

РАЗВИТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ «ДАНТОЛОГИИ»: ПУТЬ ИЗ ЗАПАДНОЙ ЕВРОПЫ В РОССИЮ

Овсянкина Г.П.

ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена»,
Санкт-Петербурге, e-mail: galkax@mail.ru

Статья посвящена проблеме воплощения «Божественной комедии» Данте в музыка. Впервые поставил эту творческую задачу Ф. Лист. В 1837–1839 гг. он написал Фантазию-сонату «По прочтении Данте», в 1856 г. закончил «Симфонию к «Божественной комедии» Данте» из двух частей: «Ад» и «Чистилище». В 1876 г. Чайковский создал симфоническую фантазию «Франческа да Римини». В 1906 г. Рахманинов завершил оперу «Франческа да Римини». В 1926 г. В. Щербачёв создал Симфонию № 2 для солистов, хора и симфонического оркестра, где финал написан на стихи А. Блока «Песни Ада». В 1992 г. петербургский композитор С. Слоимский завершает Симфонию № 10 «Крути Ада». В 2005 г. петербургский композитор Б. Тищенко заканчивает цикл из пяти «Dante-симфоний» по всей «Божественной комедии», впервые в истории музыки реализовав полностью замысел Листа. «Dante-симфония» № 1 – как бы пролог на основе автобиографического произведения Данте «Новая жизнь», «Dante-симфония» № 2–3 посвящены кругам «Ада», «Dante-симфония» № 4 – «Чистилище» и «Dante-симфония» № 5 – «Рай». Вместе все «Dante-симфонии» образуют партитуру балета «Беатриче». Листовская идея уже более ста лет реализуется и творчески интерпретируется в русской музыке. На основе анализа симфоний Слоимского и Тищенко доказано, что весь образный строй поэмы Данте может быть воплощен только новыми средствами композиторского письма и многомерной, свободно комбинированной звуковой организации конца XX века.

Ключевые слова: симфония, симфонический цикл, партитура, балет, композиция, музыкальная семантика, оркестровка, жанр

THE HISTORY OF MUSICAL WORKS BASED ON DIVINE COMEDY BY DANTE: THE WAY FROM THE WESTERN EUROPE TO RUSSIA

Ovsiyankina G.P.

The Herzen Pedagogical University of Russia, Sankt-Petersburg, e-mail: galkax@mail.ru

The article is devoted to the problem of implementation of *Divine Comedy* by Dante in music. Liszt has pioneered the idea of musical interpretation of Dante's *Divine Comedy*. In 1837–39 he wrote his *Fantasy-sonata After Reading Dante*, followed in 1856 by the *Dante-Symphony* in two movements: *Inferno* and *Purgatorio*. In 1876 Peter Tchaikovsky composed his symphonic fantasy *Francesca da Rimini*. In 1906 Sergey Rachmaninov composed his so-named single-act opera. In 1926 Vladimir Shcherbachev completed his *Symphony No. 2* with soloists and choir with lyrics by Alexander Blok (dedicated to Dante). In 1994 Sergey Slonimsky wrote his *Symphony No. 10 Inferno Circles*. In 2005 Boris Tishchenko composed five *Dante-symphonies* based on the complete *Divine Comedy*. It was the first time in history of music when the attempt was made to fully realize the concept of Liszt. *Dante-symphony No. 1* serves as a sort of prologue and follows Dante's autobiography *New Life*, *No. 2–3* deal with *Inferno*, *No. 4* depicts the *Purgatorio* and *No. 5* represents *Paradiso*. According to Boris Tishchenko, the complete score of his five *Dante-symphonies* constitutes music for the ballet *Beatrice*. The composer offered his coinage «choreo-symphonic cycliad» to describe the concept of his *Dante* series. Dante-concept has been intriguing Russian composers now for more than one hundred years. Based on the analysis of symphonies by Slonimsky and Tishchenko, it has been proved that the imagery of Dante's poem can be fulfilled only with new means of composing techniques and multi-dimensional, freely combined sound organization of the late 20th century.

Keywords: symphony, symphonic cycle, musical score, ballet, musical form, musical semantics, orchestration, genre

«Комедия» Данте Алигьери еще при жизни автора была наречена эпитетом «Божественная» как образец художественного совершенства, глубины замысла, информативной наполненности и эзотеризма [3]. Она всколыхнула научную и художественную мысль, дав импульс к возникновению бессмертных полотен А. да Фиренце, А. Оркани, С. Боттичелли, Э. Делакруа и др. В эпоху романтизма, когда творение Данте было оценено во всей его полноте [1], возникает идея воплотить бессмертную поэму в музыке, о чем первый заговорил Ф. Лист.

Над этим замыслом Лист думал более 20 лет. В 1839 году в письме к Г. Берлиозу он писал: «Данте нашел себе художественный

отголосок у Орканиа и Микельанджело; со временем, быть может, он найдет его и в музыке, в каком-нибудь Бетховене будущего» [5, с. 144]. Реализуя свой грандиозный замысел, 1837–1839 годах он создал Фантазию-сонату «По прочтении Данте» для фортепиано. В 1856 году закончил «Симфонию к «Божественной комедии» Данте», воплотив в ее двух частях – «Ад» и «Чистилище» – содержание первых кантик. От III части – «Рай» по совету Вагнера он отказался [5].

Лист заложил основы музыкальной «дантологии», продемонстрировав перспективный для музыкального воплощения «Божественной комедии» выразительный спектр. Это и принципы оркестровки, тем-

бровых решений (особенно медных духовых и ударных), образной фактурной организации, семантического отбора, включения партии хора, поющего сакральные католические гимны и т.д.

Если основоположником русской дантологии в литературоведении являлся С. Шевырѐв [1], то в музыке – П. Чайковский, создавший в 1876 году гениальную симфоническую фантазию «Франческа да Римини». Тридцать лет спустя этому же поэтичному фрагменту из «Ада» дал свое толкование С. Рахманинов, завершив в 1906 году оперу «Франческа да Римини» (мы не будем подробно останавливаться на этих известных произведениях). В 1926 году ленинградский композитор В. Щербачѐв создал Симфонию № 2 для солистов, хора и симфонического оркестра на стихи А. Блока, в которой пятая часть написана на слова «Песни Ада» (из цикла «Страшный пир», 1909 г.). Здесь объектом музыкального воплощения стала вся кантика, хотя и сквозь призму ее блоковского понимания, а не только один из эпизодов. Более того, структура поэмы Данте повлияла на композиционную трактовку Симфонии Щербачева в целом [10].

Новый всплеск интереса российских композиторов к «Божественной комедии» приходится на конец XX века. В 1992 году С. Слонимский закончил Симфонию № 10 «Круги Ада» (по Данте). В основу произведения положена вся первая кантика, идеи и образы которой, вероятно, оказались для композитора созвучными современной российской действительности. Актуальность «Божественной комедии» подчеркивается в авторском предисловии к изданию партитуры, завершающимся ее посвящением: «Многие из обитателей дантовского Ада благоденствовали при жизни. Быть может, огромное большинство населения России, без особой своей вины испытавшее – в иных формах – круги Ада на земле, искупило свои грехи еще при жизни? Надежда на это определила посвящение симфонии людям, “живущим и умирающим в России”» [9, с. 3].

Благодаря своей энциклопедической образованности, уникальной остроте музыкального слуха и аналитичности мышления, композитор не мог не опираться на опыт своих предшественников в сфере музыкальной «дантологии», среди которых особо следует отметить партитуры Листа и блоковскую симфонию Щербачева.

Другой пласт традиций связан с воссозданием мира преисподней, inferнальной дьявольской фантастики в классической музыке в целом: от эпохи барокко до «Фантастической симфонии» Берлиоза, «Ночи

на Лысой горе» Мусоргского и т.д. Несомненно, Слонимский также опирался на достижения зарубежного предвоенного и послевоенного авангарда в его воплощении земных катаклизмов XX столетия, вполне соперничающих с адскими видениями. Особенно отметим «Уцелевшего из Варшавы» А. Шѐнберга, «Dies irae» и «Трен памяти жертв Хиросимы» К. Пендерецкого.

Слонимский создал Симфонию № 10 в новаторской форме, апеллирующей к кантике Данте. Эта композиция представляет собой девятичастную индивидуализированную форму (соответствующую 9 кругам), построенную на основе сквозного обновления музыкального материала, и становится символом именно Дантова «Ада».

Исходя из характеристики всего художественного строя кантики, Слонимский (вероятно, впервые в композиторской практике) музыкально рисует все 9 кругов, как бы проходя их вместе с Данте. Дело не только в музыкальной композиции и ее содержательном наполнении, но и в том, что автор в предисловии к партитуре выписывает «тезисы» кругов Данте: «В первом круге Ада являются античные поэты, философы и герои. Неповинные в грехах, но еще не христиане <...> Во втором круге бешеный вихрь носит одержимых страстью грешников...» и т.д. [9, с. 3]. Однако авторский метод заключается не в иллюстрации событийного ряда «Комедии», а в его острописиологической характеристике.

Не без основания можно заявить, что Слонимский расширил выразительные возможности музыки в воплощении бессмертного литературного первоисточника путем вовлечения авангардных звукоорганизующих композиторских техник, что декларируется автором на страницах партитуры [9]. В музыкальную ткань активно вовлекаются серийная техника (серийной темой открывает Симфония), алеаторика, полифония пластов, сонористика, микротоновая, кластерная техники, мультифония. Причем разные принципы и методы композиторского мышления, что особенно характерно для эпохи постмодерна, свободно объединяются в хронотопе одного произведения. Отсюда серийность и мажоро-минорные организации соседствуют с контролируемой алеаторикой, кластерной техникой и т.д. Столь актуальный метод композиторского мышления, обозначенный К. Волнянским как структурная комбинаторика, проявляется в Симфонии С. Слонимского в полной мере [2]. При этом музыкальный текст, благодаря конгломерату различных техникозвуковых и выразительных возможностей музыкального языка, раскрывается как си-

нергетическая система. Информационная открытость усиливается путем привнесения исполнительской импровизации, как, например, алеаторические партии деревянных духовых, арфы и струнных в 9-м круге, где караются предатели (ц. 89, 90 и др.). Каждое исполнение Симфонии № 10 включает нечто новое, что является, в частности, имманентным свойством алеаторического метода.

Симфонию Слонимского отличает мощный семантический ряд, который находится в постоянной динамике и сообщает произведению редкую выразительность и коммуникативность, несмотря на резкий и довольно авангардный язык произведения. Это – семантика адских вихрей, лая Цербера и псов, охраняющих преисподнюю, крики и стоны грешников. Следующий семантический ряд связан с природой земных стихий: карающего огня, воды – шума мрачной реки Стикс и всплеска болот подземного мира, воздуха в виде движения ветра и др. Наконец, семантика шага Данте, созвучного размышлениям поэта. При этом Слонимский расширяет сложившийся семантический ряд путем включения частной музыкальной семантики, то есть возникшей именно в данной партитуре, и процесса пересемантизации (термины А. Кудряшова [4]). Из частной музыкальной семантики следует назвать горестный рассказ Франчески, видение страдающей тени, темы Ада из 2-го круга, где караются любострастники. Что касается пересемантизации, то, пожалуй, самым ярким примером является возникновение адских вихрей.

В процесс семантизации и пересемантизации вовлекаются и жанровые каноны, в частности хорала, марша, канцоны, канкана. Так, в кровавом 7-м круге появляются «свирепый марш самоубийц», «пляска смерти скелетов», «кошунственная молитва-канкан» [9].

Следует упомянуть о традиции тембровой семантики, особенно ударной группы, автономии диссонанса, хоровых выкриков. Слонимский неизмеримо углубляет образные возможности этих выразительных элементов. В частности, в генеральной кульминации, приходящейся на 9-й круг (ц. 91), все музыканты групп струнных и деревянных духовых (кроме фаготистов) кричат долгое «А!», подобное сотрясению вселенной.

Или, например, трактовка ударных, которые являются важнейшей составляющей, рисующей адские пейзажи и звуковой фон преисподней. О неординарной роли ударных свидетельствует уже состав оркестра, включающий четыре литавры и шесть групп ударных. Уже начиная с ц. 2, композитор

подключает ударный ансамбль, который на протяжении всей Симфонии становится полноправным, а то и ведущим персонажем. Например, соло ксилофона в 7-м круге – пляска смерти скелетов. После удара колокола лаконичным соло ударной группы, устремленном к гиперзвуčnosti, завершается симфония. Эффект воздействия усиливается при этом типично театральным приемом: «В зале должна быть предельная темнота во время исполнения тремоло ударных *crescendo*» [9, с. 147].

В 2005 год другой петербуржец – Б. Тищенко – закончил цикл из пяти «Dante-симфоний» по всей «Божественной комедии», впервые в истории музыки реализовав полностью замысел Листа. «Dante-симфония» № 1 («Меня покинув, ты ушел к другим») – пролог, «Dante-симфонии» № 2 («Входящие, оставьте упования») и № 3 («Зрелище, которое любого бы смutilo») посвящены страницам «Ада», № 4 – «Чистилище» («И я второе царство воспою, где души обретают очищенные») и «Dante-симфония» № 5 – «Рай» («...то, что о святой стране я мог скопить, ...предметом песни воспослужит мне»). Все пять «Dante-симфоний» представляют собой уникальный цикл, названный композитором хорео-симфоническая циклиада [6, с. 152]. В совокупности они образуют партитуру балета «Беатриче». Каждая из «Dante-симфоний» автономна по содержанию и может исполняться отдельно вне хореографического действия (что доказано концертной практикой).

«Dante-симфонии» создавались с 1995-го года. Однако весь процесс становления творческой идеи занял свыше тридцати пяти лет. Еще в ноябре 1998 года в беседе с автором статьи Тищенко говорил: «Я продолжаю думать о «Божественной комедии» более тридцати лет и уже два десятилетия назад раскрыл свое намерение написать произведение по всей «Божественной комедии». Она меня не просто привлекает: это часть моей жизни...» [6, с. 152].

Поэма Данте трактована композитором и как произведение биографическое. На основе изучения прежде всего автобиографического сочинения поэта «Новая жизнь», «Пира» и «Канцон» восстанавливается образно-событийный ряд, предшествующий созданию поэмы. Он стал фундаментом пролога – «Dante-симфонии» № 1. В основу нее положен монолог Беатриче из 30-й песни «Чистилища» и фрагменты из «Новой жизни». Отталкиваясь от литературных первоисточников, композитор воссоздал историю взаимоотношения юных Данте и Беатриче. Поэтому в «Dante-симфонии»

№ 1 важнейшую роль играют юношеские темы Беатриче и Данте, а затем взрослая тема Беатриче с зашифрованными в ней буквами ее имени. Юношеские темы Беатриче и Данте сопоставимы с главной и побочной партиями в сонатной форме. В конце «Dante-симфонии», как символ истины, звучит некий симбиоз обеих тем Беатриче с зашифрованным именем Alighieri. Несмотря на то, что произведение одномерно, в нем ясно ощущаются три части симфонического цикла, соответствующие замыслу «детство, юность, зрелость».

Структура последующих четырех «Dante-симфоний» основана на канониках поэмы Данте. Симфонии являются ярким музыкальным воссозданием потустороннего мира, но не методом иллюстрации, а психологического осмысления (хотя и изобразительность в них тоже присутствует).

«Dante-симфония» № 2 включает вступление – встречу Данте с Вергилием – и шесть кругов «Ада», образуя две части. Определяющую роль играет I часть, где происходит становление двух основных образно-тематических сфер – Данте, Вергилия и преисподней. Именно эта часть содержит черты неординарной сонатной формы с развинутой разработкой и эпизодом (встреча Франчески и Паоло). II часть, начинающаяся экспрессивным рассказом о купцах и росточителях, воспринимается как продолжение предыдущего образного развития, уходя в конце в тихую звучность контрабасового тромбона, так как «повествование про ад не закончено. Оно продолжится в Третьей симфонии» (Б. Тищенко [7, с. 96]).

«Dante-симфония» № 3 вновь представляет собой моноциклическую композицию, в которой ясно угадываются три части, посвященные последним кругам «Ада». Это продиктовано индивидуальностью музыкальных характеристик каждого круга и автономностью их композиций. «Чем глубже, тем население «Ада» все увеличивается, а кольца, по которым спускаются Данте и Вергилий, становятся шире» (из беседы автора статьи с Б. Тищенко [7, с. 96]). Например, третий пояс (1-й раздел) является цепью вариаций, где в последней вариации (№ 5) воплощается масштабная картина водопада, низвергающегося на лихоимцев.

Цикличность «Dante-симфонии» № 4 продиктована особенностями структуры «Чистилища» Данте. Ее три программные части следуют друг за другом аттасом: «Предчистилище», «Семь кругов Чистилища» и «Земной Рай».

Композиция последней «Dante-симфонии» – «Рай» – также «прочитана» композитором в «Божественной комедии».

Так появляется I часть «Вознесение», II – «... полуюсь на мастерство художника» – и III часть – «Я лестницу увидел восходящей так высоко, что взор мой был сражен». По существу это чередование многочастных контрастно-составных форм, тяготеющих к сквозному структурированию. Через весь цикл проходит принцип темброво-остинатных вариаций. А неоднократное проведение вступительного дуэта виолончелей придает ему черты рефрена.

В конструктивном расчете «Dante-симфоний», в их образной семантике также большую роль сыграла сама поэма: ее эзотеризм в виде числовой и образной символики и совершенная конструктивная просчитанность. Поэтому ключ к постижению композиционных особенностей «Dante-симфоний», их мотивной и ритмической организации следует искать в поэме Данте, которая исходит из христианской символики священных цифр 3 и 9. Например, на тричности основана вся «Dante-симфония» № 5, что подчеркнута не только композиционно (три части из трех разделов), но и сменой материала в каждом из девяти разделов, символизирующих весь небесный свод рая.

Особенности тематизма «Dante-симфоний» определены также их жанровой спецификой, связью с балетным театром, предполагающей зрительный ряд (по существу это жанр театральных симфоний). О наличии типологических черт и симфонии и балета свидетельствует обозначение цикла: хорео-симфоническая циклиада. Поэтому весь тематический материал очень характерологичен и персонажен, в нем угадываются жест, мимика, движение. Основной тематический ряд образуют детские и взрослые темы Данте и Беатриче. И если темы Беатриче после пролога появятся только в финале всей циклиады, то взрослая тема Данте пройдет через все последующие «Dante-симфонии».

Другой тематический пласт связан с характеристикой обитателей преисподней, чистилища и рая, которых поэт встречает на своем пути. Подлинные исторические личности (но в ирреальном потустороннем мире) чередуются с античными мифологическими и библейскими персонажами. Третий тематический ряд – панорамные картины разных кругов ада, огненного города Дита, полета на Герионе, семи кругов чистилищ, девяти небес рая с лестницей Иакова и, наконец, райской вершины. Открытием стала тематическая трактовка рая. В отличие от предыдущих «Dante-симфоний», где в основе драматургии лежит контраст светлых и темных сил, здесь воплощены только светоносные образы.

Однако «Dante-симфония» № 5 не является концентрацией «благостных» интонаций, спокойных темпов и тихих звучностей, характерных в музыкальной культуре именно для райских образов.

Подобно тому, как по Священному писанию слово – это источник творения, оно стало импульсом мелодического становления партитуры. Не случайно в нее вписаны слова поэмы – монологи ее персонажей. Животворящая роль слова проявляется и во введении человеческого голоса, произносящего это слово. Символом музыкального воплощения Добра, Бога издавна является звучание человеческого голоса. Поэтому усиление его тембра начинается при приближении к высокой Цели – к Беатриче, к Раю, то есть в «Dante-симфонии» № 4. Именно в ней ведущая мелодическая функция принадлежит вокально-хоровым партиям. Здесь впервые звучат сольные вокальные фрагменты, например, песня Матильды в III части «Земной рай». Порой вокалисту поручен важнейший мелодический материал, как фраза «Амор красноречиво говорит» из канцоны Каселлы на стихи «Пира». Появляясь в начале «Dante-симфонии» № 4, она проходит в разном темповом оформлении в других ее частях. Здесь впервые вводятся хоровые культовые песнопения на католические тексты (в чем видится развитие традиции Листа).

В лепке образов «Dante-симфоний», в их динамике одним из сильнейших слагаемых является оркестр (тройной состав с двумя саксофонами и усиленной ударной группой). Каждая тема немислима без своей тембровой окраски.

Все пять «Dante-симфоний» относятся к семантически наиболее разноплановым произведениям музыкальной литературы. Значительный пласт музыкального содержания связан с природными стихиями, которые европейская средневековая мысль считала первоэлементами вселенной: земля, огонь, воздух и вода. Особенно ими насыщены панорамные картины разных кругов ада. Семантика земли, например, по словам композитора [8, с. 79], связана с шагом Данте как результатом земного притяжения. Семантическую функцию несет моноритмическая фигура в низком регистре у *pizzicato* струнных.

Значительную роль играет семантика огня, которому дается разное толкование. Это жесткая и жестокая кара за содеянное в земной жизни и очищение души, ее испытание перед просветлением, горним восхождением, и озарение, которое является неизменным атрибутом Божественного начала. Слово следует за своим духовным

проводником – поэтом Данте – композитор воплощает образ огня во второй, третьей, четвертой и пятой «Dante-симфониях». Так, в финальной Симфонии своеобразным преддверием «огненной» коды «Лицезрение Божества» становится окончание II части – «Шестое небо. Юпитер», где запечатлен космический облик сверкающего имперского Орла. Воссоздавая это зрелище (Орел образован, по словам композитора «искрящимися любовью» миллионами справедливых душ [8, с. 91], композитор обратился к кластерной технике всего оркестра.

Грандиозный финал «Рая» трансформируется от гиперзвучности 1-го раздела: («Седьмое небо: Сатурн. Созерцатели») к восторженному мерцанию темы восьмого звездного неба, мощи остинатных фактурно-ритмических формул «Перводвигателя» (девятое небо, третий раздел) до благозвучности в коде («Эмпирей. Райская роза») и последнему динамическому разрастанию – *ffff* – в «Лицезрении божества». Этот раздел становится гимном огню, который отождествляется с Божественным началом. По словам композитора, – «это сплошное постепенное «возгорание». В этом «огненном» нарастании участвуют все 24 терции – 12 мажорных и 12 минорных. Число 24 здесь очень важно (24 мудреца участвуют в мистической процессии из «Чистилища». – Г.О.). Данте высказал гениальную мысль: «Но собственных мне мало было крылий; / И тут в мой разум грянул свет с высот, / Неся сверканье всех его усилий. / Здесь изнемог высокий духа взлет; / Но страсть и волю мне уже стремил. / Как если колесу дан равный ход. / Любовь, что движет солнце и светила»» [9, с. 92]. Напомним, что на создание «Божественной комедии» Данте подвигла любовь к Беатриче.

Заключение

Итак, идея музыкальной «дантологии», зародившись в творчестве великого западноевропейского романтика Листа, была живо воспринята русскими композиторами и уже более ста лет последовательно воплощается ими. В произведениях Чайковского, Рахманинова, Щербачёва постепенно накапливался тот выразительный комплекс, который необходим для воплощения поэмы Данте.

Поворотным моментом в этом процессе стало появление Симфонии № 10 «Круги Ада» Слонимского. Так впервые было доказано, что весь образный строй первой кантики Данте может быть воплощен только новыми средствами композиторского письма, новой трактовкой оркестра, инструментария, человеческого голоса и многомер-

ной, свободно комбинированной звуковой организации конца XX века.

Не последнюю роль в развитии музыкальной «дантологии» сыграло усиление роли музыкальной семантики. Семантический ряд Симфонии № 10 Слонимского сконцентрировал не только соносферу европейской музыкальной культуры в означенном образном аспекте, но и стал импульсом к новым семантическим преобразованиям.

Данный подход позволил воплотить не только коллизии «Ада», но и все содержание «Божественной комедии», что было реализовано Тищенко в его беспримерной хорео-симфонической циклиаде «Данте-симфония» № 1, основанная на обращении к творчеству Данте в целом, свидетельствует о новом этапе в развитии музыкальной «дантологии».

Музыкальное воплощение «Божественной комедии» предполагает активное включение визуального компонента, что проявляется в жанровом синтезе симфонии и музыкального спектакля. Если в Симфонии № 10 Слонимского присутствуют отдельные черты театрализации, то в «Данте-симфониях» Тищенко этот процесс доведен до логического конца. Таким образом, в начале XXI столетия «Божественная комедия» была воплощена в гибридном жанре – хорео-симфонической циклиаде – балете «Беатриче».

Список литературы

1. Андреев М.Л. Данте Алиг'ери // Большая Российская энциклопедия. – М.: Большая Российская энциклопедия. 2007. – Т. 8. – С. 314–316.
2. Волнянский К.С. Структурная комбинаторика как принцип композиционного мышления в музыке XX века: автореф. дис. ... канд. иск. – СПб., 2012. – 24 с.
3. Голенищев-Кутузов И.Н. Данте. – М.: Молодая гвардия, 1967. – 280 с.
4. Кудряшов А.Ю. Теория музыкального содержания. Художественные идеи европейской музыки XVII–XX вв. Учебное пособие для музыкальных вузов и вузов искусств. – СПб., М.: Лань, 2006. – 432 с.
5. Мильштейн Я.И. Ф. Лист. – М.: Гос. муз. изд-во, 1956. – Т. 1. – 538 с.
6. Овсянкина Борис Тищенко и Юрий Фалик о своей виолончельной музыке и о некоторых проблемах творчества // Процессы музыкального творчества. Сб. трудов № 155 / Российская академия музыки им. Гнесиных, [ред.-сост. Е. В. Вязова, Э. П. Федосова]. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1999. – Вып. 3. – С. 134–155.
7. Овсянкина Г.П. Идеи Священного писания сквозь призму поэмы Данте в балете «Беатриче» Бориса Тищенко // Жизнь религии в музыке: Сб. статей / Санкт-Петербургская гос. консерватория, [ред.-сост. Т.А. Хопрова]. – СПб.: Сударья, 2006. – С. 89–106.
8. Овсянкина Г.П. О стихии огня в «Данте-симфониях» Бориса Тищенко // Волкова П.С. Метафизика огня, или опыт философии искусства / Краснодарский гос. университет культуры и искусства. – Краснодар, 2007. – С. 86–92.
9. Слонимский С.М. Симфония № 10 «Крути Ада» (по Данте). – СПб.: Композитор, 1997. – 146 с. (От автора, партитура.)
10. Слонимская Р.Н. Поэтика А. Блока в симфоническом творчестве В. Шербачёва // Музыкальное образование в современном мире: Диалог времен. Сб. статей по материалам IV Международной научно-практической конференции (2–3 декабря 2011 года) / Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, [ред.-сост. М.В. Воротной, науч. ред. Р.Г. Шитикова]. – Ч. II. – СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2012. – С. 154–166.

References

1. Andreev M.L. Dante Alig'eri // Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija. M.: Bol'shaja Rossijskaja jenciklopedija. 2007. T. 8. pp. 314–316.
2. Volnjanskij K.S. Strukturnaja kombinatorika kak princip kompozicionnogo myshlenija v muzyke XX veka: Avto-ref. dis. ... kand. isk. SPb., 2012. 24 p.
3. Golenishhev-Kutuzov I.N. Dante. M.: Molodaja gvardija, 1967. 280 p.
4. Kudrjashov A.Ju. Teorija muzykal'nogo soderzhanija. Hudozhestvennye idei evropejskoj muzyki XVII–XX vv. Uchebnoe posobie dlja muzykal'nyh vuzov i vuzov iskusstv. SPb., M.: Lan', 2006. 432 p.
5. Mil'shtejn Ja.I. F. List. M.: Gos. muz. izd-vo, 1956. T. 1. 538 p.
6. Ovsjankina Boris Tishhenko i Jurij Falik o svoej violonchel'noj muzyke i o nekotoryh problemah tvorche-stva // Processy muzykal'nogo tvorcestva. Sb. trudov no. 155 / Rossijskaja akademija muzyki im. Gnesinyh, [red.-sost. E. V. Vjazkova, Je. P. Fedosova]. M.: RAM im. Gnesinyh, 1999. Vyp. 3. pp. 134–155.
7. Ovsjankina G.P. Idei Svjashhennogo pisanija skvoz' prizmu poemy Dante v balete «Beatrice» Borisa Tishhenko // Zhizn' religii v muzyke: Sb. statej / Sankt-Peterburgskaja gos. konservatorija, [red.-sost. T.A. Hoprova]. SPb.: Sudarynja, 2006. pp. 89–106.
8. Ovsjankina G.P. O stihii ognja v «Dante-simfonijah» Borisa Tishhenko // Volkova P.S. Metafizika ognja, ili opyt filosofii iskusstva / Krasnodarskij gos. universitet kul'tury i iskusstva. Krasnodar, 2007. pp. 86–92.
9. Slonimskij S.M. Simfoniya no. 10 «Krugy Ada» (po Dante). SPb.: Kompozitor, 1997. 146 p. (Ot avtora, partitura.)
10. Slonimskaja R.N. Pojetika A. Bloka v simfonicheskom tvorcestve V. Shherbachjova // Muzykal'noe obrazovanie v sovremennom mire: Dialog vremen. Sb. statej po materialam IV Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoj kon-ferencii (2–3 dekabrja 2011 goda) / Rossijskij gosudarstvennyj pedagogicheskij universitet im. A.I. Gerce-na, [red.-sost. M.V. Vorotnoj, nauch. red. R.G. Shitikova]. Ch. II. SPb.: RGPU im. A.I. Gercena, 2012. pp. 154–166.

Рецензенты:

Денисов А.В., д.искус., профессор кафедры теории и истории культуры, член Союза композиторов России, ГОУ ВПО «Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена», г. Санкт-Петербург;

Волкова П.С., д.искус., д.филол.н., к.ф.н., профессор кафедры социологии и культурологии Кубанского государственного аграрного университета (Министерство сельского хозяйства РФ) и кафедры истории музыки Ростовской государственной консерватории (академии) им. С.В. Рахманинова (Министерство культуры РФ), г. Краснодар.

Работа поступила в редакцию 09.07.2013.