

Valery GLIVINSKI About the morphological analysis of Stravinsky's music

Валерий ГЛИВИНСКИЙ К вопросу о морфологическом анализе музыки Стравинского

Поводом для этой работы стала статья американского музыковеда С. Нефф [11], опубликованная в сборнике материалов международной научной конференции «Юбилей шедевра: к столетию „Весны священной“ И. Ф. Стравинского» (12–15 мая 2013 года, Московская консерватория). Главная идея статьи, содержащей интереснейшие факты, почерпнутые из венского архива Шенберга, сомнений не вызывает: совершенно справедливо оспаривается правомерность навязывания этому шедевру эстетически чуждых исполнительских принципов. Вместе с тем возникает недоумение по поводу понятий и терминов, которыми автор статьи (во втором десятилетии XXI века!) определяет уникальность творческого наследия Стравинского. Цитируя полемическое высказывание Шенберга (из рукописного фрагмента «Политоналисты»), сомневавшегося в способности Стравинского, Казеллы, Мийо и Бартока «создавать связные органические формы исходя из базовой конфигурации [элементов], или Grundgestalt», Нефф выдвигает в качестве альтернативы тезис о «структурообразующей оркестровке Стравинского» [11, с. 15, 30]. И это все? Неужели эпохальные открытия композитора практически во всех сферах

This article proposes a new view on the development process of musical art of the 20th Century. Stravinsky's central place in this process is characterized on the basis of morphological analysis of his works from 1900–1910. The categorical pair of morpheme — morph is introduced into scientific use and used in the characterization of musical images of the Russian master. **Keywords:** I. F. Stravinsky, *The Rite of Spring*, *Spring (Monastery Song)*, A. Schoenberg, selectivity, morphological analysis, morpheme, morph.

В статье предлагается новый взгляд на процесс развития музыкального искусства XX века. Центральное место Стравинского в этом процессе характеризуется на основе морфологического анализа его сочинений 1900–1910 годов. Вводится в научный обиход и применяется в характеристике музыкальных образов русского мастера категориальная пара морфема — морф.

Ключевые слова: И. Ф. Стравинский, «Весна священная», «Весна (монастырская)», А. Шенберг, избирательность, морфологический анализ, морфема, морф.

музыкального искусства первой половины XX века сводимы лишь к особенностям его оркестровки?

Аналогичная ситуация возникла при знакомстве с монографией итальянского музыковеда А. Кантони «Язык Стравинского» [16]. Предисловие этой книги было прочитано с нарастающим удовольствием. Мысли автора, высказанные им в начале работы, близки моему собственному представлению о роли и месте Стравинского в музыкальной культуре прошлого столетия. Однако далее монография содержит ряд если не ошибочных, то по крайней мере весьма дискуссионных утверждений. Приведу одно из них.

«Использование порождающих клеток, или тематических ядер, которые заявлены в начале произведения и из которых вырастают все его последующие компоненты, является базовым принципом музыки XX века... одним из главных элементов общности между его [Стравинского — В. Г.] музыкой и музыкой большинства композиторов этого периода. Происходя из циклических форм XIX века, эта техника становится устойчиво систематической на протяжении следующего столетия» [16, с. 5].

В сущности, указание на принцип «порождающих клеток, или тематических ядер», из которых вырастают все последующие компоненты произведения, представляет собою терминологически завуалированный намек на серийность и ее доминирующую роль в музыкальном языке прошлого столетия. Признавая за серийностью особое место в арсенале выразительных средств музыки XX века, отмечу, что она — лишь один из сопоставимых по художественной значимости способов организации музыкальной ткани. Сам же принцип «вырастания» музыкальной формы из интонационно-тематических «ядер», отмеченный Кантони, свойственен всем этапам развития европейской музыки, где он предстает в виде григорианского хорала, техники работы с *cantus firmus*, фуги, вариационной и сонатной форм. Не менее дискуссионен подход Кантони к обоснованию общности Стравинского и его современников. С учетом ключевой роли композитора в музыкальной культуре первой половины XX века есть все основания говорить не об общности, а о прямом влиянии русского мастера на современную ему творческую практику. Особенно это касается сфер работы с фольклором, временной организации музыкальной ткани, фактуры, оркестровки.

Очевидно, что Кантони основывается, хотя и в завуалированной форме, на положениях «Философии новой музыки» Т. Адорно (имею в виду нововенско-центристский взгляд на музыкальную культуру первой половины XX века). Иная точка зрения на этот исторический период изложена в моих (совместно с И. С. Федосеевым) статьях, посвященных трем великим петербургским композиторам — Стравинскому, Прокофьеву и Шостаковичу [4; 5]. Развивая эту точку зрения, хочу подчеркнуть, что формы бытования классической музыки прошлого в настоящем основываются на *избирательности*. Под этим подразумеваю сложившуюся в настоящий момент «табеля о рангах» для композиторов различных эпох. Выбор имен, лежащий в ее основе, исторически обусловлен состоянием общественных вкусов и зависит от состава слушательской аудитории. Критерием избирательности оказывается степень соответствия творчества того или иного автора современным эстетическим запросам. Сегодня этому критерию в музыке второй половины XVIII — начала XIX века удовлетворяет творчество венских классиков Гайдна, Моцарта и Бетховена, а также их современников Глюка и Россини. Эпоха Барокко представлена в «табели о рангах» в первую очередь именами Баха и Генделя. Интересным для современного слушателя оказывается также творчество Вивальди, Д. Скарлатти, Корелли, Ф. Куперена, Рамо. XX век ассоциируется сегодня и будет ассоциироваться в дальнейшем прежде всего, по моему мнению, с именами Стравинского, Прокофьева, Шостаковича, а также Скрябина, Рахманинова, Р. Штрауса, Малера, Пуччини. Несомненно, новые поколения любителей классической музыки будут слушать (а музыканты-профессионалы — изучать) произведения композиторов разных национальных культур и школ:

нововенцев Шенберга, Берга, Веберна; французов Дебюсси, Равеля, Пуленка, Онеггера, Мессиана; итальянцев Респиги и Казеллы; россиян Свиридова, Слонимского, Щедрина, Шнитке; американцев Айвза, Гершвина, Бернстайна; венгра Бартока; чеха Яначека; финна Сибелиуса; немцев Орфа и Хиндемита; британца Бриттена. Что же касается представителей музыкального авангарда, особенно второй его волны (1940–1970 годов), то их наследие, как мне представляется, постепенно утрачивает актуальность для современного слушателя. Глубинные эстетико-коммуникативные проблемы, свойственные творчеству Булеза, Ноно, Беррио, Штокхаузена, Кагеля, Лютославского, Пендерецкого, Ксенакиса, Денисова, Губайдулиной, осложняют восприятие их музыки, делают ее редкой гостью концертных залов.

Динамическое развитие и усложнение картины мира в XX веке изменило представления человека о пространстве, времени, вселенной, о себе самом. Художественная реакция на эти изменения закономерно повлекла за собою обогащение искусства новыми приемами и средствами, заимствованными из сфер науки, техники, информационных технологий. Способы и формы этого заимствования оказались прямыми или в разной степени опосредованными. История музыки XX века свидетельствует о том, что прямое влияние нехудожественных форм человеческой деятельности на художественную оказалось малоэффективным с ценностной точки зрения. Попытки построения значимых художественных концепций на основе математической логики, статистических законов, компьютерного программирования, акустического экспериментирования потерпели неудачу. И это вполне закономерно, поскольку любая методология, ориентированная на освоение внешне-объектного мира, не может стать полноценной основой для художественного творчества, апеллирующего прежде всего к субъектно-внутреннему миру человека. Вместе с тем нельзя игнорировать тот очевидный факт, что мировосприятие и мироощущение современного человека, испытав воздействие научно-технического прогресса, стало более рационально-структурированным, открытым влиянию новых идей и концепций. Стремление к новизне, жажда новизны, поиск нового превратились в универсальные внутренние движители практически всех сфер человеческой деятельности, включая художественную. В музыкальном искусстве одним из наиболее последовательных глашатаев идеи нового как главной движущей силы творческого процесса стал Шенберг. В статье «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль» он пишет:

«Что такое Новая музыка? Ясно, что это должна быть музыка, которая, оставаясь музыкой, во всем самом существенном отлична от музыки, сочиненной до сих пор. Ясно, что она должна выражать нечто, до сих пор в музыке еще не выраженное. Ясно, что в высоком искусстве достойно быть представленным только то, что никогда еще не было представлено. Не существует ни одного великого

произведения искусства, которое не несет человечеству нового послания; не существует ни одного великого художника, который здесь терпит крах. Это кодекс чести всех великих в искусстве, и, как следствие, мы найдем во всех великих произведениях великих — Жоскена де Пре, Баха или Гайдна, или еще каких-то больших мастеров — ту новизну, которая никогда не исчезнет. Ибо: искусство означает Новое искусство» [14, с. 59–60].

Принимая во внимание, что это высказывание отражает взгляды Шенберга 1930–1940-х годов, его можно рассматривать как декларативно-программное. В этой апологии нового нельзя не обнаружить некоторые противоречия. Первый же вопрос, который возникает немедленно: а что, собственно, имеет в виду автор под новизной в искусстве? Контекст приведенной выше цитаты допускает тройкий ответ:

- музыку, «которая, оставаясь музыкой, во всем самом существенном отлична от музыки, сочиненной до сих пор»;
- «то, что никогда еще не было представлено» в искусстве;
- «новое послание», свойственное любому великому произведению искусства.

Из процитированных утверждений Шенберга почти безоговорочно можно согласиться лишь с последним. Но является ли «новое послание» тем, «что никогда еще не было представлено» в искусстве? Скорее нет, чем да. Сверхтемой любого искусства во все времена является конечный в своей бытийной сущности человек на фоне бесконечности окружающего его внешнего мира. И в этом смысле тематика искусства остается неизменной с того момента, как возникла человеческая цивилизация. Эта сверхтема может быть воплощена различными, отражающими исторический уровень развития художественного языка, средствами. Новизна гениального произведения искусства не абсолютна, его ни в коей мере нельзя рассматривать как нечто «во всем самом существенном» отличное от «сочиненного до сих пор». История развития европейской музыки свидетельствует о том, что создатели гениальных произведений (Шенберг упоминает трех из них — Жоскена де Пре, И. С. Баха и Гайдна) были по своей исторической миссии как новаторами, так и завершителями. Им удалось в совершенной художественной форме аккумулировать опыт предшествующих поколений. Проецируемые этой аккумуляцией творческие импульсы в свою очередь оказывали стимулирующее воздействие на дальнейший ход развития музыкального искусства. Завершение как преддверие будущего не стало уделом Шенберга. Он творил в эпоху, когда взрастившая его музыкальная культура, пережив феноменальный расцвет, постепенно клонила к закату. Несмотря на индивидуальное величие Малера и Р. Штрауса, в их лице, а также в творчестве таких мастеров как Рeger и Шрекер, австро-немецкая

музыка обнаружила на рубеже XIX–XX веков явные признаки *исторической усталости*. С присущей ему пророческой пассионарностью Шенберг предложил радикальный способ выхода из сложившейся ситуации. Главным музыкально-творческим свершением австрийского мастера оказался метод «композиции на основе двенадцати тонов, соотнесенных только друг с другом» [14, с. 129]. Именно его, а не что-либо другое, сам Шенберг рассматривал в качестве средства, которое «обеспечит немецкой музыке превосходство на следующие сто лет» (утверждение, которое не выдержало проверку временем — В. Г.) [14, с. 476].

Радикальное методологическое новаторство Шенберга приоткрыло «ящик Пандоры» в музыке прошлого века, имя которому — *перенесение психологии научно-технического изобретательства на сферу художественного творчества*. Научно-техническое изобретательство и художественное творчество как виды человеческой деятельности имеют различные конечные цели. Конечная цель первого — массовый продукт, основанный на тиражировании заложенной в нем конструктивной идеи. С помощью этого продукта совершенствуется среда обитания человечества как биологического вида. Конечная цель второго — создание художественного произведения, в котором автор (живописец, поэт, писатель, композитор) реализует себя как неповторимую духовную сущность. Художественная ценность явленного миру текста напрямую зависит от того, насколько полно в нем было воссоздано общечеловеческое мировидение и мироощущение соответствующей эпохи. Сосуществование в творческой личности Шенберга ипостасей художника и изобретателя обусловили специфичность, очень часто противоречивую, его музыкально-эстетических воззрений, его творческой практики в целом. Все то, что у Шенберга воспринималось как внутреннее противоречие, преодолеваемое творческим гением композитора, у его учеников и последователей (за исключением Берга) переросло в устойчивую тенденцию эстетического расхождения между художником-изобретателем и слушательской аудиторией. Идеи Шенберга получили свое полное и законченное выражение в творчестве представителей музыкального авангарда (два десятилетия до и два-три десятилетия после Второй мировой войны), а также ряда поставангардных явлений, среди которых наибольшую известность приобрел американский минимализм. С позиций сегодняшнего дня музыкальный авангард и поставангард прошлого века представляет по большей части лишь исторический интерес. Их ограниченное воздействие на мировой музыкальный процесс может быть прослежено в области изобретенных ими средств музыкальной выразительности, и не более. Знаковых для целого столетия музыкальных текстов, подлинных художественных шедевров *никому* из музыкальных авангардистов и поставангардистов XX века создать не удалось.

Возвращаясь к монографии Кантони, хочу отметить, что, несмотря на ряд присущих ей аналитических достоинств, в целом она является еще одним свидетельством того, что музыкальный язык Стравинского с трудом поддается систематизации. Все предпринятые к настоящему моменту попытки найти в нем систему, подобную системам Шенберга, Хиндемита или Мессиаана, оказались безуспешными. Наибольший резонанс и яростную полемику вызвала растянувшаяся на несколько десятилетий и в конечном счете оказавшаяся полностью несостоятельной попытка ряда американских музыковедов утвердить русского мастера в роли последовательного октатониста (подробнее об этом см: [6]). Ошибочность подобного рода попыток обусловлена непониманием специфики его художественной природы. В своем творчестве Стравинский, как и любой гений, изоморфен окружающему его миру. Творчество русского мастера является наиболее адекватной художественной реакцией на полифоничность человеческого мироощущения в XX веке (подробнее об этом см: [5, с. 146]). Ориентированный на освоение прежде всего объектов культуры и искусства, существующих вовне, творческий метод Стравинского не может быть структурирован на основе какого-либо одного формально-языкового принципа, поскольку в его основе лежит алгоритм художественных решений, обусловленный реакцией на специфические черты стилистически неоднородного множества воссоздаваемых сущностей. Изучение индивидуально-характерной, устойчивой к влиянию времени природы этого алгоритма представляется мне одним из возможных способов приблизиться к пониманию основ творческого мышления русского мастера.

Терминологические трудности, с которыми сталкивается современное музыковедение в характеристике произведений Стравинского, вполне объяснимы. Существующий понятийный аппарат, основанный на теоретическом осмыслении конкретных музыкально-исторических стилей, не обладает объяснительной способностью для тех текстов, в которых сами эти стили становятся объектами приложения преобразующей творческой энергии Стравинского, вступают в диалог с его авторским «я» (о диалогизме Стравинского см: [3, с. 7–11]). Судя по всему, назрела необходимость в таких терминах и понятиях, которые позволили бы более полно и с меньшими смысловыми потерями охарактеризовать творческую практику русского мастера. Обновление терминологии музыковедения может быть основано на введении новых терминов, а также на использовании уже существующей в других областях человеческого знания терминологии с ее неизбежной адаптацией к условиям новой среды. Избрав последнее, я обратил внимание на фундаментальное понятие лингвистической морфологии — *морфему* — «одну из основных еди-

ниц языка, часто определяемую как минимальный знак, т.е. такую единицу, в которой за определенной фонетической формой (означающим) закреплено определенное содержание (означаемое) и которая не членится на более простые единицы того же рода» [10]¹. Применительно к музыке морфема представляет собой специфическую конструкцию ритмически, темброво, тесситурно оформленных звуков в их горизонтальных последовательностях и вертикальных сочетаниях. Опосредуя свою физическую (акустическую) природу в музыкальном образе как результате эстетического освоения окружающего мира, морфема тем самым оказывается объектом, объединяющим в себе материальное и духовное начала. Понятие морфемы в музыкальном искусстве XX века отражает в себе не результаты интенсивных экспериментов с частотно-спектральными характеристиками звука как физического объекта, но навеянную этими экспериментами новую музыкальную образность (идея точечной жизни звука, «точечная музыка» Веберна, Булэза, Штокхаузена), новые композиционные приемы и средства (звуко-расчлененная мелодия Шенберга, темброво-полифоническое расслоение унисона у Стравинского, музыка тембров у польских композиторов и т.д.).

Определяя морфему как базовую смысловую единицу музыкального языка, я имею в виду ее неотъемлемое свойство — имманентную концептуальность. Моментально воспринимаемое слухом, но с трудом поддающееся словесному определению, это свойство напрямую связано с ассоциативно-образными возможностями слушательского восприятия. Круг вызываемых морфемой образно-смысловых ассоциаций, как правило, многозначен. Многозначность эта вытекает из выразительной специфики музыки как вида искусства и регулируется как «справа», так и «слева». Движение вправо, в сторону уменьшения ассоциативной многозначности, понижает художественную ценность морфемы, делает ее легко узнаваемой. Движение влево, связанное со значительным расширением образно-ассоциативного круга, фатально сказывается на самой имманентной концептуальности, снижает вероятность ее адекватного слушательского восприятия. Уровень морфемной образно-смысловой многозначности достаточно подвижен, изменчив. Оставаясь атрибутивным свойством музыкального текста, она (многозначность) живет своей собственной жизнью, во многом зависящей от специфики восприятия в конкретную историческую эпоху. Необходимо признать, что в этой области, как и во многих других сферах изучения музыкального искусства, больше вопросов, чем ответов. С более или менее убедительными разъяснениями «правения» морфем, например, в музыке Мейербергера, Регера, Шрекера, Рубинштейна, Серова, или крайней «левизны» морфем у многих представителей второй волны музыкального

¹ В русскоязычном музыковедении понятийный аппарат лингвистической морфологии представлен, главным образом, прилагательным «морфологический». Так, например, А. Ивашкин в статье «Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии» утверждает, что оба мастера «завершают процесс модуляции от синтаксической к морфологической символике музыкальных смыслов» [7, с. 6].

авангарда XX века (1940–1970-е) музыковедение справляется (или может справиться) значительно успешнее, чем, например, с парадоксом морфемного корпуса музыки Баха. Выяснение морфемной многозначности Баха, Генделя, венских классиков, Шуберта, Шумана, Шопена, Брамса, Вагнера, Чайковского, трех петербургских классиков XX века — композиторов, находящихся в центре слушательского восприятия, — остается и по сей день во многом «тайной за семью печатями».

Морфема как базовый смысловой элемент музыкального языка лежит в основе его морфов. Под морфом в лингвистике понимается «минимальная значимая единица текста, текстовый представитель морфемы» [9]. Подобное соотношение двух понятий вполне применимо и в музыкальном анализе. В описании наиболее характерных морфем Стравинского я буду избегать каких-либо жанрово-стилевых коннотаций. Ибо морфема в музыке выступает в роли своеобразной звуковой конструкции, обретающей жанрово-стилевую морфему «плоть и кровь» в тексте конкретного музыкального произведения. Морф представляет морфему как в виде созвучия, так и в форме более или менее развернутого построения. Морфема и морф соотносятся как инвариант и вариант. Так, например, начальные 13 тактов Вступления к «Весне священной» Стравинского есть не что иное, как морф (вариант) типичной для Стравинского морфемы (инварианта), которую можно определить как «морфема среды». Конструктивная идея «морфемы среды» основывается на взаимодействии двух и более раскоординированных по времени вступления звуковых последовательностей. Контрастируя друг другу в структурном отношении, эти последовательности разобщены также и тесситурно-темброво, что позволяет им генерировать в ассоциативном восприятии слушателя образ некоего

пространственно-временного континуума, «среды обитания». Какой именно? В «Весне священной» «морфема среды» может ассоциироваться с первозданно-природным миром древнего славянства.

Начальные 13 тактов «Весны священной» — один из наиболее часто и детально анализируемых фрагментов музыки Стравинского. Это прозрачное по фактуре Вступление содержит в себе ряд художественных открытий, повлиявших на развитие музыкального языка XX века. Детальный анализ ритмического строения сольной партии фагота в этом фрагменте осуществлен Булезом [15, p. 60–62]. К наблюдениям французского мастера, находящего в ритмической технике Стравинского виртуозное сочетание элементов симметрии, параллелизма, ракоходности, вариантной повторности, можно добавить немного. Этим немногим оказывается импровизационная природа соло фагота. По существу, оно представляет собою художественно воссозданный народный инструментальный наигрыш, прихотливо-спонтанное ритмическое развертывание которого проявляет себя в многочисленных ферматах на опорных мелодических тонах, в элементах ритмической квантитативности. В русскоязычной стравиниане первым на данное обстоятельство обратил внимание Н. Мяковский [13, с. 596]. Позже на «свирельность» фаготного соло указывали Б. Асафьев [1, с. 43], И. Вершинина [2, с. 149]. Фольклорным источником соло, как отметил сам Стравинский в «Воспоминаниях и комментариях» (1960), стала существенно видоизмененная мелодия из «антологии литовской народной музыки» [19, p. 121]. Примечательно, что тремя десятилетиями ранее французский исследователь А. Шеффнер [18] указал более точный адрес — № 157 из сборника А. Юшкевича «Песни литовского народа» (Ч. I, Краков, 1900) (пример 1). Аме-

Пример 1
Иллюстрация XXI
из приложения к монографии
А. Шеффнера о Стравинском

LE SACRE DU PRINTEMPS

1. Les premières mesures de l'Introduction.

2. Motif populaire de Lithuanie, emprunté pour l'Introduction.

риканский музыковед Л. Мортон на основе неточного воспроизведения Шеффнером оригинала Юшкевича высказал предположение, что в этом ему содействовал сам Стравинский с его «неисправной памятью» [17, р. 12].

В русском издании «Диалогов» был указан еще один возможный источник — № 60 из сборника О. Колберга, тоже опубликованного в Кракове в 1879 году [12, с. 364].
Продолжение следует

Литература

1. Асафьев Б. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 279 с.
2. Вершинина И. Ранние балеты Стравинского. М.: Наука, 1967. 223 с.
3. Гливинский В. Позднее творчество И. Ф. Стравинского: Исследование. Донецк: Донеччина, 1995. 191 с.
4. Гливинский В., Федосеев И. Санкт-Петербургская классическая школа: миф или реальность? // Санкт-Петербургская консерватория в мировом музыкальном пространстве: композиторские, исполнительские, научные школы. 1862–2012. СПб.: Изд-во Политехн. ун-та, 2013. С. 454–463.
5. Гливинский В., Федосеев И. Творческие архетипы классических композиторских школ // Музыкальная академия. 2015. № 2. С. 143–148.
6. Гливинский В. «Муха в борще», или Рассказ о том, как поссорились Аллен Форт с Ричардом Тарускиным // Музыковедение. 2016. № 10. С. 44–51.
7. Ивашкин А. Шостакович и Шнитке. К проблеме большой симфонии // Музыкальная академия. 1995. № 1. С. 1–8.
8. Мессиаен О. Анализ «Весны священной» Стравинского. Ритмические персонажи // Устилуг — Hollywood: о Стравинском и его творчестве: Сб. ст. / Ред.-сост. В. В. Смирнов. СПб.: Композитор • Санкт-Петербург, 2011. С. 137–210.
9. Морф [Электронный ресурс] // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. Режим доступа: <http://taramark.narod.ru/les/311b.html> (дата обращения: 07.10.2017).
10. Морфема [Электронный ресурс] // Лингвистический энциклопедический словарь. М.: Советская Энциклопедия, 1990. Режим доступа: <http://taramark.narod.ru/les/312a.html> (дата обращения: 07.10.2017).
11. Нефф С. «Весна священная», опыт неслышания: теория Шенберга, запись Лейбовица // Материалы международной научной конференции «Юбилей шедевра: к столетию „Весны священной“ И. Ф. Стравинского». М.: Московская консерватория, 2013. С. 8–35.
12. Стравинский И. Диалоги: Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник, ред. пер. Г. А. Орлов, общ. ред. и послесл. М. С. Друскина. Л.: Музыка, 1971. 414 с.
13. Стравинский И. Переписка с русскими корреспондентами. Материалы к биографии. Т. II: 1913–1922 / Сост., текст ред. и комм. В. П. Варунца. М.: Композитор, 2000. 799 с.
14. Шенберг А. Стиль и мысль: Статьи и материалы / Сост., пер., комм. Н. Власовой и О. Лосевой. М.: Композитор, 2006. 196 с.
15. Boulez P. Stocktaking from an Apprenticeship. Oxford: Clarendon Press, 1991. 316 p.
16. Cantoni A. The Language of Stravinsky. Hildesheim, Zürich, New York: Georg Olms Verlag, 2014. 500 p.
17. Morton L. Footnotes to Stravinsky Studies: “Le Sacre du printemps” // Tempo. New Series. 1979. No. 128. P. 9–16.
18. Schaeffner A. Stravinsky. Paris: Le Éditions Rieder, 1931. 127 p.
19. Stravinsky I., Craft R. Memories and Commentaries. London: Faber and Faber, 2002. 311 p.

Информация для авторов

К печати принимаются ранее не публиковавшиеся материалы. Тексты предоставляются в редакцию в электронном виде (на стандартных цифровых носителях: CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях) с приложением распечатки в 1 экз. (текст печатается с одной стороны листа форматом А4, страницы нумеруются) либо присылаются по электронной почте (musicus_cons@mail.ru). К тексту статьи должны прилагаться аннотация и список ключевых слов на русском и английском языках. Сведения об авторе: фамилия, имя, отчество, место работы/учебы, ученое звание, должность, телефон, адрес электронной почты — предоставляются на русском и английском языках. Публикация рукописей аспирантов осуществляется бесплатно.

ТРЕБОВАНИЯ К ОФОРМЛЕНИЮ ТЕКСТА

Объем статей не должен превышать 0,5–0,7 п.л. (20000–28000 знаков) в редакторе Microsoft Word. Текст не форматруется, то есть не имеет табуляций, колонок и т. д. **Кегль** в основном тексте — 12, в сносках — 10. **Межстрочный интервал** — полторный. **Абзацы** отмечаются отступом в 1 см (но не с помощью табуляции или пробелов), интервал между абзацами — обычный. **Шрифтовые выделения** — курсив, жирный, жирный курсив. **Кавычки** — типографские «», внутри цитат — обычные „“. **Нотные примеры** — в формате *.mus, набранные в нотном редакторе Finale, или *.tif. Нумерация примеров внутри статьи — сквозная. В тексте ссылка на нотный пример выделяется курсивом в круглых скобках: (Пример 5). **Сноски** — постраничные. **Список литературы** нумеруется, составляется в алфавитном порядке и дается в конце статьи. **Ссылки** на литературу в тексте отмечаются цифрами в квадратных скобках по образцу: [1, с. 29]. **Сокращения** должны быть расшифрованы и поданы отдельным списком в конце статьи. **Иллюстрации** (фотографии) и нотные примеры формата *.tif принимаются на стандартных цифровых носителях (CD-R, CD-RW, DVD-R, DVD-RW или flash-носителях); разрешение 600 точек на дюйм (сканировать необходимо в натуральную величину). Следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка. В перечне иллюстраций/нотных примеров следует указать: автора, название публикации, порядковый номер фотографии/рисунка/примера.