблемы жизни и смерти в музыке.

лигии, которые, как правило, стремятся навязать, продиктовать человеку определенные его решения, если она не является догматической, апеллирует, прежде всего, к разуму человека и исходит из того, что человек должен искать ответ самостоятельно, прилагая для этого собственные духовные усилия» [4, с. 3]. Поиски ответа зачастую воплощаются в музыкальных концепциях ряда композиторов XX столетия. Не исключением стал и жанр инструментальной композиции со словом<sup>1</sup>.

Изрядное количество примеров такого рода произведений существует в творчестве С. А. Губайдулиной. В каждом из них — своя концепция и свой способ сценического воплощения, но, как правило, — это глубоко философская идея, облаченная в трагическое содержание. Помимо этого, С. А. Губайдулина всегда прибегает лишь к одному принципу голосового воспроизведения текста — *свободно-декламационному*.

Так, ее инструментальное трио для флейты, альты и арфы «Сад радости и печали» (1980) посвящено поэту Ф. Танцеру (1921–2003), фрагмент «Дневника» которого произносится инструменталистами в конце сочинения на немецком языке *ad libitum*. Нельзя не указать, что идейная канва композиции была почерпнута в произведении «Саят-Нова» писателя И. Оганова. Главная образная сфера любого его сочинения — трагедийность, отмеченная в ряде литературоведческих работ. Зачастую И. Оганов прибегает к символизму, зашифровывая

<sup>1</sup> О теории жанра см.: [5, 6, 7].

дисгармонию личности с миром, с другими персонажами, включенными в понятие «жизнь», во фразы, наподобие «испытание цветка болью», и олицетворяя саму жизнь и ее драматические перипетии со «звонким пением сада». В метафорическом смысле сад И. Оганова — жизнь, а коллизии, происходящие в нем (дождь, ветер и т.д.), — драматические события человеческой жизни. Исходя из этого, предположим, что концепция сочинения С. А. Губайдулиной «Сад радости и печали» — музыкальная демонстрация жизни (сада) с вкраплением полярных начал — радости и печали, присутствующих в любой человеческой жизни.

Композиция С. А. Губайдулиной трехчастна: ц. 1–8 — экспозиционный раздел, ц. 9–41 — разработочный раздел, ц. 42–47 — заключительный раздел (реприза). Каждый из них поделен на ряд тематических построений. Например, экспозиционный раздел включает в себя контрастные как по характеру, так и по инструментальному составу формообразующие элементы — хроматическую мелодию флейты, вибрато арфы на одной струне, глissандирующие пассажи альты. Каждый из инструментов несет свою образную линию, воплощенную характерным только для него исполнительским приемом. При этом тематический материал арфы и альты на протяжении экспозиции фактически не изменяется, являясь континуально остинатным. Флейта же словно выкристаллизовывает свой материал на протяжении раздела, и лишь в его конце появляется окончательно оформленный тематизм — символ или «элемент» (по А. Ю. Кудряшову) радости. Уже в экспозиции намечен контраст образных категорий, хотя «среди методов развития в произведении главенствующим является вариационность. Оба центральных элемента гармонической системы — „элемент радости“ и „элемент печали“ — единственные относительно устойчивые тематические образования, но их устойчивость с первых же тактов носит постоянный вариационный характер, в меньшей степени свойственный экспозиции, в большей — разработочному разделу» [3, с. 190]. На конфликте «элемента печали» (флейта) и «элемента радости» (альт) строится разработочный раздел пьесы, драматический по эмоциям. Те инструменты, которые воплощали один образ, вели одну тематическую линию, расширяют свой потенциал. В основе разработки лежит принцип контраста. Реприза «Сада радости и печали» сокращена, зато в конце произведения имеется поэтическая (*Recitatore*) кода, выписанная композитором и включенная в общую партитуру (ц. 47).

Поэтический текст, выполняющий функцию обобщения развертывания музыкальной драматургии и произносимый на языке оригинала, трагичен, он олицетворяет размышление человека над проблемой жизни и смерти: «Когда все действительно кончится? / Каков реальный конец? / Все границы словно разрушены палкой / или втоптыны каблуком в землю. / До тех пор... Здесь

граница. / Но все это искусственно. / Завтра мы вступим в новую игру». Но поскольку заканчивается произнесение текста оптимистическим утверждением «завтра мы вступим в новую игру», о трагическом исходе всей композиции говорить сложно. «Сад радости и печали» — размышление о том, что есть смерть, но не омузыкаленный показ гибели «героя» произведения. Текст, согласно указаниям, читается тихим голосом одним или всеми исполнителями после окончания звучания музыки. Возникает сложная, «открытая» по форме конструкция: музыка не заканчивает существование, а неизбежно перетекает в «музыкальный» по сути, трагический по образной наполненности текст.

Смерть может стать аспектом осмысления в конкретных ситуациях, в которые попадает та или иная личность. Например, такой ситуацией оказывается война. В 1985 году Ф. Ржевски сочиняет произведение для ударника — «Потерянное и найденное» (вариант названия, встречающийся в программах европейских концертов, — «Бюро находок»). Однако, это — инструментальный перформанс, поэтому здесь наблюдается иной способ фиксации музыкальных событий. Партитура представляет собой лишь английский текст, начинающийся фразой «Я только что показал класс в засаде...», выполняющий, соответственно, функцию доминирования. В правой колонке (*Text*) даны строчки из письма лейтенанта М. Ли, датированного 7 августом 1966 года и написанного из Вьетнама после очередного боя<sup>2</sup>. Трагический в своей основе прозаический и нехудожественный текст, в котором рассказывается о том, как молодому солдату удалось избежать смерти, буквально посмотрев ей в глаза, первоначально читается ударником. В левой колонке (*Action*) представлены события, которые должны быть выполнены для осуществления музыкальной и театрально-сценической линии композиции: «Окажитесь перед аудиторией», «Топчитесь на правой ноге», «Хлопните по сердцу правой рукой», «Медленно царапать по столу» и т.п. Эти действия в данном случае не направлены на дополнительную театрализацию исполнительского процесса, а призваны донести слушателям состояние ужаса, испытанное главным героем. При этом, в заключительной части композиции текст не только может читаться, но и «жалостливо пропеваться (на выбор исполнителей)» с использованием внутрислогового распева. Пение воспринимается как реакция на сохранность жизни, как своеобразный катарсис.

Еще одно трагическое произведение, имеющее отношение к жанру инструментальной композиции со словом, — «Идиллия для незаконнорожденного» (1985) Джорджа Крама, написанная для флейты и трех ударников (I и II ударники — бонго, африканский барабан, пять там-тамов, маленький бас-барабан, III ударник — большой барабан). Программу сочинения автор раскрывает в предисловии к изданию партитуры: «Я чувствую, что рождение вне брака<sup>3</sup> — роковая и печальная неприятность рода человеческого [...] Человечество все бо-

<sup>2</sup> Через три недели, когда письмо было получено адресатом — бабушкой Марион Ли, — американский военный был убит. Это последнее письмо солдата.

<sup>3</sup> Под браком в данном случае следует понимать «договор» человечества с природой о взаимном сосуществовании.

лее становится „незаконнорожденным“ в природном мире растений и животных. Древнее чувство братства со всевозможными жизненными формами (так остро представленное в поэзии Св. Франсиса Ассизского) постепенно утратило свои соединительные корни, и впоследствии мы нашли себя в монархии умирающего мира. Мы надеемся, что человеческий род будет вновь объединен новой моралью природы. Моя Идиллия была вдохновлена этими мыслями. Флейта и ударные для меня (возможно — от ассоциации с древней этнической музыкой) — такие инструменты, которые наиболее сильно воплощают голоса природы. Я предлагаю: идеально (пусть и невыполнимо) моя Идиллия была бы услышана издали, около озера, залитого лунным светом вечером в августе». Звуки природы передаются Дж. Крамом специальными средствами — различными известными и новаторскими приемами вибрато, глиссандо, игры на инструментах. Центральный персонаж этой драмы — *человечество* как единица живой природы. Но оно — лишь его часть, спонтанно возникающая в природе, и, возможно, если — по Дж. Краму — человечество не найдет компромисса с природой, оно исчезнет. Смерть интерпретируется здесь как конец всему, что связано со словом «жизнь», и сопряжена с глобальными катаклизмами, происходящими в природе.

Начинается композиция в минималистском стиле: на фоне длительно выдержанных гулов ударных инструментов флейтист исполняет ряд красивых, специфично оформленных ритмически мелодий, каждая из которых имеет собственную манеру воспроизведения: *normal vibrato, measured vibrato, like a primitive instrument, sempre pulsando, come sopra* и т.д. Постепенно ударники активизируются — их партии становятся ритмически и динамически оживленными, с одной стороны, демонстрирующими первобытные ритмические структуры — хаотичные, но призывные. С другой стороны, ударные инструменты воплощают звуковой образ природы с ее вечным, то едва уловимым, то возмущенно-громким наполнением. Звучание флейты, наоборот, перестает быть однородным в регистровом отношении, и исполнителю предоставляется материал, изобилующий разными ритмико-мелодическими формантами, которые «перебрасываются» Дж. Крамом из регистра в регистр.

С расширением диапазона звучания флейты в оригинальный материал композитора проникает мелодия пьесы для флейты соло «Сиринга» К. Дебюсси. Цитирование, возможно, обусловлено необходимостью показать образную иллюзорность, характерную для данного раздела «Идиллии для незаконнорожденного» Дж. Крама. После этого наступает время трагической действительности, изображаемой средствами ударных инструментов: сгущению красок звучащего материала способствуют ремарки — «производить ударные *sforzando*», «делать резкие удары» и т.п. Образное преодоление иллюзорно-

сти подчеркивает и привнесенный в инструментальную композицию голос: в кульминационные моменты флейтист в заданном ритме и звуковысотности произносит путем *метроритмически-декламационного принципа голосового воспроизведения текста* слова «Луна опускается... / Опускается туда, / где дрожат птицы / и вянут травы», обосновывая вывод о том, что первична в мире природа с ее животным и растительным миром.

Помимо этого, луна может олицетворяться с жизненным календарем самой природы: исчезновение и появление луны ассоциируется со смертью и зарождением новой жизни. Для понимания замысла сочинения ключевой оказывается цитата, представляющая своего рода его программный «лозунг». Взята она Дж. Крамом из стихотворения китайского мудреца и поэта VIII века С.-К. Шу и произносится «шепотом в мундштук инструмента, чтобы слова имели отчетливый звуковысотный план. При этом, флейта должна быть прислонена к микрофону». В данном случае *поэтический источник трактуется композитором как проза* — в контексте сложного музыкального материала четыре строки, используемые Дж. Крамом, предстают как текст, не имеющий никакой ритмической периодичности, воспринимающийся как единый нерифмованный поток мысли. Такая трактовка возможна; более того, — она в принципе характерна для академических вокальных жанров. Дж. Крам пользуется «принципом прозы», а сам текст выполняет *функцию интегративного дополнения*; он подчеркивает образное содержание композиции. Кроме того, в объемной аннотации к партитуре приводится схема расположения инструменталистов в пространстве сцены. Благодаря этому, «Идиллия для незаконнорожденного» предстает сочинением инструментально-театральной направленности.

Привлечение литературного текста для усиления трагического колорита, выражающего суть осмысления проблемы жизни и смерти, предпринято и в ряде инструментальных сочинений Ф.К. Караева. Например, в произведении «Немного музыки для Джорджа Крама»<sup>4</sup> (1985) для инструментального ансамбля используется текст стихотворения американской поэтессы Э. Дикинсон (1830–1886) «Если я не буду жить...» («Если меня не застанет...») на языке оригинала. Представим его перевод: «Если меня не застанет / мой красногрудый гость — / насыпьте на подоконник / поминальных крошек горсть. / Если я не скажу спасибо / из глубокой темноты — / знайте — что силюсь вымолвить / губами гранитной плиты». В данном случае стихотворение гораздо логичнее, нежели проза, подходит в качестве источника для музыкальной композиции, ибо «в стихотворной речи слово приобретает особую выпуклость, выразительность, образность [...]. В стихе, как и в музыке, есть метр, есть регулярность ударений» [8, с. 48–49]. Трагическое мировосприятие, характерное для проведшей большую часть жизни в затворничестве поэтессы,

<sup>4</sup> На английском языке произведение Ф.К. Караева обозначается как «A Crumb of Music for George Crumb». Здесь происходит игра слов: «crumb» — не только фамилия композитора, но и английский эквивалент русскому слову «крошка» (в значении «немного»). Кроме того, оно используется и в стихотворении Э. Дикинсон.

тонко воплощено Ф. К. Караевым в музыкальном плане. Инструменталисты произвольными по тесситуре голосами произносят (*декламируют в указанном метре и ритме*) фразы стихотворения. Делают это на протяжении звучания пьесы все музыканты: точно по вертикали или каноном, шепотом или в полный голос.

Функция текста Э. Дикинсон здесь — *интегративное дополнение*, способствующее утрированию основного образа произведения Ф. К. Караева. Впервые текст возникает лишь на фоне человеческого дыхания и сочетание слов с голосовыми шумами придает ужасающее впечатление. Символично, что в музыке, посвященной Дж. Краму, используется важная составляющая стиля этого композитора: большинство его произведений инструментальны, но включают в себя использование голоса исполнителей; многие его произведения также трагичны по своей образной природе. Но сочинение Ф. К. Караева — не стилизация и даже не аллюзия на стиль Дж. Крама, это — свой материал, выраженный собственными средствами в духе инструментального театра. В этом отношении значительно утверждение В. М. Барского, что «в пьесе Караева смешиваются различные типы выражения, достаточно далекие друг от друга: поэтический театр, „чистая музыка“ комбинируются в различных сочетаниях, создавая убедительный художественный образ. „A Crumb of Music for George Crumb“ Фараджа Караева напоминает стиль американского мастера только использованием специальных эффектов, произносимых шепотом стихов, преобразованного усилителем дыхания и соответствующим резонансом открытого рояля» [1, с. 181]. Однако можно с уверенностью утверждать, что «Немного музыки для Джорджа Крама» — «утроенное» трагическое мировосприятие, свойственное всем трем фигурам — композитору Ф. К. Караеву, адресату Дж. Краму и автору использованных текстов — Э. Дикинсон.

Трагический мир «Воронежских тетрадей» (1935–1937) О. Э. Мандельштама (1891–1938) привлек внимание швейцарского авангардиста К. Хубера. В 1989 году он создал Струнное трио памяти О. Э. Мандельштама «Плуг поэта». Композитор отмечает в комментариях к произведению два момента, привлекших его в творчестве поэта: «Сила его сопротивления против диктата времени, абсолютная невозможность приспособлять поэзию к „условиям“ еще чуждого общества. И, прежде всего, его „ломано-целостный“ язык, которым он умел создавать все поэтические конструкции» [14]. Цикл, написанный после ареста, ссылки в Воронеж, попыток самоубийства и приступа душевной болезни, выражает состояние боли; в нем поэт предрекает себе самому скорейшую смерть. К. Хубер, воплощая своеобразный портрет О. Э. Мандельштама, избирает из его поэтического цикла отдельные строки, используемые на языке оригинала (русском) — самые трагические по содержанию, и просит виолончелиста декламировать их, в связи с чем возникает большая отчетливость неподносимых смыслов. С точки зрения видного иссле-

дователя в области взаимоотношения музыки и текста Р. Фенани, «ритмы создают модели, которые слушатель может использовать в качестве маркеров для выявления структур, в свою очередь создающих отличительные качества текста, а метр предполагает импульс, который добавляет ощущение порядка и регулярности» [13, с. 9]. Это характеристика служит основой *метроритмически-декламационного принципа голосового воспроизведения текста*, которое применяет К. Хубер. Пение в данном случае отрицается. При этом динамика на протяжении звучания всего сочинения (около 13 минут) не выходит за пределы *mf*, поскольку композитор сознательно применил специфический прием, заключающийся в подчинении динамики интонационному развитию. К. Хубера волновала не акустически-динамическая сторона развития тематизма, а интонационная вариативность определенных мелодий. И на фоне приглушенной динамики отчетливо звучат трагические в своей основе слова О. Э. Мандельштама. Они же формируют музыкальный тематизм заключительной части произведения, где каждый слог равен во временном отношении игровому звуку, созвучию — происходит их совпадение в едином акустическом пространстве, строфа же равна тематическому комплексу. Функция текста здесь, как и в разобранном выше сочинении, — *интегративное дополнение* содержания пьесы.

Оригинальный пример «омузыкаливания» литературных прозаических текстов применяется А. К. Вустиным в произведении «Музыка для десяти» (1991). В одном из своих интервью композитор признался, что «в речи всегда ощущается некая музыкальность, существующая помимо нас как часть природы, — мы все равно подчиняемся этому ритму — хотим мы этого или не хотим. Мы в ритме находимся и из него не можем вырваться» [2, с. 158]. Музыкальность речи и речевая константа музыкальности утрируются А. К. Вустиным в «Музыке для десяти». Здесь используется фрагмент трагической по содержанию предсмертной новеллы французского писателя XVIII столетия Ж. Ф. Лагарпа (1739–1803) «Пророчество Казота» (издана в 1806 году) в переводе на русский язык. В данном случае перевод не «травмирует» стилистику оригинального текста; все смыслы воссоздают атмосферу литературного источника. Автор в партитуре дает пояснение: «Инструменталистам, исполняя партию *Voce*, читать предлагаемый текст „без выражения“, как бы проигрывая слова по нотам. Ни в коем случае не следует подражать актерской манере чтения или драматизировать текст — это не входит в намерения автора». Становится очевидным, что здесь используется *свободно-декламационный принцип голосового воспроизведения текста*, не предполагающий ограничений с точки зрения метроритма. В «Музыке для десяти» каждый инструмент — это персонаж новеллы Ж. Ф. Лагарпа, а концертное воплощение произведения есть *спиритический сеанс*, в котором «действующие лица — это тени когда-то живших людей, вызванные для того, чтобы вспомнить проведенный вместе вечер. Куль-

минацией вечера оказываются пророчества Казота (в исполнении дирижера), рассказывающего, кто каким образом закончит свое земное существование (на эшафоте, от яда и т. д.)» [11, с. 234–235]. Драматическая подоплека «сюжета» инструментального произведения расшифровывается С. И. Савенко: «Собравшиеся на вечеринку парижские вольнодумцы 1788 года слушают, не веря своим ушам, кто каким образом закончит вскоре свою земную жизнь. Последнее, что звучит в „Музыке для десяти“, — ритмизованный шепот *Kyrie eleison* всех участников ансамбля» [9, с. 442]. Фраза «*Kyrie eleison*» в данном случае является обоснованным продолжением текста, заложенного в уста Казота. Таким образом, совершается соединение светского текста с заключительной сакральной фразой. Причем прозаический текст, звучащий на протяжении всего сочинения и раскрывающий образный потенциал музыкальной составляющей композиции, выполняет, соответственно, *функцию интегративного дополнения*.

В «Пассакалии» (1997) Н. Корндорфа для виолончели исполнитель параллельно с игрой произносит строки «Божественной комедии» Данте Алигьери (1265–1321). Текст, взятый композитором из 16, 25, 26 и 27 песен «Чистилища», читается на языке оригинала драматическим голосом на фоне ритмического остинато, которое виолончелист должен производить ударами по корпусу и струнам инструмента. Вот некоторые строфы, символизирующие смерть как свершившийся факт, в переводе на русский язык: «*Мы, друг за другом, шли тесной горной, / где ступеней стесненная гряда / была как раз для одного просторной...;*» «*Здесь горный склон — в бушующем огне, / а из обрыва ветер бьет, взлетая, / и пригибает пламя вновь к стене...*». В данном случае используется *метроритмически-декламационный принцип голосового воспроизведения текста*: обозначение фразы внутри скобки из шестнадцатых длительностей означает, что

каждый из слогов должен быть равен одной шестнадцатой ноте. Таким образом, достигается декламация, направленная на передачу специфики поэтической речи, присущей Данте. Фразы, избранные Н. Корндорфом, не становятся «вырванными» из контекста литературного источника, поскольку, как полагает У. Эко, «в „Божественной комедии“ несвязанность практически отсутствует, но, благодаря многомерности, обилию персонажей и рассказанных событий (все, что есть на небе и на земле, по словам Данте), каждая строчка способна разорвать связи с целым и выступить как магическое заклинание или как мнемонический прием» [12, с. 242]. В конце произведения, когда партия виолончели обретает мелодическую и ритмическую основу, виолончелист начинает не говорить, а петь *тему*, интонационно вытекающую из виолончельной партии и оформленную в последовательность легатных мелодических фраз. Образуется своеобразный вокализ, в основе которого лежит *кантиленно-песенный принцип голосового воспроизведения текста*. ♩ = 40 — авторское обозначение темпа в данном разделе произведения. Помимо литературного текста, выполняющего *функцию интегративного дополнения*, в «Пассакалии» Н. Корндорфом привлекается ряд иных, подчеркивающих визуальность, средств: раскрывая содержание пьесы, исполнитель может двигаться, стучать и свистеть.

Можно констатировать, что жанр инструментальной композиции со словом оказался в иерархии музыкальных жанров одним из самых мощных с точки зрения проявления образов жизни и смерти — одновременно камерно-интимным и открыто программным. Его появление, а именно — привнесение в сферу инструментальной музыки вербальных текстов — обусловлено стремлением ряда композиторов к синтезу искусств, способному более полно выразить философское осмысление бытия.

#### Литература:

1. Барский В. М. Фарадж Караев: *genug or not genug* // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. М.: Композитор, 1994. Вып. I. С. 173–186.
2. Вустин А. К. Мир музыкален сам по себе // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура. Поиск смысла. Избранные интервью и эссе о музыке и музыкантах. М.: Композитор, 2009. С. 148–158.
3. Кудряшов А. Ю. Об особенностях ладо-гармонического устройства «Сада радости и печали» С. Губайдулиной // Музыка. Язык. Традиция: Сб. науч. трудов / Отв. ред.-сост. В. Г. Карцовник. Л.: ЛГИТМиК, 1990. С. 179–192 (Проблемы музыкознания; Вып. 5).
4. Левашко Е. И. Проблема жизни и смерти в философии: Реферат. Казань: Казанский государственный технологический университет, 1999. 27 с.
5. Петров В. О. Инструментальная композиция со словом: вопросы теории и истории жанра // Музыковедение. М.: Научтехлитиздат, 2011. № 4 (апрель). С. 2–8.
6. Петров В. О. Слово в инструментальной композиции: типология интегрирования текстов // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология, искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. № 2 (8). Ч. III. С. 129–133.
7. Петров В. О. Текст в инструментальной композиции (об одной особенности композиторского творчества второй половины XX века) // Музыковедение. М.: Научтехлитиздат, 2010. № 9 (сентябрь). С. 2–7.
8. Ручьевская Е. А. Слово и музыка // Анализ вокальных произведений: Учеб. пособие. Л.: Музыка, 1988. С. 5–80.
9. Савенко С. И. Общие тенденции // История отечественной музыки второй половины XX века. СПб.: Композитор, 2005. С. 429–446.
10. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высшая школа, 1999. 242 с.
11. Ценова В. С. Александр Вустин: поле битвы — душа // Музыка из бывшего СССР: Сб. ст. Вып. 1. М.: Композитор, 1994. С. 223–240.
12. Эко У. Шесть прогулок в литературных лесах / Пер. с англ. А. Глебовской. СПб.: Симпозиум, 2003. 285 с.
13. Fanany R. The musicality of language. An Application of Musical Analysis to Speech and Writing // JMM: The Journal of Music and Meaning. Fall / Winter 2008, section 4.
14. Huber K. Des Dichters Pflug. Режим доступа: URL: [http://www.klaushuber.com/index\\_ww\\_det.php?lg=en](http://www.klaushuber.com/index_ww_det.php?lg=en) (дата доступа: 15.02.2011).