

Наталия КОЛИКО

**Древо жизни в гимне
«ДА» (1980)
Александра Кнайфеля**

„Но как уловить неуловимое? И может ли ощущение быть адекватно постижению? Воспринимющий произведение искусства видит в нем прежде всего себя, осознает себя, потому что он видит, слышит только то, что он может видеть и слышать. Здесь же, в восприятии этой музыки, возникает ситуация почти и беспримерная. Перестает быть важным собственным материалом, главное — за пределами музыкальной ткани. Её организация лишь обманчиво напоминает вроде бы знакомые структуры, наводя подчас на ложный след. Цепляясь за любую возможность поймать постойно ускользающую нить и постойно ускользающий смысл этой музыки. Однако, это чисто иллюзорно, ибо поразительность мастерства заключается именно в том, что с каждым звуком возникает длинный, почти и бесконечный ассоциативный ряд в сознании слушателя“ (12, 78).

Композитор Александр Аронович Кнайфель является одним из наиболее загадочных и удивительных российских композиторов. Его многогранное творчество — свыше ста сочинений во всех областях музыкального искусства — неизменно уходит от всевозможных попыток отнести его к какому-либо направлению современной культуры. *„Похоже, „чужой среди своих и свой среди чужих — это про меня““ (13).*

Творчество Александра Кнайфеля лежит на пересечении европейской и внеевропейской культур. Инструментальный театр и атональность многих его композиций оказываются порой сплавлены со славянской мелосной природой, обращением к русской поэзии 19-го века, а подчас с почти каббалистическими числовыми расчетами. *„Это абсолютно фантастическая музыка“,* - отозвался на гимн солистов *ДА* (1980) Хельмут Лахенманн.

Уникальность музыкального творчества Кнайфеля кроется также в неповторимом сплаве внешне противоречащих аспектов: традиции и авангардного искусства, музыкального и внемузыкального начал, имманентности и программности, рациональности и мистики, детерминизма и свободы, театральности и духовности, видимой ясности, внешней простоты и внутренней сложности звуковой материи и т. д.

В течение последних 20 лет музыка петербургского мастера с неизменным успехом звучит на самых престижных фестивалях Европы и Америки, вызывая огромный интерес музыкальной критики. Об этом свидетельствуют многочисленные премьеры его композиций: *Сквозь радугу невольных слёз*, трио певицы и виолончелиста (1988, Лондон), *Свете Тихий*, Песнь Пресвятой Богородицы (1991, Цюрих), *Жанна, passione 56 — ти и subbassi Ника* (72 фрагмента) (1992, Франкфурт на Майне), *Ещё раз к гипотезе*, второй гимн солистов (1992, Амстердам), *Лестница Иакова*, glossolalia tredicim (1992, Париж), canticum canticorum храма хоров и виолончели *Восьмая глава* (1995, Вашингтон), *Облечённая в солнце*, солистке солистов (1997, Маастрихт), *Блаженства* (Мстиславу Ростроповичу — виолончелисту, пианисту, дирижеру) (1998, Берлин), *Снежинка на паутинке* (в пространствах виолончели) (1998, Кёльн), *Lux aeterna* (два псалмопевца) (1998, Манчестер), *Алиса в Стране Чудес*, 24 картинки с антрактом по сказкам Льюиса Керролла для театра играющих, поющих и танцующих (2001, Амстердам), *Сие дитя* (2001, Локкенхаус), балаган *О попе и о работнике его Балде* (2005, Штуттгарт), *Е. Ф.* и три визитки поэта (2009, Дублин).

Александр Кнайфель (род. 28 ноября 1943) принадлежит послевоенному поколению. Родители будущего композитора были профессиональными музыкантами: отец — скрипач, мать — преподаватель теории музыки и сольфеджио. С началом войны Ленинградская консерватория была эвакуирована в Ташкент: там и родился Александр. Через 10 месяцев семья вернулась в Ленинград. Ещё не умея говорить, будущий композитор слушал многочасовые

репетиции струнного квартета, руководимого отцом. С семи лет Александр начал заниматься на виолончели у Эммануила Фишмана, затем (1961–1963) в консерватории у Мстислава Ростроповича. Первые композиторские опыты Кнайфеля сблизили его с молодыми в то время Эдисоном Денисовым и Софией Губайдулиной. Чрезмерное идеологическое давление и консерватизм Московской консерватории, а также переигранные из-за сверхактивных занятий руки — всё это привело к тому, что Кнайфель окончательно оставил сольную карьеру виолончелиста и перешел в Ленинградскую консерваторию в класс Бориса Арапова по композиции. К окончанию консерватории (1965) были написаны 10 действий оперы *Призрак замка Кентервиль*.

Динамику развития композиторского творчества Кнайфеля условно можно было бы представить в следующей последовательности.

Первый период (1961 — начало 70-х годов) отмечен яркой театральностью многих композиций. Этот период оказался необычайно продуктивным: на протяжении 10 лет им были созданы около 30-ти сочинений. Программные подзаголовки и остроумные жанровые характеристики выдают очевидный интерес Кнайфеля к предшествующей, в том числе и советской истории: дифирамб *150 000 000* (1966); фантасмагория оркестра двенадцати *Пет роградские воробьи* (1967); стриптиз, кабак: *Разоружение* (1967); *Argumentum de jure* (письмо Владимира Ленина) в 16 хоров (1969) и т.д.

„*В юные годы, — признается композитор, — я находился под сильным влиянием личност и Шост аковича. Его сущест вование было моим вт орым я. Каж дую его премьеру я воспринимал как личную: эт о было прост о част ью моей ж изни*“ (13).

После этапной *Жанны* (1970–1978), где его „кумиром был Бет ховен и его поздние кварт ет ы“ (13), период 1978–1988 сам Кнайфель называет временем „*т ихих гигант ов*“. На смену брутальности прежних сочинений пришли монолиты, время звучания которых невероятно замедленно. „*Эт о огромные "глыбы", каж дая из кот орых связана с определенной проблемат икой*“ (13). Среди них *Agnus Dei* (продолжительность 2 часа); *Сквозь радугу невольных слез* (1 час 40 минут); *Ника* (2 часа 20 минут).

С конца 80-х годов проявился третий этап. Александр Аронович обращается к текстам Священного писания и литургической тематике.

К наиболее значительным сочинениям этого периода относятся *Litania* (1988), *Возношение* (1991), *Свет е Тихий* (1991), *Лест ница Иакова* (1992), *Восьмая глава* (1993), *Маранафа* (1993), *Молит вы Свят ому Духу* (1994–1995), *Пят идесят ый псалом* (1995), *Облеченная в солнце* (1995), *Блаж енст ва* (1996), *Lux aeterna* (1997) и т. д.

Кнайфель открывает для себя духовную проблематику, как в своё время для себя её открыли Арнольд Шенберг, Оливье Мессиян, Карлхайнц Штокхаузен, Кшиштоф Пендерецкий, Арво Пярт, София Губайдулина и другие композиторы. „*Я прошел довольно ёмкий пут ь — от язычест ва через Вет хий Завет к Новому Завет у: его от крыт ие мож но было бы в определённом смысле назват ь „преображ ением“, „преображ ением мат ерии“ в т ом числе*“ (13).

Такой духовный базис обнаруживает себя неожиданно и в более поздних сочинениях, граничащих с театральной буффонадой, философской иронией, игрой и даже фарсом. Композитор признается: „*Внезапно я полет ел.. В каком-т о смысле эт о очередная ст упень лест ницы, где всё начинает лет ат ь. Нельзя сказат ь, чт о грандиозная симфония важ нее насвист анного „пуст ячка“.* *Легкост ь Царст вия Свят ого Духа*“ (13). Ярчайшим произведением здесь явилась *Алиса в Ст ране Чудес* (2002), которую пресса окрестила как „духовный цирк“. „*Так уж случилось, что “Алиса” оказалась наиважнейшим порогом моего духовного опыта. Ее*

породило ощущение: свободен! Детям эта свобода дана с самого начала. У взрослого что-то должно произойти; его свобода возникает, когда накопилась некая критическая масса. Для Кэрролла то были истинные каникулы духа. Просто я попытался подхватить их“ (20, 8).

Внешняя театральность, на первый взгляд далёкая от духовной тематики, парадоксальным образом оказалась её наиболее концентрированным выражением. *„Эпиграфом к „Алисе“ могло бы быть “И жизнь жительствоет“ из Иоанна Златоуста. Добывание жизни — это сокровенный смысл “Алисы“. Когда человек хочет добыть жизнь, он не боится быть смешным, не боится вообще ничего. В своем устремлении он готов поставить все вверх ногами — потому что не знает, где ее добудет“ (20, 9).*

Экзистенциализм Кнайфеля коренится в его неудержимой способности к самопознанию и познанию окружающего мира, в невероятной тонкости, наблюдательности и любви к этому миру, а также в поисках коммуникации с ним через музыку: *„Когда композит ор понимает , чт о он в служ ении, ст арает ся быт ь прозрачным, его музыка обрет ает черт ы реальной, подлинной ж изни“ (13). Или еще более категорично: „Я долж ен себя сж ечь. Если я эт ого не сделаю, не мож ет возникнут ь никакого диалога меж думной и слуша т елем“ (7, 39).*

Одним из важнейших понятий в эстетике Кнайфеля является категория красоты. *„Красот а, — говорит композитор, — ест ь форма сущест вования музыки во времени, форма сущест вования “невозмо ж ност и“, чрезвычайност и...“ (13).*

Рефлексия Кнайфеля о понятии „красоты“ расширяет культурно-историческое значение этой эстетической категории. Интерпретации этого понятия были отражены в трудах философов и мыслителей прошлого и современности. В отличие от Арнольда Шенберга и Хельмута Лахенманна, выделявших в понятии „красоты“ критический аспект (как своеобразный „отказ от традиции“ или „отказ привычки“), Кнайфель артикулирует скорее абстрактный имманентно-феноменологический аспект.

Особое значение в понимании эстетической концепции Кнайфеля имеет его собственная (ранняя и единственная!) аналитическая работа *„И правда, как звезда в ночи, от крылась“ (3, 51–54 и 13, 78–81).*

Одним из важнейших моментов концептуальной композиции Кнайфеля оказывается тесная взаимосвязь музыкального и внемузыкального аспектов, имманентности и программности. Наиболее очевидным проявлением этого диалектического синтеза является стремление композитора обусловить конкретные композиционные решения программными задачами. При этом имманентно музыкальная логика оказывается подчиненной логике внемузыкальной (возможно необязательно событийно-нарративной): *„Программност ь в музыке для меня прежд е всего ассоциат ивност ь ... Здесь нуж но имет ь в виду, чт о непередаваемо слож ные ощущения, возникающие порой в движ ениях человеческого духа, част о смыкают ся с прост ейшими ж изненными сит уациями. Поэт ому ассоциат ивный ряд при написании т ого или иног о сочинения чрезвычайно разнообразен, почт и бесконечен, во всяком случае, он не поддаёт ся ни учет у, ни какому бы т о ни было перечислению. Тем не менее именно комплекс самых различных ассоциаций и сост авляет как программу, т ак и содерж ание произведения“ (14, 39).*

Значительные трудности в анализе композиционных принципов Александра Кнайфеля состоят в привнесении скрытого текстового плана в фактуру сочинения, в использовании особой записи, зачастую сравниваемой с „музыкой для глаз“, в склонности композитора к цифровой символике и криптографии, а также в предпочтении обманчиво "простой" музыкальной фактуры и т. д.: *„Техника композиции очень гибка и зависит от догадки...“*

Существует два типа музицирования: пение и танец. Валентин Сильвестров, к примеру, от природы поет. Он вянет, когда нет определенной „пропетости“. Я вяну, когда нет ритма. Причем ритма по всем параметрам, как ориентации в мире. Он - певец, а я — лицедей“ (13).

Гимн *ДА* был написан в декабре 1980.

Кнайфель трактует эту пятистраничную, практически одноголосную и тихую композицию как *„своего рода манифест, лозунг, плакат, вызов. С чисто музыкальной точки зрения она слишком правильна и находится в том же ключе, что и „Черный квадрат“ Малевича. Они очень близки в моем восприятии. Можно было бы даже её назвать “белым квадратом”“ (13).*

В самом названии композитор видит проявление некой уникальности и чрезвычайности:

„ДА подразумевает приятные всего бытия, некое пантеистическое „Да“. Однако на возникновение этого сочинения повлияли и очень многие другие ассоциации, некоторые из них относятся к человеческим отношениям, другие — космологического свойства“ (14, 39).

Сложная тембровая, ритмическая и архитектурная организация композиции проливает свет на лежащую в её основе скрытую программу, обращенную к отражению биологического процесса жизни и роста живого существа. В связи с этим произведением композитор многозначно говорит о „ракурсах дерева“.

Инструментальный состав композиции включает 14 инструментов: струнные (скрипка, альт, виолончель, контрабас), флейта-пикколо, блокфлейта, гобой, кларнет-пикколо, саксофон сопрано, труба-пикколо, 3 Crotali, челеста, клавесин и магнитофон.

Сообразуясь с логикой сочинения, все инструменты выявляют свою солирующую природу, с одной стороны, и плавно «перетекают» один в другой, образуя единую неделимую линию, с другой стороны. Интонационное развитие в одном инструменте подхватывается другим тембром в унисон на длительно выдержанном звуке. Безостановочно проводимая таким образом тембровая модуляция образует своего рода бесконечный процесс становления: все последующее органично «вырастает» из предыдущего.

Параметры динамики и темпа оказываются predetermined с самого начала. Динамика на протяжении всей композиции постоянно характеризуется *pianissimo sempre*. В отношении темпа Кнайфель устанавливает исходное соотношение: длительность всей композиции 15 минут, при чем $\lfloor (E^8) \times 124 \approx 15 \text{ '}$. Из данного расчета следует: $\varepsilon = 66$. В таком строго заданном оформлении данных параметров, нетрудно усмотреть проводимую Кнайфелем параллель с "плакатом" или "манифестом".

Порядок перечисления инструментов в предисловии к партитуре оказывается обратным реальному их появлению в нотном тексте. Магнитофон, который появляется лишь в заключении партитуры (т. 109 - 124), находится в перечне на первом месте. Струнная группа (контрабас, виолончель, альт и скрипка), указанная в каталоге, появляется в начале композиции в обратном порядке (скрипка, альт, виолончель и контрабас) (т. 1–56). Струнные тутти *flautoletti* появляются в т. 82-108. Духовые, клавишные инструменты (клавесин, челеста) и Crotali представлены в центре композиции (т. 56–82), причем порядок их появления в партитуре почти точно симметричен их перечислению в комментарии: сначала вступают духовые, а затем клавишные инструменты.

Инструментальную логику в композиции *ДА* можно описать следующим образом: от строго проведенной сольной экспозиции всех струнных инструментов (Vn, Va, Vc, Kb) с небольшими исключениями (т. 16–28) через двойной контрапункт (т. 1–55) и многоголосное унисонное звучание всей струнной группы в их тёплом "живом" тембре (т. 82–112) к качественно иному, „иноплоскостному“ звучанию магнитофона (т. 109–124), завершающее

сочинение как своего рода „отзвук“ или „эхо“. Такое тембровое решение можно интерпретировать, вероятно, как „выход в другое измерение“.

Вся композиция оказывается обрамленной тембром струнных, в то время как духовые и ударные инструменты лаконично проходят в её центре, образуя «золотую середину». Схематически порядок вступления инструментов и количество звуков в каждом из них можно представить следующим образом:

Часть	Такт	Инструмент	Кол-во звуков	
I	1–7	Vn	10	55
	6–10	Va	8	
	10–16	Vc	12	
	16–19	Va, Vn	4+2	
	19–22	Vn, Vc	4+2	
	22–25	Va, Vn	4+2	
	25–28	Vc, Va	4+2	
	28–55	Kb	54	54
II	55–58	Ob, Es—Cl	4+2	54
	58–61	Fl picc, Blockfl	4+2	
	61–64	Tromba picc, Sopran-Sax	4+2	
	64–67	Celesta, Cembalo	4+2	
	67–70	Crotali, Vc	4+2	
	70–73	Vn, Va	4+2	
	73–76	Vc, Va	4+2	
	76–79	Vn, Va	4+2	
	79–82	Vn, Vc	4+2	
III	82–109	Струнные tutti unisono	54	54
	109–124	Магнитофон (струнные tutti unisono)	28	28

Подсчет количества звуков в каждой части приводит к следующим результатам:

В небольших двухголосных эпизодах первой части (т. 16–28) соотношение звуков всегда стабильно: 6 звуков образованы из суммы 4+2. Такие характерные "шестерки" составляют основу формальной логики второй части. Кроме того, общая сумма звуков в этих разделах остаётся идентичной и равной 54. Исключением является I часть (55 + 54 звука) и заключительное "эхо" магнитофона (28 звуков), словно как вершина огромного айсберга, лежащего под ней.

Звуковысотный параметр организован строго и лаконично. В основу композиции *ДА* положены лишь 10 звуков: *Fis — Cis — Gis — Dis — D — A — E — H — C — G*. Главная особенность в организации звукового материала лежит в консеквентном проведении чистых интервалов (квинт и октав), возникающих между двумя соседними тонами. Поскольку октавное удвоение является лишь повторением исходного тона, то квинтовые созвучия в *ДА* оказываются в этом смысле важнейшими моментами развития, своего рода «поворотными пунктами».

T. 1-15 T. 16-28 T. 28-55

4 6 5 5 6 5 7 9 5 4 7 2 7 9 8 1 6 6

4 6 9 4 5 5 2 1 5 10 4 6 8 11 5 4 5 5

5 3 7 2 3 2 7 4 5 5 2 1 4 6 6 10 6 6

6 4 3 7 4 5 7 4 2 3 6 2 5 3 7 2 3 2 7 4 3 5 3 2 5 3 7 4 2 3 7 4 3 3 5 2 5 3 7 4 3 2 6 2 5 3 7 2 2 4

T. 55-82 T. 83-108 T. 109-124

4 16 2 4 4 16 2 3 7 9 4 5 7 4 2 3 8 4 3 3 5 2 5 3 6 3 4 3 7 4 3 3 5 2 5 3 6 3 4 3 7 4 3 3 5 2 5 3 6 3 4 3 6 2 5 3 6 3 4 4 6 3 4 3 6 2 5

7 2 4 6 7 2

7 9 7 2 7 9 7 2 4 6

6 14 2 4
7 2

7 9 7 2
4 6

6 10 4 6
5 9

7 9 7 2
4 6

Музыкальное развитие представлено исключительно в высоком регистре. На протяжении всей композиции между соседними звуками возникают следующие квинтовые созвучия, схематически представленные гармонически. Нижестоящие числа указывают на соответствующий раздел в форме.

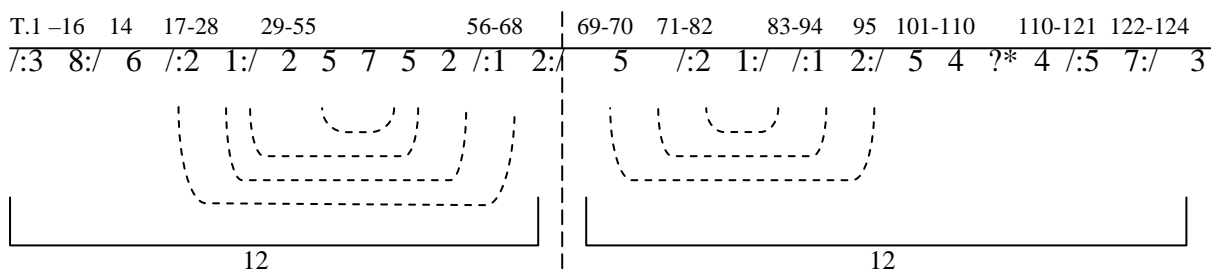
Ключ к анализу звуковысотной организации сочинения следует искать в заголовке композиции. Две буквы из названия (*D — A*) обладают наряду с содержательным моментом (выражением согласия) еще и сугубо музыкальным аспектом. Эти буквы являются латинскими обозначениями звуков, играющими важнейшее значения для последующего выведения звукового материала.

D и *A* являются основными тонами, от которых образованы два обертоновых ряда, наложенные друг на друга и как бы "протекающие" одновременно. В результате такого "наложения" между звуками двух обертоновых рядов логичным образом образуются квинты:

Характерной особенностью в упорядочении данного мультиплицированного обертонового образования оказывается повторение одних и тех же звуков (соответственно квинт) на всем его протяжении. Из большого количества повторений можно выделить лишь восемь различных квинтовых созвучий:



Первая квинта ($D — A$) представлена в данном ряду пять раз: как первый, второй, четвертый, восьмой и шестнадцатый обертоны. Вторая квинта ($A — E$) повторена лишь три раза: третий, шестой и двенадцатый обертоны. Третья и четвертая квинты появляются лишь дважды: пятый и десятый обертоны артикулируют *Fis-Cis*, седьмой и четырнадцатый повторяют $C — G$. Остальные квинтовые созвучия экспонируются только один раз. Закрепив данные порядковые номера за соответствующими квинтами, мы представим развитие этой спектральной композиции следующим образом.



*Вопросительный знак в схеме относится к квинте $G — D$, которая возникает в т. 98–100 и т. 103–106 у струнных. Данная квинта следует за созвучием $C-G$. Формально она не принадлежит к основным квинтам прекомпозиционного обертонового ряда. Появление квинты $G — D$ можно объяснить соседством двух квинт ($D — A$ и $C — G$), звуки D и G в которых выполняют своеобразную роль «связующего звена».

В этом числовом ряду можно обнаружить две симметричные части по 12 звуков в каждой (не учитывая реприз). Помимо того, в них располагаются небольшие симметричные ячейки. В первой части центром симметрии оказывается число 7, во второй части отражение элементов происходит относительно числа 1. В "точке золотого сечения" находится квинта $C — G$ (порядковый номер 4): при общем количестве тактов (124) это созвучие появляется в т. 109.

Закономерности обертонового ряда проявляются уже в первых тактах композиции, где последовательно утверждаются два основных начальных интервала: октавы и квинты (*Fis-Cis*, *Cis-Gis*). Необычность этого ряда в том, что его исходные звуки расположены в четвёртой октаве! Полное проведение ряда оказывается практически невозможным и запредельным для каких бы то ни было музыкальных инструментов! Одна из чистейших иллюстраций композиторского кредо: “главное за пределами музыкальной ткани”.

Принцип двуслойной организации (два обертоновых ряда, две спектральные краски) проявляет себя также и в бинарном упорядочении ритмического параметра.

Ритмичная организация *ДА* оказывается строго детерминированной, генетически связанной с серийной традицией. Длительности звуков высчитываются в восьмых, так как восьмая является здесь наименьшей единицей измерения. Последовательность из двенадцати звуков образует ряд из двенадцати длительностей. При этом ритмическая организация одноголосных линий отличается от ритмической последовательности в двухголосных разделах.

Разделы, в которых представлены одноголосные тембровые линии, располагают полными 12-элементными рядами длительностей. Они стабильны. Этот ряд упорядочен следующим образом: 5 — 3 — 7 — 4 — 3 — 2 — 7 — 4 — 5 — 6 — 2 — 1. Впервые полный ритмический ряд появляется в т. 10–16 в партии виолончели. Паузы, возникающие в ходе развития ряда, оказываются неотъемлемой частью общей ритмической структуры и будут прибавлены к длительности предшествующих звуков (как у Веберна).

Т. 10-16, Vc



Несколько рядов выпадают из этого правила, поскольку в них количество элементов не стабильно. К этим исключениям принадлежат два первых ряда из первой части: первый ряд (Vn, т. 1–7) содержит лишь 10 элементов, второй (Va, т. 5–10) имеет 8 звуков и 2 паузы, которые суммируются к длительности предшествующих тонов. Кнайфель диалектически рассматривает два начальных ряда как «становящиеся», переходные от неструктурированного "хаоса" к строгой структуре. Последующее исключение касается начального ряда из третьей части, в котором вместо 12 лишь 11 звуков (т. 83–88).

Часть	Такт	Инструмент	Ритмическое развитие											
			Одноголосные последовательности											
I	1–7	Vn	4	6	5	5	6	5	7	9	5	4		
	6–10	Va	4	6	(7)	7	4	5	6	2	1			
	10–16	Vc	5	3	7	4	3	2	7	4	5	6	2	1
	16–19	Va, Vn												
	19–22	Vn, Vc												
	22–25	Va, Vn												
	25–28	Vc, Va												
	28–34	Kb	6	4	3	7	4	5	7	4	2	3	6	2
	34–40		5	3	7	2	3	2	7	4	3	3	5	2
	40–46		5	3	7	4	2	3	7	4	3	3	5	2
46–52	5		3	7	4	2	3	7	4	3	2	6	2	
52–55	5		3	7	2	2	4							
III	83–88	Vn, Va, Vc, Kb (flag.)	5	7	4	2		3	7	4	3	3	5	2
	88–94		5	3	6	3	4	3	7	4	3	3	5	2
	94–100		5	3	6	3	4	3	7	4	3	3	5	2
	100–106		5	3	6	3	4	3	6	3	4	3	6	2
	106–112		5	3	6	3	4	4	6	3	4	3	6	2
	112–118	Магнитофон	5	3	6	2	5	3	6	3	4	3	6	2
	118–124		5	3	6	3	4	3	7	6	3	9		

Следует заметить, что "оригинальный ряд" (т. 10–16) подвергается в т. 28 частым отклонениям и перестановкам. Тем не менее, последовательное (хотя и вариативное) проведение данного ритмического ряда свидетельствует о его константности, поскольку исключения лишь подтверждают правило.

Организация ритмического параметра в частях, связанных с двухголосным контрапунктом, хотя и связана с последовательностью из 12 длительностей, однако оказывается более свободной. Трудности в расчете длительностей звуков обусловлены различным временем вступления двух голосов. В большинстве случаев второй голос вступает почти одновременно с первым, поэтому в схеме второй голос представлен под вторым элементом первого голоса. В целом, ритмический ряд можно представить следующим образом:

Первый голос	7	9	7	2	6	10	4	6
Второй голос		4	6			5	9	

В контрапунктических частях данный ряд поделен, как правило, на два равных сегмента по шесть тонов в каждом. Развитие ритмических последовательностей в двухголосных разделах *ДА* можно отразить следующим образом:

Часть	Такт	Инструмент	Ритмическое развитие								
			Двухголосные части								
I	1–7	Vn									
	6–10	Va									
	10–16	Vc									
	16–19	Va, Vn	5	10	4	6	7	9	8	1	
	19–22	Vn, Vc		7	9			4	6		
	22–25	Va, Vn	8	11	5	6	6	10	6	6	
	25–28	Vc, Va		6	6			5	9		
	28–34	Kb									
	34–40										
	40–46										
	46–52										
52–55											
II	55–61	Ob	Fl picc	7	9	7	2	6	10	4	6
		Cl picc	Fl dolce		4	6			5	9	
	61–67	Tromba picc	Celesta	7	9	7	2	6	14	2	4
		Sax sopr	Cemb		4	6			7	2	
	67–73	Crotali	Vn	7	9	7	2	4	14	2	4
		Vc	Va		4	6			7	2	
	73–79	Vc	Vn	7	9	7	2	4	14	2	3
		Va	Va		4	6			7	2	
	79–82	Vn		7	9	7	4				
		Vc			4	6					

Общая ритмическая структура в *ДА* представлена в следующей схеме:

	Такт	Инструмент	Ритмическая структура																				
			Одноголосные части										Двухголосные части										
I	1–7	Vn	4	6	5	5	6	5	7	9	5	4											
	6–10	Va	4	6	(7)	7	4	5	6	2	1												
	10–16	Vc	5	3	7	4	3	2	7	4	5	6	2	1									
	16–19	Va, Vn													5	10	4	6	7	9	8	1	
	19–22	Vn, Vc														7	9			4	6		
	22–25	Va, Vn													8	11	5	6	6	10	6	6	
	25–28	Vc, Va														6	6			5	9		
	28–34	Kb		6	4	3	7	4	5	7	4	2	3	6	2								
	34–40			5	3	7	2	3	2	7	4	3	3	5	2								
	40–46			5	3	7	4	2	3	7	4	3	3	5	2								
46–52			5	3	7	4	2	3	7	4	3	2	6	2									
52–55			5	3	7	2	2	4															
II	55–61	Ob	Fl picc												7	9	7	2	6	10	4	6	
		Es-Kl	Blockfl														4	6			5	9	
	61–67	Tromp Piccolo	Celesta												7	9	7	2	6	14	2	4	
		Sopr Sax	Cemb													4	6			7	2		
	67–73	Crotali	Vn												7	9	7	2	4	14	2	4	
		Vc	Va													4	6			7	2		
	73–79	Vc	Vn												7	9	7	2	4	14	2	3	
		Va	Va													4	6			7	2		
	79–82	Vn													7	9	7	4					
		Vc														4	6						
III	83–88	Vn, Va, Vc, Kb (flag.)		5	7	4	2		3	7	4	3	3	5	2								
	88–94			5	3	6	3	4	3	7	4	3	3	5	2								
	94–100			5	3	6	3	4	3	7	4	3	3	5	2								
	100–106			5	3	6	3	4	3	6	3	4	3	6	2								
	106–112			5	3	6	3	4	4	6	3	4	3	6	2								
	112–118	Магнитофон		5	3	6	2	5	3	6	3	4	3	6	2								
	118–124			5	3	6	3	4	3	7	6	3	9										

Для удобства ориентации в ритмических процессах *ДА* представляется целесообразным выделение одноголосных и двухголосных разделов в отдельные столбики. Такой способ обусловлен единством и константностью рядов рамках соответствующих разделов.

Следует указать на исходное и глубинное родство между двумя ритмическими рядами, привлекая с этой целью числовые расчеты. При селективном сложении двух смежных чисел из "одноголосного" ряда (5 3 7 4 3 2 7 4 5 6 2 1, т. 10–16) образуется начальный "двухголосный" ряд (5 10 4 6 7 9 8 1, т. 16–22). Происхождение чисел из второго голоса можно объяснить несколько гипотетически:

„Одноголосный“ ряд
(Vc, т. 10–16)

5 3 7 4 3 2 7 4 5 6 2 1

„Двухголосный“ ряд
(Vn, Va, Vc, т. 16–22)

5 10 4 5 7 9 8 1
7 9 4 (6)

Дальнейшие варианты „двухголосного“ ряда (т. 25–28) могут быть выведены частично:

„Одноголосный“ ряд
(Vc, т. 10–16)

5 3 7 4 3 2 7 4 5 6 2 1

▽ ▽ ▽

„Двухголосный“ ряд
(Vn, Va, Vc, т. 22–28)

8 11 5 (6)

5 9

Такая характерная двойственность и двуслойность вполне согласуется с высказыванием Кнайфеля относительно „двух глобальных конст рукций“¹. Как намёк на такую символическую двойственность, композитор отнюдь не случайно приводит известную рифму «ДА=ДВА» применительно к композиции *ДА*.

Сравнение «одноголосных» рядов показывает, что окончательное формирование стабильного 12-элементного ряда происходит лишь в конце первой части, со вступлением контрабаса. В третьей части тот же ряд проводится уже с небольшими изменениями.

«Двухголосные» ряды включают 12 длительностей, которые разделены на два равных сегмента:

5 10 4 6/ 7 9 — 7 9 8 1/4 6 (т. 16–22).

Организация таких шестизвучных сегментов всегда константна: 4 звука в одном голосе и 2 звука образуют контрапункт в другом голосе. На протяжении двухголосного эпизода в первой части происходит обмен сегментов между рядами. Первый сегмент первого ряда (т.16–19) переходит во второй сегмент второго ряда (т. 25–28), точно так же, как второй сегмент из первого ряда (т. 19–22) перемещается на место первого сегмента во второй ряд (т. 22–28). Таким образом, возникает симметричная конструкция А В — В А. «Двухголосные» ритмические ряды во второй части также состоят из 12 звуков и распадаются на два равных сегмента с шестью звуками в каждом сегменте. Их сходство со структурами из первой части очевидно. Первый сегмент ряда из второй части обнаруживает родство со вторым сегментом ряда из первой части (т. 19–22). Второй сегмент имеет много общего с первым сегментом ряда из первой части (т. 16–19).

Поскольку Кнайфель оставляет без комментариев вопрос о происхождении данных в ритмических последовательностях, можно попытаться предположить, чем обусловлен порядок чисел в рядах. Подсчитав сумму длительностей во всех рядах, можно прийти к заключению, что суммы элементов во всех сегментах за небольшими исключениями равны.

Данные расчетов приведены в таблице:

Суммарная длительность сегментов в "одноголосных" рядах			
Часть I	1-й сегмент ряда (ε)	2-й сегмент ряда (ε)	Сумма (ε)
Т. 1–7	26	31	57
6–10	24	18	42
10–16	23	25	48

¹ В телефонном разговоре с автором данной работы.

28–34	29	24	53
34–40	23	24	47
40–46	24	24	48
46–52	24	24	48
52–55	25		
Часть III			
83–88	21	24	45
88–94	24	25	49
94–100	24	24	48
100–106	24	24	48
106–112	25	24	49
112–118	24	24	48
118–124	24	25	49

Анализ суммарных длительностей в "двухголосных" рядах приводит к следующему результату:

Суммарная длительность сегментов в "двухголосных" рядах			
Часть I	1-й сегмент ряда (ε)	2-й сегмент ряда (ε)	Сумма (ε)
Т. 16–22	25	29	54
	16	10	26
22–28	30	28	58
	12	14	26
Часть II			
56–61	25	26	51
	10	14	24
61–67	25	26	51
	10	9	19
67–73	25	24	49
	10	9	19
73–79	25	23	48
	10	9	19
79–82	25		
	10		

Большое значение Кнайфель уделяет голосоведению и характерно пространственной записи одноголосных линий на различных уровнях. В таком процессе "прорастания" линий композитор видит особый философский смысл: музыка становится концептуальным отражением самых разных аспектов жизни.

„Разделение музыкальной нотации на несколько систем очень важно: многие инструменты могут играть лишь одну ноту, один инструмент может играть много нот — как и в жизни“(6, 8).

В опубликованном в "Музыкальной академии" полилоге Кнайфель развивает данную мысль: *„Я стремлюсь, чтобы запись не превращалась в стенографию музыкальной мысли, а являлась бы её "концентрацией", на основе которого исполнитель доверяет создать свой звучащий объект. Такая запись не менее, а более вбирает в себя чистоту творческую энергию, а нотному уже сама по себе является предметом искусства и, как мне кажется, должна обладать всеми достоинствами совершенного произведения искусства“*(14, 40).

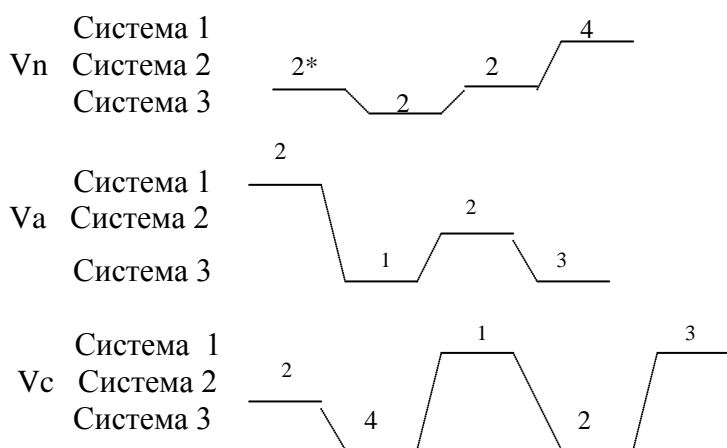
Одноголосные линии графически обретают вид развернутого многоголосия. Порой оказывается затруднительным определить количество нотных систем, в которых развивается

начальный музыкальный организм. Такое диалектическое соединение одноголосия и полифонии оказывается в музыке Кнайфеля особенно продуктивным.

„Поэтому я стремлюсь придавать рукописям своих сочинений такой вид, который иногда называют „музыкой для глаз“ (13).

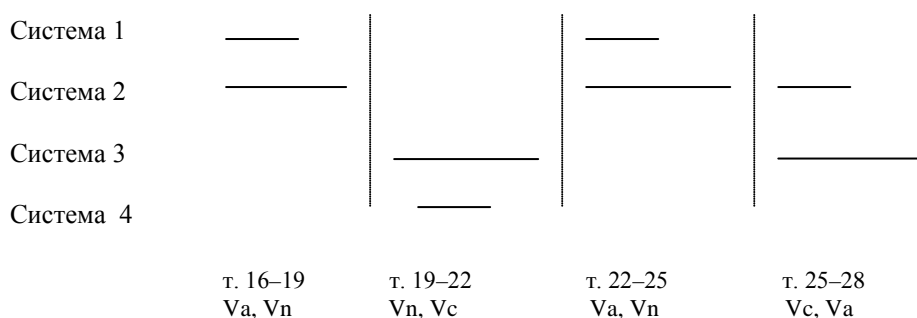
Такой вид графически многослойной нотации одноголосной музыки можно сравнить с феноменом калейдоскопа или мозаичного орнамента. Из одномоментного сочетания мельчайших стеклянных частиц образуется неповторимый орнамент, который становится в свою очередь основой для образования следующего при изменении исходных сочетаний. Изначально одноголосная линия в начале *ДА* «преломляется» особым образом и записывается по меньшей мере на четырёх уровнях, подобно тому, как исходный мотив преобразуется в имитационно вступающих голосах полифонической барочной музыки. Данное сравнение возникает из анализа графической записи таких «многоярусных» линий.

К примеру, «одноголосные» линии скрипки, альты и виолончели в начале композиции (т. 1–16) можно графически изобразить следующим образом:



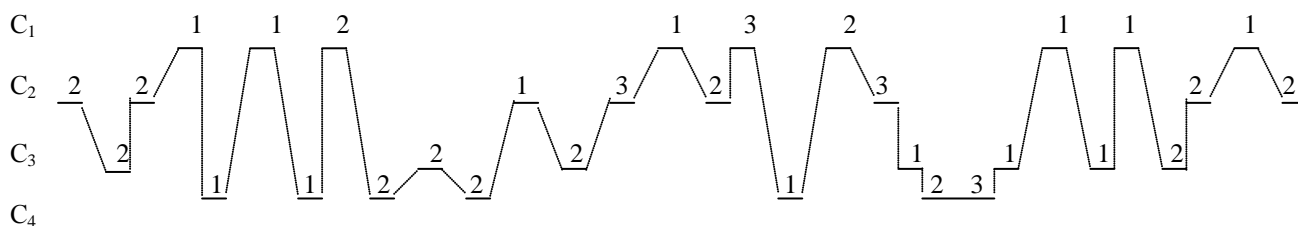
*2: Количество звуков на каждой из нотных систем

Дальнейшие двухголосные построения графически можно представить как линейно протекающий контрапункт из двух голосов. В этом графике длинная линия соответствует четырёхзвучному фрагменту сегмента, в то время как более короткая соотносится со вторым двухзвучным фрагментом:



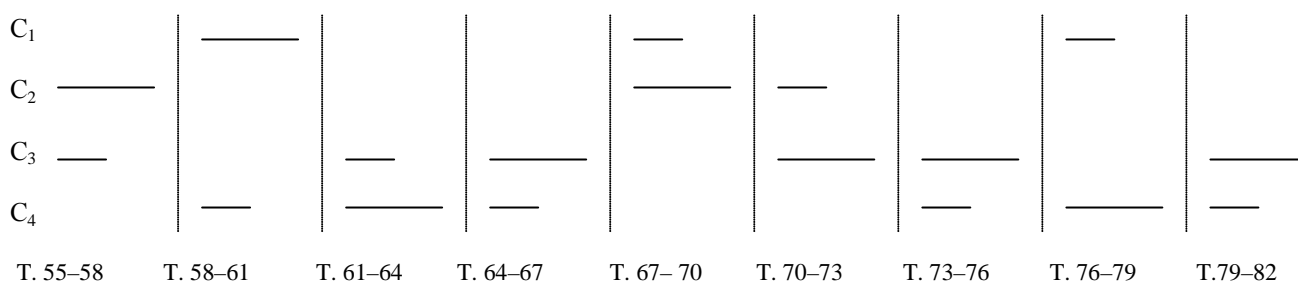
Такое чередование одноголосных линий и стабильно двухголосного контрапункта допускает сравнение с последовательностью темы и интермедий в барочной фуге. Развитое "ярусное" развитие одноголосной линии у контрабаса (т. 28–55), за которым следует уже упоминавшийся „двойной контрапункт“ (т. 56–82), соответствует в рамках проводимого сравнения второму проведению темы.

Кб, т. 28–55

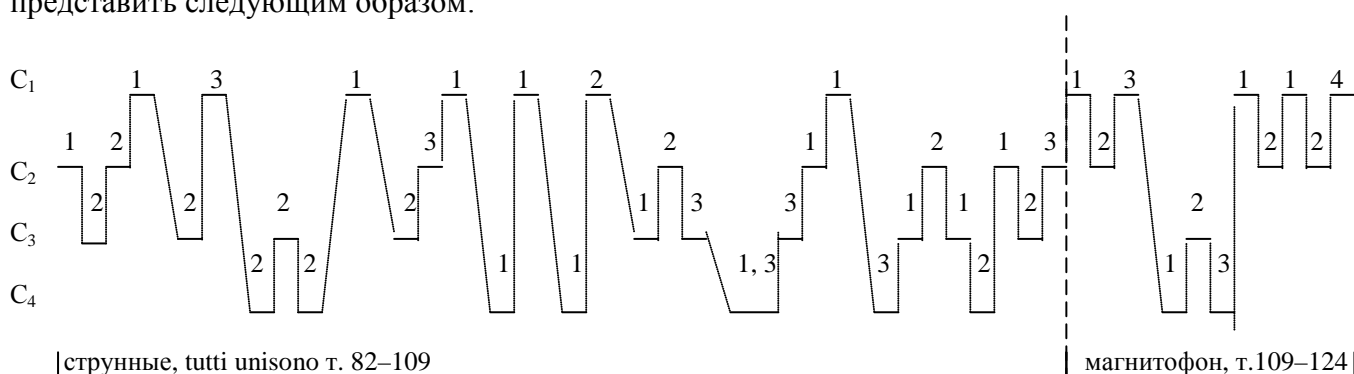


Последующий раздел образует интермедию:

Духовые, Crotali, клавишные INSTR. + струнные, II. часть, т. 56–82



В заключении композиции представлено ещё одно "проведение" квазиимитационного развития. Графически нотированные линии струнных и магнитофона (т. 82–124) можно представить следующим образом:



Данные графические изображения выдвигают еще ряд дополнительных аргументов в пользу приводимого сравнения с барочными образцами. "Тема" появляется в т. 1–7 (Vn) на второй системе и проходит далее попеременно между системами C₂ — C₃ — C₂ — C₁. В эпизоде солирующего контрабаса (т. 28–32) и впоследствии у струнных тутти (3-я часть, т. 82–86) представлена идентичная квазиимитационная фактура. Разделы с ярко выраженными чертами «интермедий» характеризуются устойчивым наличием двухголосного контрапункта. Более того, некоторые фрагменты из двухголосного контрапункта первой части (1-я "интермедия") проявляются и во второй части. Следует указать на фактурные соответствия т. 16–19 и т. 67–70, также как и т. 19–22 обнаруживают сходство с т. 64–67, т. 73–76, т. 79–82.

Соотношение данной формы и общими формальными аспектами "фуги" можно представить следующим образом:

I. Часть (Т. 1– 55)						II. Часть (Т. 55–82)				III. Часть (Т. 82–124)				
Одноголосие						Одноголосие						Одноголосие		
			Двухголосие						Двухголосие					
Т.1–16			16–28			28–55			55–82			82–109		109–124
Vn			Vn	Vn	Vn					струнные	струнные			
	Va		Va		Va	Va					unisono			
		Vc		Vc		Vc								
									Дух.					
										Клавиш.				
											Crotali			
												Магнит.		
„Тема“						Проведение 2						Проведение 3		
			Интермедия 1						Интермедия 2					

Таким образом, одним из важнейших композиционных аспектов *ДА* для Кнайфеля является идея органического прорастания, метафорически сравниваемая композитором с образом дерева. Кнайфель поясняет процесс "прорастания" на примере "ракурсов дерева": так, первичное семя постепенно превращается в корень, „дающий“ ствол, от которого отходят ветви и листья. Идея эта отнюдь не нова. Свое философское осмысление она получила у Гёте, в его идее „Urpflanze“, которую он отразил в своей книге *Metamorphose der Pflanzen* (1790). Идея Гёте, согласно которой глубинное родство органической структуры растения результирует, тем не менее, во множестве таких внешне не похожих частях как корень, ствол, ветви, листья, оказала сильнейшее влияние в начале XX века на эстетику и композицию А. Шёнберга и А. Веберна.

При этом Кнайфель не дает подробных указаний относительно того, на уровне каких параметров выражает себя данная "ботаническая" идея. Тем не менее, анализ звуковысотности, а также тембральная логика допускают проведение аналогий с этой идеей "прорастания". Немецкий исследователь Хуберт Майстер замечает:

*„При восприятии *ДА* Кнайфеля возникают ассоциации, столь же многозначные и многообразные, однако столь же сущностные и неслучайные, как и те, что возникают при восприятии каменного сада Дзен. Они неслучайны, даже если их конкретный облик может меняться. Они неслучайны, поскольку в этой музыке нельзя не услышать ненавязчивое указание на что-то, выходящее за её собственные пределы. Музыка прямо-таки взывает к этим прообразам, не обозначая, однако, какого-либо поддающегося определению содержания“* (6, 4).

При детальном рассмотрении последовательности мелодически "распетых" квинтовых созвучий можно указать на наличие звуковой взаимосвязи между ними. Две соседние квинты обязательно имеют один общий звук, который наподобие "шарнира" позволяет переходить из одной квинты в другую. За исходной квинтой *Cis — Fis* следуют два дальнейших созвучия: *Cis — Gis* (связываемый с помощью общего звука *Cis*) и *Gis — Dis* (вырастающего на общем звуке *Gis*). Звук *Cis* позволяет осуществить переход из первой квинты во вторую, затем звук *Gis* выполняет ту же функцию при соединении второй и третьей квинт. Данные звуки являются в данном случае «шарнирами», с помощью которых осуществляется развитие.



Развитие этой квинтовой взаимосвязи последовательно представлено до т. 16. Далее движение переходит в новое русло. Возникает новое созвучие ($E — A$), не имеющее непосредственно общего тона с предшествующей квинтой $Gis — Dis$. Возможное объяснение соотносится с наличием вводнотоновых связей между Dis и E , а также между Gis и A . Дальнейшее развитие звуковысотности (до т. 99) протекает тем не менее согласно логике «шарниров». Между всеми вновь появившимися квинтами образуется связь:



В т. 100–110 следует указать на еще одно исключение. После созвучия $H — Fis$ появляется квинта $C — G$. Общий звук-шарнир здесь отсутствует, связь осуществлена за счет вводнотоновости ($H — C$, $G — Fis$). В дальнейшем (т. 111–124) непрерывная континуальность и связь при помощи звукоа-шарниров восстанавливается: поочередно появляются квинты: $E — H$, $H — Fis$, $Fis — Cis$.



Обозначив все квинты композиции $ДА$ в порядке их появления в партитуре, можно графически воспроизвести и проиллюстрировать образ воображаемого «дерева».

Инструмент	Такты							
	Магнитофон			121–124				
				121				
					116–120			
				114–116				
Струнные тутти unisono					109–114			
								106–109
								103–106
								100–103
Духовые Celesta Клавесин Crotali					97			97–100
						91–96	95–96	
							88–91	
						85–88		
							79–85	
					76–79			
							73–76	
						70–73		

Струнные					67–70					
						64–67				
							61–64			
							58–61			
								55–58		
Kb						52–55				
						49–52				
							46–49			
						44–46				
				42–44						
					37–41					
						34–37				
					31–34					
						29–31				
							25–28			
						22–25				
							19–22			
						16–19				
						14–15				
Vc	13–16									
Va		12–13								
Vn			8–12							
		5–8								
			1–4							
	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑
	<i>Dis</i>	<i>Gis</i>	<i>Cis</i>	<i>Fis</i>	<i>H</i>	<i>E</i>	<i>A</i>	<i>D</i>	<i>G</i>	<i>C</i>

В центре звуковысотного ряда (нижняя строка таблицы) помещены наиболее часто используемые созвучия (*H — E*, *E — A*, *A — D*). Другие квинты образуют своеобразную периферию. Ячейки с обозначением тактов соотнесены с соответствующими созвучиями, которые проходят в этих разделах. Так, начальные такты *ДА* (т. 1–4) артикулируют квинту *Cis — Fis*, следующий четырёхтактовый фрагмент (т. 5–8) развивает созвучие *Cis — Gis*. Третий фрагмент (т. 8–12) оказывается возвращением к исходной квинте (*Cis — Fis*). Можно предположить, что расположенные в центре квинты представляют собой нечто вроде «ствола», в то время как периферийные квинты могут быть соотнесены с воображаемыми «корнем» и «ветвями».

Инструментальная и тембровая логика композиции также отражает процесс органического роста. О последовательном увеличении числа голосов, переходе от одноголосных линий к двухголосным построениям и затем к тутийному изложению уже было сказано выше. Расположение инструментов в определенных частях партитуры оказывается довольно многозначным и символичным. Струнные инструменты с их «теплым» тембром практически всегда присутствуют в композиции и обрамляют её. Поочередное вступление струнных в начале *ДА* (т. 1–55), затем своего рода небольшие «вкрапления» во второй части (т. 68–82), и последующее доминирование их тембра в третьей части вплоть до момента вступления магнитофона. Исходная символическая «теплота» и «жизненность» струнных готовят появление магнитной записи в заключении (т. 109–124). «Тембр» магнитофона согласно определенной тембровой логике следует понимать как «выход в иное измерение», это уже «иная реальность бытия». Представленный в записи струнный ансамбль (унисон *flautoletti*) следует интерпретировать как многоголосный „гимн“ всему предыдущему развитию, парение над

исходной материей. Такой переход от реального «тёплого» тембра струнных к его воспроизведению в записи может быть воспринят как символическое отражение некоего жизненного процесса, перехода из одной стадии в другую.

В ходе проводимого сравнения заслуживает внимания и выбор инструментов: струнные, духовые инструменты, а также клавесин и челеста так или иначе связаны с деревом как исходным материалом. Лишь Crotali (металл) и магнитофонной ленты (технический материал) имеют неорганическое «происхождение» и в таком концептуально-символическом контексте воспринимаются как контраст такому природному миру.

Символическая двойственность (жизнь и жизнь после жизни) проявляет себя в *ДА* не только в привлечении реальных и метареальных инструментальных тембров, но и в объединении двух концепций (спектральной и "ботанической" идей), в музыкальной фактуре (реальное одноголосие и двухголосие), в формальном чередовании квази тематических проведений и интермедий, в наличии двух ритмических рядов, в исключительной концентрации на двух обертоновых рядах (от *D* и *A*), а также, наконец, в самом названии сочинения, состоящем из двух букв (*ДА*). Многозначная и символическая игра слов «*ДА= ДВА*» находит здесь свое буквальное выражение, выступая таким образом диалектическим кредо (лозунгом) композиции *ДА*.

Исходная материалность и «жизненность» струнных тембров начального раздела образует своего рода начальную стадию неуклонно развивающегося процесса, обретшего совершенно иное качество в высотах качественно преобразованных тембров в заключении (т. 109–124). Постепенное развитие от "живых" тембров ("живой природы") к „метареальному“ (жизни после жизни?) звучанию магнитофона оказывается музыкальным свидетельством становления любого органического (растительного или биологического) процесса. Композиция *ДА* весьма многозначно названа композитором гимном, символически воспевающим такой своеобразный жизненный процесс как своего рода Аминь (кстати русское „да“ является его эквивалентом) окружающему нас мирозданию.

Сходные попытки создания полихромных художественных работ и едва уловимый диалог с явлениями природного мира присутствуют, к примеру, на многих картинах современных художников „абстрактного экспрессионизма“ (Морис Луис, Джексон Поллок, Хелен Франкенталер и др.). Художественные композиции возникают из сторого серийного наслоения самых разнообразных красок друг на друга вплоть до образования суммарного сверхцвета, обладающего многослойной глубиной и плотностью. В результате такого взаимодействия и взаимообогащения возникают удивительно красивые и насыщенные цветовые полотна. На многих из них красочные „переливы“ создают почти зримые аллюзии на растительные мотивы окружающей природы. В качестве живописной параллели к сочинению *ДА* можно было бы привести ряд полотен Мориса Луиса (1912–1962).

Beth Kuf 1958 акрил: 2324 x 3391 mm



Untitled (1958) акрил



Point of Tranquility (1959–1960) акрил



Проведённое исследование позволяет заключить, что музыкальная композиция Александра Кнайфеля представляет собой удивительно многослойную систему, образуемую рядом изначально противоположных аспектов. В своём единстве эти аспекты дают новое качество и получают новую интерпретацию.

Данная позиция Александра Кнайфеля во многом близка "концептуальному" и "философскому" направлению постмодерна. Наивысшим художественным критерием музыкального искусства выступает для него „*Многомерность. Многослойность. Осознание разных миров в их сопряжении с земным существованием*“ (12, 81).

В таком единении разнообразных аспектов и композиционных принципов творчество Александра Ароновича воспринимается как неповторимый художественный феномен, органично вписывающийся в контекст современной постмодернистской культуры: художественной парадигмы современности, опирающейся не столько на логически оформленную философскую рефлексию, сколько на ассоциации и глубоко прочувствованную реакцию современного человека на окружающий мир. Эта, ставшая "духом времени" эмоционально окрашенная "постмодернистская чувствительность" оказывается той общей основой, на которой развиваются самые разные течения во всех сферах искусства.

Библиография

1. Filanowski, Boris „weil die Kirche in den Menschen ist“. *Ein Gespräch mit Alexander Knaifel*. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000 [S. 48 –50]
2. Knaifel A. *Auf der Suche- Ein Programmheft der Frankfurt-Feste' 92*. Texte und Gespräch mit Alexander Knaifel von Tatjana Porwoll /Alte Oper Frankfurt, 1992
3. Knaifel, Alexander: „Und sichtbar wie ein Stern am Himmel stand die Wahrheit“. *Subjektive Bemerkungen zum Fünfzehnten Streichquartett von Dmitri Schostakowitsch*. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000 [S. 51 – 54]
4. Lyotard, Jean-François: *Das Postmoderne Wissen: Ein Bericht*. – Hrsg. von P. Engelmann. – 4., unveränderte Neuaufl. Wien: Passagen – Verl., 1999
5. Lyotard, Jean-François: *Postmoderne für Kinder: Briefe aus den Jahren 1982 – 1985*. 2. Aufl. – Wien: Passagen – Verl., 1996
6. Meister, Hubert: *Alexander Knaifel: Ja*. In: Melos 3/1984. Mainz 1984 [S. 2 –13]
7. Rexroth, Tatjana: „Nicht ich schreibe meine Werke“. *Der Petersburger Komponist Alexander Knaifel*. In: Musik-Texte 84/2000. Köln 2000 [S. 37 – 40]
8. Барсова И. *Поэтика слова и звука в „Amicta sole“ Александра Кнайфеля* //Контурсы столетия. Из истории русской музыки XX столетия. – СПб.: Композитор, 2007. – С. 172–196
9. Волынкина А. *Реальность сновидения* //Музыкальная академия. № 4. — М., 1993. — С. 41–45
10. Егорова Т. *Александр Кнайфель: Люди опять обратились к музыке* //Музыкальная жизнь. № 17. — М., 1993. — С. 12–13
11. Егорова Т. *Чувство гармонии. Разговор с Александром Кнайфелем* // Музыкальная жизнь. № 12. — М., 1990 — С. 13
12. Кнайфель А. *И правда, как звезда в ночи, открылась* //Советская музыка. № 11. — М., 1975. — С. 78–81
13. Колико Н. „Вера, ощущаемая сердцем“ Разговор с Александром Кнайфелем. Штуттгарт. 29.01. 2005
14. Корев Ю. *Но как уловить неуловимое?* //Музыкальная академия. № 4. — М., 1993. — С. 37–40
15. Лиотар Ж.Ф. *Состояние постмодерна* / Пер. с фр. Н. А. Шматко. — М., Санкт-Петербург: Алетейа, 1998
16. Савенко С. *Лестница Иакова* //Музыкальная академия. № 4. — М., 1993. - С. 45–46
17. Савенко С. *Магия скрытых смыслов: Александр Кнайфель* //Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. Вып. 1. — М.: Композитор, 1994. с. 187–207
18. Савенко С. *Советская музыка на фестивалях: О музыке живой и ...* //Советская музыка. — № 8. — М., 1990. — С. 24–32
19. Хентова С. *Призвание. Эскизы к портрету Александра Кнайфеля*. Санкт-Петербург: Кульинформпресс, 2003
20. Чумикова О. *Встреча в Дарсбери. Интервью с Александром Кнайфелем* //Русско-британские музыкальные связи. Санкт-Петербургская консерватория. 2009. — С. 261–271