

УДК 78.01
DOI:10.26176/otmroo.2026.53.1.003

Анна Амраховна Амрахова
amrahovaaa54@hotmail.com

Доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки, заведующая научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, главный редактор Журнала Общества теории музыки

Anna A. Amrakhova
amrahovaaa54@hotmail.com

Dr. Habil. in Art Studies, Associate Professor of the Music Theory Department of the Nizhny Novgorod State M. I. Glinka Conservatory, Head of the Research Analytics Department at the Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Editor-in-Chief of the Journal of Russian Music Theory Society

Симфонизм. Что от него осталось в XXI веке?

Аннотация

В статье¹ понятие симфонизма рассматривается с разных сторон: с позиций философии (как универсалия) и с позиций когнитивной науки — как концептуализированное образование. Данный подход позволяет обнаружить культурные закономерности, которые свидетельствуют об историчности этого явления. Одним из самых ярких доказательств трансформации симфонизма современной музыке является возвращение в поле зрения некоторых композиторов феномена фигуры. Барочная теория в перекличке с исканиями современных авторов свидетельствует о том, что симфонизм крепко связан с особым тематизмом, рельефным в явленности и действенными в развитии.

Культурная ситуация в первой четверти XXI века — свидетельство того, что симфонизм стал *одним из* методов развития в современной музыке, и отнюдь не приоритетным. Если о нем до сих пор еще говорят, то чисто метафорически, так как современная музыка по многим своим параметрам — другая. Ее характеризует ориентированность на состояние, а не на действие, материал вместо темы, жест вместо события, многовекторность развития и «приостановленное» время, а не линейность.

Ключевые слова

Симфония, симфонизм, телеологизм, органицизм, микротематизм, фигуры в музыке, С. Шаррино, Ф. Донатони, Б. Фернихоу, Л. Беррио

Для цитирования

Амрахова А. А. Симфонизм. Что от него осталось в XXI веке? // Журнал Общества теории музыки. 2026. № 1 (53). С. 39–54. <https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.53.1.003>.

¹ Данная публикация имеет выраженную дискуссионную направленность. Редакционная коллегия журнала ОТМ приглашает читателей к критическому обсуждению и профессиональному осмыслению затронутых в статье вопросов.

Symphonism: What has become of it in the 21st century?

Abstract

This article examines the potential of symphony from various perspectives: from the perspective of philosophy (as a universal) and cognitive science as a conceptualized entity. This multifaceted approach allows us to explain the cultural patterns that attest to the historicity of this phenomenon. One of the most striking proofs of the shifting innovativeness of symphony in the work of contemporary composers is the return of the phenomenon of the figure to contemporary composers. Baroque theory, in concert with the explorations of contemporary composers, indicates that symphonism is closely connected with a distinctive thematic approach, vividly manifested in phenomena and effective in development.

The cultural situation in the first quarter of the 21st century suggests that the time of symphony has passed. If we still speak of it, we say that music is purely metaphorical, just as modern music is different in many ways. Its characteristics are a focus on state rather than action, material rather than theme, gesture rather than events, multi-vector development, and “suspended” time rather than linearity.

Keywords

Symphony, symphonism, teleologism, organicism, microthematism, musical figures. S. Sciarrino, F. Donatoni, B. Ferneyhough, L. Berio

For citation

Amrakhova, Anna A. 2026. “Simfonizm. Chto ot Nego Ostalos’ v XXI Veke?” [Symphonism: What Has Become of It in the 21st Century?]. *Zhurnal Obshchestva Teorii Muzyki* [Journal of the Music Theory Society], no. 1 (53, March): 39–54. (In Russian). <https://doi.org/10.26176/otmroo.2026.53.1.003>.

Вместо преамбулы

Уже в далеком 2001 году я брала интервью у М. Г. Арановского и задала вопрос, касающийся его теории симфонизма, основной тезис которой таков: «Симфония была жанром, репрезентирующим человека». Арановский называл ее «концепцией человека» [6].

Я позволила себе уточняющий вопрос:

— Какого человека — эпохи Просвещения?

— Конечно. Но мыслилась она как концепция Человека вообще.

— Тогда разрешите, пожалуйста, парадокс: почему в XX веке человек остался, а симфония претерпела такие мутационные изменения, что стало возможным говорить об исчезновении жанра? [5, 42]

Общий смысл всего сказанного мне в ответ сводился к тому, что нужно время, чтобы понять, в каком направлении пойдет развитие музыки вообще и симфонии в частности.

Со времени публикации этого интервью прошло почти четверть века, и у нас есть возможность суммировать некоторые итоги развития музыкального искусства и сделать промежуточные выводы по поводу места симфонизма в нем.

На первый взгляд, ответ как будто лежит на поверхности: нет симфоний — значит, нет и симфонизма. Но не будем торопиться с выводами, не все так однозначно.

Для того, чтобы говорить о симфонизме, необходимо произвести одно терминологическое уточнение. Дело в том, что само слово «симфонизм» — это нечто, именуемое в философии универсалией.

Обратимся к теории Абеяра, его учение о концепте во многом оплодотворило современную когнитивную науку. Как известно, он по-своему решил вопрос о природе универсалий, отвергая и идеи номинализма, и постулаты крайнего реализма¹.

Абеяра считал, что универсалии формируются в процессе восприятия множества вещей одного класса. Описывая разницу между общим и единичным, он отмечал: «Они различаются тем, что одно, относясь к универсальному имени, схватывает (*conspere*) общий и неясный образ многого; другое же, которое производит единичное слово (*vox*), обладает собственной и как бы единственной формой одного-единого, то есть [формой], относящейся только к одной персоне. Оттого, когда я слышу [слово] “человек”, то в сознании возникает некий образ (*instar*), который соотносится с каждым из людей так, что он — общий для всех, не являясь свойством ни одного из них. Но когда я слышу “Сократ”, то в сознании появляется некая форма, выражающая сходство с определенным лицом (*persona*)» [1, 177].

Современный философ Михаил Эпштейн вторит Абеяру, облачая основное положение учения последнего в одежды современной терминологии: «Зоология, история цивилизации, эстетика и другие дисциплины изучают лошадей, их физиологию, их роль в транспорте, спорте, военном деле, их образы в искусстве, и только философия рассматривает “лошадность” как состояние и способность “быть лошадью”, как “потенцию”, в отличие от лошадей

¹ По мнению Майкла Суини, «Новизна решения Абеяром проблемы универсалий состоит в его попытке сформулировать позицию умеренного реализма в противоположность номинализму (Росцелин) и ультрареализму (Гильом из Шампо). Абеяра согласен с Росцелином в том, что универсальность есть характеристика слов. Для Росцелина универсальность сводится к физическому звучанию слова, т. е. к слову как вещи. Абеяра же отождествляет универсалию с значением слова. Таким образом, Росцелин и Абеяра расходятся в решении вопроса о том, являются ли универсалии искусственными образованиями или существуют от природы. Сводя универсалии к звучанию слов (*fautus vocis*), Росцелин делает универсалии столь же конвенциональными или искусственными, как и звуки, с которыми те отождествляются. Абеяру, приписывающему универсальность значению слова, удастся и укоренить универсалию в языке и сохранить ее естественный характер. Если сопоставить позицию Абеяра со взглядами Гильома из Шампо, то ее принципиальное отличие от ультрареализма — в отказе Абеяра от отождествления универсалии с субстанцией. Тем не менее, обе версии реализма сходятся в том, что значения универсалий и нарицательных имен естественны» [14, 30].

как реальных существ. Универсалии суть потенции. Точнее, «универсалия» — немодальное представление о потенции, как если бы она была некоей сущностью, предполагающей собственное предметное существование» [18, 20].

Таким образом, универсалии существуют не в реальности, а в нашем сознании, являя собой «смутные образы», плод абстрагирующей деятельности человека.

То, как универсалии участвуют в смыслообразовании на практике, представить можно следующим образом. Попробуем термин «симфонизм», используемый в музыковедческих трудах, уподобить другой универсалии, а именно — «лошадиности». Не будем при этом чураться внешней приземленности аналогии, так как механизм смыслообразования будет примерно одинаковым и в том, и в другом случае. Собственно, так и поступает музыковедение, когда связывает с симфонизмом параметры драматургии современных композиций. Например, динамичную волну развития, крещендирующую форму, контрастную образность и так далее. Если уподобить «индивидуальные проекты» авторов какому-то неведомому современной науке существу, то вполне допустимо представить себе такого рода диалог между двумя специалистами: «Слушай, а у этой неведомой зверушки копыта, как у лошади» (аналогично: «динамическая волна развития, как в симфонии»).

Конечно, распространение симфонизма на жанры, отличные от симфонии — например, оперу и балет — явление широко известное. Расширенное использование термина «симфонизм» в музыкознании воцарилось достаточно давно. Но в том-то и дело, что по отношению к музыке XIX и первой половины XX веков обнаружение симфонизма в отличных от симфонии жанрах — это констатация факта, а присвоение тем или иным качествам музыки поставангарда эпитета «симфонизм» — не более чем метафора. А собственно, почему?

Ответ тривиален: потому что современная музыка «замешана» из другого теста, она иной природы.

К. В. Зенкин в статье «К вопросу о симфонизме» приводит интересную мысль: «Барокко и авангард симметрично обрамляют эпоху симфонизма: музыка барокко еще не стала окончательно самодостаточной, музыка авангарда перестала или стремится перестать ею быть» [8, 177].

И еще одно «почему?». Что значит эпитет «самодостаточный»? Ни одно из определенных симфонизма в работах отечественных музыковедов не дало нам ответа на этот вопрос. Ю. Н. Холопов связывает симфонизм с развитием и процессуальностью². Но Зенкин говорит о целостности [8, 175]. Что же обеспечивает целостность? Смеем предположить, что это тематизм, которого не было в эпоху барокко (в том смысле, в котором мы понимаем его сейчас) и которого уже не стало в эпоху Авангарда II. В эпоху барокко процессуальность наличествовала, но тематизм был иным. В том, что называлось «темой» и являло собой «ядро и развертывание» отсутствовала структурированность — соответственно, драматургия развития. Сама процессуальность, лишённая векторной направленности, органично апеллирует к сюитности, но не симфонизму. (Пример тому — Библейские сонаты Кунау, которые по музыкальной сути, несмотря на авторское определение жанра, являются сюитой.)

Подчеркивая историчность симфонизма и тематизма, мы должны отметить и другое их свойство — когнитивный характер происхождения.

Поскольку мы придерживаемся точки зрения Абельяра о том, что универсалии — плод человеческого мышления, приведем еще одну цитату: «универсалии, не обладая самостоятельной реальностью, получают — в результате абстрагирующей деятельности интеллекта — существование в человеческом разуме в качестве общих понятий (концептов)» [17, *стб.* 7].

Итак, универсалия — это концепт. Не будем забывать, что и в теории Абельяра, и согласно современной науке, к концептам принято относить не только универсалии, но и общие имена как классы понятий: школа — вообще, дерево — любое. Абельяр оставил подробные

² «То, что грезится при слове “симфонизм”, связывается с развитием-становлением, достижением в его ходе нового качества, с широкой процессуальностью, “переходностью” (в асафьевском смысле)» [8, 170].

характеристики этого феномена³. Но мы подчеркнем те качества концепта, которые описала когнитивная наука.

Концепт существует на стыке мышления и языка. Он объединяет два типа знаний: внеязыковые (наши знания о реальном мире) и языковые (непосредственно связанные с языковым выражением). Лексическое значение слова отражает содержательное ядро такого концепта. Но именно грамматическое значение (выраженное, например, частью речи, падежом, временем) позволяет нам представить концепт в речевом потоке как конкретный объект (существительное), действие (глагол), состояние (прилагательное)⁴. Таким образом, грамматика не является набором формальных правил, а отождествляется с самим актом концептуализации — процессом осмысления и вербализации нашего опыта⁵. Это означает, что при выборе грамматической формы, мы уже производим когнитивную операцию по интерпретации концепта в рамках конкретного высказывания. Иными словами, грамматика «упаковывает» сырой концептуальный материал в осмысленные выражения.

На этом уровне никаких соответствий с музыкой, конечно, нет и быть не может, ввиду континуальности музыкального языка, проще говоря — отсутствия в музыке дискретных «слов».

И все-таки некоторые соответствия можно обнаружить, но не на поверхностном, а на глубинном уровне — на уровне семантического синтаксиса, то есть синтаксиса, ответственного за смысл. И здесь определяющее значение имеет структурирование смысла в выражения через семантический предикат.

В лингвистике семантический предикат — это своего рода «центр управления» смыслообразования. Его легко представить в виде схемы, в которой не только «шифруется» (схематизируется) смысл «положения дел», но и распределяются роли между участниками выражения. Например, в предложении *Пётр читает книгу* таким семантическим предикатом будет глагол *читать*, а ролевая схема будет выглядеть так: *читать* (Пётр, книга). Семантический предикат задает правила, определяя, какие элементы должны присутствовать и как они могут взаимодействовать, чтобы предложение имело смысл. Этот «центр» может выражаться разными словами, но при этом описывать одну и ту же ситуацию под разными углами зрения. Например, можно сказать: «Собака гоняется за кошкой», «Кошка убегает от собаки» или «Погоня собаки за кошкой» — все эти фразы описывают одну и ту же ситуацию, но семантический предикат будет выражаться по-разному. Музыкальное ухо «услышит», что варианты 1 и 2 ориентированы на *действие*, так как семантическим предикатом будет вступать глагол *бежать*, вариант же 3, в котором семантический предикат — существительное «погоня», характеризует *состояние*.

Важно понимать, что семантический предикат не привязан к конкретным объектам или событиям в реальном мире. Он работает с категориями и общими понятиями, а не с конкретными примерами. То есть, он не определяет *тип* происходящего в мире, это тип *осмысления* того, что происходит в мире — является ли оно движением, процессом, состоянием или описанием каких-то качеств — а не тем, *что именно* движется или в каком конкретно состоянии находится.

³ Суммируя все эти положения, Неретина отмечает: «Концепт же формируется речью (1), освященной Св. Духом (2) и осуществляющейся потому “по ту сторону грамматики” — в пространстве души с ее ритмами, энергией, интонацией (3). Концепт предельно субъектен (4). Он изначально зачинается (“видится”, “схватывается”) как целое, способное меняться (“проистекать”) в процессе обговаривания-формирования. Изменяя душу индивида, размышляющего о вещи, он при формировании предполагает другого субъекта, слушателя или читателя (5) и в ответах на его вопросы актуализирует смыслы (6). Память и воображение (7) — неотъемлемые свойства концепта, направленного на понимание здесь и теперь, в едином миге настоящего (8), с одной стороны, а с другой — концепт синтезирует в себе три способности души и как акт памяти ориентирован в прошлое, как акт воображения — в будущее, а как акт суждения — в настоящее (9)» [11, 66].

⁴ Отсылка к частям речи — преднамеренное огрубление ситуации, только для наглядности. Например, «прилагательное» как гарант качества и состояния может быть и причастием, и отглагольным прилагательным, и субстантивированным существительным и так далее.

⁵ В когнитивной семантике утверждается, что это отнесение — и есть суть когнитивного процесса, в котором грамматика отождествляется с актом концептуализации [27, 183, 189].

Таким образом, хотя невозможно напрямую перенести понятие семантического предиката из лингвистики в музыку, мы можем обнаружить некоторые аналоги того, как в музыке формируется и передается смысл и стиль.

Лингвист Ю. С. Степанов в своей книге «В трехмерном пространстве языка» блестяще доказал, что многие стилеобразующие установки в культуре обуславливаются своеобразием ведущих предикатов, которые можно уподобить коллективным когнитивным установкам, предопределяющим стиль направления. Он описывает следующие художественные системы: поэтику, основанную на семантике имени, то есть эффекте номинации (символизм), поэтику предиката (синтаксические поэтики) и поэтики, основанные на прагматике [13, 305–315]. Уникальность этой гипотезы заключается в том, что стиль не привязывается к волеизъявлению. В определенные исторические периоды существуют привилегированные или предпочтительные в данном культурно-историческом социуме когнитивные параметры, регулирующие коллективные установки на то, *что* и *как* мог сказать автор. На тех же основаниях, на которых мы говорим о стиле эпохи, мы допускаем определенную степень абстрагирования и метафоризации. В этом случае ситуацию с предикатами действия, процесса, качества или состояния можно экстраполировать на некоторые коллективные установки, характерные для тех или иных культурно-исторических периодов. (Или допустить, что они имеют место быть.) Речь может идти о достаточно «размытых» позициях, например, не о предикатах (действия, процесса и состояния), а о когнитивной «ориентированности» на действие, на свойства объекта или на процесс.

Попробуем определить возможные типы соответствия разным предикатам культурно-стилевых ситуаций. Такой коллективной ориентированностью на процесс можно характеризовать, например, музыку барокко. Венский классицизм отличает установка на действие. В чем разница? Действие предполагает целеполагание (телеологизм, о котором речь пойдет далее), процессуальность — нет. Действие предопределяет событийное развитие от одного к другому. Процессуальность — нет, она может лишь характеризовать процесс *качественно* — как непрерывный, скоротечный, нервный, трепетный, то есть выражает *состояние*, а не действие.

И исторический водораздел (конечно, достаточно условный) в музыке между этими двумя установками пролегает по границе такого явления, как тематизм, то есть самостоятельное развитие мысли или образа — чуть огрубляя, «предмета» и его видоизменений. Отстранимся от кажущейся «приземленности» слова «предмет», нам важнее онтологическая основа того, что под этим подразумевается, а это может быть и «субъект», «лирический герой». Подтверждение именно такой трактовки классического тематизма в отечественном музыковедении находим у Е. В. Назайкинского, который определяет тему следующим образом: «Тема — персонаж, имеющий ярко выраженный звуковой, интонационный облик, приспособленный к развитию. Если подойти к описанию ее не от констатаций особенностей внешней формы, а от слушательских образных представлений, то темой можно назвать некоторый чувственно полновесный музыкальный предмет, обладающий определенным характером» [10, 155].

Культурно-исторический срез проблемы позволяет с известной долей уверенности утверждать: о «предметности» в музыке стало возможно говорить только лишь со становлением «классического» тематизма.

Приведем еще одну цитату из книги Т. Ю. Черновой «Музыкальная драматургия в классической инструментальной музыке». Говоря о темах из сонат Моцарта, Татьяна Юрьевна утверждает: «Благодаря этим свойствам обе темы воспринимаются как целостные художественные организмы, “предметы”, обладающие известной долей самостоятельности. Темы Д. Скарлатти и Ф. Э. Баха — скорее не “предметы”, а “принципы”» [16, 92].

Эта цитата позволяет связать становление в музыке ориентированности на «предмет» с появлением персонифицированного (в современном понимании) тематизма. То есть тематизм

появился тогда, когда феномен барочной процессуальности — «ядро и его развертывание» — дифференцировался на тему (предмет, субъект, образ, лирический герой) и ее развитие.

Формирование тематизма как «предметности» повлекло за собой соответствующую ему структурную артикулированность — смысловое и событийное развитие, то есть драматургию.

Появление классического тематизма знаменовало собой становление эстетики и поэтики музыки второй половины XVIII и XIX веков (венский классицизм, романтизм) и первой половины XX столетия (Прокофьев, Шостакович, Рахманинов). Что же произошло с темообразованием во второй половине XX века?

По традиции, идущей от Т. Адорно, принято считать, что с появлением атональности, 12-тоновой системы А. Шёнберга и распадом классико-романтических форм произошло главное видоизменение Новой музыки — распад тематизма. Но кардинальное перерождение симфонизма случилось еще раньше. И здесь мы более подробно должны остановиться на понятии телеологизма, которое в западном музыкознании напрямую связывают с симфонизмом.

Телеологизм (от греч. *τέλος* — цель, завершение) представляет собой одну из центральных категорий европейского музыкознания XIX–XX веков. Возникнув в рамках классической немецкой эстетики, эта концепция прошла сложную эволюцию — от утверждения имманентной целесообразности музыкальной формы до ее радикальной критики и деконструкции. Блестящая когорта ученых, негласно утверждавших в своих трудах идею телеологизма, это: Эдуард Ганслик, Генрих Шенкер, Рудольф Рети.

В работе «О музыкально-прекрасном» (1854) Ганслик закладывает философско-эстетические основы понимания телеологизма как имманентного свойства музыки. Он описывает музыкальное произведение как организм, где каждая часть логически вытекает из предыдущей и ведет к последующей, создавая замкнутую, самодостаточную целостность [7].

Шенкерский анализ («Свободное сочинение», 1935), становится классическим выражением «имманентного структурного телеологизма» [30].

Р. Рети в работе «Тематический процесс в музыке» (1951) развивает альтернативную версию телеологизма, акцентируя внимание на тематическом, а не гармоническом развитии: «Все темы и мотивы произведения, сколь бы контрастными они ни казались, происходят из единого тематического зерна... Процесс тематической трансформации направлен к конечной цели — синтезу и объединению всех тематических элементов в финальном разделе, где раскрывается их изначальное родство» [29, 112].

Однако Теодор Адорно обнаруживает кризис телеологизма уже в творчестве Малера. Он пишет: «Малеровская форма — это разрушенная телеологичность. Она сохраняет все атрибуты целестремительности — масштаб, напряженность, направленность, — но ее цель оказывается недостижимой. Финал не синтезирует противоречия, а лишь обнажает их непримиримость... Это — музыка о тщетности всякой цели в мире, утратившем трансцендентное измерение» [19, 125].

И К. Дальхаус в «Музыке XIX века» (1980) рассматривает телеологизм как продукт конкретной историко-философской эпохи: «Телеологизм не является вечной категорией музыки, но продуктом определенной исторической эпохи — эпохи немецкого идеализма и гегельянства. Представление о музыкальном произведении как о “становящейся целостности”, развертывающейся к своей цели, есть проекция гегелевской исторической телеологии на область музыкальной формы» [21, 156].

Итак, в музыке XX века телеологизм в крупных музыкальных концепциях почти сошел на нет. С кардинальной трансформацией тематизма и распространением микротематизма (когда основу темообразования составляют мотивы, не подчиняющиеся фразам и предложениям, — и это самый консервативный, «советский» вариант) изменилось и формообразование — что закономерно в ситуации, когда синтаксис перестал ориентироваться на лексику («старую» лексику, привязанную к тональной системе). Сегодня «темой» может стать все что

угодно: сонорный кластер, электронный сэмпл, тембро-ритмический комплекс (луп, грав), где «тема» — это узнаваемый звуковой текстурный блок.

Таким образом, вектор эволюции темы простирается от цельной мелодии (тема как субъект) к абстрактной ячейке (тема как объект системных манипуляций) и далее к семиотическому знаку или процессуальному элементу. Это еще раз доказывает, что темообразование — явление не только музыкальное, но и когнитивное. В музыковедческих исследованиях понижение статуса тематизма привело к его терминологической замене на «материал».

Разложение тематизма в XX веке шло разными путями. Наиболее полно об этом факторе стало возможным говорить в творческих системах, которые основываются не на тематизме, а на некотором структурном образовании, которое получило название «фигуры».

Фигуры — явление, возникшее в музыкальной культуре Возрождения, и получившее теоретическую разработку в эпоху барокко. В классический период и вплоть до Второй венской школы фигура уступает место идеям темы и мотива и только в конце XX века возвращается на авансцену композиторских интересов. В музыкальных концепциях второй половины прошлого века теория фигуры занимает особое место: она является одним из признаков преодоления сериализма. Теоретическое обоснование этот феномен получил в трудах композиторов Авангарда II — С. Шаррино⁶, Б. Ферниху, Ф. Донатони.

Каждый из вышеперечисленных композиторов понимал эту категорию по-своему, тем не менее, можно выделить некоторые общности в разных — вплоть до противоположных — точках зрения.

Постараемся найти объединяющую все концепции общность.

Б. Ферниху делал акцент на том, что его музыка ориентирована на состояние. Приведем одну цитату, подтверждающую эту мысль: «Поиск в последние десятилетия все более инновационных звуковых характеристик может в этом свете рассматриваться как смутное отражение чувства беспокойства, которое возникает, когда бессильный, неподвижный объект и адекватно автономная методология структурирования не совпадают. Идея фигуры как посреднической инстанции приобретает большое конструктивное значение в такой ситуации, поскольку акцент делается на структурно-опосредующей способности конкретных жестовых качеств. Джон Эшбери использует образ сознания как гребня волны, постоянно меняющего материал, из которого он состоит, всегда движимого вперед неутомимым морем, но, в определенном смысле (как и все волновые формы), по-настоящему не движущегося. Функция и природа фигуры тесно связаны с этим образом: музыкальное сознание всегда есть столкновение прошлого с множеством возможных будущих, к которым (вопреки Дерриде) оно постоянно отсылает. Сам момент определяется не постоянством материального субстрата, а его движением; это проекция фигурных энергий, которые делают видимым указатель, посредством которого измеряется движение» [25, 33].

В качестве еще одного примера обратимся к понятию фигуры в творчестве представителя послевоенного авангарда — итальянского композитора Франко Донатони. Сочинения Донатони позднего и зрелого периода (1977–2000) состоят из отдельных секций, которые сам автор назвал «панелями». Композитор описывает подобный принцип структурирования формы как свою собственную интерпретацию момент-form Штокхаузена [22, 40]. Донатони берет крошечный звуковой фрагмент (микро-мотив) и подвергает его бесконечным комбинаторным изменениям, поэтому звуковая ткань постоянно меняет плотность, при этом сам «материал» остается неизменным, меняется только его агрегатное состояние. Так создается «музыка как облако», по определению итальянского музыковеда Ренцо Крести [20].

Подчеркнем в трактовке фигуры самим Донатони ее «беспредметность»: «Под фигурой я подразумеваю — максимально расширяя значение слова — любой фрагмент, в котором уровень артикуляции позволяет распознать его типологическую идентичность, не как тематически

⁶ О теории фигур в эстетике и поэтике С. Шаррино мы писали неоднократно [3, 88–94], в данной статье творчество С. Шаррино будет рассмотрено с точки зрения его отношения к органицизму.

и субъективно связанный индивидуальный организм, но как узнаваемую особенность в определениях, присущих его обобщенной коннотации.

Можно также сказать, что фигура не наделена индивидуальностью, но существует только в реальном или предполагаемом статическом состоянии. Ее обобщение — от постоянной типологии и необычности.

Изменчивость — это то, что я называю событием, статичное в единстве и динамичное во множественности» [22, 70]⁷.

Донатони неоднократно подчеркивал желание дистанцироваться от идеи мотива, темы и, в конечном счете, от идеи причинности — основополагающего принципа классической формы. Отсюда берет истоки сравнение фигуры с арабеской: «Фигура — это больше, чем просто природа арабески: она осознает ее, не имея четкого отождествления с ее частями. Арабеска не может развиваться. Что касается фигуры, ее судьба телеологически не фиксирована. <...> Фигура подобна арабеске тем, что может постоянно нагружаться, не имея возможности избежать сюжета. Это хронология, утверждающая только последовательность, а не история, вводящая идею причинности» [22, 43].

Попробуем сделать некоторые выводы о художественной системе композитора и новой картине формообразования в музыке второй половины XX столетия. Анализ стилевых особенностей творчества Франко Донатони (отказ от материи и «отмена» предметности) — это демонстрация того, как музыка второй половины XX века научилась выражать «состояния» и обходиться без предикативной ориентированности на «предмет». Как бы ни были оригинальны сочиненные композитором принципы организации дискурса (со сложной системой отношений панелей и кодов), тем не менее они идеально вписываются в класс структур, образованных предикативной установкой на статику: членимость дискурса, не развитие, а рост материала путем сложения и умножения фрагментов. Когнитивных предтеч подобной организации — великое множество, и это не только Б. Барток, но и И. Стравинский.

Кроме того, следует отметить, что некоторые композиторы, описывая особенности своей поэтики, говорили о тех же процессах, что и сторонники теории фигур, не используя, однако, этот термин. Например, для Э. Вареза звук был не материалом для построения целеустремленной формы, а живой силой, своего рода «звуковой материей», поведение которой подчиняется внутренним силам напряжения и разряда, кристаллизации и распада. Говоря о своем художественном кредо, он характеризует строение внутренней формы произведений почти в тех же выражениях, что и Донатони описывает жизнедеятельность фигур в своих опусах: «Внутренняя структура, расширяющаяся и расщепляющаяся на различные формы или группы звуков, постоянно меняющих форму, направление и скорость, притягиваемых и отталкиваемых различными силами» [31, 16].

Однако необходимо отметить, что установка на антителеологизм — не только прерогатива сторонников теории фигуры в музыке XX века. Обратимся к творчеству Лучано Берлио. В поэтике его произведений нет фигур, но он также относится к тем авторам, которые отрицают приоритет причинно-следственных связей в музыке. Отсюда берет истоки его увлеченность «открытыми формами» неклассического типа, ориентированными на подвижность, а потому — размытость композиционных структур. Ярким примером является его цикл «*Sequenze*» для солирующих инструментов. Каждая пьеса — не линейное развитие к финалу, а исследование звукового потенциала инструмента, где техника становится содержанием. Музыка разворачивается через цепь преобразований, а не через целеустремленное развитие.

⁷ Философская подоплека этой «техники» зиждется на скепсисе по поводу существования истины в какой бы то ни было инстанции. В своем эссе «*Questo*» («Этот») Донатони подчеркивает, что музыка утратила связь с материей: «Композиционное упражнение становится неопределенным не потому, что оно отказывается от всякого предформирующего действия в силу его сущностной пустоты, а потому, что делает каждое действие пустым через отказ от признания мотивов в качестве композиционной основы формы» [23, 31].

О Л. Берлио необходимо сказать особо еще и потому, что он открыл «ящик Пандоры», показав путь, как можно в современных условиях добиться «предметности», не сочиняя темы, а заимствуя их. Это всем известная «Симфония», в которой цитатность доведена до тотальности и даже осуществлена фантастическая идея использования не только «предметов» мысли, но и самой композиции (наложение цитат на Скерцо из Второй симфонии Малера).

Творчество Л. Берлио уникально еще и тем, что он музыкальный телеологизм смог заменить вербальным. В статье «Музыка и поэзия: эксперимент» (1959) он пишет: «Моей целью было не сопоставление, не смешение двух разных систем выражения, скорее стремление достичь состояния единства и неразрывности между ними, сделать переход из одного в другое незаметным» [цит. по: 12, 101].

Такова драматургия все той же «Симфонии», в которой связанность нарративных блоков держится на цитатах из литературных первоисточников⁸.

Но антiteleологизм — не единственная философская подпитка симфонизма. Не менее яркую роль в его становлении сыграл и органицизм. И тем интереснее, как по-разному в музыкальном искусстве сложилась судьба этих философско-художественных концепций.

Как известно, понятие органицизма занимало центральное место в эстетике и музыкальной теории XIX–XX веков. Оно обозначало взгляд на художественное произведение как на «живое» единство, чьи части соотносятся между собой и с целым по принципу внутренней необходимости и функциональной взаимосвязи. В музыкальном искусстве эта идея нашла отражение в убеждении, что произведение развивается из «зародыша», «эмбриона» — первичного мотива, темы или интонации — подобно тому, как живой организм развивается из семени. От философского понятия «органического целого», развиваемого в трудах И. Канта, И. В. Гёте, Ф. Шеллинга и Г. Гегеля рождается представление о внутренне мотивированном развитии музыкальной структуры, что находит воплощение у Л. Бетховена, Р. Шумана, И. Брамса и их последователей.

В первой половине XX века ключевой фигурой для развития идеи органицизма стал Арнольд Шёнберг. Его 12-тоновый ряд — абсолютный генетический код, порождающий мелодию, гармонию, фактуру через свои трансформации. Эта линия была продолжена в сериализме послевоенного авангарда.

Сегодня органицизм остается мощным методом создания произведений самой разной стилевой направленности. Он проявляется в сложной полифонии Брайана Фернихоу, где микромотивы ветвятся, как фракталы, или в спектральной музыке, где вся фактура «вырастает» из акустического спектра одного звука. Это доказывает, что идея музыки как организма — не метафора прошлого, а живой инструмент для создания сложных и эмоционально убедительных миров. Органицизм в XX веке не исчез, но трансформировался: от строгих форм Бартока до электронных «экосистем» Штокхаузена. Его главная идея — музыка как живой процесс — осталась актуальной даже в самых экспериментальных опусах.

Ярким доказательством того, что органицизм в музыке XX века полностью видоизменился, стало творчество С. Шаррино. Установка на «экологическую музыку» привела к тому, что в его произведениях стираются грани между живым и неживым, естественным и искусственным, тождеством и подобием. Вот как сам композитор характеризует свою концепцию: «Я хотел органической музыки, адаптированной к органическим существам. Свобода моего выбора давала им свободное явление. Центральная напряженность вокруг тембра и его психофизиологических и телесных проявлений открыто противостояла доминирующему детерминизму и догмам невыразительности... Попав на неизведанную сторону музыкального опыта, я начал сочинять нестабильные, рваные, многоспектральные организмы, богатство которых делало их почти неразборчивыми для уха» [24, 45].

⁸ См. интересный герменевтический анализ в статье Л. О. Акопяна [2].

Таким образом, исходной «клеткой» у Шаррино становится не ряд, не мотив, а элементарный акустический феномен: шум, резонанс, флажолет. Из этой клетки через микроскопическое варьирование параметров произрастает вся музыкальная форма. В отличие от механистических или строго математических подходов Шаррино создает музыку, где звук «дышит», «растет» и «трансформируется» подобно органической материи. Его музыка часто строится на ритмах дыхания, сердцебиения и пульсации.

Шаррино рассматривает звук не как статичный объект, а как процесс, подчиняющийся собственным законам. Например, в произведении для арфы соло «L'Addio a Trachis» (1980) органицизм проявляется через физиологию дыхания. Этот ангельский инструмент композитор заставляет «тяжело дышать». Использование глиссандо и тихих свистящих призвуков имитирует биологическую связку «вдох — выдох», но в ее астматическом варианте: музыкальные фразы становятся все короче и прерывистее, имитируя нарастающую нехватку воздуха. Идею органицизма здесь можно трактовать как хрупкость жизни, которая поддерживает звук, пока есть дыхание.

В сочинении для скрипки соло «6 Caricci» (1976) музыка имитирует микропроцессы природы. Использование сверхвысоких флажолетов и предельно быстрого тремоло приводит к тому, что скрипка перестает звучать как инструмент, но вызывает ассоциации с шумом бамбукового леса или шорохом пролетающих мимо ночных насекомых. Звуковые фигуры здесь не развиваются по законам логики, а «размножаются» и «гибнут» как биологические популяции.

В Вариациях для виолончели с оркестром («Variazioni», 1974) Шаррино классические «темы-клетки» подвергает процессу старения. Звук теряет «биологическую массу» (фиксированную высоту) и превращается в «скелет» (шум смычка, клацанье). Форма вариаций обуславливает не развитие темы, а ее разложение. Музыкальный организм теряет энергию и в финале растворяется в тишине.

Органицизм Шаррино — это поэтика естественного становления, в которой сам человек становится элементом музыкального ландшафта.

Таким образом, хотя телеологизм и органицизм исторически пересекались и часто дополняли друг друга, фундаментальные различия определили их разные судьбы в XX веке. Телеологический подход, будучи тесно связанным с композиционной системой, функционально (гармонически) обоснованной тональностью, оказался уязвимым перед лицом ее кризиса. Кроме того, жесткая причинно-следственная и целевая структура трудно адаптируется к постмодернистской эпистемологии. Органическая же метафора, более абстрактная и универсальная, смогла адаптироваться к новым музыкальным техникам и стилям, превратившись в гибкий аналитический инструмент.

Приведенный нами перечень примеров антiteleологизма и перерождения органицизма в творчестве композиторов-авангардистов XX столетия можно было бы расширить, но и приведенных фактов достаточно для того, чтобы утвердиться в мысли: в культурно-историческом плане приоритет композиторской предикативной установки на состояние (или процесс), а не развитие во второй половине XX века приводит к новой трактовке темпоральности — модифицированной или «приостановленной». Американский музыковед Джонатан Крамер, называя эту темпоральность «ненаправленной линейностью», так ее характеризует: «Музыка, проявляющая это особое чувство времени... как и тональная музыка, находится в постоянном движении, но цели этого движения не являются однозначными. Ненаправленная линейность была бы немислимой, даже внутренне противоречивой, в ранней западной музыке. Но это вполне уместно в нашем веке, учитывая разрушение ориентации на цель во многих современных музыкальных произведениях. Ненаправленная линейная музыка позволяет избежать намека на то, что определенные высоты могут стать абсолютно стабильными. Такая музыка несет нас по своему континууму, но мы не знаем, куда мы движемся в каждой фразе или разделе, пока не доберемся туда» [26, 39–40].

Изменилась не только темпоральность. Смещении когнитивной установки с действия на состояние — один факторов трансформации в искусстве XX века мимесиса⁹. Вместо прямого эмоционального высказывания через мелодию (тему) мимесис был призван моделировать абстрактные процессы, работу со «звуковой тканью» реальности и игру с культурными кодами. Музыка стала не зеркалом природы, но зеркалом сложного, технологичного и фрагментированного сознания эпохи.

Итак, современная музыкальное искусство по-разному интерпретирует принципы, на которых держался симфонизм: телеологизм отрицает, органицизм переформатирует. Отсюда проистекают важнейшие свойства современной музыки: в данной культурной ситуации субъект (тема) заменяется материалом, событие — жестом, время — пространством, линейность — многовекторностью, действие — состоянием.

Можно сказать, что и симфония сегодня жива, но это другая жизнь — без симфонизма. Сочинения, которые продолжают называться симфониями, создают сложный звуковой мир со своей внутренней логикой и драматургией, отвечая на вызовы нашего времени, а не повторяя формулы прошлого.

И отсутствие когнитивной ориентации на «предмет» вовсе не означает беспредметности, а потому — бессмысленности. Новые звуковые концепции научились выражать многосмысленность другим способом — через визуализацию драматургических процессов: ассоциативность в статике сонорного пространства Д. Лигети или вербализацию дискурса, как это проявилось в творчестве Л. Берно.

Мы попробовали показать на примере творчества нескольких композиторов, как с уходом тематизма (и, следовательно, симфонизма) изменилось и музыкальное формообразование. Возвращаясь к концепции М. Г. Арановского о симфонии как «концепции человека», можно сказать: в XXI веке ушла классическая симфония. Однако это не повод для грусти. Мир изменился, и от этого он не стал менее ярким. Изменился человек, но он нашел новые, не менее прекрасные, чем 300 лет тому назад, способы себя выразить.

⁹ Б. Лиотар в работе «Состояние постмодерна» [9] связывает отказ от мимесиса с упадком «больших нарративов». Электронная и алеаторная музыка (Дж. Кейдж, К. Штокхаузен) для него — пример искусства, которое не «изображает», а создает новые формы опыта. Мы, в свою очередь, смеем предположить, что массовое распространение «индивидуальных проектов» также связано с теми необратимыми изменениями мимесиса, что были привнесены искусством второй половины XX века.

Литература

1. *Абеляр П.* Логика для начинающих. Теологические трактаты / сост., пер. с лат., ст., комм. С. С. Неретиной. М.: Канон+; Реабилитация, 2010. С. 138–196.
2. *Акопян Л. О.* К герменевтике «Симфонии» Берлио // Музыкальная академия. 2022. № 4. С. 40–63.
3. *Амрахова А. А.* Где в музыке искать следы когнитивных моделей? // Музыка в диалоге культур и цивилизаций: сб. статей и материалов / сост. Т. Б. Сиднева. Нижний Новгород: ННГК им. М. И. Глинки, 2021. С. 88–93.
4. *Амрахова А. А.* Новые тенденции в осмыслении формообразования // Актуальные проблемы высшего музыкального образования. 2019. № 4 (54). С. 63–73.
5. *Арановский М. Г.* Дискуссионные проблемы современного музыкознания (беседа с А. Амраховой) // Амрахова А. А. Современная музыкальная культура: Поиск смысла. М.: Композитор, 2009. С. 33–43.
6. *Арановский М. Г.* Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в сов. музыке 1960–1975 гг. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
7. *Ганслик Э.* О музыкально-прекрасном. Опыт переосмысления музыкальной эстетики. М.: ЛКИ, 2021. 232 с.
8. *Зенкин К. В.* К вопросу о симфонизме // Научные труды Белорусской государственной академии музыки. 2010. № 10. С. 167–179.
9. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна / пер. с фр. Н. А. Шматко. М.: Институт экспериментальной социологии; СПб.: Алетейя, 1998. 160 с.
10. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 319 с.
11. *Неретина С. С.* Слово и текст в средневековой культуре. Концептуализм Абеляра / С. С. Неретина. М.: Гнозис, 1994. 216 с.
12. *Переверзева М. В.* Открытая форма Берлио: от концепции к композиции // Философия и культура. 2017. № 9. С. 99–107. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/otkrytaya-forma-berio-ot-kontseptsii-k-kompozitsii> (дата обращения: 08.12.2025).
13. *Степанов Ю. С.* В трехмерном пространстве языка: Семиотические проблемы лингвистики, философии, искусства. М.: Наука, 1985. 335 с.
14. *Суини М.* Лекции по средневековой философии. Выпуск 1. Средневековая христианская философия Запада. М.: Греко-Латинский кабинет Ю. А. Шичалина. 2001. 304 с.
15. *Холопов Ю. Н.* О понятии «симфонизм» // Б. В. Асафьев и советская музыкальная культура. Материалы Всесоюзной научно-теоретической конференции к 100-летию со дня рождения Б. В. Асафьева. М.: Советский композитор, 1986. С. 186–204.
16. *Чернова Т. Ю.* Драматургия в инструментальной музыке. М.: Музыка, 1984. 144 с.
17. *Шишков А. М.* Абеляр // Католическая энциклопедия: в 5 т. Т. 1. А–З. М.: Издательство Францисканцев, 2002. Стб. 5–7.
18. *Эпштейн М.* Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре. СПб.: Алетейя, 2001. 336 с.
19. *Adorno T. W.* Mahler: Eine musikalische Physiognomik. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1960. 226 p.
20. *Cresti R.* Franco Donatoni, con intervista. La musica in forma di nubi. Cresti, R. Musica in forma di nuvola // Il Piccolo (Trieste). 1997. Dicembre. [Электронный ресурс]. URL: http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=3&quale_dettaglio=85 (дата обращения: 08.12.2025).
21. *Dahlhaus C.* Die Musik des 19. Jahrhunderts. Wiesbaden: Athenaion, 1980. 360 p.

22. *Donatoni F.* Il tempo della figura // I Quaderni della Civica Scuola di Musica. 1986. Vol. 6, no. 13. P. 73–79.
23. *Donatoni F.* Questo. Milano: Adelphi, 1970. 216 p.
24. *Feneyrou L.* Silences de l'oracle: Autour de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino. Paris: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine, 2013. 185 p.
25. *Ferneyhough B.* Il tempo della figura // Ferneyhough B. Collected Writings / ed. by J. Boros, R. Toop. Amsterdam: Harwood Academic Publishers, 1995. P. 33–41.
26. *Kramer J. D.* The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies. New York: Schirmer Books, 1988. 493 p.
27. *Langacker R. W.* Foundations of Cognitive Grammar. Vol. 2: Descriptive Application. Stanford: Stanford University Press, 1991. 628 p.
28. *Li M.* Reimagining Organicism: An Ecological Aesthetics of Music and Self-Organizing Structures in the Works of Salvatore Sciarrino // Music Theory Online. 2023. Vol. 29, no. 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.li.html> (дата обращения: 08.12.2025).
29. *Reti R.* The Thematic Process in Music. New York: Macmillan, 1951. 362 p.
30. *Schenker H.* Der freie Satz. Wien: Universal Edition, 1935. 166 p.
31. *Varèse E., Wen-chung C.* The Liberation of Sound // Perspectives of New Music. 1966. Vol. 5, no. 1. P. 11–19.

References

1. Abelard, Peter. 2010. *Logika dlya nachinayushchikh. Teologicheskie traktaty* [Logic for Beginners. Theological Treatises]. Edited and translated by Svetlana S. Neretina, 138–96. Moscow: Kanon+. (In Russian).
2. Akopyan, Levon O. 2022. “K germenevtike ‘Simfonii’ Berio [On the Hermeneutics of Berio’s ‘Sinfonia’].” *Muzykal’naya akademiya* [Music Academy], no. 4: 40–63. (In Russian).
3. Amrakhova, Anna A. 2021. “Gde v muzyke iskat’ sledy kognitivnykh modeley? [Where to Look for Traces of Cognitive Models in Music?].” In *Muzyka v dialoge kul’tur i tsivilizatsiy* [Music in the Dialogue of Cultures and Civilizations], compiled by Tat’yana B. Sidneva, 88–93. Nizhny Novgorod: NNGK im. M. I. Glinki. (In Russian).
4. Amrakhova, Anna A. 2019. “Novye tendentsii v osmyslenii formoobrazovaniya [New Trends in Understanding Music Form].” *Aktual’nye problemy vysshego muzykal’nogo obrazovaniya* [Actual Problems of Higher Music Education], no. 4 (54): 63–73. (In Russian).
5. Aranovsky, Mark G. 2009. “Diskussionnye problemy sovremennogo muzykoznaniiya (beseda s A. Amrakhovoy) [Discussion Problems of Modern Musicology (Conversation with A. Amrakhova)].” In *Sovremennaya muzykal’naya kul’tura: Poisk smysla* [Modern Musical Culture: Search for Meaning], by Anna A. Amrakhova, 33–43. Moscow: Kompozitor. (In Russian).
6. Aranovsky, Mark G. 1979. *Simfonicheskie iskaniya: Problema zhanra simfonii v sovetskoj muzyke 1960–1975 gg.* [Symphonic Quests: The Problem of the Symphony Genre in Soviet Music of 1960–1975]. Leningrad: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).
7. Hanslick, Eduard. 2021. *O muzykal’no-prekrasnom. Opyt pereosmysleniya muzykal’noy estetiki* [On the Musically Beautiful. An Experience of Rethinking Musical Aesthetics]. Moscow: LKI. (In Russian).
8. Zenkin, Konstantin V. 2010. “K voprosu o simfonizme [On the Question of Symphonism].” *Nauchnye trudy Belorusskoy gosudarstvennoy akademii muzyki* [Scientific Works of the Belarusian State Academy of Music], no. 10: 167–79. (In Russian).
9. Lyotard, Jean-François. 1998. *Sostoyanie postmoderna* [The Postmodern Condition]. Translated by N. A. Shmatko. Moscow: Institut eksperimental’noy sotsiologii. (In Russian).
10. Nazaykinsky, Evgeniy V. 1982. *Logika muzykal’noy kompozitsii* [The Logic of Musical Composition]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
11. Neretina, Svetlana S. 1994. *Slovo i tekst v srednevekovoy kul’ture. Kontseptualizm Abelyara* [Word and Text in Medieval Culture. Abelard’s Conceptualism]. Moscow: Gnozis. (In Russian).
12. Pereverzeva, Marina V. 2017. “Otkrytaya forma Berio: ot kontseptsii k kompozitsii [Berio’s Open Form: From Concept to Composition].” *Filosofiya i kul’tura* [Philosophy and Culture], no. 9: 99–107. Accessed December 8, 2025. <https://cyberleninka.ru/article/n/otkrytaya-forma-berio-ot-kontseptsii-k-kompozitsii>. (In Russian).
13. Stepanov, Yuriy S. 1985. *V trekhmernom prostranstve yazyka: Semioticheskie problemy lingvistiki, filozofii, iskusstva* [In the Three-Dimensional Space of Language: Semiotic Problems of Linguistics, Philosophy, Art]. Moscow: Nauka. (In Russian).
14. Sweeney, Michael. 2001. *Lektsii po srednevekovoy filosofii. Vyp. 1. Srednevekovaya khristianskaya filosofiya Zapada* [Lectures on Medieval Philosophy. Vol. 1. Medieval Christian Philosophy of the West]. Moscow: Greko-latinskiy kabinet Yu. A. Shichalina. (In Russian).
15. Kholopov, Yuriy N. 1986. “O ponyatii ‘simfonizm’ [On the Concept of ‘Symphonism’].” In *B. V. Asaf’ev i sovetskaya muzykal’naya kul’tura* [B. V. Asafiev and Soviet Musical Culture], edited by Yuriy V. Keldysh, 186–204. Moscow: Sovetskiy kompozitor. (In Russian).

16. Chernova, Tat'yana Yu. 1984. *Dramaturgiya v instrumental'noy muzyke* [Dramaturgy in Instrumental Music]. Moscow: Muzyka. (In Russian).
17. Shishkov, Aleksey M. 2002. "Abelyar [Abelard]." In *Katolicheskaya entsiklopediya* [Catholic Encyclopedia], vol. 1, cols. 5–7. Moscow: Izdatel'stvo Frantsiskantsev. (In Russian).
18. Epstein, Mikhail N. 2001. *Filosofiya vozmozhnogo. Modal'nosti v myshlenii i kul'ture* [Philosophy of the Possible. Modalities in Thought and Culture]. St. Petersburg: Aleteyya. (In Russian).
19. Adorno, Theodor W. 1960. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
20. Cresti, Renzo. 1997. "Franco Donatoni, con intervista. La musica in forma di nubi [Franco Donatoni, with Interview. Music in the Form of Clouds]." *Il Piccolo* (Trieste), December. Accessed December 8, 2025. http://www.renzocresti.com/dettagli.php?quale=3&quale_dettaglio=85.
21. Dahlhaus, Carl. 1980. *Die Musik des 19. Jahrhunderts*. Wiesbaden: Athenaion.
22. Donatoni, Franco. 1986. "Il tempo della figura [The Time of the Figure]." *I Quaderni della Civica Scuola di Musica* 6, no. 13: 73–79.
23. Donatoni, Franco. 1970. *Questo*. Milan: Adelphi.
24. Feneyrou, Laurent. 2013. *Silences de l'oracle: Autour de l'oeuvre de Salvatore Sciarrino*. Paris: Centre de Documentation de la Musique Contemporaine.
25. Ferneyhough, Brian. 1995. "Il tempo della figura [The Time of the Figure]." In *Collected Writings*, edited by James Boros and Richard Toop, 33–41. Amsterdam: Harwood Academic Publishers.
26. Kramer, Jonathan D. 1988. *The Time of Music: New Meanings, New Temporalities, New Listening Strategies*. New York: Schirmer Books.
27. Langacker, Ronald W. 1991. *Foundations of Cognitive Grammar*. Vol. 2, *Descriptive Application*. Stanford: Stanford University Press.
28. Li, Mingyue. 2023. "Reimagining Organicism: An Ecological Aesthetics of Music and Self-Organizing Structures in the Works of Salvatore Sciarrino." *Music Theory Online* 29, no. 4. Accessed December 8, 2025. <https://mtosmt.org/issues/mto.23.29.4/mto.23.29.4.li.html>.
29. Reti, Rudolph. 1951. *The Thematic Process in Music*. New York: Macmillan.
30. Schenker, Heinrich. 1935. *Der freie Satz*. Vienna: Universal Edition.
31. Varèse, Edgard, and Chou Wen-chung. 1966. "The Liberation of Sound." *Perspectives of New Music* 5, no. 1: 11–19.