ЛЬВІВСЬКА ДЕРЖАВНА МУЗИЧНА АКАДЕМІЯ

ім. М.В.ЛИСЕНКА

На правах рукопису

*Мельник Лідія Олександрівна*

УДК 78.036

НЕОБАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ В МУЗИЦІ ХХ СТ.

**Спеціальність 17.00.03. Музичне мистецтво**

*Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня*

кандидата мистецтвознавста

Науковий керівник:

доктор мистецтвознавства, професор

Черкашина-Губаренко Марина Романівна

КИЇВ-2004

ЗМІСТ

ВСТУП

РОЗДІЛ І. Бароко – хронологічні й естетичні межі поняття

1.1. Бароко як історична епоха

1.2. Деякі аспекти становлення терміну “бароко”

1.3. До питання про барокові константи деяких національних культур

1.4. Естетична категорія бароко поза хронологічними рамками епохи

РОЗДІЛ ІІ. Естетична концепція необарокової течії

2.1. Історичні передумови виникнення необарокових тенденцій

2.1.1. “Класико-романтичний синтез” і роль бароковості в історизмі

2.1.2. Значення барокових інспірацій на зламі ХІХ – ХХ ст.

(на прикладі творчості Макса Регера)

2.2.Необароко та його визначення в музикознавстві

2.3. Стилістичні ознаки необароко

РОЗДІЛ ІІІ. Інтерпретації необароко в національних школах та індивідуальних стилях

3.1. Неокласицизм versus необароко. Необароко як одна із стилістичних констант в творчості П.Гіндеміта, Б.Бартока, І.Стравінського

3.2. Необароко в національних музичних культурах Європи: спільності й відмінності інтерпретацій

3.2.1. Німецька національна традиція і необароко

3.2.2. Франція і “tendence vers le classicisme”

3.2.3. Італія: „Torniamo all´antico e sará un progresso!”

3.2.4. Англія і “герметичне бароко”

3.2.5. Польща і Чехія: „Concerto baroque“ на слов’янські ноти

3.2.6. Прибалтійська музика: від традиціоналізму до полістилістики

3.2.7. Росія: між каузальністю і гротеском

3. 3.Необарокова тенденція в українській музиці

3.3.1. Віктор Косенко: пізньоромантичний символізм і романтичні символи бароко. “Бахіанство” Нестора Нижанківського та Миколи Колесси

3.4. Спадкоємне і новаторське в трактування барокових надбань українськими композиторами другої половини ХХ ст.

3.4.1. Необарокові риси в сучасній українській хоровій музиці

3.4.1.1. Дух “низового” бароко і “нова фольклорна хвиля” (Леся Дичко. Кантата “Червона калина”.

3.4.1.2. Образи “високого” бароко: партесний концерт і поезія Г. Ско­вороди (“Сад божественних пісень” Івана Карабиця)

3.4.1.3. Відродження жанру (“Страсті” Олександра Козаренка)

3.4.2. Барокові риси нового українського симфонізму

3.4.2.1. Симфонія №3 “В стилі українського бароко” Левка Колодуба

3.4.2.2. “Варіації” на сoncerto grosso

3.4.3. Пошуки в руслі “бахіанства”: нові трансформації циклу прелюдій і фуг

3.4.4. Коротка історія оновленого жанру: партита та її трансформації в сучасній українській музиці

3.4.5. Українська опера ХХ ст. і спадщина “шкільної драми”

3.5. Необароко як “не-класика” ХХ століття. Деякі відмінності кореспондуючих до бароко тенденцій і необароко як стильової течії

ВИСНОВКИ

СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ

ДОДАТОК № 1. Поняття необароко в образотворчому мистецтві та літературі

**ВСТУП**

**Актуальність проблеми**

Історії культури притаманна своєрідна “стилістична спіраль”, що забезпечує діалектизм її розвитку. Трансформація на новому ґрунті провідних ідей минулого завжди була однією з основних ланок мистецького процесу.Ознаки, які породжені взаємовідношенням спадкоємності і новаторства, актив­но впливають на розвій будь-якої мистецької течії. У ХХ столітті ці тенденції в контексті нових стильових пошуків розвиваються різносторонньо. Декотрі з них вже давно закріпились в композиторській практиці, проте й до сьогодні залишаються недостатньо дослідженими. Тому особливо актуальнимдля су­часної музикознавчої науки є виявлення й аналіз розмаїття стильових напрям­ків ХХ століття. Відомо, що цей період в мистецтві не репрезентує єдиного історичного стилю, як попередні епохи, – його формують найрізнома­нітніші течії і напрямки, що дає підстави говорити про “плюралістичність” стилю ХХ ст., його складний стилістичний конгломерат.

І саме на прикладі цього етапу можемо простежити, як іноді минуле може стати навіть більш актуальним, ніж теперішнє, а включення різних об’єк­тів культури в художнє “теперішнє” не підпорядковується жодній хронології – згадаймо, як переключалась увага художників ХХ ст. до більш ранніх етапів музичної культури: бароко на недовгий час змінив класицизм, потім увагу привабило Відродження, потім – середньовіччя, потім – роман­тизм [50,*7*]. Так виникає неокласицизм, і, не зупинившись на досягнутому, – наступні численні “нео-“, рухаючись історичною прямою у зворотньому напрямку аж до неофольклоризму (глибинний, первісний пласт) і фовізму.

У дослідженні маємо на меті відмежувати одну із найбільш плідних стилістичних течій у неокласицизмі ХХ ст. і докладніше описати її. В цьому полягає ***актуальність***роботи: виділити в окрему течію складову неостиліс­тичної групи – необароко, зважаючи на особливе поширення його в компози­торській практиці, елімінувати естетичні засади і прояви. Таких спроб у музикознавчій науці ще не було зроблено. Окрім того, тема актуальна і можливістю проведення типологічних аналогій як між іншими видами мис­тецтва, їх реакцією на даний стиль, так і між відмінностями у його музичних інтерпретаціях представниками різних національних шкіл. Деякі із них – наприклад, репрезентанти так званої “ляйпцізької школи”, німецькі компози­тори молодшої генерації, італійські “неомадригалісти” чи продовжувачі традицій французької органної творчості – маловідомі в Україні, а, отже, робота дозволить розширити коло тем і зацікавлень українських музикантів.

Таким чином, ***об’єктом дослідження*** став неокласичний напрямок європейської музики ХХ ст., а ***предметом*** – розвиток необарокової течії в цьому контексті та особливості її перевтілення в різних національних школах.

 ***Мета дослідження*** полягала в тому, щоб, виявивши ряд характерних ознак, сформулювати методологію аналізу необарокової стилістики, реконст­руювати шляхи розвитку необарокової течії в різних національних школах з моменту формування до наших днів, логічно підвівши до української школи як до центрального пункту; спроектувати основні категорії цієї течії на творчість сучасних вітчизняних митців, накресливши таким чином засади подальшого опрацювання необарокових явищ в національній музичній куль­турі; визначити “пункти перетину” українського необароко з іншими школами. Такий ракурс вибраної проблеми поставив перед дослідженнямряд ***завдань*:**

визначити передумови виникнення течії, провести аналогії з історичним прототипом – бароко в різних національних школах, в тому числі й в українській;

осмислити необарокові тенденції із загальноестетичних позицій та визначити його роль в мистецтві ХХ ст.;

розкрити суть течії необароко, визначити її основні засади на кількох структурних рівнях;

уточнити генезу самого терміну та трактування поняття “необароко” в різних дослідженнях та визначити найбільш відповідний для застосування щодо українського варіанту необароко;

дати діахронний зріз основних необарокових тенденцій в різних національних школах з метою їх проекції на українську культуру;

розглянути особливості необарокової течії в українській музиці ХХ ст., її роль в загальноєвропейському художньому процесі в порівнянні з іншими національними школами.

***Аналітичною базою*** дослідження слугували як добре відомі й описані в музикознавчій літературі твори, так і композиції українських авторів, що розглядаються під кутом зору необароко. В першому випадку, аналі­зуючи спадщину Пауля Гіндеміта, Ігоря Стравінського, Бели Бартока, Макса Регера, Дмитра Шостаковича, Даріюса Мійо та інших представників європей­ських шкіл, свідомо уникався докладніший аналіз їх творів, оскільки він здійснений в численних опублікованих працях. Узагальнення ж їх індивідуаль­них звер­тань до моделей необароко видалось особливо важливим для розгор­тання цілісного *контексту,* в якому належне місце посідає українська школа, вона мислиться як невід’ємна частка загальноєвропейського художньо­го процесу в кореспондуванні з попереднім стилем. Звертаючись до творчості українських композиторів другої полови­ни ХХ ст., намагаємось докладніше розглянути її, акцентую­чи риси необаро­кової стилістики та проводячи паралелі до інших національних шкіл. В роботі розглядаються особ­ливості трансформації баро­кових “ідей епохи” та конкрет­них моделей в наступних творах україн­ських композиторів: Валентин Бібік. 34 прелюдії і фуги; Віталій Губаренко. Concerto grosso; Леся Дичко. Кантата “Червона калина”; Володи­мир Зу­бицький. Partita concertante in modo jazz improvisatione; Віктор Камін­ський. Концерт для двох скрипок, двох флейт, органу, клавесина та камерного оркестру; Іван Карабиць. Концерт для хору, солістів і камерного оркестру на сл. Г. Сковороди “Сад Божественних пісень”; Олександр Козарен­ко. “Страсті Госпо­да Нашого Ісуса Христа” та камерна опера “Час покаяння”; Левко Колодуб. Симфонія № 3 “В стилі українського бароко”; Євген Станкович. Камерна симфонія № 3. Ці твори стали основою цілеспрямованого аналітично­го дослідження згідно із сформульованими в попередніх розділах дисертації засадами та критеріями розгляду необарокових композицій.

***Хронологічні межі дослідження.*** Найбільш повно в роботі охоплена творчість європейських композиторів першої половини ХХ ст., тобто з момен­ту зародження стилю і до завершення першої довоєнної фази його розквіту. Натомість необарокові тенденції після 1950 р. ширше представлено на прикла­ді творчості українських композиторів. При розгляді стильової течії історизму, як однієї із передумов необароко, хронологічні рамки роботи розширюються до середини ХІХ ст.

Окремої праці на дану тему дотепер не існує, проте чимало дотичних до проблеми досліджень створили широку ***теоретичну базу*** представленої дисер­тації. Ідеї існування необароко як окремого стилю знаходимо в роботах Карла Вернера (Wоеrner), Kурта Вестфаля (Westphal), Германа Данузера (Danuser). Оперують терміном “необароко” дослідники в сучасних виданнях з історії му­зики, такі як Ульріх Дібеліус (Dibelius), Крістіан фон Блюмредер (Blumröder), Гель­мут Федергофер (Federhofer), Алан Паріс (Pаris), Фолькер Шерлісс (Scherliess), Гельмут Вольф (Wolff). Розглядаючи проблему необар­око, заторкуєть­ся питання неостилістики та кореспондування історичних сти­лів загалом, висвітлене в монографіях та статтях Гізельгера Шуберта (Schu­bert), Людвіга Фіншера (Finscher), З.Гельман (Helman), Георга Джоппінга (Jopping), Вольф­ганга Ратерта (Rathert), Ути Цінтарри (Zintarra), Льва Раабена, Свєтлани Гри­горьєвої, Марини Лобанової, Віктора Варунца, Ігоря Юдкіна, Свєтлани Савенко, Олени Зінькевич.

При історичних паралелях, типологічних аналогіях, ретроспективних узагальненнях музичного мистецтва бароко, необхідних для глибшого розу­міння його спадкоємних ознак, доцільно звернутись до фундаментальних праць Манфреда Букофцера (Bukofzer), Дітера Бартеля (Bartel), Генріха Вель­фліна (Woelflin), Жака Гандшіна (Handschin), Рольфа Даммана (Damman), Джералда Абрахама (Abracham), Курта Палена (Pahlen), Ганса Генріха Егге­брехта (Eggebrecht), Тамари Ліванової, Сергія Скрєбкова, Юрія Кєлдиша, Дмитра Чижевського, Ніни Герасимової-Персидської, Анатолія Макарова, Леоніда Ушкалова, Лідії Корній та інших.

В роботі над розділами про специфіку необароко в творчості представ­ників різних національних шкіл було використано історичні огляди польської [144, 168] французької [84], італійської [5], англійської [34], австрій­ської музики [149]. При аналізі творчості окремих композиторів або поодиноких творів необарокової течії до власних спостережень додано й окремі висновки із монографічних праць та статей у збірниках про Пауля Гіндеміта (Hindemith) [9, 130, 251], Йоганна Непомука Давіда (David) [167, 173, 253], Гуго Дістлера (Distler) [238], Макса Регера (Reger) [111, 134, 237], Ігоря Стравінського [26, 99, 249, 250], Вольфганга Фортнера (Fortner) [180], Альфреда Шнітке [87], Ріхарда Штрауса (Strauss) [39, 74], українських митців Лесю Дичко [18], Миколу Колессу [23, 55], Нестора Нижанківського [7], Мирослава Скорика [33], Валентина Сильвестрова [60]. Оскільки основне спрямування дисертації викристалізувалось як естетико-історіософське, в роботі заторкується чимало питань з царини музичної семіотики й онтології, в процесі написання роботи опрацьовувались грунтовні праці з цих питань [57, 71, 101, 102, 104, 145, 159], що дало не лише підстави сформулювати засади існуючої стильової течії, але й співставити різні точки зору на музичну стилістику загалом.

***Методологічні основи.*** В роботі використаний *комплексний метод* – для розкриття суті необарокової стилістики, а також *історико-компаративний* – у порівнянні необарокової творчості представників певних національних шкіл з точки зору дотримання їх барокових традицій. При аналізі окремих творів та для його узагальнення ми звернулись до актуальної в сучасному мистецтво- і літературознавстві методології *аналізу структури художнього тексту*.

В пошуках адекватної концепції поданої роботи були використані й окремі принципи, “підказані” самими бароковими прототипами, притаманні насамперед живопису і літературі тієї доби. Перший з них – “багатофігурність” композиції, насиченість як картин, так і скульптурних груп численними поста­тями, що знаходяться у динамічно-асиметричних співвідношеннях один з одним, або ж барокового роману з десятками другорядних персонажів, котрі, проте, часом бувають цікавіше окреслені в психологічному і звичаєвому плані, ніж старанно виписані головні герої. Відтак і в роботі звертається увага не лише на головні національні школи, центральні фігури “необароко”, але й захоплюється значно ширший ареал дії барокових прототипів у творчості, що немовби залишається на другому плані. В музикознавчому обігу ця творчість переважно постає як маргіналь­на, їй приділяється небагато уваги, однак, не варто нехтувати нею цілковито, оскільки досить часто саме ці “другорядні” національні школи чи окремі композитори демонструють доволі незвичне, цікаве і відмінне від магістраль­них ліній сучасного діалогу з бароко, бачення стильових домінант ХVІІ – першої половини ХVІІІ ст. Крім того, цей свідомо обраний своєрідний “прин­цип мозаїчності” дозволяє констатувати всезагаль­ність інтересу до стильових моделей бароко, певну ієрархічність їх функціону­вання в сучасній культурі, а не лише їх вибіркове застосування окремими яскравими митцями. В цю пано­раму природно вписується і українська школа, завдяки чому можна констату­вати ще один аспект її спів­звучності і наявності гідного місця в сучасному світовому художньому процесі.

 Другий бароковий принцип, який виявився не менш важливим для дисертації, – це принцип “алегоричності”. Адже відомо, що в бароко однаково важливою була і сама “матерія” художнього твору (живописного, театрально­го, поетичного чи музичного), і множинність, багаторівневість, різноспрямова­ність його можливих тлумачень. Поняття “алегорії” невіддільне від естетичної основи барокової доби. Тому в дисертації велика увага приділяється не лише самому втіленню барокових прототипів у музичній творчості, але й його обго­воренню в музикознавчій (філософській, естетичній) літературі, тоб­то не лише самому стилю, але й “слову про стиль”. Проводяться й численні па­ралелі, насамперед, з літературними школами, в яких несподіване відродження “візії бароко” стає головним стрижнем сприйняття універсальних категорій буття в сучасному світі.

***Наукова новизна та теоретичне значення*** роботи полягає в концеп­туальному аналізі виник­нення й ґенези необароко, визначенні його основних естетичних і фор­мотворчих засад, вивченні та порівнянні інтерпретацій стилю композиторами різних національних шкіл із подальшою проекцією визначених рис на українське необароко. В роботі пропонується надати термінологічного значення поняттю “необароко”.

***Практична цінність роботи*** зумовлена можливостями широкого ви­користання її матеріалів – висновків, спостережень, аналізів, а також цінного фактологічного матеріалу про маловідомих в Україні композиторів – в процесі вивчення курсу історії музики в середніх спеціальних та вищих музичних на­вчальних закладах. Окрім того, ряд положень та узагальнень, викладених в ро­боті, може бути використаний і ширшим колом культурологів на лекціях з історії мистецтва ХХ ст., пожвавити зацікавлення актуальною і маловивченою проблемою неостилістики і стимулювати подальші дослідження в цій царині.

***Апробація результатів дисертації***

Окремі положення дослідження були викладені в циклі лекцій для магістрів і аспірантів у Львівській державній музичній академії ім.М.Лисенка, а також у виступах на всеукраїнських конференціях:

*“Творчість Йогана Непомука Давіда в аспекті необарокових тенденцій” -* “Християнство в українській культурі” (Тернопіль, 21-22 вересня 2000);

*“Бароковий контекст духовної творчості композиторів “лейпцігського канторату –* “Текст музичного твору – практика і теорія” (Київ, 31жовтня-2 листопада 2000);

*“Барокова поезія в творчості українських композиторів 1960-90-х років – проблеми інтерпретації” –* “Молоді музикознавці України” (Київ, 27-30 березня 2001);

*“Традиції і новаторство індивідуального стилю Вернера Генце”* – “(Київ, 6-10 листопада 2001);

“*До питання програмної символіки жанрів бароко в ХХ столітті*” (Київ, 5-9 листопада 2002)

На наукових конференціях у Львівській державній музичній академії ім.М.Лисенка:

*"Initio – модус бароко або За ким залишаються "знаки епохи"* – "Мистецтво молодих-2001" (Львів, 20 вересня 2001)

*"Бароко як категорія "віку" культури"* – "Мистецтво молодих-2002" (Львів, 17-19 вересня 2002)

***Публікації у збірниках, котрі відповідають вимогам ВАК України:***

Творчість Йогана Непомука Давіда в аспекті необарокових тенденцій //Наукові записки Тернопільського державного педагогічного університету ім.В.Гнатюка. Серія: мистецтвознавство. – Тернопіль, 2000. – Ч.2 (5). – С.23-35.

Історизм як стильовий принцип //Питання стилю і форми в музиці. Збірка статей. – Львів, 2001. – С.22-42.

Бароковий контекст духовної творчості композиторів “Лейпцигського канторату” //Текст музичного твору: практика і теорія. Збірка статей. – Київ, 2001. – С.153-161.

Між “кліше традицій” і “образом автора” (типологія опер Г.В.Генце) //Музичний твір як творчий процес. Збірка статей. – Київ, 2002. – С.89-100.

Театр українського бароко на сцені сучасного музичного мистецтва (опера О.Козаренка “Час покаяння”) //Науковий вісник Львівського національного університету, серія “Мистецтвознавство”. – Львів, 2002.

Initio – модус бароко або За ким залишаються знаки епохи //Молоде музикознавство. Збірка статей.–Львів:ЛВДМА ім.М.Лисенка,2003.– С.4-11.

“Сад божественних пісень” Івана Карабиця в контексті необароко європей­ського та українського //Vivere memento. Статті і спогади про Івана Караби­ця. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. – К.: Центрмузін­форм НСКУ, 2003. – С.88-96.

До питання програмної символіки жанрів бароко в ХХ столітті //Слово, інтонація, музичний твір. Збірка статей. Науковий вісник НМАУ ім. П.І.Чайковського. - К.: КДВМУ ім. Р.М.Глієра, 2003. – С.48-54.

**ВИСНОВКИ**

Підводячи підсумок історико-естетичній панорамі сприйняття спадщини бароко в ХХ ст., варто накреслити певні музикознавчі, навіть ширше – естетико-культурологічні перспективи подальшого осмислення цього феномену в художньому світогляді та музично-виразовій системі композитор­ської творчості ХХ ст. Адже незважаючи на імпонуючу кількість досліджень як у вітчизняній, так і зарубіжній науці, присвячених неокласицизму, в тім конкретно – бароковим моделям в музиці ХХ ст., сучасний період художньої еволюції, зокрема мистецтво постмодерну останнього двадцятиліття, пропонує цілком несподівані ракурси інтерпретації знаків минулого, і знаки бароко, як і раніше, займають в цьому діалозі одне з чільних і вельми почесних місць, інспірують появу творів, яскраво протилежних за своєю змістовною сутністю. Таким чином органічно викристалізовується мета висновків – виявити філософсько-естетичні перспективи метадіалогу віддалених епох, який породжений дивовижною близькістю їх духовних потреб і цінностей, зокрема полісемантичністю змістових рядів і винятковою роллю символів, алегорій, прихованих змістів, що “закодовані”, здавалося б, в очевидних і реальних предметах і поняттях.

Слід спеціально зазначити, що сама по собі проблема стильових діалогів, котрі перекидають місток між епохами, не торкається тільки зазначеної парадигми “бароко-сучасність”. Вона присутня на кожному витку людської цивілізації. Кожній епосі в історії культури притаманний елемент “спогаду про майбутнє” і його трансформації згідно з новими цінностями і пріоритетами. Своїми визначальними знахідками ці рефлексії минулого здатні програмувати розвиток наступних стилів, більше того – через тривалий час відродитися у своїй новій іпостасі, у “неостилі”. Існують навіть цілі теорії про “повторне прожиття” стилю, і власне одному з таких часткових явищ, паралелі “бароко – сучасності”, дослідженню “повторного життя” бароко у його неоваріанті присвячена представлена робота.

Найважливішим, а водночас найскладнішим завданням дисертації було вирішення проблеми: які ж ознаки в розмаїтих тенденціях і напрямках, національних школах та індивідуальних доробках визначних композиторів ХХ ст. справді можуть вказувати на течію необароко і наскільки її можна трактувати як ***течію автономну***, а наскільки розглядати лише як частковий елемент загальної яскраво вираженої потреби в опорі на гармонійне світо­сприйняття давнини, на стилі попередніх епох? З цієї проблеми органічно випливають основні принципи підходу до необароко, вирішуються поставлені перед даним дослідженням завдання. Підсумовуючи вищесказане, варто передусім відзначити наступне:

1. Ідея необароко зароджується ще в класико-романтичному синтезі другої половини ХІХ ст.: звернення до барокових моделей стає одним із основних шляхів відродження історичної спадщини, її трансформацій у контексті пізньоромантичної музичної мови. Риси цього, умовно кажучи, “підготовчого етапу” необароко помітні в творчості представників різних музичних культур, наприклад у Й.Брамса та С.Франка, а в пізніший час – у М.Регера чи С.Танєєва.

2. Розвиток власне необарокової течії спостерігаємо як одне із найяскравіших проявів у руслі неокласичного напрямку, починаючи із 1920-х років. Барокові прототипи стають одними із домінуючих у творчості П.Гндеміта, І.Стравінського, Б.Бартока. Саме їх творчість інспірує й подальшу “міграцію” необарокових ознак у численні національні школи.

3. Необарокові процеси в музичних культурах ХХ ст. різних країн мали цілий ряд суттєвих відмінностей. Можна стверджувати, що власне ця течія стала для них однією із найбільш національно ідентифікованих у ХХ ст., адже інспірува­ла звернення до власного історичного минулого. Так, у Німеччині спостеріга­ємо розвиток цілої школи (так званої “ляйпцізької”), натхненної відродженням бахівської традиції. Композитори Франції звертають свій погляд до засад му­зичного театру Ж.Б.Люллі та Ф.Рамо, в італійській музиці помітним стає повернення до інструментальних жанрів доби бароко, а також достатньо виразні монтевердіївські рецепції. Ці процеси знаходять своє відображення вже в період 1920-30-х років. Проте, було б хибним і надто схематичним звести їх лише до своєрідної “реставрації” власного музичного минулого. Дифузність тенденцій, притаманна мистецтву ХХ сто­ліття загалом, і тут знаходить своє відображення. Яскравий приклад тому – спадщина Баха, котра трактується як явище глобальне, до якої звертаються представники всіх без винятку національних необарокових течій, або трансформації жанру concerto grosso в ХХ ст. навіть у тих музичних культурах, де він не був питомим у епоху бароко.

4. Власне, якщо в західноєвропейській музичній культурі пік необарокових пошуків припадає на міжвоєнний період, то в Східній Європі, зокрема в слов’­янському світі, необарокові тенденції найпомітніше реалізовуються вже після 1945 року. Їх активізація зумовлена іншими факторами, навіть у соціально-історичному плані: якщо музика “Абендлянду” міжвоєнних десятиліть потребувала певної стабільності, об’єктивізації та впізнаваності як своєрідної мистецької реакції на ті руйнівні процеси, котрі відбувалися не лише в суспільстві, але й у культурі, і саме напрям неокласицизму, а вужче – необаро­ко зумів оптимізувати ці тяжіння, то в слов’янських країнах, котрі після 1945 р. відійшли до соціалістичного табору, форма мистецького вираження через історичні жанри була своєрідним пошуком в умовах тиску нової ідеології. Не­випадково нового прочитання набуває, наприклад, concerto grosso в польській чи чеській музиці 1950-х років: тут історична форма часто поєднується із національною бароковою традицією, або ж стає грунтом новаторських тематичних пошуків. У країнах, котрі не мали яскравого барокового минулого, зокрема в Прибалтиці, нові соціальні умови також інспірують звернення до концертуючих жанрів або прототипів барокової органної музики, часто поєднуючись із фольклорними традиціями. Остання тенденція найбільш виразно проявила себе вже в руслі прибалтійського “шістдесятництва”, пере­гукуючись із аналогічними процесами в російській чи українській музиці.

5. Потреба в докладнішому огляді цілого ряду національних шкіл, в яких повер­нення до моделей бароко було зумовлене різними імпульсами, продикто­вана в даному дослідженні насамперед прагненням осмислити роль і місце українських музичних рефлексій над бароко в контексті національного і світо­вого художнього процесу, спроектувати різ­носпрямовані вектори бароко­вих рецепцій на національний грунт, показати, з одного боку, природ­ність транс­формування універсальних імпульсів станов­лення і розповсюджен­ня необаро­ко в специфічно українському варіанті, з другого ж, якраз і підкресли­ти цю специфіку на тлі інших своєрідних проявів стильової течії. Цим зумов­лена і перевага “погляду вшир” над “поглядом вглиб” в принципах дисертацій­ного викладу, тобто намагання не стільки простежи­ти становлення і розвиток нео­барокової ідеї в окремих обра­них тво­рах українських композито­рів другої половини ХХ ст., докладно проаналізувати особливості їх музичної мови, побудови і драматургійного розгортання, скільки заакцентува­ти взаємо­дію барокових і сучасних компо­нентів художньої цілості, а головне – накрес­лити макси­мально широке коло можливих ракурсів їх тлумачення і виходів на різні рівні аналогій та узагальнень.

Українське необароко є одним із найприкмет­ніших явищ вітчизняної культури ХХ ст., адже, з одного боку акумулювало європейській тенденції, а з другого – виявилося органічним з точки зору цілого ряду особливостей розвитку національного мистецтва, в якому епоха бароко відіграла ключову роль. Тому українське необароко по суті відобразило всі етапи загальної тенденції: “підготовчий” репрезентований у ньому окремими історизуючими композиціями М.Лисенка; у міжвоєнний період (1920-30-ті роки) построман­тичну лисенківську лінію продовжив В.Косенко, а західно­українські компо­зитори (М.Колесса, Н.Нижанківський), співзвучно актуаль­ним західноєвропей­ським тенденціям, виявляли в своїх пошуках риси “бахіан­ства”. Після 1945 року найяскравше необарокова тенденція в українській музиці проявилася власне в руслі “шістдесятництва”, реалізовуючись широко й багатоманітно.

Ці та ряд інших спостережень дозволили визначити магістральні шляхи розвитку необароко саме як стильової течії, оскільки окремі “знаки епохи” в тих чи інших творах сучасних композиторів ще не є показовими. Проводячи ряд аналогій із історичним прототипом стилю – епохою бароко, можна спос­терег­ти, що далеко не весь складний поліжанровий комплекс барокової музики відроджується через три століття. Певні “алюзії на бароко” не дають підстав класифікувати необароко як окрему течію. Тому такі прояви розгля­дались в окремому підрозділі праці, оскільки вони цікаві в контексті міжсти­лістичних зв’язків (стильових діалогів), а також як продовження ідеї антиномії “бароко-класика”, присутньої чи не в кожній епосі. Й у ХХ ст.як твори “барокові” (чи вже й „необарокові”) в сенсі своєї “не-класичності”, химерності, нерегулярнос­ті з’являються з-під пера композиторів різних естетичних устремлінь.

 В творах, які справді можна кваліфікувати як необаро­кові, тобто такі, які послідовно орієнтуються на цілісну барокову модель, знаходимо не окремі стилістичні ознаки, ряд яких виведено в другому розділі дослідження, а цілий їх комплекс, склад якого зумовлений концепцією твору. Внаслідок розгляду цілого ряду творів, котрі можуть класифікуватися як необарокові, викристалі­зувався ще один, чи не найважливі­ший аспект необароко: його характеристика власне як течії, а не як окремого стилю; як комплексу, не притаманного засадничо творчості певної епохи, школи або окремо взятого митця, але як стилю лише одного або окремо узятої групи творів.

Ще однією прикметною рисою розвитку необароко в ХХ ст. стала його притаманність не лише композиторській творчості, але й музичній культурі в цілому. Тобто, в історії музики кожній окремо узятої країни, а також у загальноєвропейських процесах загалом можна розглядати необароко в трьох аспектах: власне, в композиторській практиці, а також у музикознавстві (адже саме в цей час активізують дослідження барокової епохи в музиці) й у музич­ному виконавстві. Останнє характеризується цілим рядом відроджених творів, постановок, виконань, численними реконструкціями музичних інстру­ментів тієї доби та самого виконавського стилю. Якщо музикознавчий “необароко­вий” аспект простежений найбільш детально в першому розділі даної праці, то на виконавському ми намагалися принаймні оглядово зосередити увагу в процесі подальших досліджень необароко в музичних культурах різних країн.

 Термінологічна проблема, пов’язана із нерегулярним та семантично неусталеним вживанням поняття “необароко”, котрій також був частково присвячений перший розділ праці, не втратила своєї гостроти й сьогодні. Проте, в ключі детермінації багатьох понять у сучасному науковому світі не хотілося б зводити її до схематичного й єдино правильного означення тих чи інших явищ. Натомість, слушним видається нам твердження одного з дослідників стилю, німецького музикознавця К.Вернера, котрий приходить до висновку, що хоч і помітні “намагання розширити слово “класицизм” або поняття неокласики, котре походило з Франції і відповідало тогочасним стилістичним пошукам, термінами неоромантизм, неокласицизм і необароко, але й ці слова сьогодні лише обмежують процеси дійсності. ... Сила синтезу не знає кородонів” [266,*212*].

 Відтак видається надто обмеженим трактувати концепцію необароко, запропоновану в дисертації, як констатуючу, тобто спрямовану тільки на визначення певних особливостей стильової течії на різних рівнях дефіні­тивного, естетичного та теоретичного узагальнення. Не менш важливим за­вданням виявилось дати поштовх до осмислення того етичного і світо­глядного потенціалу, який митці гранично контроверсійного ХХ ст. зуміли почерпнути і максимально розвинути у своїй творчості. Адже барокові знаки, система різноспрямованих символів, в якій дивовижно органічно синте­зувались засади ratio, emotio і intuitio, зіставлення полярних протилежностей, які не тільки не конфліктують, але через цю полярність виявляють вищу єдність, – захоплювали та інспірували композиторів нової доби навіть більше, ніж довершена логічність конструкцій класицизму чи векторно спрямована до ідеалу антропоцентричність Ренесансу.

 Отже, головний пафос “неконстатуючого” резюме, що постає на основі аналізу об’єктивних передумов і особливостей розвитку необароко як стильової течії, торкається питання інтерпретації барокових прототипів, відповідно до нового естетичного світогляду, відповідно до духу сучасності. І основна “принада” виявлялась тут не тільки і не стільки в безмежній численності нововідкритих епохою бароко прийомів музичної виразовості, жанрових і структурних прототипів, але, в першу чергу, у відкритості її світоглядної системи, у здатності її “змістовних сутностей” неймовірно гнучко і винахідливо перевтілюватись, з кожним перевтіленням вражаючи як несподі­ваністю нового обличчя, так і природністю нової іпостасі. Барокова “єдність протилежностей” цілком невипадково породила в ХХ ст. такі віддалені один від одного, проте в кожному випадку породжені діалогом з тією епохою, наслідки, як раціоналістична апологія поліфонічних форм в німецькій школі і дуалістична містичність зіткнення реального і потойбічного (від гіндемітів­ських “Кардільяка” до “Гармонії світу”), своєрідне дисидентство історичних алюзій до козацької доби в творчості українських “шістдесятників” і галантна театралізованість дійства a la Lully французьких композиторів 20-х – 30-х рр., іронічна парадоксальність “загравань зі стилем” Стравінського і гранична експресивна відвертість афектів (від “ляментозних” частин концертів Бартока, Гіндеміта до Третьої камерної сим­фонії Станковича), зосереджена філософ­ська рефлексія “барокових занурень” Шнітке і Сильвестрова і “низова” травестійність “Вія” Губаренка... Цей ряд умисне залишається відкритим, оскільки ескізно накреслені виходи барокових інспірацій – лише верхівка айсберга, хоча й вони часто несумірні між собою. Радикальні на перший погляд художні полюси мистецького життя – схильність до новаторства, до експерименту, до полістилістики, з одного боку, а з другого – розвинута побутова культура, що спирається на традиційні, а часом і ба­нальні інтонаційні джерела – протистоять один одному лише умовно, а на­справді можуть зовсім природньо співіснувати: перший – як символ профе­сійної досконалості, досягнення певної вершини, а другий – як знак свого середовища, алюзія до реальності, до побуту.

 За всією цією строкатою калейдоскопічністю бачень і відчуттів прихова­на одна генералізуюча ідея, яка, набуваючи особливої ваги саме в добу бароко, все більш владно захоплює позиції протягом останніх ста років, поступеневого перетікання модерну в постмодерн і його прагнення до всеядності, всеохоп­ності і всепов’язаності. Ідея ця метафорично може бути визначена як “гра зі Словом”: вона передбачає неодмінну “двоїстість – багато-істість” кожного знаку, який відкриває шлях до лабіринтів алегорій, алюзій, метафор, прихова­них і напівприхованих сенсів. Для сучасного митця, котрий може користува­тись навіть найбільш віддаленими в часі і просторі сегментами інформатив­ного поля, витвореного всіма поколіннями цивілізації, така вихідна позиція, без сумніву, видаватиметься найбільш природньою і прийнятною.

 На перший план виступає не стільки дидактично-моралізаторська функція мистецтва, рішуче превалююча саме в класицизмі, скільки прагнення збагнути весь лабіринт, всю галерею безконечних дзеркальних відображень, якими наповнений не лише кожен окремий твір, але й кожен його елемент. Життєву актуальність необароко з його орієнтацію на мінливий і дина­мічний бароковий прототип в усіх видах мистецтва ХХ ст. можна гіпотетично спробувати пояснити і тими новими течіями у соціальній теорії, котрі ставлять собі за мету пояснити інформативну стисненість сучасного буття, збагнути ці нові явища та процеси, “стимулює розробку багатовимірних уявлень про пріорітети, цілі й завдання людства, ініціює виникнення поліваріантних способів, засобів, стратегій їх здійснення”[74,*65*].

В рамках саме такої інтерпретації ролі необароко в останні десятиліття минулого століття та на сучасному етапі знову варто відзначити його особливу роль в українській культурі. Цікавою видається думка Неллі Корні­єн­ко, яка вважає, що “стиль необароко, що зароджується в нашій культурі (в українській та в культурах східного слов’янства християнського спрямування), яка “почула” потребу в “коеволюції людської спільноти та біосфери”, пропо­нує сьогодні у формі стилю КОД переналагоджування суспільства, код його руху до полівалентності, інакше – до стабільності, втраченої після перших поштовхів під тотальністю, після очевидного діагнозу кризи всієї європейської та євразійської цивілізації, яка розпочалася ще на зламі ХІХ-ХХ ст. В необароко, з огляду на його підвищену багатозначність, полісемантичність, суспільство знайде максимально широкий “набір виборів”...- способів життя, якостей життя, еталонів поведінки та ін. Це – шлях до усталеності. До нової “художньо”-етичної творчості самого суспільства”. [40, *363*]

 В цьому ключі необароко може інтерпретуватись не просто як певна сума засобів композиторської техніки, запозичених з минулого і придатних для модифікації в сучасному мовленнєвому музичному середовищі, і навіть ширше ніж естетико-стильова домінанта ХVІІ – ХVІІІ ст. з її сумірними для митців нової доби уявленнями і цінностями, зумовленими певним паралеліз­мом історичних процесів. Воно займає своє місце в світобаченні сучасної людини як сутнісний елемент самоусвідомлення власного ego в універсальних вимірах простору і часу, як відкрита система, яка має здатність через алегорії, символи і знаки віддалених епох безкінечно пізнавати приховані змісти homo existentis.

**СПИСОК ЛІТЕРАТУРИ**

Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.:Практика, 1995. – 300 с.

Арановский М. Симфонические искания.-Л.:Советский композитор, 1979.- 288 с.

Архімович Л., Гордійчук М. Микола Лисенко. Життя і творчість.-К.:Музична Україна, 1992. – 254 с.

Бібік В. 34 прелюдії і фуги. Зошит 1 /Передмова В.Задерацького.-К.:Музична Україна,1981. –21 с.

Богоявленский С. Итальянская музыка первой половины ХХ века.-Л.:Музыка.,1986. – 142 с.

Брянцева В. Жан Филипп Рамо и французский музыкальный театр. – М.:Музыка, 1981. – 303 с.

Булка Ю. Нестор Нижанківський. Життя і творчість.-Львів-Нью-Йорк, 1997. – 60 с.

Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. Исторические очерки.-М.:Музыка,1988. – 80 с.

Варунц В. Цикл “Kammermusik” (К вопросу о неоклассицизме П. Хиндемита) //Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. - М.:Советский композитор, 1979.-С.143-178.

Власов А. Позднебарочная и раннекласическая гармония: о стилевых критериях //Laudamus: К шестидесятилетию Ю.Н.Холопова.-М.: Компози­тор, 1992.- С.244-252.

Герасимова-Персидська Н. И.С.Бах и Д.Шостакович //Бах и современность. - К.:Музична Україна, 1985.- С.33-43.

Герасимова-Персидська Н. Жанрово-стилістичні ознаки партесного концерту на Україні в XVII-XVIII ст. //Українське музикознавство.-К.:Музична Україна, 1971.-Вип.6.- С.58-73.

Герасимова-Персидская Н. Специфіка національного варіанта барокко в українській музиці XVII ст. //Українське барокко та європейський контекст. - К.:Наукова думка, 1991.-С.211-215.

Герасимова-Персидська Н. Хоровий концерт на Українів XVII-XVIII ст.-К.:Музична Україна, 1978. - 181 с.

Гессе Г. Игра в бисер. - М.:Художественная литература, 1969. - 544 с.

Гливинський В. Про вплив мелодики бароко на музичну мову І.Стравін­ського //Українське музикознавство. - К.:Музична Україна, 1988.-Вип.23.- С.74-78.

Горбачов Д. Бароко ХХ сторіччя //Критика.- К.,1999.- Ч.7-8.- С. 23-26.

Гордійчук М. Леся Дичко. – К.:Музична Україна,1978. – 68 с.

Горюхина Н. Национальный стиль: понятие и опыт анализа //Проблемы музыкальной культуры. – К.: Музична Україна,1989. - С.52-64;

Григорьева Г. Два варианта одной модели (Concerti grossi В.Баркаускаса и А.Шнитке) //“Menotyra”: Научные труды высших учебных заведений Литовской ССР, искусствоведение ХІІ, 1984. - Vilnius, 1984.-С.48-59.

Григорьева Г. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины ХХ века. - М.:Советский композитор,1989. - 206 с.

Гусар-Струк Д. Невольнича муза або як “орати метеликами” /Передм. до: Ка­ли­нець І. Невольнича муза.-Балтимор-Торонто:Смолоскип, 1991.-С.7-31.

Дайч С. Прелюдія і фуга для органу //Микола Колесса - Композитор, диригент, педагог: Збірка статей. - Львів: Вищий державний музичний інститут ім.М.Лисенка, 1997.-С.94-98.

Драч І. Композитор Віталій Губаренко. Формула індивідуальності. – Суми: СДПУ ім.А.Макаренка, 2002. – 228 с.

Довга Л. До питання про барокову ментальність українців //Mediaevalia Ucrainica: ментальність та історія ідей. - К., 1992.- Т.І. – С.104-116.

Друскин М. Игорь Стравинский. - Л.-М.:Советский композитор, 1974.- 221 с.

Жолтовський П.М. Художнє життя на Україні в XVI – XVIII ст. - К.:Наукова думка, 1983. - 179 с.

Зинькевич Е. Динамика обновления.- К.: Музична Україна,1986.- 184 с.

Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70 - начало 80-тых годов). – Дисс.док­то­ра исскуствоведения по специальности 17.00.03. – Киев, 1986. – 324 с.

Зюкова Л. Алехо Карпентьер.-Л.:Художественная литература.,1982.-167 с.

Келдыш Ю. Проблема стилей в русской музыке XVII-XVIII веков //Очерки и исследования по истории русской музыки. – М.:Советский композитор, 1978. – С.92-112.

 Келдыш Ю. Славянское барокко. Историко-культурные проблемы эпохи.– М., 1979. – 490 с.

Кияновська Л. Мирослав Скорик: творчість мистця у дзеркалі епохи. – Львів: Сполом, 1998. – 216 с.

Ковнацкая Л. Английская музыка ХХ века. – М.:Советский композитор, 1986. - 213 с.

Ковнацкая Л. Бенджамин Бриттен. – М.:Советский композитор, 1974. - 392 с.

Кокорева Л. Кантаты А.Веберна и традиции хоровой культуры XV- первой половины XVIII веков //Московский музыковед.-М.,1990.-Вып.1.- С.135-151.

Конен В. Клаудио Монтеверди. М.:Советский композитор, 1971. – 322 с.

Корній Л. Історія української музики.- К.-Х.-Нью-Йорк:Вид-во М.П.Коць,1996.-Ч.1. - 314 с.

Корній Л. Українська шкільна драма і духовна музика XVII-першої половини XVIII ст. -К.,1993. - 184 с.

Корнієнко Н. Культура і “нелінійний” світ: нові підходи //Українська художня культура. Навчальний посібник за ред.І.Ляшенка.-Київ: Либідь, 1996. – С.365-389.

Ландсбергис В., Амбразас А. Погода – всегда хорошая //Советская музыка.-198 6.-№4.-С.5-12.

Левая В.,Леонтьєва О. Пауль Хиндемит. – М.: Музыка, 1974. – 448 с.

Леонтьева О. Карл Орф и Пауль Хиндемит //Музыка и современность.- М.:Музгиз,1962.- C.243-302.

Ливанова Т. Западноевропейская музыка XVII-XVIII в. в ряду исскуств. – М.:Музыка, 1977. – 528 с.

Ливанова Т. Из истории европейского исскуствознания. XVII век.– М.: Искусство, 1963.- 380 с.

Ливанова Т. История западноевропейской музыки до1789 года: второе издание, дополненное и переработанное. – М.: Музыка, 1983. – Т.1. - 696 с.

Ливанова Т. Музыкальная драматургия Баха и ее исторические связи. – М.-Л.:Музгиз,1948. - 231 с.

Ливанова Т. Проблемы стиля в музыке XVII века. – М., 1981. – 289 с.

Лобанова М. Барокко: связь и разрыв времен //Советская музыка.-1981.-№6. – С.110-120.

Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность.-М.:Советский композитор,1990. - 312 с.

Людкевич С. Про національне в музиці //Людкевич С. Дослідження, статті, рецензії. - К.:Музична Україна,1973.-С.137-155.

Макаров А. Світло українського бароко. - К.: Мистецтво, 1994.- 288 с.

Малиньон Ж. Жан Филипп Рамо /пер.с.франц. Д.Шен. – Л.: Музыка, 1983.– 124 с.

Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.:Музыка, 1981. – 261 с.

Музыка барокко и классицизма. Вопросы анализа. - М.: Музыка,1986. - 356 с.

Музыкальная культура Латвийской ССР: Сб.статей. – М.:Музыка, 1976.– 303 с.

Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. - К.:Мистецтво, 1981.-288 с.

Наливайко Д. Українське літературне барокко в європейському контексті //Українське літературне барокко. - К.,1987.-С.47.

Ніколаєва Л.,Колесса К. Камерно-інструментальна творчість //Микола Колесса - Композитор, диригент, педагог. Збірка статей. - Львів: Вищий державний музичний інститут ім.М.Лисенка, 1996. - С.30-44.

Павлишин С. Валентин Сильвестров. - К.:Музична Україна,1989. - 87 с.

Пискунова С., Пискунов Б. Алехо Карпентьер и проблемы необарокко в культуре ХХ в. //Вопросы литературы. - 1984.- №7.- C.74-94.

Раабен Л. Еще раз о неоклассицизме //История и современность. Сборник статей. - М.: Советский композитор,1982.-С.196-214.

Райс М. О камерной музыке //Музыкальная культура Эстонской ССР. – Л.: Музыка, 1984. – 168 с. – С.77-97.

Сабинина М. Симфонизм Шостаковича. – М.:Наука, 1965. – 174 с.

Сабольчи Б. На распутье. Очерки о музыке XVII века //Аксюк С. Музыка Венгрии: сб.статей. - М.:Музыка,1968. -С. 39-91.

Савенко С. К вопросу о единстве стиля Стравинского //Стравинский И.Ф. Статьи и материалы.-М.:Советский композитор, 1973. - С.276-301.

Савенко С. Новое в творчестве Альфреда Шнитке: от диалога к синтезу //Laudamus: К шестидесятилетию Ю.Н.Холопова.- М.,1992.- С. 146-157.

Савенко С. О неоклассицизме И.Стравинского //Проблемы музыки ХХ века.-Горький:Волго-Вятское книжное издательство, 1977.- С. 179-210.

Семенов Ю. К вопросу о формировании инструментовки как отрасли музыкальной практики и теории в эпоху барокко //Музыка барокко и классицизма. Проблемы анализа: Сб. трудов. - М.: Гос. Муз.-пед. ин-т им. Гнесиных, 1986. - С 56-90.

Сильвестров В. Сохранять достоинство //Советская музыка.-1990.-№4.-С.11-15.

Симакова Н. Бах и Танеев //Русская книга о Бахе. - М.: Музыка, 1986.-С.99-119.

Скребков С.Художественные принципы музыкальных стилей. - М.: Музыка, 1973. – 446 с.

Скребков С. Эволюция стиля в русской хоровой музыке ХVII века //Избранные статьи. - М.:Музыка,1980.-С. 171-187.

Соболь О. Постмодерн і майбутнє філософії. - К., 1997.- 217 с.

Софронова Л. Український театр барокко та християнські культурні традиції //Українське барокко та європейський контекст - К: Наукова думка, 1991. - С. 198-203.

Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. - Л.: Музыка, 1971. - 413 с.

Тананаева Л. О низовых формах в искусстве Восточной Европы в эпоху барокко //Примитив и его место в художественной культуре Нового и Новейшего времени. – М.: Наука, 1983. – С.130-152.

Тараканов М. Творчество Родиона Щедрина. – М.: Советский композитор, 1980. - 328 с.

Тер-Оганезова И. “Ludus tonalis”. Основные особенности формо­образования //Пауль Хиндемит. Статьи и материалы. - М.: Советский композитор,1979.-С.83-113.

Трегубова Т.О. Львів. Архітектурно-історичний нарис. - К.: Будівельник, 1989. - 272 с.

Українська література XVII ст./ Упоряд., приміт. і вступ.стаття В.І.Крекотня - К.: Наукова думка, 1987. – 608 с.

Українська література XVIIІ ст./ Упоряд., приміт.і вступ.стаття О.В.Ми­шанича – К.: Наукова думка,1983. – 694 с.

Ушкалов Л. Світ українського бароко.-Харків: Око, 1994.- 112 с.

Филенко Г. Французская музыка первой половины ХХ века.-Л.:Музыка,1983. - 231 с.

Фільц Б. Музичні цехи на Україні (XVI-XIX ст.)//Українське музикознавство. - К.: Музична Україна, 1982.- Вип.17. - С.33-45.

Холопова В. Эхо “Эхо-сонаты” //Советская музыка.-1986.-№10.-С.22-26.

Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке. Очерк жизни и творчества.-М.:Советский композитор,1990. - 223 с.

Чижевський Д. Історія української літератури (від початків до доби реалізму). - Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.

Чижевський Д. Український літературний барок. – Прага: Видавництво Юрія Тищенка, 1942. – 134 с.

Шерех Ю. Про двох поетів з княжими іменами //Сучасність. – 1992.- №4. – С.47-54.

Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Издательство Одес­ской государственной консерватории им.А.В.Неждановой, 2001. – 296 с.

Шнитке А. Полистилистические тенденции в современной музыке //Холопова В., Чигарева Е. Альфред Шнитке: Очерк жизни и творчества.-М.:Советский композитор,1990. -С 327-332.

Шоу Б. О музыке и музыкантах. – М.:Музыка, 1965. - 338 с.

ЭкоУ. Заметки на полях “Имени розы” //Иностранная литература. –1988. -№10. - С.101 – 102.

Юдкін І. Барокковий мелос та український музичний фольклор //Українське барокко та європейський контекст. - К.:Наукова думка,1991.-С.215-219.

Юдкін І. Нариси німецької музичної культури другої половини ХХ ст. - К.:Наукова думка,1994. - 183 с.

Юдкін І. Неостилістичні течії в українській культурі ХХ ст. //Українська художня культура. Навчальний посібник за ред.І.Ляшенка.-Київ: Либідь, 1996.-С.289-298

Юдкін І. Традиції і питання художнього синтезу//Музична критика і сучасність. Вип.2.- К.:Музична Україна, 1984.-С.76-88.

Ярустовский В. Игорь Стравинский.- М.:Советский композитор, 1969. -318 с.

Abracham G. Geschichte der Musik. -Freiburg - Basel – Wien: Herder, 1983. – 683 S.

Adorno Th.W. Neunzehn Beiträge über neue Musik (=Gesammelte Schriften, Bd. 18). - Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1984. – 841 S.

Adorno Th.W. Philosophie der Neuen Musik. - Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1993. – 200 S.

Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Stuttgart 1985).- Kassel: Bärenreiter, 1997.- B. 1. – 412 S.

Apfel E. Aufsätze und Vorträge zur Musikgeschichte und historische Musiktheorie. – Saarbrücken: E.Apfel: Selbstaufl., 1977.- 162 S.

Baethge W. Entwicklungstendenzen der konzertanten Orgelmusik im 20. Jahrhundert //Musikalisches Füllhorn. Nr. 13.- Halle, 1990.-S.81-109.

Bartel D. Handbuch der musikalischen Figurenlehre.- Laaber: Laaber, 1997.- 303 S.

Bauer R. Das Konzert. – Berlin: Safari, 1955.-802 S.

Baumgartner A. Propyläen Welt der Musik. Die Komponisten.- Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1989.- 613 S.

Bekker P. Kritische Zeitbilder. - Berlin: Schuster&Löffler, 1921.- 336 S.

Bekker P. Organische und mechanische Musik.- Berlin: Dt.Verl.Anst., 1928.-114 S.

Bekker P. Reger //Kritische Zeitbilder.- Berlin: Schuster&Löffler,1921.- S.135-141.

Bennwitz H. Kleines Musiklexikon. – Bern: Francke, 1963.-494 S.

Blume F. Barock //Epochen der Musikgeschichte.- München: DTV, 1974.-S.168-232.

Blumröder Chr.von. Der Begriff «neue Musik» im 20. Jahrhundert. -München-Salzburg: Musikverlag Katzbichler, 1981.-165 S.

Boem G., Mosch U., Schmidt, K. (hrsg.). Canto d'Amore - Klassizistische Moderne in Musik und bildendeder Kunst 1914-1935, Ausstellungskatalog.- Basel: Amadeus, 1996. – 780 S.

Bornefeld H. Schöpferische Historismus //Musica.-1958.-Nr.12.-S.319-322.

Borris S. Historische Entwicklungslinien der Neuen Musik //Stilkriterien der neuen Musik.- Berlin: Merseburger, 1961.-S.9-33.

Borris S. Paul Hindemith //Stilporträts der neuen Musik.-Berlin: Merseburger, 1961.-S.65-73.

Borris S. Stylistische Synopsis. Analogien und Kontraste //Stilporträts der neuen Musik.-Berlin: Merseburger, 1961.- S. 74-77.

Breuer J. Bach und Bartok //Bericht ueber die wissenschaftliche Konferenz zum III Internationale Bachfest der DDR. - Leipzig, 1977.-S. 307-313.

Brinkmann R. (hrsg). Die neue Musik und die Tradition.- Mainz: Schott, 1978.- 152 S.

Brockhaus - Riemann Musiklexikon. – Каssel: Bärenreiter, 1987.- B.3. – 1008 S.

Bücken E. Geschichte der Musik. – Stuttgart: Kröner, 1951.- 392 S.

Bukofzer M. Music in the Baroque Era: from Monteverdi to Bach.- New York: Norton, 1947.- 489 p.

Bula K. Neobarocke Stilmerkmale in der polnischen zeitgenössischen Musik am Beispiel Boleslaw Szabelskis Schaffen //Muzikoloski zbornik XX.- Ljubljana, 1984.- S. 65-73.

Cahn P. Zum Fortwirken von Neoromantik und Neoklassizismus nach 1945 // Hindemith-Jahrbuch 20.-1991.- S. 7-12.

Calabrese O. Neo-Baroque: A Sign of the Times.- Princenton: Univ.Press, 1992.- 227 p.

Cantoni A. La référence á Bach dans les oeuvres néo-classiques de Stravinsky.- Hildesheim: Olms, 1998.- 358 p.

Damman R. Der Musikbegriff im deutschen Barock. – Laaber: Laaber, 1995.- 523 S.

Danuser H. Abschied vom Espressivo? Zu Hindemiths Vortragsstil in den zwanziger Jahren //Über Hindemith: Aufsätze zu Werk, Ästhetik und Interpretation, hrsg. von S. Schaal und L. Schrader.- Mainz: Schott, 1996.- S. 106-120.

Danuser H. Der Klassiker als Janus. Wandlungen in Paul Hindemiths Bach-Verständnis //Alte Musik als ästhetische Gegenwart. Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß (Stuttgart 1985).- Kassel, 1997.-B.1.- S. 190-197.

Danuser H. (hrsg.). Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung.-Basel, 1996.

Danuser H. Die Musik des 20. Jahrhunderts //Neues Handbuch der Musikwissenschaft. B.7.- Laaber: Laaber, 1992.- 465 S.

Danuser H. Im Spannungsfeld zwischen Traditionen Historismus und Moderne. Über Max Regers musikgeschichtlichen Ort //Reger-Studium 4.- Wiesbaden, 1988.- S. 137-149.

Derrida J. Writting and Difference. – Chicago: Univ.of Chicago Press, 1978. –446 p.

Dhomont F. Le postmodernisme en meesique: Aventure néo-baroque ou nouvelle aventure de la modernité? //Circuit: Revue nord-américyne de musique du XX siécle.- Montreal, 1990.- Nr.1.- P. 27-47.

Dibelius U. Moderne Musik I. 1945-1965. -München-Mainz: Piper, 1993.- 406 S.

Dibelius U. Moderne Musik II. 1965-1985. -München-Mainz: Piper, 1993.- 397 S.

Diepgen G. Innovation oder Rückgriff? Studien zur Begriffsgeschichte des musikalischen Neoklassizismus.- Frankfurt a.M.-Berlin: Lang, 1997.- 372 S.

Doflein E. Historismus und Historisierung in der Musik //Festschrift Walter Wiora.- Kassel: Bärenreiter, 1967.- S.48-56.

Dorfles G. Architetture ambigue: dall neobarocco al postmoderno.- Bari: Dedaldo, 1984.- 159 p.

Eggebrecht H. H. (hrsg.): Handwörterbuch der musikalischen Terminologie /in 6 B-d. - Stuttgart: Steiner, 1994.

Eggebrecht H.H. Musik im Abendland. Prozesse und Stationen vom Mittelalter bis zur Gegenwart.- München-Zürich: Piper, 1991.- 838 S.

Erhardt L. Muzyka w Polsce.- Warszawa: PWN, 1974.- 178 s.

Federhofer H. Musik und Geschichte.- Hildesheim–Zürich-NewYork: Olms, 1996.- 570 S.

Felix W., Marggraf W., Reisig V., Schönfelder G. (hrsg.). Musikgeschichte. Ein Grundriß. – Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1985.- B.2. – S.530-1008.

Fellinger I. Brahms und die Musik vergangener Epochen //Die Ausbreitung des Historismus über die Musik /hrsg. von W. Wiora. – Regensburg: Bosse, 1969.- S. 147-167.

Finscher L. Was ist Alte Musik? //Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption /hrsg. von G.Schubert. –Mainz: Schott, 1995.- S.9-18.

Flotzinger R. Geschichte der Musik Österreich. – Graz: Verlag Styria, 1988.- 256 S.

Focillon A. Vie des formes. – Paris: Librairie Ernest Leroux, 1934.- 98 p.

Friedell E. Kulturgeschichte der Neuzeit.- München: Beck, 1927-31.

Friedrich C. Das Zeitalter des Barock. – Stuttgart: Kohlhammer, 1954.- 380 S.

Frobenius W. Bartók und Bach //Archiv für Musikwissenschaft XLI/1. –Stuttgart, 1984.-S. 54-67.

Haas R. Die Musik des Barock.-Wildpark-Potsdam: Akademische Verl. Gesellschaft. Athenaion, 1928.- 290 S.

Handwoerterbuch der musikalischen Therminologie. – Stuttgart: Steiner, 1994-1998. - Auslieferung 22-26. – Bd.3. – 457 S.

Handschin J. Musikgeschichte im Überblick.- Luzern: Räber, 1948.- 432 S.

Hansen P. An introduction to Twentieth Century Music. – Boston: Allyn and Bacon, 1961.- 376 s.

Harnoncourt N. Musik als Klangrede.- Salzburg: Residenz, 1982.- 282 S.

Hauser A. Methoden modernen Kunstbetrachtung. – Mnchen: Beck, 1974.- 463 S.

Heinemann M., Hinrichsen H.-J. (hrsg). Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3.- 477 S.

Helman Z. Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku.-Krakw: PWM, 1985.- 252 s.

Henseler U. Johann Sebastian Bach und der Neoklassizismus //Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3.- S.253-314.

Herzfeld F.(hrsg.). Das Neue Ullstein Lexikon der Musik.-Frankfurt a.M.-Berlin: Ullstein, 1993.- 819 S.

Hiemke S. Bach-Deutungen im Umfeld der kirchenmusikalischen Erneuerungsbewegung //Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3.- S.63-115.

Honneger M., Massonkeil G. Das Große Lexikon der Musik/ in 10 B-d.- Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1982.

Hundt T. Barocke Formelemente im Kompositionsstil Bartoks //Studia Musicologica Academiae Scientarium Hungariae 24.- Budapest, 1982.- H. 3-4.-S. 361-372.

Illenberger F. Vorvergangenes und Vergangenes. Notizen zur frhen Orgelmusik //Ex Deo nascimur. Festschrift zum 75. Geburtstag Johann Nepomuk David, hrsg. von G.Sievers.- Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1970.- 200 S.

Jasińska D. Neoklasyzysm Michała Spisaka//Muzyka źle obecna I: materiały sympozium poswięconego twórczości R.Bergera i in....-Warszawa: SKP, 1989.- S.311-325.

Jopping G. Die Renaissance der Alten Musik //Geschichte der Musik /hrsg. von M.Raeburn u. A.Kendall. – Mnchen: Kindler, 1993.- 473 S.

Kämper D. Neomadrigalismus. Zur Frage des Neomadrigalismus //Kongreßbericht Bonn. - Bonn, 1970.-S.261-264.

Keil W., Jaunich K., Kammerer U. Musik der zwanziger Jahre.- Hildesheim–Zürich- New-York: Olms, 1996.- 347 S.

Keysers Grosses Stil-Lexikon Europa 780 bis 1980.-Mnchen: Keyser, 1982.-559 S.

Klein R. Johann Nepomuk David.- Wien: Österreich.Bundesverl., 1964.-88 S.

Knepler G. Gedanken über Musik.- Berlin: Henschel, 1980.-206 S.

Koechlin Ch. Le "Retour á Bach"//La Revue Musicale-1926/27.-Nr.1.-P.1-12.

Krummacher F. «Neue Kirchenmusik» und romantischer Historusmus //Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und formen ihrer Rezeption /hrsg. von G.Schubert. – Mainz: Schott, 1995.- S.72-92.

Laux K. Die Musik in Rußland und in der Sowjetunion.- Berlin: Henschel, 1958.- 463 S.

Laux K. Musik und Musiker der Gegenwart.- Essen: Spael, 1949.- 264 S.

Lexikon der Kunst.-Leipzig: Seeman, 1993.- 837 S.

Lindlar H. Wolfgang Fortner.-Redenkirchen: Tonger, 1960.- 160 S.

Lissa Z. "III Symfonia" Bolesława Szabelskiego //Muzyka.- 1956.- Nr.1.- S.34-40.

Łobaczewska S. Style muzyczne.T.I, cz.2.- Krakw:PWM, 1960.- 457 S.

Lourié A. Neogothic und Neoclassic //Modern Musik.-1928.- Nr.5.- S. 3-15.

Machlis J. Introduction to contemporary Music. – New York: Norton, 1961.- 714 p.

Maiorino G. Die Postmoderne und die Verbrauchtheit der Titel: Ein neobarockes Dilemma //Barock: Neue Sichtweisen einer Epoche /hrsg. von P. J.Burgard.- Wien-Köln-Weimar: Böhlau, 2001.- S. 343-377

Meinecke F. Die Entstehung des Historismus.-München: Oldenbourg, 1965.- 617 S.

Mersmann H. Historische Beziehungen in der gegenwärtigen Musik //Aspekte der Neuen Musik (Festschrift Hans Heinz Stuckenschmidt).-Kassel: Bärenreiter, 1968.- S. 21-29.

Mersmann Н. Neue Musik in den Strömungen unserer Zeit.-Bayreuth: Steeger, 1949.- 58 S.

Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie.- Stuttgart-Weimar: Metzler, 1998.- 593 S.

Musik in Geschichte und Gegnwart. - Kassel-Basel-London: Bärenreiter, 1989. - B.7.- 1267 S.

Michalski G. Nowa Muzyka //Dzieje muzyki polskiej – Warszawa: PWN, 1977.-S.119-169.

Michels U. DTV-Atlas zur Musik.- Mnchen: DTV, 1992.- 571 S.

Mila M. Neomadrigalismo della musica italiana //Cronace musicali 1955-1959.- Torino, 1959.-P.220-231.

Morgan R. P. Twentieth-Century Music.- New York-Boston: Norton, 1991.- 554 p.

Mosch U. Kontinuität und Bruch. Zur “Modernität” von Strawinskys und Casellas Werken der zwanziger Jahre //Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung/ hrsg. von H.Danuser.- Basel: Amadeus, 1996.- S. 93-101.

Moser H.J.Geschichte der deutsche Musik.- Stuttgart: Cotta,1922.- Bd.2.- 703 S.

Moser H. J. Musik in Zeit und Raum.- Berlin: Merseburger, 1960.- 357 S.

Moser H. J. Musiklexikon. – Berlin: Hesse, 1934.- 1002 S.

Mühe H.G. Stilkunde der Musik.- Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1989.– 273 S.

Mussler H.-J. Die moderne Klaviermusik //Das Grosse Buch der Musik. – Freiburg-Basel-Wien: Herder, 1962.-S.114-116.

Neumeyer D. Hindemith´s "hommages á Bach" in two early viola sonatas //Hindemith-Jahrbuch 16.- 1987.- S. 153-174.

The New Grove Dictionary of Music and Musicians /edited by St. Sadie.- London: Macmillan Publishers, 1980.

The New Harward Dictionary of Musik /edited by D. M. Randel.- Cambridge: Univ.Press, 1986.

Niemann W. Die Musik der Gegenwart.- Stuttgart: Schuster&Löffler, 1922.- 18. - 20. unveränd. Aufl. –303 S.

Nietzsche F. Vermieschte Meinungen und Sprüche. – Chemnitz: Schmeitzner, 1879.- 163 S.

Nüll E. von. Béla Bartòk. Ein Beitrag zur Morphologie der Neuen Musik.- Halle: Mitteldt.Verl., 1930.- 120 S.

Oehlmann W. Die Musik des 20. Jahrhunderts. – Berlin: De Gruyter, 1961.- 312 S.

Pahlen K. Die großen Epochen der abendländischen Musik. – München: Südwest-Verl., 1991.- 703 S.

Pâris A. Klassische Musik im 20. Jahrhundert.-München: DTV, 1997.-1120 S.

Pauly A. Neobarocco. Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur.- Frankfurt a.M.: Lang, 1993.-303 S.

Pepping E. Stilwende der Musik.- Mainz: Schott, 1934.- 101 S.

Rathert W. Das Neue und das Alte Neue //Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und formen ihrer Rezeption/ hrsg. von G.Schubert. – Mainz: Schott, 1995.- S.19-29.

Rathert W. Kult und Kritik. Aspekte der Bach-Rezeption vor dem Erste Weltkrieg //Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3. – S.23-62.

Rexroth D. Der "Neoklassizismus" in der zwanziger Jahren und die "stilistische Rückentwicklung" in der Musik der Gegenwart //Zur "Neuen Einfachheit" in der Musik. Studien zur Wertungsforschung.- Graz, 1981.- B.14.- S. 222-225.

Riemann H. Handbuch der Musikgeschichte.- Leipzig: Seeman, 1911.- Bd. 2, Tl.1.- 106 S.

Riemann Musiklexikon, Personenteil.- Mainz: Schott,1959. - 12. völlig neubearb. Aufl.

Rienäcker G. Anmerkungen zur Bach-Rezeption der Zweiten Wiener Schule //Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3.- S.315-336.

Rinnger R.U. Von Debussy bis Henze.–München-Zürich: Piper, 1986.–187 S.

Sachs C. Barockmusik //Jahrbuch Peters für 1919 (1920).- Bd. 26.-S.7-15.

Schaeffer B. Dzieje kultury muzycznej.- Warszawa: PWN,1991. – 192 s.

B.Schäffer. Klasycy dodekafonii.- Krakw: PWM, 1961. – 181 s.

Schäffer B. Nowa muzyka.-Krakw: PWM, 1968. –542 s.

Schenk E. Über Begriff und Wesen des musikalischen Barock //Zeitschrift für Musikwissenschaft. - 1935 - Nr.17.-S. 377.

Scherliess V. Neoklassizismus. Dialog mit der Geschichte.- Kassel: Bärenreiter, 1997.- 300 S.

Schmidt Ch.M. Brennpunkte der Neuen Musik.- Köln: Gerig, 1977.- 166 S.

Schneider A. Analogie und Rekonstruktion. Studien zur Methodologie der Musikgeschichtschreibung und zur Frühgeschichte der Musik.- Bonn: Verlag für systematische Musikwissenschaft, 1984.- 478 S.

Schnierer M. Bohuslav Martinů a principy jeho neobarokniho concerta grossa //Hudebny nástroje.-Brno, 1985.- Vol.XXII/1.- S. 22-24.

Schnierer M. Klavir v instrumentaci Bohuslava Martinů //Hudebny nástroje: Hudba a zivot. - Brno, 1990.- Nr.27.- S. 53-55.

Schnierer M. K pozdní syntéze stylu Bohuslava Martinů //Opus musicum.-Praha, 1990.-Nr.22.- S. 207-211.

Schrade L. Altes in Neuen Werk //De Scientia Musicae Studia atque Orationes. /hrsg. von E. Lichtenhahn.- Bern-Stuttgart: Haupt, 1967.- S.570-591.

Schubert G. «Classicisme» und «Neoclassicisme». ... //Voce et Tuba. /Hrsg.von W. Ehemann.- Kassel: Bärenreiter, 1976.- S.665-672.

Schubert G. Kontext und Bedeutung der "Konzertmusiken" Hindemiths //Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft 4.- Hamburg, 1980.- S. 85-114.

Schubert G. Paul Hindemith und der Neobarock //Historische und stilistische Notizen.- Mainz: Schott, 1996.- S. 121-141.

Schubert G. Zur Vorgeschichte des Neoklassizismus in Deutschland //Nationaler Stil und Europäische Dimension in der Musik der Jahrhundertwende, hrsg. von H.de la Motte-Haber.- Darmstadt: Wiss.Buchges., 1991.- S. 153-165.

Seedorf T. Der Neoklassizismus //Europäische Musik in Schlaglichtern.-Manheim-Wien-Zürich: Meyers Lexikonverl., 1993.- S.408-410.

Seeger H. Musiklexikon. Personen A-Z.- Leipzig: Deutsche Verlag für Musik, 1981.- 897 S.

Shigihara S. «Symphonische Dichtungen en miniature» - Zur Rezeption sogenannter «Alter» Musik bei Max Reger //Alte Musik im 20. Jahrhundert. Wandlungen und Formen ihrer Rezeption, hrsg. von G.Schubert. – Mainz: Schott, 1995.- S.39-52.

Sievers A. Der Kompositionsstil Hugo Diestler… - Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1989.- 142 S.

Slonimsky N. Music cince 1900.- Ed.4.- New York: Colemann-Ross Co., 1949.- 759 p.

Sławek T. Postmodernizm a re-wizja współczesności... //Postmodernizm w literaturze i kulturze krajów Europy Środkowo-Wschodnej. – Katowice, 1995. – S.27-41.

Sownik terminologiczny sztuk piknych.- Warszawa: PWN, 1997.- 1012 S.

Soehngen O. Heinrich Schuetz und die zeitgenossische Musik//Sagittarius.- Kassel, 1966. - №I.- S.14-29.

Somfai L. Bartók´s transcription of J. S. Bach //Studien zur Musikgeschichte: Eine Festschrift für Ludwig Finscher.- Kassel: Bärenreiter, 1995.-S. 689-696.

Somfai L. Classicism as Bartòk conceptualized it in his classical period //Die Klassizistische Moderne in der Musik des 20. Jahrhunderts. Internationales Symposion der Paul Sacher Stiftung, hrsg. von H. Danuser.- Basel: Amadeus, 1996.- S. 123-142.

Steinhauser M. Le "néo-baroque" //Délégation á l´Aktion Artistique de la Ville de Paris.- Paris, 1995.- P.152-166.

Stephan R. Musiker der Moderne.- Laaber: Laaber, 1996.- 176 S.

Stephan R. Der Neoklassizismus als Formalismus //Funkkoleg Musik.- Frankfurt a.M.: Fischer, 1981.- B.1.- S. 307-331.

Stephan R. Vom musikalische Denken. Gesammelte Vorträge.- Mainz: Schott, 1985.- 358 S.

Igor Stravinsky and Robert Craft. Expositions and Developments. – New York: Doubleday, 1962.- 192 p.

Igor Strawiński o muzyce nowoczesnej //Almanach nowej sztuki.-1925.-Nr.1.

Streller F. Expressionismus - Nach-Expressionismus - oder Neue Sachlich­keit? Paul Hindemith in den Strömungen und Tendenzen der 20-er Jahre //Hindemith-Jahrbuch 22.- 1993 - S. 9-45.

Stuckenschmidt H.H. Die grossen Komponisten unseres Jahrhunderts.- München: Piper, 1971.- B.1.- 300 S.

Stuckenschmidt H.H. Johann Nepomuk David.- Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1965.- 68 S.

Stuckenschmidt H.H. Neue Musik. – Berlin: Suhrkamp, 1951.- 479 S.

Tiessen H. Zur Geschichte der jungsten Musik (1913-1928) - Probleme und Entwicklungen.- Mainz: Schott, 1928.- 91 S.

Thiel E. Sachwoerterbuch der Musik. – Stuttgart: Kröner, 1963.- 602 S.

Vogt H. Neue Musik seit 1945. – Stuttgart: Reclam, 1982.- 538 S.

Wache K. Der österreichische Roman seit dem Neubarock.- Leipzig: Staackmann, 1930.- 351 S.

Wehrmeyer A., Poldiaeva E. Bach in Russland //Bach und die Nachwelt. – Laaber: Laaber, 2000. – B.3. – S.157-206.

Westphal K. Barocke und neobarocke Musik //Hans Chemin-Petit. Betrachtungen einer Lebensleistung.- Berlin: Stapp, 1977.- S. 29-40.

Wiora W. Die Ausbreitung des Historismus über die Musik.-Regensburg: Bosse, 1969.- 343 S.

Wolff H. Ch. Ordnung und Gestalt. Die Musik von 1900 bis 1950.- Bonn: Verlag für systematische Musikwisenschaft, 1977.- 294 S.

Wölflin H. Renaissance und Barock.- München: Ackermann, 1888.- 135 S.

Wörner K. Geschichte der Musik. – Goettingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1954.- 301 S.

Wörner K. Musik der Gegenwart. Geschichte der neuen Musik.- Mainz: Schott, 1949.- 259 S.

Wörner K. Neue Musik in der Entscheidung.-Mainz: Schott, 1956.- 347 S.

Zintarra U. Zum Klassik-Begriff im Neoklassizismus. Vergleichende Untersuchung in Literatur-, Kunst- und Musikgeschichte.- Diss.Freiburg, 1987.- 305 S.