

Светлана Саркисян

## «РАССЕИВАЮЩИЕСЯ СТРАХИ» М.-Э. ТЁРНЕЙДЖА: ОПЫТ СИМВОЛИЗАЦИИ МУЗЫКАЛЬНОГО МАТЕРИАЛА

Выбор темы обусловлен двумя причинами: во-первых, интересом к творчеству **Марка-Энтони Тёрнейджа** (р. 1960), снижавшего репутацию одного из лидирующих композиторов Великобритании, во-вторых, несомненными достоинствами одного из программных его сочинений, синтезирующего феномены музыкального и немusicalного. При этом внимания заслуживает не столько сам факт расширения сферы музыки в результате вторжения немusicalных идей — религиозно-философских, сциентистских, пластических, аудиовизуальных и пр. (это, вне сомнения, прерогатива искусства и XIX, и особенно XX веков), особый исследовательский интерес вызывает, прежде всего, музыкально-художественная исключительность решения Тёрнейджа — намерение отразить в оркестровой партитуре символику пластических представлений.

Пьеса «Рассеивающиеся страхи» (*Dispelling the Fears*) для двух солирующих труб и симфонического оркестра (1994–1995) была написана композитором под впечатлением от одноименной картины современной австралийской художницы **Хезе Беттс** (Heather Betts) (1992). Абстрактный характер этой картины, выполненной в смешанной технике (масло, уголь, песок, шеллак; коллаж на холсте), инспирировал созда-

ние Тёрнейджем одночастной композиции, основное содержание которой может быть определено как момент концентрации и постепенного ослабления психологического состояния тревоги-страха.

Картина Беттс — полотно большого размера (180x130 см), композиционно выстраивающееся в вертикальном разрезе; крайние его отсеки заполнены условными фигурными аллюзиями, некоторым образом взаимоподобными. В нижней части преобладают сумрачность, депрессивность, в верхней — колорит относительно просветлен, но состояние безысходности сохраняется. Общую психологическую «сдавленность» Беттс пытается ослабить расположенным в левой части полотна небольшим освещенным окном. Оптически оно воспринимается за плоскостью картины, будто дистанцированно вглубь, образуя тем самым самостоятельную перспективу.

Обрисованная художницей средствами современного пластического искусства иррационально-галлюциаторная природа страха, ищущего исхода в спасительном свете-окне, получает свое музыкальное воплощение в пьесе Тёрнейджа. Однако композитор не пользуется традиционной «процедурой» воплощения в музыке объекта живописи: визуальный образ лишь инициирует фантазию, но не руководит музыкой.

*«Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тёрнейджа:  
опыт символизации музыкального материала*

---



Хезе Беттс. «Рассеивающиеся страхи»

Не кажется случайным тот факт, что пьесе «Рассеивающиеся страхи» предшествовали два инструментальных сочинения, также связанные с живописью. Это оркестровое произведение «Трое орущих попов» (*Three Screaming Popes*, 1989) и поначалу небольшая пьеса «Кровь на полу» (*Blood on the Floor*, 1993) для трио джазовых музыкантов (саксофон, труба, ударные) и камерного ансамбля; оба сочинения инициированы сюрреалистическими работами Фрэнсиса Бэкона. Сочинение «Кровь на полу» вскоре было переработано композитором в сюиту из восьми пьес с включением различных солирующих духовых инструментов. В 1997 году в Лондоне студией «Argo» был выпущен CD под тем же названием (Ensemble Modern, дирижер Петер Рундель), где сюиту «Кровь на полу» замыкает

развернутая оркестровая пьеса «Рассеивающиеся страхи» — как выраженные стремления композитора найти выход из депрессии и мрака. По мнению Брайана Мортон, автора аннотации к CD, Тёрнейдж в нем «пытался уловить нечто из таинственно-спасительного свойства картины австралийской абстракционистки Хезе Беттс» [8, с. 9].

Символистский мираж картины Беттс, послуживший основой пьесы Тёрнейджа, проникает в ткань музыки не только посредством специфической атмосферы, особой динамики колорита. Визуальное индуцирует общую звуковую среду, условно-предметное получает специфически музыкальную, трансцендентную форму. Необходимо оговорить, что трансцендентное здесь следует трактовать не в кантовском понимании, а в его изначальном смысле, т.е. «выходящем за пределы» некоего опыта, в данном случае — художественной практики. Такое представление о мыслительно-творческом процессе, особенно у композиторов, более чем естественно, ведь природе музыкального сознания присуще движение от предметного к трансцендентному. Стоит напомнить по этому поводу высказывание философа-экзистенциалиста Якова Друскина: «...трансцендентное заложено в самом человеке, не вне, но внутри него <...> Ощущение трансцендентного, то есть потустороннего во мне, в моей жизни, в моих отношениях с ближними и дальше, расширяясь концентрическими кругами, доходит до ощущения всей истории рода человеческого» [2, с. 67–68].

Тёрнейджа, судя по известным нам оркестровым произведениям, к примеру, «Топиться» (*Drowned Out*), «Разорванные линии» (*Fractured Lines*), «Еще один вступает в бой» (*Another Set To*), следовало бы отнести к композиторам экзистенциального типа, у которых воплощение трансцендентного естественно передает природу внутреннего мира. Если воспользоваться положениями феноменологии, можно связать это с рефлексией интенционального порядка: сознание, направленное на предмет мысли, уже имеет его в самом себе. Не углубляясь в заманчивую область учения Э. Гуссерля, укажем на одну из его гипотез, важную, на наш взгляд, при интенциональном анализе музыкального восприятия/переживания.

Философ здесь вводит термин-метафору *горизонта* (смыслового горизонта, подвижного горизонта), которым отмечены не только фазы сознания при восприятии предмета, но и сам предмет, открывающий свои невидимые, предугадываемые стороны благодаря подвижности сознания. В тонких интерпретациях текстов Гуссерля Карен Свасьян поясняет, что «горизонт символизирует перцептуальную грань любого воспринимаемого предмета, изменяющуюся в зависимости от подвижности сознательных потенций» [4, с. 52]. Это положение будто адресовано музыкальному восприятию. Что же касается именно композиторского сознания, то присущая ему сложность внутренней организации (причем независимо от факторов психического, ментального или национального порядка) диктует особую специфику

восприятия/переживания. Смысловая подвижность *горизонта* (побуждающего мысль о предмете) не совпадает с фазами сознания, обусловленного так называемым имманентным временем, которому чужды понятия «теперь», «прежде», «после» [4, с. 60–63]. В этом времени иными становятся соотношения прошлого и настоящего, самого образа и воспоминания о нем. В отличие от обычного воспоминания, представляющего прошлое в качестве именно прошлого, в проживании имманентного (феноменологического) времени воспоминание является, по Гуссерлю, «галлюцинирующим восприятием того, что есть прошлое...» [4, с. 63].

Учет таких свойств сознания на уровне музыкального мышления композитора помогает объяснить, кроме прочего, многие мотивы его творческих интересов. И здесь, помимо объективных и инцидентальных (возникших по воле случая), важную роль играют мотивы персонального характера, связанные с личностью самого композитора; этим, в частности, и интригует персона Марка-Энтони Тёрнейджа. Рано сформировавшись как художник, он в своем сознании, казалось, хранил будущие объекты своего творческого воображения, позже реализовывая их в различных музыкальных опусах. Данный факт объясняет легко выявляемую индивидуальность стиля, как и семантическое родство многих его произведений. Мир, постигаемый не разумом, а динамичным сознанием, чувствованиями, ощущениями, интуицией, формируя творческую платформу Тёрнейджа, в некотором смысле замкнут и статичен, зато богат нюансами психических состо-

*«Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тёрнейджа:  
опыт символизации музыкального материала*

---

яний, уходом в потустороннее, мистическое, трансцендентное.

На пути художественного становления композитору помогло искусство джаза, предопределившее появление в его камерных и оркестровых сочинениях характерной сферы меланхолии, чувственности, лирической прострации. Она же доминирует в развернутой коде пьесы «Рассеивающиеся страхи». Однако начало этой специфической для музыки Тёрнейджа меланхолии было положено давно — в знаменитой четырехчастной оркестровой сюите «Ночные танцы» (*Night Dances*), принесшей 21-летнему композитору широкое признание. В ее третьей части — «Ноктюрне» — в партии солирующей трубы Тёрнейдж процитировал джазовую мелодию «Blue and Green» Майлса Дэвиса<sup>1</sup>. Позднее, в беседах с Эндрю Клеменцем, Тёрнейдж вспоминал, что его буквально «преследовала эта исключительная музыка», и она была им использована в «Ночных танцах» как «дань восхищения Майлсом Дэвисом». [7, с. 6–7].

Линия творческой эволюции Тёрнейджа, идущая от сюиты «Ночные танцы», весьма примечательна. Помимо использования типично блюзовых гармоний, замедленных темпов, «рваных» синкопированных ритмов, звучания специфических джазовых ин-

струментов (труба, саксофон, тромбон, гитара, ударные), в его музыке формируется специфическая «атмосфера» — ночных видений, иррациональных ощущений, состояний томления и прострации. Однако, при внешней статике, эти «состояния» получают в развитии неожиданные сдвиги (в этом, кстати, отличие Тёрнейджа от старшего соотечественника Гейвина Брайерса, также известного своими джазовыми пристрастиями). Характерным качеством музыки Тёрнейджа становится *погружение* в некий внутренний слой сознания, о чем часто свидетельствуют и авторские ремарки, как, например, в «Drowned Out» (первая же пометка в партитуре — «медленно и погружаясь»). Как правило, несколькими штрихами обрисовывая «предмет» мысли, Тёрнейдж не позволяет слушателю дистанцироваться. Он вовлекает его — как это происходит и в джазе — в общее, отдаленное от реальности переживание.

Джаз, один из характерных «символов» музыки Тёрнейджа, словно провоцирует его творческое воображение на поиски различных, запредельных ощущений — интуитивных, атавистических, сюрреалистических, фантастических... И, найдя нужную художественную форму и средства, композитор «материализует» эти ощущения, делает их естественными, реальными. Таким качеством обладают многие произведения Тёрнейджа,

<sup>1</sup> С музыкой Майлса Дэвиса Тёрнейдж основательно познакомился во время учебы в Royal College of Music благодаря американскому пианисту Хёрби Хэнкоку [7, с. 6–7]. Композитор искренне признавался: «Меня притягивают физические свойства музыки, не именно звук, а его воздействие. В музыке мне нравятся ее внутренние свойства, мне нравится джаз. <...> Это одна из причин, по которой я люблю Майлса Дэвиса...» [9, с. 3].

присуще оно и пьесе «Рассеивающиеся страхи». Волнение, дрожь, трепет, вызываемые страхом, композитор переводит на язык музыки, используя трели, тремоландо, протянутые с подчеркнутыми начальными *sforzando* звуки и созвучия, разного рода вибрации, достигаемые посредством репетиций звуков и повторяющихся кратких мотивов — варьируемых и точных, в различных фактурных решениях, унисонных и имитационных<sup>1</sup>. Свое значение приобретают и артикуляционные приемы игры оркестровых инструментов, и сам состав оркестра с расширенной группой ударных, а также редкое в современной композиторской практике включение тембра баритона (здесь: *euphonium*), причем с солирующей функцией, — напоминающее звучание «вагнеровских туб».

Фантастическая абстракция Хезе Беттс, которую можно воспринимать как своего рода сновидение, в музыке Тёрнейджа становится реальной картиной определенного психофизиологического состояния. Этот пример — один из множества подобных в истории современного музыкального искусства, когда звуковая материализация делает трансцендентное подлинно достоверным. Интересные параллели о соотношении фантастического и реального можно провести, обратившись к иссле-

дованиям литературоведов, особенно в связи с изучением ими творчества Гоголя и Достоевского. Так, Иннокентий Анненский, характеризуя воплощение форм фантастического у Гоголя, отмечает, в числе прочих, природную «склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному», а также следующую, близкую искусству музыки особенность: «Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы» [1, с. 209].

В музыкально-стилистическом отношении пьеса Тёрнейджа контекстуальна. Видимые и невидимые нити связывают ее с богатым композиторским опытом XX века: с О. Мессианом — техника совмещения принципов ритмического варьирования и остинато, с Я. Ксенакисом — организация оркестровой фактуры с ее внутренними биением и пульсацией, с С. Губайдулиной — многораздельная драматургия с кульминацией в каждом разделе и заключительном спаде-исходе, с Х. Бёртуистлом — объединение стилистики абстрактного и экспрессивного, интерес к живописи, к архаичному мистицизму, наконец, с О. Нассеном, педагогом Тёрнейджа, — рафинированные, многослойные структуры и склонность к вариантному тематическому развитию.

---

<sup>1</sup> Здесь вспоминается введенное К. Штокхаузеном понятие «вибрирующей звуковой материи», в связи с характеристикой музыки К. Дебюсси (статья «От Веберна к Дебюсси»). Он отмечает перспективные для музыки XX века «типы техники инструментовки», создающие «вибрирующие звуковые поверхности». Они могут характеризовать и фактуру («статическая фактура»), и форму в целом («статическая форма»). «Эти приемы, — по мнению Штокхаузена, — например, многочисленные трели у струнных, тремоло <...> образуют суммарные звуковые картины, где неразличимы отдельные составляющие» [6, с. 208].

Кроме того, Тёрнейджу не чужд опыт минимализма, ему близки ранний Стравинский и поздний Скрябин.

Собственно говоря, это только слегка очерченный контекст, необходимый для определения места художника в современном мире. Почерк Тёрнейджа неповторим, о чем свидетельствует и партитура пьесы «Рассеивающиеся страхи»<sup>1</sup>. Две солирующие трубы с симфоническим оркестром поначалу настраивают нас как будто бы на концертный жанр, тем более, что их партии аккумулируют в себе основной тематизм сочинения. В пользу трактовки как концерта — двойного, кстати сказать, — склоняет и общее построение формы со вступлением, разделами и кодой, где в качестве послесловия солирует одна труба (пример 1). Композиционно в пьесе можно выделить четыре основных раздела (I — ц. 2, II — ц. 14, III — ц. 24, IV — ц. 35) и коду (ц. 40), каждый из них, в свою очередь, включает несколько разных по фактуре секций. В I разделе их шесть (ц. 2, 5, 7, 9, 10, 12), во II — пять (ц. 14, 18, 19, 20, 22), в III — также пять (ц. 24, 26, 27, 29, 30), в IV — три (ц. 35, 36, 37); кода также распадается на две секции (ц. 40, 43).

Однако, возвращаясь к жанровому определению, заметим, что в семантическом отношении «Рассеиваю-

щиеся страхи», отнюдь, не концерт. Трубы, выполняя роль своеобразного «поводыря» музыкального развертывания, воспринимаются, скорее, как нечто единое, разделенное на две половины. Ритмическое расслоение в линиях солирующих труб (достигаемое посредством полиритмии или принципа комплементарности) усиливает пронзающую оркестр остроту их тембра. Используя принцип зеркальности в партиях труб, композитор дополняет его приемом отражения у двух сопрановых саксофонов, мягкий тембр которых создает эффект дистанционной удаленности. Саксофоны вступают либо одновременно с трубами, либо свободно их имитируют, а порой и берут инициативу, опираясь, правда, на те же звуки *fis—g*, которые постоянно варьируются у солирующих труб (ц. 2, 3, 5, 7, 9, 10) (пример 2). Такое пространственное решение, думается, происходит из композиционной идеи картины Беттс (разделение полотна на два отсека с уподобленными фигурами), о чем говорилось в начале статьи.

Прием отражения, заметим, распространяется на формирование оркестровой фактуры в целом. Наряду с двумя параллельно развертываемыми пластинами (трубы — саксофоны) точными и преобразованными повторами, имитациями, вариантами мотивов оказывается охвачена вся партитура<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> В работе мы пользовались следующим нотным изданием: *Mark-Anthony Turnage. Dispelling the Fears for two trumpets and orchestra. Study Score ED 12567. Schott & Co. Ltd, London, 1996.*

<sup>2</sup> Тёрнейдж в уже упоминавшейся беседе с Клеменцем поясняет, что «хотел написать пьесу, базирующуюся именно на четырех нотах, что почти невыполнимо. Все исходит из небольшой ячейки нот или одного мелодического фрагмента, и ты стараешься скорее распространить его, чем добавить какой-либо новый материал» [7, с. 41–42].

44

(3+2) (3+2) (2+3)

A.FHS. 1,2  
C.Aps. 1,2  
Cus. 1,2  
Hns. 1,2 (need)  
Trns. 1,2 (need)  
Tuba  
1 Perc. [4 GONGS]  
2 Perc.  
Hrp.  
Cl.  
Trpt. 1 (Solo)  
Vcl. 1 (need)  
Vcl. 2 (need)  
1,2 Vcl. 3 (need)  
4 Vcl. 4 (need)  
S.C.  
Vcl. 5 (need) (div.)  
D.S. (div.)

«Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тёрнейджа:  
опыт символизации музыкального материала

Пример 2

The musical score is a complex orchestral arrangement for Michael Nyman's piece "Dispersing Fears". It is presented in a multi-staff format, typical of a full orchestral score. The instruments included are:

- Flutes (Fl. 1, 2)
- Oboes (Ob. 1, 2)
- Clarinets (Cl. 1, 2)
- Bassoons (Bsn. 1, 2)
- Saxophones (Sax. 1, 2)
- Horns (Hrn. 1, 2)
- Trumpets (Trpt. 1, 2)
- Trombones (Tbn. 1, 2)
- Tuba (Tuba)
- Percussion (Perc.)
- Timpani (Timps.)
- Violins (Vln. 1, 2)
- Violas (Vla. 1, 2)
- Double Bass (D.B.)

The score is divided into several systems. The first system includes Flutes, Oboes, Clarinets, and Bassoons. The second system includes Saxophones, Horns, Trumpets, Trombones, Tuba, and Percussion. The third system includes Timpani. The fourth system includes Violins, Violas, and Double Bass. The score is marked with various dynamics, including fortissimo (ff) and piano (p), and includes performance instructions such as "div." (divisi) and "rit." (ritardando). There are also some numerical markings like "10" and "(512)" in boxes. The notation is dense, with many notes and rests, and includes various articulations and phrasing marks.



Единый тематизм в результате тембровой и ритмической дифференциации придает оркестровой полифонической фактуре качество особой «вибрирующей звуковой поверхности»<sup>1</sup>, которая, несмотря на кажущуюся статичность, обладает скрытой динамикой, а, значит, подвижностью смыслов, или «смыслового горизонта» (по Гуссерлю). В этом отношении характер организации оркестровой фактуры в сочинении Тёрнейджа можно рассматривать как один из опытов символизации музыкального материала. Композитору удастся сохранить многозначность полотна Беттс. Своей изящной игрой смыслов его музыка будит воображение слушателя, она уводит от образной конкретики в область абстрактной экспрессии, погружает в некое растекшееся, как в джазе, переживание (*пример 3*).

Другой конструктивной составляющей пьесы «Рассеивающиеся страхи» являются аккордовые созвучия — от шести до одиннадцати звуков. Они выполняют сразу несколько функций: синтаксическую, формообразующую, драматургическую, но главное — темообразующую, так как становятся источником монотематических образований. Согласно известной шенкеровской мысли о соотношении первоструктуры и пролонгации, в сочинении Тёрнейджа происходит пространственно-временное «распространение созвучия», или иначе, «прорастание отпочковывающихся от тонов первоструктуры слоев ткани» [5, с. 33]. Отдельные звуки, интервальные ячейки аккордов распространяются по партиям солирую-

щих, контрсолирующих и соподчиненных им инструментов оркестра. Происходит отражение аккорда в мелодике, определенным образом напоминающее идею варьирования скрябинского «прометеевского шестизвучия» (*c—fis—b—e—a—d*), что способствует тематизации всей фактуры. Но при внешней схожести технической «процедуры» в обоих примерах, в музыке Скрябина фактура сохраняет генезис с гармонией, в то время как у Тёрнейджа организация фактуры насквозь полифонична.

К ранее сказанному добавим еще несколько замечаний. Многослойная фактура в сочинении Тёрнейджа объединяет свойства классической и современной полифонии. В первом случае, помимо вариантно-имитационных приемов в партии солирующих труб (и соотнесенных с ними партиях контрсолирующих инструментов), автор использует канонический тип изложения — как правило, в пределах одной оркестровой группы. Чаще всего каноны звучат в партиях струнных, как, например, в лирической коде, представляющей собой канон из четырех пластов с пятью голосами в каждом из них. Во втором случае, Тёрнейдж предлагает различные варианты фактурных решений, апеллируя к оркестровой полифонии импрессионистов, к полиостинатности симфоджаза и к опыту сонорной гетерофонии второй половины XX века. Более всего он изобретателен в приемах так называемого свободного остинато, которое, по мысли В. Задерацкого, может быть дискретным и мотивно-вариантным.

---

<sup>1</sup> См. сноску на с. 46.

«Рассеивающиеся страхи» М.-Э. Тёрнейджа:  
опыт символизации музыкального материала

Пример 3

The image displays a complex musical score for a symphony. The score is organized into several systems of staves. The top system includes strings (1. and 2. parts for Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, Horns, and Trumpets), woodwinds (Harp and Cello/Double Bass), and percussion (Timpani). The middle system features the Harp and Cello/Double Bass. The bottom system includes Percussion (Timpani), Violins (1. and 2. parts), Violas, Cellos/Double Basses, and Double Basses. The score is marked with various performance instructions such as 'pizzicato', 'ritardando', and 'ritardando con sordina'. A specific measure in the first system is marked with a circled '(3+2)'. The score is written in a standard musical notation with clefs, time signatures, and dynamic markings.

Пример 4

31

Handwritten musical score for Example 4, consisting of multiple systems of staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system is marked with a box containing the number 31. The score includes performance instructions such as *to Leg. diff. scale* and *to G.T. BULLS*. Dynamics like *mp* and *pp* are used throughout. The notation is dense and includes many slurs and ties.

35

to Leg. diff. scale

to G.T. BULLS

Notes on

Notes on

Особый интерес вызывает *дискретное остинато*, при котором «периодичность повторов мотивных ячеек нарушается, линия остинато становится разорванной, как бы спонтанно-импровизационной» [3, с. 285]. Думается, не случайно Тёрнейджа привлекает данная разновидность свободного остинато, ведь ее истоки уходят в искусство джаза.

Возвращаясь к гармонической специфике пьесы «Рассеивающиеся страхи», отметим, что аккорды здесь синтетические. Их можно отнести к кластерам, поскольку интервал секунды является основным. Один из наиболее развитых кластеров — из 10 звуков — появляется в главной кульминации сочинения (ц. 31) (пример 4), после чего постепенно начинается спад, а следующий, самый многозвучный — из 11 звуков — уже выполняет функцию ослабления напря-

жения (ц. 36). Симптоматично, что второй из названных кластеров строится на звуке *cis*, фигурирующем и в качестве тонической опоры во вступительном разделе всего произведения, и входящем почти что во все синтетаккорды (термин В. Каратыгина), и являющемся гармоническим фундаментом в послесловии-коде (ц. 43). Долгий органнй пункт на этом звуке (в сочетании с мерцающими флажолетами у виолончелей *divisi* и хоралом высоких струнных и деревянных инструментов) сопровождается постепенным разряжением, редукцией оркестровой фактуры, что приводит к просветлению общей звуковой атмосферы и возникновению иллюзии тональности *cis-moll* (используется обращенный undecимаккорд I ступени), — завершающей замечательную пьесу Тёрнейджа.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Анненский И.Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.
2. Друскин Я.С. О воскресении из мертвых // Памяти Павла Флоренского. Философия. Музыка: Сб. статей к 120-летию со дня рождения о. Павла (1882–2002) / Ред.-сост. С.М. Сигитов. Санкт-Петербург: Дмитрий Буланин, 2002. С. 60–73.
3. Задерацкий В.В. Сонористическое претворение принципа остинатности в творчестве Оливье Мессиана // Проблемы музыкальной науки. Вып. 6. Сб. статей / Сост. В.И. Зак, Е.И. Чигарева. М.: Советский композитор, 1985. С. 283–317.
4. Свасьян К.А. Феноменологическое познание. Пропедевтика и критика. Ереван: АН Арм. ССР, 1987. 199 с.
5. Холопов Ю.Н. Музыкально-теоретическая система Хайнриха Шенкера. М.: Композитор, 2006. 160 с.
6. Штокхаузен К. Из интервью / Пер. С. Савенко, Л. Грабовского // Композиторы о современной композиции. Хрестоматия / Ред.-сост. Т.С. Кюрегян, В.С. Ценова. М.: НИЦ «Московская консерватория», 2009. 356 с.
7. Clements A. Mark-Anthony Turnage. London: Faber & Faber, 2000. 96 p.
8. Mark-Anthony Turnage. Blood on the Floor / A note by Brian Morton. London: The Decca Record Limited, 1997. 1 элект. опт. диск.
9. Mark-Anthony Turnage. Your Rockaby / A note by Sue Knussen. London: The Decca Record Limited, 1996. 1 элект. опт. диск.