



Шмакова Ольга Владимировна
кандидат искусствоведения,
профессор кафедры истории и теории музыки
Волгоградской консерватории им. П.А. Серебрякова
olshmakova@gmail.com

О ДВИЖЕНИИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ЦИКЛЕ

Статья публикуется по изданию:
Проблемы музыкальной науки. 2015. №2. С. 100–105.

Движение является всеобщим свойством Бытия. Существовая как физическое и абстрактное, движение проявляет себя в материи, социальной эволюции, в художественных формах. Движение в музыке имеет ряд особенностей и рассматривается в трудах музыковедов с точки зрения интонационного процесса, функционально-драматургического развёртывания, специфики образов. Продуктивным представляется изучение категории движения в музыке на жанровом уровне. Так, Л. Казанцева замечает: «Понимая движение как исконное свойство музыкального образа, приходится, однако, признать, что <...> оно способно занимать существенные позиции», т.е. «сдвигать смысловой акцент в сторону собственно движения как образа». При подобном «смысловом акценте» речь заходит о жанровом содержании категории движения: «продвижении речи <...> в оперных и кантатно-ораториальных речитативах, монологах-рассказах», «длительном временном развёртывании визуального образа», «бесконечном токе неуёмной энергии в джазовой им-

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

провизации», «самодвижении фактурно-ритмического импульса в этюде», «“чистом” движении в фуге» [7, с. 140–141].

Несомненный исследовательский интерес представляет вопрос о воплощении категории движения в симфоническом цикле, ибо в данном жанре движение – самое существо жанрового содержания. Очевидно, что подобный ракурс требует фундаментальной разработки темы не только с музыковедческих, но и с эстетико-философских позиций, в рамках статьи обозначены лишь некоторые векторы изучения специфики движения в симфоническом цикле.

Под *движением в жанре симфонии* понимается, прежде всего, особый характер развития материала – направленность на изменение, преобразование исходных образов в ходе развития музыкальных событий. Заданный в начале симфонии интонационный процесс, направленный от части к части к финалу, максимально близок естественному развитию материи, в данном случае, музыкально-философской. В контексте естественнонаучной проблематики тематическое движение в циклической структуре симфонии вызывает ассоциации с явлениями, происходящими в космогонии. Сходными являются принципы развёртывания полимерного материала, образующего образно-смысловые линии, при этом допускающего семантическую обратимость, притяжение и отталкивание элементов в системе, отключение и включение новых импульсов, варьирование, взрывы материала (и т.д.). Е. Зайдель, изучающий положения теории относительности на музыкальном материале, замечает: «Рассматривая развёртывание из ядра в плане тематизма драматургии <...>, концепции, следует помнить о возможной аналогии с <...> релятивистским процессом рождения и эволюции Вселенной» [6, с. 111]. Иными словами, подобие симфонического процесса и эволюционных космических циклов просматривается через категорию движения. Не случайно определённый пласт симфоний по своему содержанию *непосредственно* связан с образами космического движения: назовём в этой связи симфонию Ч. Айвза «Вселенная», «Гармонию мира» П. Хиндемита, симфонию «Слышу... Умолкло...»

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

С. Губайдулиной, симфонию для камерного оркестра «Спектры»
С. Сильвестрова.

Существует и *опосредованная* связь между всеобщим, космогоническим в своей основе, движением эволюционных циклов и движением в симфоническом цикле. Как известно, у Музыки как вида искусства есть свои, имманентные законы. Так, Б. Асафьев подчёркивает, что представление о движении в симфонии осуществляется через «становление нового образа», когда происходит «непрестанное наслоение качественного элемента инакости, новизны» [цит. по: 19, с. 9]. Подобный тип логики характерен и для всей структурно-семантической модели симфонического цикла, построенного на оппозиции частей в рамках единой концепции Человека, и особенно для *первых частей в классическом цикле*.

В первых, действенных частях, по словам М. Арановского, движение «возникает как следствие <...> моделирования процесса изменений. Его нельзя назвать ни физическим, ни психологическим, ибо музыка извлекает <...> абстрактную сущность процесса качественных изменений вообще» [1, с. 33]. Тем самым усматривается философский уровень содержания сонатности – быть формой воплощения движения идей через их притягивание и отталкивание, тождество и контраст. Уместным будет напомнить и точку зрения В. Медушевского на содержание сонатной формы как «жеста расширения души», на который «накладываются внешние обстоятельства»: «отображения жизненной среды, общей атмосферы, вспомогательные контрасты и даже конфликтующие начала» [12, с. 26: *курсив мой – О. В.*]. Важно также суждение учёного о симфонии как «логики пути», в котором «нехватка вечности пробуждает энергию развития, рождается атмосфера динамизма. Генерируются мощные сонатные ожидания – ожидание восполнения неполноты <...> Восполнение осуществляется через введение побочной партии, смиренно открытой зовам неба. Напряжение между данностью главной партии и заданностью побочной и составляет нерв, (добавим, движение) сонатного развития. Здесь его дивный секрет» [там же: *курсив мой – О. В.*]. Кроме аб-

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

страктной сущности движения музыкального материала, в действенной части очевиден и неабстрактный, «физический» прототип движения, который реализуется через жанрово-танцевальные фигуры.

Особого внимания заслуживает вопрос о специфике движения в *медленных частях симфонического цикла*, т.к. здесь движение протекает *подобно замедлению или остановливанию времени* в медитации. Движения мысли и души при созерцании природы, красоты, внутреннего состояния порождают «божественные длинноты» в симфониях В. Моцарта, Ф. Шуберта, Г. Малера. Рубежное место в этом ряду занимает А. Брукнер: истоками его философских *adagio* являются многие страницы в музыке Л. Бетховена – Ариэтта в сонате *op. 111*, *adagio* в квартетах *op. 127* и *132*, *allegretto* из 7-й и адажио из 9-й симфонии; а также медленная часть 9-й *C-dur*-ной симфонии Ф. Шуберта, вступление к «Тристану и Изольде» Р. Вагнера. Вместе с тем ощущаются элементы, предвосхищающие многие страницы из симфонической музыки Д. Шостаковича, П. Хиндемита.

Как отмечает М. Филимонова, в медленных частях симфоний Брукнера движение в жанровом преломлении марша часто дополняется жанрами хора и песни [14, с. 273–276]. Складывающийся комплекс позволяет композитору отразить ход развития «драматического конфликта», направленного к «обретению душевной гармонии и радости» [14, с. 272]. Движение образов в *Adagio* Брукнера, с одной стороны, построено на «сопоставлении больших контрастных разделов», с другой стороны, на «интенсивном внутреннем развитии» в разделах, – в результате «логика целого подчинена стремлению показать *внутреннее движение образов*» [14, с. 279: *курсив мой – О. В.*].

Подобное «внутренне движение образов» составит суть другого типа симфонизма и в другой исторический период – речь идёт о медитативном симфонизме композиторов XX века. Данная проблематика разрабатывается, в частности, в диссертации Марии Кузнецовой, посвящённой симфониям А. Тертеряна, А. Пярта, В. Сильвестрова. Автор акцентирует такую особенность, как тяготение в медитативных симфониях к «динамичной статике»,

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

что «отвечает *одномоментности*, нерасчленимой целостности <...> и в то же время *подвижности*, скрытой процессуальности» [9, с. 13]. Возникающий «баланс становящегося и ставшего является основой» движения в симфонической медитации [там же].

В *танцевальных частях* движение предстаёт как *обозначение в звуках пластических фигур* человеческого тела. Здесь наиболее очевидна генетическая связь симфонического цикла с барочной танцевальной сюитой. Содержание танцевальных частей симфонического цикла отражает движения ритуального и церемониального типов. Метафизика танца во многом связана с проявлением «коллективного бессознательного» (по К. Юнгу), т.е. воплощает архетипы, наиболее устойчивые образы мира, их психологическое эмоциональное переживание в жесте, пластике.

О *связи танцевальных движений и эмоций* пишет В. Медушевский: «Окрылённой радости сопутствуют движения порывистые, лёгкие и быстрые. Скорбная подавленность выявляется в плетущемся, тяжёлом шаге. <...> Напротив, уверенный жест и шаг заканчиваются «на акценте». Нега обнаруживает себя в жестах плавных и томных. <...> Всё это многообразие человеческих движений – шага, бега, прыжков, жестов – музыка воспроизводит с величайшей точностью». И далее учёный заключает, что музыка «через движение воссоздаёт разноголосную симфонию многообразных чувств и переживаний людей» [11, с. 63–66]. Продолжим данное положение рядом примеров:

- Движения Радости – в среднем разделе Менуэта из 103-й симфонии Й. Гайдна;
- Движения галантные – в среднем разделе Менуэта из 40-й симфонии В.А. Моцарта;
- Движения плавные – в части «Бал» из «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, «Вальсе» из 5-й симфонии П.И. Чайковского;
- Движения скорбной подавленности – в первой теме из Andante 4-й симфонии А. Брукнера;

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

- Движения уверенности и гротескной горделивости – в Гавоте из «Классической» симфонии С.С. Прокофьева.

Как известно, танцевальные части в симфоническом цикле включают и такой содержательный ракурс, как ирония, гротеск, *скерцо*. Так, например, в III части 2-й симфонии Г. Малера самоцитатный материал – песня «Проповедь Антония Падуанского рыбам» – становится, по словам И. Барсовой, «образом бесцельного кружения», что символизирует тщетность творчества, бессмысленность жизни Художника в обществе. *Perpetuum mobile* как образ «фантастического в своей маниакальной безостановочности танцевального движения» подобен «гротескному хороводу» [3, с. 86]. Подобное снижение ритуально-церемониальной сути коллективного танца до символа бездуховности характерно для танцевальных частей симфоний Д. Шостаковича и А. Шнитке.

Очевидно, танец связан не только с эмоциональным, эстетико-философским миром Человека, *танец также имеет социальный статус*. Как пишет М. Друскин, танец обладает «естественно-исторической конвенциональностью, способностью к репрезентации – социальной принадлежности, конкретной ситуации, места действия, его возможных участников, а, следовательно, о стиле поведения и, в конечном, счёте, образа жизни в целом» [4, с. 37]. Тем самым следует подчеркнуть, что включение танцевальной части в симфонический цикл – вполне закономерно, несмотря на прикладное, бытовое происхождение танца как жанра с его опорой на пластические фигуры человеческого тела. Здесь действует принцип, описанный в диссертации Л. Шаймухаметовой. Как и галантные фигуры, другие фигуры пластического ряда, «мигрируя в <...> тексты симфоний <...>, утрачивают иконическую функцию и приобретают условную, символическую» [17, с. 97].

В танцевальных частях образы Движения связаны не только с передачей эмоций, но и напрямую связаны с *телесным состоянием человека*. В. Медушевский отмечает, что «бесконечно богатая информация, закодированная в звуковых параметрах интонации, считывается не рассудком, а дина-

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

мичным состоянием тела. Интонации, ориентированные на музыкально-речевой опыт, схватываются реальным или свёрнутым (идеомоторным) соинтонированием. На пластические знаки, прячущие в себе жест, слушатель откликается сочувственным пантомимическим движением» [10, с. 9].

Продолжая мысль учёного, напомним, что в истории жанровых синтезов неоднократно предпринимались попытки «танцевания» симфонии, т.е. хореографического воплощения сложных симфонических партитур. В России особо выделяется опыт Ф. Лопухова, который поставил на музыку 4-й симфонии Бетховена балет «Величие мироздания». Одно из направлений синтеза балета и симфонии осваивал А. Горский: например, в 1915 году он поставил балет на музыку 5-й симфонии А. Глазунова. Известна также хореографическая интерпретация «Симфонии в трёх движениях» И. Стравинского Джоржем Баланчиным. Великий хореограф так пишет о музыке Стравинского: «Когда я слушаю его партитуру, я испытываю побуждение (...) попытаться сделать видимыми не только ритм, мелодию и гармонию, но и тембры инструментов» [2, с. 264]. Уместно напомнить и точку зрения композитора о том, что музыка «возникает из движения, тела, из жеста» [цит. по: 4, с. 131]. Контрапункт музыкальной и танцевальной драматургии возникает в спектакле ГАБТ «Пиковая дама», исполняемый на музыку 6-й симфонии П. И. Чайковского.

Особого разговора заслуживает вопрос о *движении в финале* симфонического цикла. Важно акцентировать, что в симфоническом финале, как и в других частях, движение воплощается и в абстрактном смысле (человеческая и космическая эволюции, интеллектуальные и игровые процедуры, столкновение/притяжение идей), и в его физическом виде (коллективные шаг, танец, борьба) [примечание 1].

Доминирование в финале жанровых признаков танца, марша, этюда, «вечного движения», токкаты позволяет отнести эту часть к «жанрам движения», о чём пишет В. Цуккерман [16, с. 103–109]. В его исследовании подчёркивается, что «поскольку *сонатно-симфонический финал* обычно отлича-

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

ется активностью, его основные темы насыщены оживлённым движением. Вот почему в финале мы можем встретиться с любым из жанров движения» [16, с. 112: *курсив мой – О. В.*].

Рассмотрим вопрос о воплощении категории движения в финале в их физическом виде, как передача пластики через *интонационную лексику*. Речь идёт о создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика» [примечание 2]. За каждым из определений закрепляется выразительный комплекс согласно типам интонационной лексики и связанного с ним движения.

Под «интонационной лексикой», согласно теории Л. Шаймухаметовой, понимается «совокупность интонационных формул, образующих систему значений, этимология которых раскрывается и трансформируется в условиях текстовой организации произведения» [18, с. 35]. Интонационная лексика является цементирующей структуру содержания, ибо, согласно теории Л. Казанцевой, опирается на «тон» и «мотив», порождает «образ» при воплощении «темы» и «идеи» произведения [7].

В интонационной лексике симфонических финалов движение предстают в различных *эстетических модусах*: «двигательная пластика» сопряжена с эстетическим модусом Радости, «гротескная пластика» – модусом Трагедии, «абстрактно-художественная пластика» – модусом Вечности.

Образ «*двигательная пластика*», как правило, раскрывается в танцевальном или героическом ракурсах. Таковы темы главных партий из финалов «Военной» симфонии Й. Гайдна, «Пражской» симфонии В. Моцарта, а также теме финальных вариаций в «Героической» симфонии Л. Бетховена или главных темах в финалах IV симфонии Р. Шумана и VII симфонии А. Брукнера. В симфонических циклах XX века образ «двигательная пластика» возникает в финале «Музыки для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока (связующая партия), его же «Концерте для оркестра» (вступление).

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

Для интонационной лексики образа «двигательная пластика» типично сочетание скачков и гаммы в быстром темпе, причём, горизонтальная проекция чаще воспроизводит контуры неустойчивого диссонантного аккорда. Наиболее «зримым» в пластичном образе оказывается гибкий ритм, подчёркнутый быстрой сменой рисунков. Дополнительный эффект в *радостной «жестикуляции»* может создавать тембр, как правило, из группы духовых инструментов. Основная драматургическая функция данного образа – наращивание коллективной празднично-танцевальной энергии, юмора.

Образ *«гротескная пластика»* связан с интонационной лексикой, характерной для отражения inferнальных сил, образов рока, смерти [примечание 3]. В финалах «Фантастической» симфонии Г. Берлиоза, «Фауст-симфонии» Ф. Листа, в VIII симфонии Г. Малера они стойко закрепили за собой «мефистофельский» ореол. В подобном значении выступает главная тема финала во II симфонии А. Онеггера. Средоточием inferнальных образов характеризуется экспозиция финала симфонии «Художник Матис» П. Хиндемита, в которой вступление, главная и побочная темы представляют разные грани образа потусторонней мистики, искушающей святого Антония.

Интонационная лексика образа «гротескная пластика» складывается из следующих элементов: инструментальный тип тематизма, прихотливый ритм, скандированные повторы, гипертрофированная хроматика. Особую роль при создании жуткой inferнальной атмосферы, насыщенной *гротескным движением*, играют «фанфара ужаса», «мотив судьбы», а также изобразительные приёмы: демонические раскаты трелей, экспрессивные взрывы динамики, зловещие ферматы. Возникающий образ «гротескная пластика» выполняет в финалах драматургическую функцию представления образов антимира или углубления конфликта.

Кроме двигательной и гротескной пластики в симфонических финалах встречается образ *«абстрактно-художественной пластики»*, который связан с воплощением различных ракурсов образа Вечности. Речь идёт, в том числе, о мире искусства – Творчестве, высшем мастерстве Художника. Как

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

отмечает Л. Коган, «именно в творческой деятельности <...> особенно часты и особенно прекрасны те «минуты Вечности», которые дарят человечеству великие открытия, чудесные образы искусства, новые фундаментальные идеи» [8, с. 129]. Продлевая себя в вечных творениях мира искусства, Человек и сам ищет пути отражения Вечности в художественных формах.

Подобием вечного «бега» («*fugare*») может стать *полифоническое движение*. О специфике последнего О. Соколов пишет: «Поступательное развёртывание фуги с постепенным включением всё новых голосов может ассоциироваться с процессом движения особого рода, неуклонно разгорающимся и вовлекающим в своё русло всё большее число участников» [13, с. 43]. Возникающее в полифонической фактуре подобие вселенского процесса развития единого множества, строго упорядочено, стройно по форме. Идеальность тектоники полифонических форм («алгебра и геометрия музыки») во все времена отождествляется с Красотой и высшим Законом в музыке: полифония мыслится синонимом абсолютного мастерства в мире искусства. Жанровое содержание фуги, по словам О. Соколова, можно определить как «постепенное становление и утверждение Истины» [там же]. Фуга – подобие движения на Пути к Идеалу.

Фуигированная техника (каноны, контрапункты, стретты, развитие по типу «ядро-развёртывание») уже в рамках классической симфонии являлась признаком высокого, строгого, этически ценного в искусстве. Фуигированные разделы как узловые в развитии симфонического финала возникают в «Юпитере» В. Моцарта, в 9-й симфонии Л. Бетховена, а впоследствии также в 9-й симфонии Ф. Шуберта, 8-й симфонии А. Брукнера, в финалах симфоний Г. Малера, Д. Шостаковича, 2-й и 5-й симфоний А. Онеггера, «Музыке для струнных, ударных и челести» и «Концерте для оркестра» Б. Бартока. Хрестоматийным воплощением художественной концепции симфонии через полифоническую традицию является финал «Гармонии мира» П. Хиндемита. И полифонический тематизм, и полифоническая техника направлены на достижение смысловой кульминации цикла – осознание космогонической гармо-

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

нии как единства многообразия, что и находит выражение через многоуровневые тематические связи тем фуги и пассакальи с предыдущим материалом первых двух частей цикла.

Интонационная лексика образа «абстрактно-художественная пластика» представлена в симфонических финалах через полифонический тематизм и технику контрапункта. Драматургическая функция полифонических образов в симфонических финалах сопряжена с идеей привнесения порядка, обретения истины, интеллектуальной игры. Здесь возникает особый вид пластики – пластики абстрактных форм (подобных платоновским эйдосам) как неких аналогов движения идей в виде линий, цветов, орнамента, энергий, как в «Композициях» В. Кандинского и А. Веберна.

Итак, подытожим сказанное:

- Движение в симфонии подобно движению в процессе рождения и эволюции Вселенной;
- Категория движения предстаёт в симфоническом цикле в абстрактном и физическом видах;
- Движение в симфонии связано с эмоциями, социальным статусом и телесностью Человека;
- На уровне интонационной лексики категория движения сопряжена с эстетическими модусами Радости, Трагедии и Вечности и соответственно предстаёт в образах двигательной, гротескной, абстрактно-художественной пластики.
- Включённая в структуру содержания музыки (тон - мотив - интонация - образ - тема - идея), категория движения позволяет симфоническому циклу быть отражением «картины мира» как движения внешних и внутренних форм Бытия.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. Так, М. Арановский указывает только на физическую грань воплощения движения: «В финале благодаря моторике, танцевальным ритмам, смене жанровых картин, движение предстаёт в своём более «опредмеченном», реальном и физическом виде» [1, с. 33].

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

2. Об интонационной лексике при создании образов «двигательная пластика», «гротескная пластика», «абстрактно-художественная пластика» см. подробнее: Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). – Волгоград: «Мириа», 2009. С. 28-29, 43-48, с. 64.

О специфике образов движения в симфоническом цикле см. подробнее: Шмакова О. Финал в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2009/1 (4) [21, с. 123].

3. Особенно широко «тема смерти» представлена у романтиков, о чём пишет В. Холопова: «Произошло крушение утопий эпохи Просвещения, вместе с ослаблением религиозной веры человек осознал себя брошенным и одиноким в огромном страшном мире». Не только названия произведений («Гибель богов» Р. Вагнера), скрытые программы (прелюдия *f-moll* Шопена – «Самоубийство»), рост траурных маршей, произведений с трагическим финалом («Зимний путь» Шуберта, VI симфония Чайковского), но и такая сфера как «дьявольское начало, осмеяние, гротеск проникли и в оперу («Фауст» Гуно), и в симфоническую музыку («Ночь на лысой горе» Мусоргского), и в фортепианные произведения («Мефисто-вальсы», Листа). Соответственно разнообразна и палитра эмоций, воплощающих темы трагедии и смерти» [15, с. 67].

ЛИТЕРАТУРА

1. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960–1975 годов: Исследовательские очерки. – Л.: Сов. композитор, 1979. – 286 с.
2. Баланчин Д. Танцевальный элемент в музыке Стравинского // Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1985. – С. 261–269.
3. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975. – 495 с.
4. Друскин М. Игорь Стравинский. Личность, творчество, взгляды. – Л.: Сов. композитор, 1982. – 208 с.
5. Друскин М. Очерки по истории танцевальной музыки. – Л.: Сов. композитор. 1963. – 201 с.
6. Зайдель Е. Теория относительности и музыка // Пространство и время в музыке. – М.: РАМ им. Гнесиных, 1992. Вып. 141. – С. 101–116.

7. Казанцева Л. Основы теории музыкального содержания: Уч. пособие. – Астрахань: ИПЦ «Факел» ООО «Астраханьгазпром», 2001. – 368 с.
8. Коган Л. Вечность. Преходящее и непреходящее в жизни человека. – Екатеринбург: УГУ им. М. Горького, 1994. – 208 с.
9. Кузнецова М. Медитативность как свойство музыкального мышления (Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров): Автореф. ... канд. иск. – М., 2007. – 26 с.
10. Медушевский В. Интонационная форма музыки: Автореф. ... канд. дис. – М. – 22 с.
11. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 2010. – 254 с.
12. Медушевский В. Христианские основания сонатной формы // Музыкальная академия. – 2005. – № 4. – С. 13–27.
13. Соколов О. Морфологическая система музыки и её художественные жанры. – Н. Новгород: ННГУ, 1994. – 220 с.
14. Филимонова М. Адажио в симфониях Брукнера // Вопросы теории музыки. – М., 1975. Вып. 3. – С. 273–276.
15. Холопова В. Три стороны музыкального содержания // Музыкальное содержание: наука и педагогика: Материалы I Всероссийской научно-практической конференции 4–5 декабря / Отв. ред.-сост. В. Холопова. – М.: Москва – Уфа: РИЦ УГИИ, 2002. – С. 55–76.
16. Цуккерман В. Музыкальные жанры и основы музыкальных форм. – М.: Музыка, 1964. – 159 с.
17. Шаймухаметова Л. Мигрирующая интонационная формула и семантический контекст музыкальной темы. – М.: ГИИ, 1999. – 318 с.
18. Шаймухаметова Л. Семантические процессы в музыкальной теме: Автореф. дис. ... доктора искусствоведения. – М., 2000. – 35 с.
19. Шейн С. Теория симфонизма в толковании Б. Асафьева // Проблемы музыкальной науки / Сост. В. Зак, Е. Чигарёва. – М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. – С. 4–28.

Шмакова О.В. О движении в симфоническом цикле

20. Шмакова О. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е гг.). – Волгоград: «Мириа», 2009. – 238 с.
21. Шмакова О. Финал в симфоническом цикле // Проблемы музыкальной науки. Уфа. 2009 /1 (4). – С. 121–124.