

композиторської творчості. Жанрові модифікації опери – камерна опера та моноопера – практично витісняють багатоактну оперу в її традиційному розумінні, що підтверджується численними експериментами у цьому напрямку та виникненням принципово нових оперних форм.

Література

1. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 320 с.
2. Екабсонс А. В. Принципы воссоздания локально-темпорального континуума в «Новой драме» рубежа XX-XXI века / А.В. Екабсонс // Молодой ученый. – 2012. – №7. – С. 156–158.
3. Каратыгин В. Г. Драма и музыка / В.Г. Каратыгин // Алконост : Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. – СПб., 1911. – Кн. 1. – С. 142–171.
4. Раабен Л. Н. Камерная музыка / Л. Раабен // Музыкальная энциклопедия [Электронный ресурс]. – Режим доступа – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Розенберг Р. Русская опера малой формы конца XIX – начала XX века : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03 / Римма Марковна Розенберг. – Л., 1967. – 249 с.
6. Селицкий А. Современная советская моноопера. Истоки. Вопросы специфики жанра : дисс... канд. искусствоведения : 17.00.03 / А. Селицкий. – М., 1981. – 188 с.

References

1. Bakhtin M. M. Problemy poetiki Dostoevskogo / M. M. Bakhtin. – M. : Sovetskaia Rossiia, 1979. – 320 s.
2. Ekabsons A. V. Printsipy vossozdaniia lokal'no-temporal'nogo kontinuumu v «Novoi drame» rubezha XX-XXI veka // Molodoi uchenyi. – 2012. – №7. – S. 156–158.
3. Karatygin V. G. Drama i muzyka // Alkonost : Sbornik pamiati V. F. Komissarzhevskoi. – SPb. – 1911. – Kn. 1. – S. 142–171.
4. Raaben L. N. Kamernaia muzyka / L. Raaben // Muzykal'naiia entsiklopediia [Elektronnyi resurs]. – Rezhim dostupa – http://enc-dic.com/enc_music/Kamernaja-Muzyka-3128/
5. Rozenberg R. Russkaia opera maloi formy kontsa XIX – nachala XX veka : diss... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / Rimma Markovna Rozenberg. – L., 1967. – 249 s.
6. Selitskii A. Sovremennaia sovetskaia monoopera. Istoki. Voprosy spetsifiki zhanra : diss... kand. iskusstvovedeniia : 17.00.03 / A. Selitskii. – M., 1981. – 188 s.

УДК – 78.03

Олейник Александр Леонидович,
заслуженный артист Украины, в.о. профессора,
проректор Одесской национальной музыкальной академии
имени А. В. Неждановой

СИМВОЛІСТСЬКІ ВИТОКИ ТВОРЧОСТІ І. СТРАВІНСЬКОГО В ДЕТЕРМІНАЦІЇ ВИРАЗНОСТІ ІНСТРУМЕНТАЛЬНИХ СОЛО БАЛЕТУ «АГОН»

Стаття присвячена проблемі «дематеріалізації» музичної виразності у XX ст. через відсторонення оперного інструментального вокалу струнних смичкових на користь «пуантилізму» щипкових інструментів. Останні споріднені з традиційними інструментами Сходу та європейського Середньовіччя.

Ключові слова: символізм, символіка, тембр-інтонація, жанр балету, стиль у музиці.

Олейник Александр Леонидович, заслуженный артист Украины, в.о. профессора, проректор Одесской национальной музыкальной академии имени А. В. Неждановой

Символистские источники творчества И. Стравинского в детерминации выразительности инструментальных соло в балете «Агон».

Статья посвящена проблеме «дематериализации» музыкальной выразительности в XX веке посредством отстранения оперного инструментального вокала струнных смычковых в пользу «пуантилизма» щипковых. Последние родственны традиционным инструментам Востока и европейского Средневековья.

Сращение методов художественной и эстетико-философской сторон мыслительной деятельности породило «новое искусство» XX в., выходящее за пределы собственно художественной сферы, вплоть до его «концептуального» проявления, которое не может рассматриваться только в художественном качестве. И таковым является символизм, в котором знаковая множественность отстраняет художественную законченность выражения в пользу смысловой бесконечности символа.

Символическая философия и художественный символизм образуют начало нового знания, которое в бесконечном потоке сведений и явлений XXI «века информатики» образует опору в цивилизационных началах человеческой культуры. «Неоритуальный» тонус отношений и творчества выводит мир на почитание церемоний, которые были и остаются стержневым понятием культурных установок Китая в прошлом и в настоящее время.

Ключевые слова: символизм, символика, тембр-интонация, жанр балета, стиль в музыке.

Oleynik Aleksandr, Honoured Artist of Ukraine, Associate Professor, Pro-rector of the Odessa National A. V. Nezhdanova Academy of Music

Symbolism sources of creative activity of I. Stravinskij in determination of expressiveness of instrumental solo in ballet "Agon"

The article is dedicated to problem "dematerialization" of musical expression XX century by means of discharge operatic instrumental vocale string played with a bow in favour of "pointilism" of pinchal , - a last related traditional instrument of the Orient and european Middle ages. The European world to beginning XX century will go on way chinese painting, having addressed to flat picture. Similar exists in european music, which in XX cent., having abandoned to accord-harmonic principle of New time, left on way "line principle", on E. Kurt, on way neoheterophony - on G. Adler and on B. Asafiev - S. Skrebkov. Hereunder sound-tonality music sphere in past century approached to planetary universal method melodious thinkings, remained property of Orient and in epoch of the New history, but definable in due course basis of heterophony-polyphony of european Middle Ages. Accordingly, art of the Europe in XX cent. leaves from "illusions of the plausibility" – with her law of the prospect and is hung-shade in painting, with functional accord structure and ладовыми dualitys major-minor key in music, others, description of event and of a plot presence in literature in favour of "flow of the consciousness", others. In XX century to conventionalities "traditions of conditionality " in modern-vanguard, "leading away" from "imitations to lifes" for the sake of "truths to ideas" – most graphically beside futurists, beside surrealists, finally, beside "conceptualists", from which "the most soft" turns out to be "heavy lightness" of minimalists, frankly culled in the East.

Key words: symbolism, symbology, timbre-intonation, genre of the ballet, style in music.

Актуальність роботи задана об'єктивною значущістю творчості І. Стравінського, творча біографія якого пов'язана з культурою України і спадщина якого надихає виконавців на нові аспекти тлумачення смислів його композицій. Неосимволістське тло мистецтва постмодерну [16] загострює слухачську увагу на тій символіці «дематеріалізації» у використанні щипкових інструментів замість смичкових у музичній практиці, яка відзначила символістську «камернізацію» звучання – п'ятиактову структуру «Пеллеаса і Мелізанди» К. Дебюссі, позбавленого загалом хорових сцен і того, що витримує динамічний рівень *p – mp* протягом майже всієї вистави.

Постсимволістський-постімпресіоністський ґрунт ранньої творчості І. Стравінського засвідчує дотичність до символістської естетики вихідних позицій його «російського періоду», що виражається в причетності композитора до «китайщини», піднятої на щит представниками символізму. І якщо М. Друскін [10] наполягає на базисному значенні раннього Стравінського для усіх наступних етапів його творчого шляху, то і символізмом випестувана «китайщина», а також давньо-європейська поетика «дистанційованої» лірики театралізованих ритуалів з притаманними їм звучаннями лютневого інструменталізму отримали органічне продовження в його творах неокласичного французького і серійного американського періодів.

Мета роботи – через узагальнення матеріалів мистецтва символізму початку ХХ ст. щодо емансипації струнно-щипкової тембральності виявити тяжіння інструменталізму в балеті «Агон» до акцентуації типології лютневої групи, у тому числі домри-мандоліни.

Вказаний інструментальний тип має принципову паралель зі східним інструментарієм, зокрема з «китайською лютнею» піпи, втілюючи камерно-аристократичний характер музикування у добу Ренесансу. Завданням дослідження є: 1) узагальнення відомостей щодо символістського «унікнення речовості» звучання струнних смичкових паралельно до запозичень з художньої й музичної практики Сходу; 2) виявлення символіки «дематеріалізації» в інструменталізмі минулого століття у якості безпосереднього продовження вищезазначеного художнього відкриття символістів («дематеріалізація»), в тому числі в практиці домрово-мандолінних соло в «Агоні» І. Стравінського.

Методологічна основа – інтонаційний підхід від «словника епохи» за Б. Асаф'євим, у зв'язку з ідеєю «тембро-інтонації» як музично-художнього відкриття минулого століття [3, 330-332], а також позиція О. Лосева в семіотичному ракурсі представлення культури і музики в їх міфологічній детермінації [15]. Об'єкт дослідження – символістська «камернізація» музичної виразності в європейському мистецтві ХХ ст. у зв'язках як з «китайщиною», так і європейською ренесансно-бароковою стилістикою. Предмет дослідження – відродження значущості струнно-щипкової культури в музиці минулого століття, засвідчене бароковим колоритом абстрактного балету «Агон» І. Стравінського. Наукова новизна забезпечена оригінальністю теоретичної ідеї бачення названого балету І. Стравінського у ракурсі спадкоємності від символістського «унікнення» струнно-смичкової кантилени на користь делікатних торкань мандолінно-лютневого звуковидобування. Практична цінність – поповнення матеріалом курсів історії та теорії виконавства в спеціальній музичній вищій і середній школі.

У вітчизняних дослідженнях устами П. Гнедича [6] специфіці мистецтва Китаю приділялася значна увага його символізму, оскільки мова йшла не про візуальну схожість зображуваного предмета з оригіналом, а

про виявлення в ньому ідей Розуму: «...коли китайці вступили у відносини з європейцями і побачили новітні плоди нашого мистецтва, їм вони видалися дикими, вони не хотять знати нашого прийому в живопису (мова йде про об'ємну манеру живопису – О.О.). Вони заперечують тінь, говорячи, що тінь – справа випадку... Вони заперечують перспективу, стверджуючи, що предмети треба зображати не такими, якими вони здаються, а якими вони є: *оптичний обман ракурсу і перспективного зменшення здоровий глузд обов'язково повинен виправити* (курсив О.О.)...» [6, 59].

Китайські художники завжди зберігали в зображенні зв'язок із ненаочно мислимим, тобто символізували зображальний ряд. Європейський світ від початку XX ст. обрав шлях китайського живопису, звернувшись до площинного зображення. Аналогічне спостерігається в європейській музиці, що у XX ст., відмовившись від *акордово-гармонійного принципу Нового часу*, вийшла на шлях «лінеаризму», за Е. Куртом [13], на шлях *неогетерофонії* – за Г. Адлером [27] і за Б. Асаф'євим [3; 21]. Тим самим звуко-тонова музична сфера в минулому столітті наблизилася до планетарно *універсального методу мелодичного мислення*, що залишалася надбанням Сходу, але того, що визначило у свій час підстави гетерофонії-поліфонії європейського Середньовіччя.

Відповідно, мистецтво Європи в XX ст. відходить від «ілюзії правдоподоби» – з її законом перспективи й світло-тіні в живопису, з функціональною акордиком і ладовими двоїчностями мажор-мінор у музиці ін., описовістю подій і сюжетною вибудованістю в літературі на користь площинності зображення, мелодично-гетерофонних музичних утворень, «потоків свідомості» у літературі тощо [17]. У XX ст. складається «традиція умовності» у напрямках модерну-авангарду, що «уводять» від «наслідування життя» заради «правди ідеї» – найбільш наочно у футуристів, сюрреалістів, нарешті, в концептуалістів, з яких «найм'якшою» виявляється «важка легкість» мінімалістів, що відверто черпали на Сході [1].

Наочним є запозичення мистецтва Європи від Китаю в проникненні для першого «побутописання» у космізм буття. Цей вплив простежується безпосередньо, коли ми зіставимо вірші таких різних авторів, як представника епохи Сун поета Синь Ціцзі (XII–XIII ст.) і класика символізму ірландця О. Уайлда в російському перекладі символіста Ф. Сологуба:

«Ночью ветер подул с востока,
И хлопнушки вдруг в небе синем,
Словно сад, расцвели, и поблекли,
И рассыпались звездным ливнем.

«Тогда фальшивым стал мотив,
Стих вальс, танцоров утомив,
Исчезла цепь теней ночных.

Ароматами пряными веет,
И повсюду в бурлящем потоке –
Люди, кони, коляски резные...
Слышен голос флейты далекой...»

Как дева робкая, заря,
Росой сандалии серебра,
Вдоль улиц крадется пустых»

[9, 404].

[22, 285].

Англійський поет і художник У. Блейк, визнаний як засновник символізму в живопису й поезії [11, 36], уславився наслідуванням китайської філософської системи:

«...був (він, Блейк – О.О.) ознайомленим із символізмом Тань Ши й використав його основну антитезу для створення свого власного, глибоко особистого внутрішнього миру людини.... Блейк спробував створити вкрай особистісний символ, що відображає сили підсвідомості, які криються усередині людини, які можуть бути використані як для творчих, так і для руйнівних цілей» [7, 97-99].

Зрошення методів художньої та естетико-філософської сфер мислительної діяльності породило «нове мистецтво» XX ст., що виходить за межі саме художньої сфери, аж до його «концептуального» прояву, яке не може розглядатися тільки в художній якості. Таким є символізм, у якому знакова множинність відстороняє художню закінченість вираження на користь значеннєвої нескінченності символу.

Символічна філософія й художній символізм утворюють початок нового знання, яке у нескінченному потоці відомостей і явищ ХХІ «століття інформатики» шукає опору в цивілізаційних початках людської культури. «Неоритуальний» тонус відносин і творчості виводить світ на шанування церемоній, які були й залишаються стрижневим поняттям культурних установок Сходу і Китаю в минулому й сьогодні. Китайський квітизм, про який згадував П. Гнедич, співзвучний з тією християнською готовністю «не починати вже нічого» («нічого не робити від себе»), яку ті, що «знають Бога», засвідчують як «зорю духовного життя людини» [23, 156].

«Живими символами», що лежать «в основі сучасної цивілізації й нерозривно пов'язані з усією нашою «життєвою філософією», А. Уотс називає... міфи-ритуали, вбачаючи у цьому перспективу розвитку європейського світу. У формулюванні Конфуція: «Церемонії (ритуали – О. О.) – це порядок...» [17, 174]. Символічне світорозуміння є ритуалізовано-церемоніальним проявом раціонально-логічного принципу, утворюючи високість умовного, що представляє не «ілюзію життя», а тільки *відмітне й сутнісне* в ній, що й утворило джерело символістського – неосимволістського мистецтва [16].

У межах фовістського, так званого «російського» періоду 1910-х років, І. Стравінський приділив належну увагу «китайщині» (як сукупному захопленню Сходом), створивши, паралельно з «Весною Священою», цикл «Японські пісні» («Три пісні для голосу й камерного оркестру на вірші японських поетів»,

1912/13), а також оперу «Соловей» (1914) – і став лідером у мистецтві модерну-авангарду – від 1920-х аж до 1950-х рр.

Відзначимо, що партію Солов'я в зазначеній опері Б. Асаф'єв визначив як «екзотичне рококо», тим самим визначивши неокласичні стимули «китайщини» (реалії рококо XVIII ст. відзначені захопленням «китайщиною» [8, 13]. Показовим є висновок автора монографії про Стравінського: «Китайщина Солов'я» – значною мірою... типове явище досить вузького, *оранжерейно-аристократичного* (курсив – О. О.) мистецтва» [26, 97]. І знаками цього «китайського» аристократизму виступають «глісандуючі арфи» і «світлі, прозорі акорди дерев'яних» [26, 96].

Серед знакових творів І. Стравінського – «абстрактний балет» [26, 240], назва якого «Агон» (1957). «Агон» (грецькою «змагання») указує на аристократичні джерела даного жанру. Балет народжений лицарською культурою й сакральними танцями православної Галлії IV–VI ст. [29]. Остання стала державно підтримуваним зразком для наслідування в епоху Короля-Сонця в XVII ст. [2, 193], тобто у час зародження жанру балета.

«Генетичний код» спектаклю підкреслений абстракцією «змагальності» і тембральними знаками високого мистецтва Середньовіччя й канону Нового часу XVII ст. Власне, цю обставину відзначає й Б. Ярустовський у монографії, присвяченій Стравінському: «...абстрактність балетної графіки ...порушується ...стилізацією в дусі стародавніх французьких танців... У музиці декількох *Pa de trois* можна відчуті деякі прикмети бургундського й паризького двору епохи XIII і XIV століть» [26, 270]. Це спостереження дослідника є цінним тим, що І.Стравінський цілком усвідомлено спрямований був до збереження свого православного принципу світобачення [30, 179-182], загострюючи також увагу на перетині російської православної традиції й французької старокатолицької ідеї, співзвучної з православ'ям [14, 398-399], що визначило специфіку музики його Меси [30, 182-183]. Відповідно у балеті «Агон» виділяється старофранцузький колорит центральних, II і III частин чотирьохчастинного твору. В них сарабанда-гал'ярда й бранль визначили художній тонус звучання музики й сценічну пластику. Останній (бранль) став підґрунтям для всіх європейських танцювальних форм – у бальних придворних танцях; у наведеному в музичній енциклопедії мелодійному варіанті зразку бранля без напруги пізнавані обороти жартівної української пісні «Дівка в сінях стояла» [4, 567], у якій за текстом підкреслена жіноча активність у побуті і яка явно жила культурною пам'яттю про жіноче багатирство в староевропейській і староруській традиціях.

Главою двору у Франції був король, який за християнською галліканською традицією, як і імператор у Візантії, був главою церкви. А танцювальні дійства мали глибокий сакральний зміст, що йшли від першохристиянського гімноспіву, який наслідував аполлонійську ритуаліку, а остання мала танцювально-пластичне відтворення.

Серед інструментів, залучених зі старофранцузької епохи, у цьому балеті – мандоліна, яка була носієм тембральності придворних, пізніше салонних камерних зібрань. У них делікатна щипкова манера звуковидобування символізувала причетність до тих святих інструментів, які в першохристиянську епоху свідчили про наслідуваність відносно мистецтва аполлонійської традиції [5, 172; 28, 90-91].

Це забуте згодом відгалуження духовного інструменталізму ранньохристиянської традиції мало місце, судячи з усього, і в Київсько-Новгородській Русі [12, 758], що неможливо було б в умовах абсолютної непричетності гри на гусях до культової практики. Відомо, що дзвін, що прийшов на Русь із православної Ірландії [18, 142], став у зазначеному типі західного православ'я складовою церковного інструменталізму у вигляді супроводу співу на псалтиру або арфі (священний інструмент друїдів, у тому числі християнізованих).

У балеті І.Стравінського мандоліна дана в центральних, другій і третій, частинах у співвідношенні з арфою, тобто в тім сполученні, що вказувало на знаковість уживання названих тембрів: спорідненість із аристократизмом російської старовини, що відмежовувалася від «тілесності» вираження, яка за традицією, засвідченою «кельтоманією» першої третини XIX століття й притаманною пушкінському поколінню [25, 525], ідентифікували її зі старофранцузькою культурою епохи Ганни (Ярославни) Французької та її спадкоємців аж до XIV-XV ст. Спорідненість мандоліни з домрою, що зайняла почесне місце скрипкової групи в російському народному оркестрі Л. Андреева, визначила те переакцентування вираження, що знаменувалася відстороненням від оперно-патетичної манери виконання на користь дооперного й ранньооперного, церковного у своїх засновках звуковедення.

Балет «Агон» І.Стравінського був написаний в оточенні духовних творів за біблійними текстами. Це: «Canticum sacrum» (1956), «Threni» за текстом «Плачу пророка Іеремії» (1959), «Проповідь, Притча й Молитва» за текстом апостола Павла, у тому числі оповідання про побиття св. Стефана юними грішниками (1960/61), Кантата-алегорія з *балетними номерами*, «Потоп», (1961/62), а також quasi-духовна меморіальна композиція «Монумент Джезуальдо» (1960). У цих духовних творах є природним східний компонент як «місце дії» і який позначений (у межах вільно трактованої додекафонної техніки) символічно-тембрально: відсутність скрипкової кантиленної вибудованості й аріозно-оперних побудов у вокальних партіях.

При цьому вокальні партії трактовані в дистанційованні від змісту слова: «...композитор ніколи не прагнув до втілення в музиці слова як поняття» [26, 246]. У цілому відзначається увага І.Стравінського до *вебернівського пуантилізму* [26, 247-248], зобов'язаного своїм народженням старовинній духовній музиці, у якій *струнні щипкові* займали спеціальне місце й виведені безпосередньо із практики архаїчної арфи-ліри. Нагадуємо про мандоліну з гітарою й арфою в III частині «П'яти п'ес для оркестру ор. 10» А. Веберна, «п'ятискладовість» яких *безпосередньо* співвідносилася з месою при тому, що виразність *кожного* зі своїх

творів композитор асоціював з месою взагалі [24]. Така змістовна ідентифікація мистецького й богослужбового актів складає лінію естетики *символізму*, яку автори монографії про А. Веберна і Ю. Холопови виділяють у якості головного стильового показника названого автора, оминаючи експресіоністську «прив'язку» до Нововіденської школи.

Показово, що в Сарабанді II частини, що передує Гальярді (сарабанда була прийнята при французькому дворі у XVII ст. та ідентифікувалася з менуетом [20, 849], музичною емблемою Франції), звучить ксилофон, що явно відтворює ранньоклавесинну, близьку до лютневої манери звуковидобування, клавірну гру» [26, 244]. Гальярда, мелодичні фігури якої доручені арфі й мандоліні, відзначена також тембрами віолончелі, труби й флейти. Ці ж тембри виділилися в музиці «Солов'я» («екзотичне рококо» за висловом Б. Асаф'єва), а згодом помітні в меморіальних духовних творах І.Стравінського 1950–1960 рр. [26, 244].

Тож, «крапковий» принцип мандолінного звучання в «Агоні» сконцентрував тенденції тембрально-фонічних здобутків І. Стравінського – від «китайщини» 1910-х років до одухотвореного аристократизму творів 1950–1960 рр., у яких класика звучання струнних смичкових безпосередньо зіставлена зі струнно-щипковим колоритом звуковедення, символізуючи інтеграцію виразності. В ній специфічно європейський оперний тип інструментальної вокальності сполучений із цивілізаційними рудиментами європейського західного й східного Середньовіччя та раннього бароко, які успадкували через стилістичні елементи символізму єдність в них художньо-творчого і релігійного смислів.

Література

1. Андросова Д. Мінімалізм в музиці: навч. посіб. для вузів мистецтв / Д. Андросова. – Одеса: Астропринт, 2008. – 126 с.
2. Артамонов С. История зарубежной литературы XVII – XVIII вв. / Сергей Дмитриевич Артамонов. – М.: Просвещение, 1978. – 608 с.
3. Асаф'єв Б. Музыкальная форма как процесс / Борис Асаф'єв. – М.-Л.: Музыка, 1971. – Кн. 1-2. – 376 с.
4. Бас-данс. Бранль / Гл. ред. Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах. – М.: Сов.энциклопедия, 1973. – Т. 1. – С. 344; 566–567.
5. Бусева-Давыдова И. Искусство Византийского мира / И. Бусева-Давыдова // Энциклопедия для детей. – М.: Аванта, 1997. – Т.7 (Ч.1). – С.170–219.
6. Гнедич П. История искусства / Павел Гнедич. – М.: Современник, 1996. – 494 с.
7. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М.: Издат. асоц. духовного объединения «Золотой век», 1995. – 289 с.
8. Даниэль С. Рококо. От Ватто до Фрагонара / С. Даниэль. – С.-Пб.: Азбука-классика, 2007. – 336 с.
9. Двенадцать поэтов эпохи Сун. Печали и радости. – М.: Дом, 2000.
10. Друскин М. И. Стравинский. Личность. Творчество / М. Друскин. – М.-Л.: Сов. Композитор, 1974. – 221 с.
11. Кассу Ж. Энциклопедия символизма: Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / Ж. Кассу, П. Брюнель, Ф. Клодон и др.; науч.ред и авт. послесл. В. М. Толмачев; пер.с фр. – М.: Республика, 1999. – 412 с.
12. Келдыш Ю. Русская музыка / Ю. Келдыш // Музыкальная энциклопедия в 6-ти томах. – М., 1978. – Т. 4. – С. 757-790.
13. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И.С. Баха / Эрнст Курт. – М.: Гос.муз.издат., 1931. – 304 с.
14. Лопухин А. Галликанизм / А. Лопухин // Христианство. Энциклопедический словарь: в 3-х томах. – М., 1993. – Т. 1. – С.398–399
15. Лосев А. Философия, мифология, культура / А. Лосев. – М.: Издат. полит. лит., 1991. – 524 с.
16. Маркова Е. Неоєвропоцентризм і неосимволізм початку ХХІ століття / Е. Маркова // Неоєвропоцентризм: музикальна культура на рубежі століть.– Одеса: Астропринт, 2006. – Кн. 1. – С. 76-115.
17. Музыкальная эстетика стран Востока / Ред. В.Шестаков. – М.: Музыка, 1967. – 414 с.
18. Перевезенцев С. Россия. Великая судьба / С. Перевезенцев. – М.: Белый город, 2006. – 704 с.
19. Римский-Корсаков Н. Летопись моей музыкальной жизни / Н.А. Римский-Корсаков. – М.: Музгиз, 1955. – 258 с.
20. Музыкальная энциклопедия: в 6-ти томах / Гл. ред. Ю. Келдыш. – М., 1978. – Т. 4. – С. 848-850.
21. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей / С. Скребков. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
22. Три века русской поэзии. – М.: Просвещение, 1986. – 486 с.
23. Уотс А. Миф и ритуал в христианстве / Алан Уотс. – М.-К.: София, 2003. – 240 с.
24. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Очерк жизни и творчества / Валентина Холопова, Юрий Холопов. – М.: Советский композитор, 1984. – 319 с.

25. Языческие божества Западной Европы: Энциклопедия. – М.: Изд. Эксмо; С.-Пб.: Мидгард, 2005. – 800 с.
26. Ярустовский Б. Игорь Стравинский / Борис Ярустовский. – М.: Сов.композитор, 1969. – 320 с.
27. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. – 1090 s.
28. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka, G. Friss, I. Kertész, I. Tótfalusi.. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.
29. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). – М.: ИД «Русский Паломник», 2005. – 370 с.
30. Vlad R. Strawiński. Z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel / Roman Vlad. – Kraków: PWM, 1974. – 352 s.

References

1. Androsova D. Minimalizm v muzytsi: navch. posib. dlia vuziv mystetstv / D. Androsova. – Odesa: Astroprint, 2008. – 126 s.
2. Artamonov S. Istoriia zarubezhnoi literatury XVII – XVIII vv. / Sergei Dmitrievich Artamonov – M.: Prosveshchenie, 1978. – 608 s.
3. Asaf'ev B. Muzykal'naia forma kak protsess / Boris Asaf'ev. – M.-L.: Muzyka, 1971. – Kn. 1-2. – 376 s.
4. Bas-dans. Branl' / Gl. red. Iu. Keldysh // Muzykal'naia entsiklopediia: v 6-ti tomakh. – M.: Sov.entsiklopediia, 1973. – T. 1. – S. 344; 566–567.
5. Buseva-Davydova I. Iskusstvo Vizantiiskogo mira / I. Buseva-Davydova // Entsiklopediia dlia detei. – M.: Avanta, 1997. – T.7 (Ch.1). – S.170–219.
6. Gnedich P. Istoriia iskusstva / Pavel Gnedich. – M.: Sovremennik, 1996. – 494 s.
7. Gudman F. Magicheskie simvoly / F. Gudman. – M: Izdat.Assots.Dukhovnogo ob"edineniia «Zolotoi vek», 1995. – 289 s.
8. Daniel' S. Rokoko. Ot Vatto do Fragonara / S. Daniel'. – S.-Pb.: Azbuka-klassika, 2007. – 336 s.
9. Dvenadtsat' poetov epokhi Sun. Pechali i radosti. – M.: Dom, 2000.
10. Druskin M. I. Stravinskii. Lichnost'. Tvorchestvo / M. Druskin. – M.-L.: Sov. Kompozitor, 1974. – 221 s.
11. Kassu Zh. Entsiklopediia simvolizma: Zhivopis', grafika i skulptura. Literatura. Muzyka / Zh. Kassu, P. Briunel', F. Klodon i dr.; nauch.red i avt. poslesl. V.M. Tolmachev; per.s fr. – M.: Respublika, 1999. – 412 s.
12. Keldysh Iu. Russkaia muzyka / Iu. Keldysh // Muzykal'naia entsiklopediia v 6-ti tomakh. – M., 1978. – T. 4. – S. 757-790.
13. Kurt E. Osnovy linearnogo kontrapunkta. Melodicheskaiia polifoniia I. S. Bakha / Ernst Kurt. – M.: Gos.muz.izdat., 1931. – 304 s.
14. Lopukhin A. Gallikanizm / A. Lopukhin // Khristianstvo. Entsiklopedicheskii slovar': v 3-kh tomakh. – M., 1993. – T. 1. – S.398-399
15. Losev A. Filosofiia, mifologiiia, kul'tura / A. Losev. – M.: Izdat.polit.lit., 1991. – 524 s.
16. Markova E. Neoevropotsentrizm i neosimvolizm nachala XXI veka / E. Markova // Neoevropotsentrizm: muzykal'naia kul'tura na rubezhe stoletii.– Odessa: Astroprint, 2006. – Kn. 1. – S. 76-115.
17. Muzykal'naia estetika stran Vostoka / Red. V.Shestakov. – M.: Muzyka, 1967. – 414 s.
18. Perevezentsev S. Rossiia. Velikaia sud'ba / S. Perevezentsev. – M.: Belyi gorod, 2006. – 704 s.
19. Rimskii-Korsakov N. Letopis' moi muzykal'noi zhizni / N.A. Rimskii-Korsakov. – M.: Muzgiz, 1955. – 258 s.
20. Muzykal'naia entsiklopediia: v 6-ti tomakh / Gl. red. Iu. Keldysh. – M., 1978. – T. 4. – S. 848-850.
21. Skrebkov S. Khudozhestvennye printsipy muzykal'nykh stilei / S. Skrebkov. – M.: Muzyka, 1973. – 447 s.
22. Tri veka russkoi poezii. – M.: Prosveshchenie, 1986. – 486 s.
23. Uots A. Mif i ritual v khristianstve / Alan Uots. – M.-K.: Sofiia, 2003. – 240 s.
24. Kholopova V., Kholopov Iu. Anton Vebern. Ocherk zhizni i tvorchestva / Valentina Kholopova, Iurii Kholopov. – M.: Sovetskii kompozitor, 1984. – 319 s.
25. Iazycheskie bozhestva Zapadnoi Evropy: Entsiklopediia. – M.: Izd. Eksmo; S.-Pb.: Midgard, 2005. – 800 s.
26. Iarustovskii B. Igor' Stravinskii / Boris Iarustovskii. – M.: Sov.kompozitor, 1969. – 320 с.
27. Adler G. Handbuch der Musikgeschichte / G. Adler. – Frankfurt a.M.: Verlag-Anstalt, 1924. – 1090 s.
28. Cifka P., Friss G., Kertész I., Tótfalusi I. Képek és jelképek / P. Cifka, G. Friss, I. Kertész, I. Tótfalusi.. – Budapest: Móra Ferenc Könyvkiadó, 1988. – 205 s.
29. Vita partum. Zhitie Otsov, sostavlennoe sviatitelem Grigoriem Turским. Predislovie ottsa Serafima (Rouza). – M.: ID «Russkii Palomnik», 2005. – 370 s.
30. Vlad R. Strawiński. Z języka włoskiego przełożył Jerzy Popiel / Roman Vlad. – Kraków: PWM, 1974. – 352 s.