**Одесская государственная Академия им. А. В. Неждановой**

На правах рукописи

**Кужелева Елена Александровна**

УДК 78.072.2

**Неактуальный стиль**

**как феномен композиторской поэтики ХХ века**

Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.03 – музыкальное искусство

Научный руководитель

кандидат философских наук

и. о. профессора Самойленко А. И

**Одесса**

**2003 г.**

**СОДЕРЖАНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ** с. 3

**ГЛАВА 1. Стиль культуры как предмет музыковедческого**

**исследования**

1.1. Канон как музыкально-стилевой феномен с. 24

1.2. От категории «музыкального тематизма» к проблеме стилевого

диалога с. 47

1.3. Культурологические факторы неактуального стиля с. 63

**ГЛАВА 2. Явление реинтерпретации в творчестве Э. Сати**

2.1. Стилевой диалог Сати – Куперен с. 80

2.2. Ведущие семантические тенденции в сюитах Сати с. 96

2.3. От идеи «фоновой музыки» к неактуальному стилю: эвристические аспекты творчества Сати с. 118

**ГЛАВА 3**. **Семантические функции неактуального стиля**

3.1. Эстетико-культурологические предпосылки эволюции неактуального стиля с. 132

3.2. Феномен «неактуального» в контексте жанровой формы сюиты с. 141

3.3. Фактурные фигуры и их метафорические свойства в сюитных

композициях второй половины ХХ века с. 154

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ** с. 194

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ** с. 207

**ПРИЛОЖЕНИЯ** с. 231

**ВВЕДЕНИЕ**

**Актуальность** **темы** **диссертационного** **исследования**

Стилевая многомерность современной музыки вызывает необходимость введения новых критериев оценки феномена музыкального стиля, прежде всего соотнесенности его индивидуально-авторских и общеисторических факторов. Данная необходимость обусловливает актуальность культурологического изучения музыкально-стилевых тенденций и обнаружения их интегрирующих возможностей. Последнее заставляет вводить в круг музыковедческих категорий понятие о «стиле культуры», поскольку именно с его стороны возможно выявление семантического единства различных композиторских стилевых поисков.

Проблема введения и обоснования стилевых дефиниций, адекватных объективным и субъективным условиям стилеобразования, становится одной из ведущих в музыковедческих работах последних лет. Решение ее затрудняется в силу непосредственной близости музыковедения к предмету своих исследовательских интересов, что усиливает актуальность компаративного подхода, то есть рассмотрения музыкально-стилевого феномена в его исторических связях и обусловленностях.

Специфической чертой современной музыкальной культуры является встречное движение композиторской и музыковедческой мысли в поисках новых стилевых номинаций и условий стилевой целостности музыкально-творческого процесса. В области композиторских суждений о содержательных возможностях современной музыки формируются перспективные теоретические положения, открывающие новые пути музыковедческого и композиторского диалога. Так, благодаря активной эволюции творческого метода В. Мартынова, которая отражается и осмысливается в его литературных работах, М. Катунян приходит к категории «неоканонический» стиль, обнаруживающей широкие проекции [123, *41‑74*]. А.Пярт предлагает метафорическое определение своего авторского стиля – родственное стилевым идеям В. Мартынова воссоздание основ музыки как формы – tintinnabuli (лат. «колокольчики», перезвоны – отзвуки) [212, *228*]. Возникает необходимость нахождения достаточно широкой и емкой стилевой номинации, соответствующей разнообразным способам той обновляющей стилевой ретроспекции, которая становится типичной чертой современного композиторского творчества. В качестве такой объединяющей стилевой парадигмы может быть рассмотрено понятие о **«неактуальном стиле»**, которое было сформулировано В. Сильвестровым и в его трактовке указывает на два полюса композиторской поэтики – выражение личностного начала и обращение к метаисторическому «анонимному материку» музыки.

Как и понятие о полистилистике, понятие о неактуальном стиле возникает из встречи композиторского сознания с необходимостью самоопределения в теоретической оценке. Но если творчество А. Шнитке сразу становится ярким подтверждением его авторского понимания метода полистилистики, то эволюция творчества Сильвестрова происходит как постепенное и все более глубокое вхождение в явление, которое он обозначил понятиями «неактуальный язык», «слабый стиль».

Актуальность темы диссертации обусловлена и тем, что исследование неактуального стиля тесно связано с вопросами о явлении переходности в музыкальной культуре и с проблемой стилевой типологии.

Как известно, творчество музыкантов *переходного времени* всегда являлось наиболее трудным для музыковедческой оценки, поскольку часто воплощало в себе несколько, подчас противоположных, стилевых тенденций: проблема переходного времени представляется нам родственной вопросам о «неактуальном стиле».

Неактуальный стиль можно рассматривать в связи с понятием об *«интерпретирующем»* стиле (по В. Медушевскому) [170, *9*]; в нем как в зеркале могут отражаться иные стилевые сущности, но лишь отражаться, использоваться как материал, превращенный в некую «бестелесную» субстанцию путем нейтрализации, дистилляции стилистического материала, например унификации знаков громкостной динамики в сторону decrescendo, обладающей значением своеобразного послесловия, «послезвучия» эпохи. Так, интерпретирующий стиль раскрывается и как *«завершающий»* [265, *103*].

Обращаясь к «послезвучиям», к «собиранию отзвуков» [216, *16*], к жанру постлюдии и т. д., неактуальный стиль отвергает возможность контрастирующей новизны. Слабое, неактуальное – нечто оставшееся в тени вчерашнего или завтрашнего дня, отдаленное или указывающее на «отработанность явления» и в этом смысле смыкающееся с категорией банального в искусстве. В целом искусство ХХ века отмечено особой распространенностью «намеренного погружения в банальное» [98, *194*], когда сфера банального достигает «убийственной необъятности» [98, *202*]. Следовательно, посредством изучения специфических свойств неактуального стиля возможно выявить значение банального в музыке.

С позиции возможных философско-эстетических истолкований неактуальный стиль обнаруживает своеобразный «эвристический привкус» – прежде всего благодаря сходству с некоторыми характерными для восточной культуры течениями, в частности с дзен-буддизмом. Так, например, в эпитете «неактуальный» подчеркивается *свобода от временной зависимости (атемпоральность)*, следовательно, от подчиненности текущему моменту, сиюминутным событиям, что рождает чувство принадлежности ко Времени без его деления на прошлое, настоящее и будущее. Отсутствие временной акцентуации предполагает и отсутствие контрастной формы, целенаправленной драматургии произведения – его устремленности к концу: в «актуализированных» драматических концепциях время стремительно «летит», его линейность, необратимость очевидна.

В связи с неактуально-стилевыми концепциями следует говорить о чертах медитативности: «обращение» временной горизонтали в пространственную композиционно-фактурную музыкальную вертикаль приводит к остановке линейного хода времени. Возникающий феномен *«открытой формы»,* незавершенной, принципиально недосказуемой структуры реализуется как некий бесконечный, всё время повторяющий сам себя звуковой «ландшафт», становясь метафорой Вечности. Подобное отсутствие временной акцентуации (атемпоральность) выражается в своеобразной *«надвременной и надисторической возвышенности»* [123, *54*].Так, *полистилистика* **–** надисторична и позволяет пользоваться интонационным музыкальным опытом в тысячелетие, как будто вся западно-европейская (и не только) музыка существует в одновременности, «параллельном времени»; *минимализм* – композиционно атемпорален, растягивает до бесконечности ощущение настоящего мгновения и переживает его в полной сосредоточенности, медитации (религиозной мистике и т. д.).

Кроме того, неминуемо возникает парадоксальная ситуация, метафорически описанная Р. Бартом в статье *«Смерть автора»* и В. Мартыновым в книге *«Конец времени композиторов»;* Мартынову также принадлежат два музыкальных *«Opus Post»* (сокращение от postumum – в смысле «послеавторский», «посткомпозиторский»). Так сформировалась основная идея творчества В. Мартынова, где на первый план выходят надличностное начало и свобода от авторского эгоцентризма. М.Катунян при описании характера некоторых произведений Мартынова, пользуясь принципом элиминирования, вплотную подходит к понятию «неактуального» в таких терминах, как «неевропейское, несветское, неакадемическое, не традиционно-акустическое»; они уточняются в положении о вневременном и надисторическом, иногда без явного присутствия авторского материала вообще, как намеренно внеавторском [123, *53*]. Эта тенденция – как ведущая – в разное время оформилась у П. Булеза под идеей *«новой анонимности»*, у К.Штокхаузена, провозгласившего принципиальный отказ от понятия «шедевр» и идею симбиотической музыки (отказ от автора как главной инстанции музыкальной истории), в алеаторике, у минималистов, оригинальность музыки которых (и ее «зыбкое» авторство) заключается в *«нежелании оригинальности»*, в *«тихой музыке послезвучий»* В. Сильвестрова, который писал, что «еще от дилетантского периода у меня осталось ощущение своего рода анонимности той музыки, которую я люблю и которой я подражаю» [216]; *«посткомпозиторской»* музыке А. Караманова [266, *375*]. Говоря о надиндивидуальном, «напоминающем больше об извечном каноне, чем о *поисках исторически актуального своего*», Т. Чередниченко фактически подходит к антиномии актуального – неактуального, парадоксально (на первый взгляд) связывая последнюю с понятием «извечного канона» [266, *70*].

Посткомпозиторское, в свою очередь, порождает преобразования и на жанровом уровне: симптоматично появление таких жанров (иногда новых для каждого нового произведения), как постлюдия, опусы «пост-», послезвучия, отзвуки, метамузыка, метаморфозы, афоризмы, медитация, ландшафты, континуум, сновидения, отражения, лабиринты и т.д.

Опыт ближайших к нам лет, также оказавшихся переходными, достаточно непосредственно возрождает и продолжает явления, возникшие в музыке на рубеже ХIХ–ХХ веков, что подтверждает мысль о родственной природе факторов переходности, независимо от их исторического места. Поэтому, обращаясь к минувшему рубежу столетий, можно найти объяснения и критерии стилевой оценки таких сложных и представляющихся совершенно новыми явлений, как минимализм, стилевая эклектика, диффузная и собирательная «монологизирующая» полистилистика, «музыка тишины» – отсутствующая музыкальная структура, «открытая форма», концепция «non-finito», некоторых других.

Знаменательной творческой фигурой, особым личностным феноменом в связи с вышесказанным представляется **Эрик Сати**, произведения которого можно рассматривать как манифест новой композиторской поэтики, аккумулирующей реинтерпретирующие функции музыкального творчества. Творчество Сати позволяет изучить взаимосвязи и взамообусловленности явлений неактуального стиля и *реинтерпретации* (продолженной и возобновленной интерпретации), а также обосновать значение последней в качестве особой методической композиторской интенции, следовательно, и ее необходимость как музыковедческой категории. Между тем музыка Э. Сати мало известна не только слушателям, но и теоретикам, историкам музыки, хотя в музыкально-культурной западноевропейской среде уже обрела достойный ее широкий межвидовой художественный резонанс: за последние 30 лет записано более 100 компакт-дисков с римейками его музыки (список которых прилагается к диссертации), а также более 20 фильмов, несколько сайтов в Интернете, созданных его слушателями и т.д.

Интерес к явлению неактуального стиля объясняется (среди прочих причин) возможностью сближающего рассмотрения таких, казалось бы, взаимоисключающих методов композиции, как полистилистика и минимализм, вплоть до обнаружения их взаимопереходности. Обращаясь к творчеству Сати, нельзя не отметить, что его приход к минимализму – т. е. к предельной ограниченности стилистических средств при многократной их повторности – выступает следствием стремления развить особое качество музыки – фоновость, обойность, смысловую непредвзятость, в конечном счёте, свободу музыки от каких бы то ни было конкретных программных толкований, что и заставляет его идти путём «парадоксальной» программности. Отстаивая право музыки на свободу от смысловой интерпретации, то есть от интерпретации в контексте социально важного смысла, ценностно-смыслового комплекса культуры, Сати создаёт программные нонсенсы, дразнящие, эпатирующие пародии на смысл.

Развитие неактуального стиля предполагает активизацию определённых стилистических средств музыкального языка, то есть усиление внимания к технике музыкального выражения. Парадоксальным образом неактуальный стиль предполагает достаточно заметное обновление композиционных средств музыки. С одной стороны – выбор и ограничение средств, с другой – обращение к уже известному, прозвучавшему, ставшему привычным, к отработанным жанрово-стилистическим моделям – это те слагаемые неактуального стиля, которые позволяют ему служить проводником как различных способов полистилистического решения, так и минималистских приёмов. Поскольку наша эпоха, как отмечает Т. Чередниченко [106, *9*], является временем исключительного расширения «своего» звуко-концептуального пространства музыки, временем роста культурно-семантической активности музыки, постольку феномен неактуального стиля в искусстве соответствует наибольшим имманентным противоречиям культурного сознания.

**Связь работы с научными программами, планами, темами**. Диссертационная работа выполнена в контексте общей проблематики центра музыкальной культурологии кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской музыкальной академии им. А. В. Неждановой, является профессиональной составляющей комплексных исследований по проблемам современной музыкальной культуры.

**Цель исследования** состоит в том, чтобы выявить природу, своеобразие и основные функциональные аспекты неактуального стиля как интегрирующего фактора и генерализующей тенденции композиторской поэтики ХХ века.

**Данная цель предполагает выбор и решение следующих задач:**

* выявить систематический характер музыковедческого обращения к вопросу о стилевом содержании музыки, следовательно, закономерный характер взаимодействия ряда музыковедческих понятий в связи с явлением музыкального стиля; раскрыть культурологическое содержание некоторых музыковедческих понятий и музыковедческие возможности ряда культурологических категорий, то есть выявить смежные теоретические области музыковедческой и культурологической дисциплин, прежде всего в связи с понятиями канона и «стиля культуры»;
* определить место понятия о «неактуальном» в системе музыковедческих категорий, связанных с проблемой музыкального стиля, – то есть дать определение категории «неактуального» как музыкально-стилевой. Данная задача решается как путём теоретического рассмотрения, с определённой последовательностью его этапов, так и путём сравнительно-исторического и стилистического анализа конкретных музыкальных сочинений. Последний путь предполагает внимание к авторской композиторской поэтике и формирует следующую задачу исследования:
* изучить неактуальный стиль как феномен авторской поэтики на примере творчества Э. Сати, что означает, в то же время, предложение новой стилевой концепции творчества Сати и выявление существенных стилевых влияний поэтики Сати на последующее композиторское творчество;
* теоретически обосновать и аналитически апробировать понятие «реинтерпретации» как связанное с важнейшими для современного композиторского творчества явлениями исторической рефлексии и монодиалога (авторского самодиалога);
* определить возможности полистилистики как исторической универсалии, парадигмы музыкального языка; как постоянного диалога «чужое – своё» в музыке и необходимости стилизации для становления стилевых границ, стилевых функций музыкального языка на различных исторических этапах;
* выявить «парадоксальную программность» как новое качество программного метода и способа интерпретации жанровой формы в творчестве композиторов ХХ века в связи с эволюцией клавирной фортепианной сюиты (фортепианного сюитного цикла);
* рассмотреть семантические функции неактуального стиля в связи с эволюцией конкретной жанровой формы фортепианной (камерной инструментальной) сюиты.

**Объектом исследования** является «неактуальный» стиль как феномен композиторского творчества ХХ века.

**Предмет исследования** – ретроспективные и перспективные связи творчества Э. Сати (обусловленные стилистическими параллелями и стилевой эвристикой), открывающиеся путем изучения клавесинного творчества Ф. Куперена и фортепианной (инструментальной) сюиты в творчестве композиторов середины – второй половины ХХ века.

**Методологические основы работы** включают в себя аналитический, сравнительно-исторический и жанрово-номинативный музыковедческие подходы, обусловленные эстетико-культурологическими, литературоведческими и философскими позициями. Наиболее плодотворными для нашей работы оказались: музыковедческие подходы М. Арановского [10, 11], Б. Асафьева [12, 13, 14], отчасти Т. Ливановой [149, 150], В. Медушевского [170–175], С. Скребкова [218–219], разработавших, среди прочих, проблему стиля и стилеобразования (интонационности) в музыке; исследования Н. Герасимовой–Персидской [66–68], М. Лобановой [151], где впервые намечается (обособляется) проблема переходного времени, а также стиль и язык искусства переломных эпох.

Исследования В. Бобровского [41–45], В. Задерацкого [101, 102, 104], М. Калашник [120], Е. Назайкинского [187–190], М. Скребковой–Филатовой  [217], А. Сокола [224–227], А. Сохора [228], Ю. Холопова [258, 141], Б. Яворского [284] в особенности их открытия в области теоретического анализа, связанного с развитием и уточнением представлений о музыкальном языке, жанровой форме и фактуре.

Концепции, связанные с развитием сферы сравнительно-исторического музыковедения в культурологическом, междисциплинарном русле, Н. Барсовой, М. Друскина [94], М. Сапонова [131], В. Холоповой [250, 252, 253, 257], Е. Чигаревой [267], С. Яроцинского [288]. Синтезом двух данных тенденций представляется работа В. Холоповой [252], где наиболее созвучной с темой диссертации оказалась предложенная автором типология канона, позволяющая представить типологию музыки в укрупнённом плане дифференциацией априорно-канонических и неаприорно-канонических, априорно-эвристических и неаприорно-эвристических типов культур.

Особенно важно отметить исследования о современной музыке, повлиявшие на концепцию диссертации, а именно монографии: В. Холоповой и Э. Рестаньо [256], В. Холоповой и Ю. Холопова [248]; Ю. Холопова и С. Курбатской [141], М. Нестьевой [192], С. Павлишин [194], А. Соколова [226], Д. Житомирского, О. Леонтьевой и К. Мяло [99], В. Ценовой [260–261]; статьи, доклады Е. Зинькевич [109–112], А. Михайлова [179–180], И. Юдкина [282]; статьи композиторов о современной музыке: П. Булеза [49, 262], К. Штокхаузена [274], Ю. Буцко [51], Э. Денисова [85–86], В. Сильвестрова [216], А. Шнитке [272], а также подтвердившие эту концепцию новые работы М. Катунян [123], С. Савенко [213], Т. Чередниченко [266].

В целом существенное влияние на диссертационное исследование оказали эстетико-культурологические и литературоведческие труды М. Бахтина [25–27, 28, 30] (в частности, разработанные им проблемы стилевого диалога, карнавализации и, в связи с этим, переакцентуации и некоторые др.); С. Аверинцева [1, 2], В. Адорно [3], М. Кагана [118–119], А. Крёбера [133–134] (в особенности введение категории «стиль культуры»), Д. Лихачева [148], Ю. Лотмана [153–157], Б. Успенского [233–234], Й. Хейзинги [244], К. Юнга [283].

Значительно расширили и методически обогатили ракурс исследования о «неактуальном» некоторые работы философов-постструктуралистов, а именно возможной проекцией некоторых принципов на музыкальный материал: новое отношение к музыкальному Тексту как интертексту (интертекстуальность: Ю. Кристева, Р. Барт) [20, 21]; к способам его интерпретации путем деконструкции (Ж. Деррида) [87, 88] и обнаружению парадоксальной логики смысла, программности (Ж. Делез, Ф. Гваттари) [80–82], «систематической возможности узнавать то, что есть, по тому, чего нет» («отсутствующая структура» У. Эко) [276–279, *340*], превращение риторических формул в симулакры (Ж. Бодрийар) [46] и др.

**Научная новизна исследования определяется его следующими положениями:**

1. Впервые в отечественном музыкознании раскрываются содержание и методологическое значение понятия «неактуальный стиль», прослеживаются истоки и развитие данного явления. Исходя из того, что актуальный (actualis) означает «деятельный, важный, значительный для настоящего момента, существующий, проявляющийся в действительности», в феномене неактуального стиля в музыке мы находим сложные отношения человеческого сознания, культурной семантики, художественного творчества со временем.

2. Выводится, что «неактуальное» как цель диалога Сати – Куперена на уровне музыкально-стилистических (языковых) средств связана с движением к аллюзивности, неясной (вуалируемой, зашифрованной) условности значений в сочетании со схематичностью, механистичностью композиционной формы и фигуро-фоновым строением фактуры; последнее означает трансформацию канонических функций фактурных компонентов и содержательно-смысловую (семантическую) *рассредоточенность* музыки не только во внутрикомпозиционном, но и во внемузыкальном программно-жанровом пространстве.

3. В процессе анализа показано, что авторские инициативы Сати оказываются особенно заметными благодаря его принципам самоограничения в пределах определённой жанровой формы. Иными словами, Сати начинает путь к минимализму, используя как средство гипертрофию некоторых признаков жанровой формы сюиты, которая, таким образом, может быть рассмотрена как жанровая основа минималистского метода.

4. Выявляется, что диалогическая трактовка жанровой формы сюиты у Сати, открывая новое качество стилизации, особый программный метод, предполагающий типологию программных средств, возникает в связи с реинтерпретацией клавирного творчества Ф. Куперена; сравнительный анализ сочинений названных авторов позволяет не только выявить исторические предпосылки неактуального стиля, но и обнаружить его вполне зрелые симптомы в раннем периоде композиторского творчества.

5. Отмечается, что противоречие между музыкально-стилистическими и вербализированными внемузыкальными программными средствами строения сюитного цикла у Сати становится ключевым для анализа программного метода композитора и позволяет не только выявить принцип гипертрофии программности, но и типологизировать программные подходы – как такие, которые сохранят свое значение в творчестве композиторов второй половины ХХ столетия.

6. В исследовании обнаруживается, что авторские намерения реализуются путём преодоления актуальности музыкально-стилевых приёмов, прямой образной действенности музыкального звучания. На конкретном музыкальном материале раскрывается антиномичная связь актуального – неактуального и подтверждается стилеобразующее значение данной антиномии для широкого направления музыки второй половины ХХ века.

7. Выявляется, что семантика неактуального в музыке обращена не к тому, что происходит или может происходить в действительности, а к скрытым процессам психологического порядка, к невидимым силам сознания, становясь особым знаковым феноменом. Символика тишины, медитативных уходов, принципов фоновости (обойности), выражает ослабление внешней активности музыкального воздействия при углублении в новый психологически оправданный ассоциативный ряд. Сказанное может быть адресовано и минимализму, поскольку повторность, малоконтрастность репититивной композиции компенсируются интенсивностью осмысления услышанного: музыкальный язык сам по себе становится макро-знаком медитативного погружения.

8. Благодаря типологизации фактурно-стилистических формул (фигур) раскрывается связь неактуального стиля с феноменом интертекстуальности и стилистически обосновываются некоторые тенденции постструктурализма с одной стороны, подчеркивается широкое культурное значение неактуального стиля, его причастность к становлению современной культурной семантики, с другой.

**Теоретическая ценность работы** обусловлена изучением разнообразных тенденций композиторского творчества ХХ века и введением в работу новой стилевой дефиниции «неактуального» стиля, позволяющей характеризовать сложные переходные периоды в истории культуры. Углубляется представление о музыкально-стилевом диалоге, в частности, о «диалоге культур»; выявляется интерпретирующая сторона композиторской поэтики, что позволяет расширить область проблемы интерпретации в музыке. Новые подходы к поэтике фортепианной сюиты как к интерпретирующему жанру позволяют обнаружить особое значение жанрово-стилистических фигур и найти их программно-смысловые эквиваленты в метафорах постмодернизма. Расширяется представление о природе музыкального стиля в целом. Новое освещение получает явление авторства в музыке. В целом, музыковедческое обоснование получают ряд культурологических понятий, некоторые культурологические подходы.

**Практическая ценность работы** заключается в возможности использования ее материала в курсах истории зарубежной музыки, музыкальной культурологии, анализа музыкальных произведений, теории и истории музыкального исполнительства. Открываются новые возможности интерпретации и использования музыки Эрика Сати при подборе материала для различного рода программ, проектов передач в системе СМИ. Материалы исследования могут быть привлечены к концертной пианистической практике – и как семантическая модель фортепианного творчества Э. Сати, и как основа путеводителей по концертным программам, связанным с творчеством данного французского композитора.

**Апробация результатов исследования.** Основные положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской музыкальной академии им. А. В. Неждановой, а также на научных конференциях и семинарах (семи), а именно:научно-творческая конференция «Традиции и новаторство в музыкальном искусстве. Проблемы индивидуального композиторского стиля». – Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, 26 апреля 1995 г. (Доклад на тему: «Парадоксальность как свойство музыкального метода Эрика Сати»); Всеукраинский конкурс научных студенческих работ. Диплом ІІ степени, – Донецкая государственная консерватория и Министерство культуры Украины, 1996 г. (Работа на тему: «Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Эрика Сати»); Общевузовская научно-творческая конференция «Музыка ХХ века». – Одесская государственная консерватория им А. В. Неждановой, 30 мая 1996 г. (Доклад на тему: «Камерно-вокальная лирика Стравинского: к проблеме жанровой поэтики»); Международный музыкологический семинар «Трансформация музыкального образования: культура и современность». – Одесская государственная консерватория им. А. В. Неждановой, Одесса, 23–25 апреля 1998 г. (Доклад на тему: «Эстетический феномен ХХ века: «неактуальный стиль»); Международный музыковедческий семинар «Схід – Захід: музичне мистецтво і культура». – Одесса, 1–2 февраля 2002 г. (Доклад на тему: «Стиль культури як музикознавча категорія»); Международный музыкологический семинар «Трансформація музичної освіти: культура і сучасність», посвящённый К. Д. Данькевичу. – Одесса, 12–16 октября 2002 г. (Доклад на тему: «Неактуальний стиль у світлі аксіологічної теорії»); международная научно-практическая конференция «Запад – Восток: музыкальное искусство и культура». – Одесса, 1–2 февраля 2003 г. (Доклад на тему: «Новые стилистические предпосылки музыкального ориентализма в композиторском творчестве второй половины ХХ столетия»).

**Основное содержание диссертации отражено в следующих публикациях автора:**

1. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Эрика Сати // Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. Вопросы музыкальной семантики // Сборник научно-методических статей / Под ред. А. И. Самойленко, Н. Г. Александровой. – Одесса: Астропринт, 1997. – С. 85–94.
2. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // Культурологічні проблеми музичної україністики. Вип. 2. Ч. 2 / Редактор-упорядник О. Н. Маркова – Одеса: Астропринт, 1998. – С. 65‑68.
3. Стилевая диалогичность в творчестве Сильвестрова // Сборник научных трудов кафедры культурологии Одесского политехнического университета. Вып. 4. Одесса: Астропринт, 1999. – С. 136–143.

**Из них в специализированных изданиях:**

1. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати. // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник. Вып. 1 / Гол. редактор О. В. Сокол. – Одеса: Астропринт, 2000. – С. 143–150.

1. Актуальні аспекти проблеми канону в музикознавстві // Музичне мистецтво і культура. Music art and culture. Науковий вісник Вип. 3 / Гол. редактор О. В. Сокол. – Одеса: Астропринт, 2002. – С. 90–98.
2. Феномен реинтерпретации в творчестве Э. Сати // Теоретичні та практичні питання культурології. Збірник наукових статей. Вип. 13. / Редактор-упорядник – Т. В. Мартенюк. – Мелітополь: «Сана», 2003. – С. 24‑38.

**Структура работы**. Диссертационное исследование объемом 230 страниц состоит из вступления, трех глав (первой – методологической и двух аналитических, каждая из которых состоит из трех разделов), выводов, списка использованной литературы (321 наименование). Приложения включают в себя нотные примеры и список реинтерпретаций музыки Э. Сати.

Теоретическое значение темы диссертационного исследования обосновывается также еще несколькими факторами.

Во-первых, одним из наиболее сложных и спорных вопросов для современного музыкознания является вопрос стилевого анализа. Наибольшие противоречия в данном вопросе возникают при обращении к современному композиторскому творчеству, причем их пробуждает само понятие «современный», поскольку таковым принято называть музыкально-творческий опыт ХХ века, который уже (по крайней мере, хронологически) отошел в историческое прошлое.

Следовательно, современными, то есть сохраняющими эстетическую и художественную действенность в культурной семантике последних нескольких десятилетий на пороге третьего тысячелетия, следует считать не весь стилевой опыт минувшей эпохи, а только те его направления, которые, становясь магистральными и переходными одновременно, заслуживают определения как «стили культуры». Между тем и последнее понятие, и названный подход к стилевой оценке стилевых явлений в отечественном музыкознании еще не разработаны.

Во-вторых, до сегодняшнего дня остается незамеченной антиномия «актуальное – неактуальное», которая представляется существенной стилевой парадигмой в музыке ХХ века. Отчасти и косвенно с возможностью ее обсуждения связана типология канона в музыке, предложенная В. Холоповой, однако к анализу конкретных музыкальных композиций данный автор не обращается, хотя вне аналитической верификации любые стилевые дефиниции остаются в области предположений. Понятие о неактуальном заслуживает особого категориального статуса еще и потому, что обозначилось и получило стилевую направленность в композиторской практике, то есть выражает насущные интересы самой музыки – ее запрос в адрес музыковедческой теории, на который нельзя не откликнуться.

В-третьих, вопреки установившемуся, по-своему оправданному в музыкознании, хронологическому подходу к культуре ХХ века как к делящейся на два равных по временному объему периода (первую и вторую половины столетия, из которых второй является в большей своей части опровержением установок первого), следует подходить к музыкальной культуре минувшего столетия как к такой историко-стилевой целостности, которая определилась в главных своих тенденциях в первые десятилетия этой эпохи, и даже на переходе к ним от девятнадцатого века. В этом отношении опыт ближайших к нам лет, также оказавшихся переходными, достаточно непосредственно возрождает и продолжает явления, возникшие в музыке на рубеже ХIХ–ХХ веков: все переходные периоды похожи друг на друга…

К последним десятилетиям ХІХ века ряд традиционных для академической композиторской школы функций музыкального языка стал казаться обременительным, навязывающим семантические стереотипы. Прежде всего таким «излишним грузом» для музыкальной выразительности предстают: а) смысловая фиксированность музыкального звучания (приёма), то есть буквальная метафоричность музыкального языка, логически доведенная до аффектированности, экзальтированности у поздних романтиков; б) «многословие», стилистическая пестрота, уже не находящая себе какого-то убедительного стилевого знаменателя; в) пристрастие к большим циклическим формам, чрезмерная длительность, временная затянутость, которые провоцируют как свою противоположность тенденцию сжатия формы и различных планов тематического развёртывания, реконструкцию самой идеи цикличности.

Названные тенденции как предпосылки становления неактуального стиля возникают, прежде всего, в связи с пересмотром романтических позиций и наиболее непосредственно связаны с изменением, обновлением качества жанровой программности – уже известных, устойчивых программных свойств жанра, поэтому они начинают осуществляться в движении от малых форм к большим. Последней жанровой формой, которая претерпевает воздействие данных тенденций, становится симфония.

Исторические предпосылки неактуального стиля, который, как уже состоявшийся художественный феномен, обнаруживается в творчестве Э. Сати, можно увидеть в следующем: а) в становлении программного метода как «свободной программности» в творчестве французских клавесинистов; б) в обособлении и развитии жанровой формы программной миниатюры в творчестве романтиков (преимущественное значение здесь снова приобретает клавирная фортепианная музыка); в) в развитии нового типа символической программности, «раззначивающей», то есть бегущей от известных конкретных значений музыкальной образности в творчестве К. Дебюсси; г) в накоплении признаков «эстетики избегания» как предэкспрессионистских в творчестве композиторов рубежа столетий, в том числе очень ярких в позднем творчестве А. Лядова и А. Скрябина (у них – так же, как и у раннего А. Шёнберга, – стилевые и стилистические эксперименты чаще всего связаны с фортепианными сочинениями); д) в поиске новой интегрирующей стилевой идеи, которая вернула бы музыкальному языку (звучанию) ценностную автономию, освободив и от снижающей аффектированности риторических приёмов, и от чрезмерной идеализации музыкальных образов, возможностей музыкального воздействия.

Помимо уже сказанного, значение избранной темы исследования и обоснования подходов к ней могут быть раскрыты следующим образом. В конце столетия возникает ситуация интуитивного ожидания чего-то нового. Не случайно каждая новая эпоха в искусстве ассоциируется с открытием новых стилей, направлений, течений, школ. Парадоксальность этого «синдрома ожидания» состоит в том, что то «новое», которое появляется, не всегда отвечает интуитивным «предчувствиям» (ожиданиям) слушательского сознания и, разочаровывая, автоматически переходит в сферу «неактуального».

Однако это не означает, что завтра именно эта акцентуация в восприятии музыкального явления останется ведущей. Освистанная «Весна священная» И. Стравинского через год была встречена уже «подготовленной» публикой с потрясающим энтузиазмом (и уже полвека является настольной партитурой современных композиторов). Провал премьеры оперы «Кармен» Ж. Бизе (который, к сожалению, лишь приблизил смерть автора) через год сменился восторгом публики, и на сегодняшний день «Кармен» является одной из самых репертуарных опер в мире; подобные примеры составляют социальную историю музыки во все ее времена.

Создаётся впечатление, что, по большому счёту, вся «новая» музыка ХХ века в этом смысле обречена на неактуальность ещё и потому, что, на первый взгляд, совершенно не соответствует общекультурным амбициям и не может быть названа формирующей «стиль эпохи». Парадоксальность культурного сознания в целом оказалась обусловленной тем, что ожидание нового сочеталось с ужасом перед потерей прошлого, знакомого и любимого (о чем справедливо упоминает А. Уайтхед в следующих словах: «Мир стоит лицом к лицу с тем парадоксом, что он ждет нового и в то же время охвачен ужасом перед потерей прошлого, знакомого, любимого» [106, *177*]).

Становясь общехудожественным, тотальным для культуры ХХ века явлением, авангардизм в искусстве также несет в себе непреодолимое противоречие между тайным и явным, эзо- и экзотерическим, элитарным и расхожим, адресованным, отданным всем, банальным… Одно из самых трудноуловимых и одновременно константных качеств неактуального стиля – его переходность, связанная с пограничностью стилевых универсалий, которые служат своеобразным мостом от прошлого к будущему.

В нашем представлении неактуальный стиль не только связан с прошлыми стилями (историческим опытом музыкального творчества), но обнаруживает возможности их беспафосного осмысления, ослабленного и тем упрощающего «произнесения», вплоть до принципов фоновости, «обойности». С одной стороны, он адаптирует богатое классическое наследие и, таким образом, стирает явную временную дистанцию между прошлым и настоящим, устремляясь к завтрашнему дню, с другой – делает современную музыку подобной голографическому изображению, с его разными оптическими планами, и, соответственно, принципиально изменяет отношение к стилю – точнее, к работе со стилями в «режиме выбора» («отбора»). Эту особенность творчества отмечают Ортега-и-Гассет: «Стиль <...> состоит в последовательно проводимых действиях отбора» [177, *193*]; «cтиль – это экономия языка» [80, *153*]; и другие. Б. Соколов, например, применительно к живописи категорию выбора заменяет специфической для визуального искусства «фиксацией взгляда», оригинальностью ракурса: «художник делает явным и «зримым» тот пласт встречи с реальностью, который может быть до него скрытым, «потенциальным», присутствующим в своем отсутствии» [177, *26*].

Постструктуралисты в подобном случае говорят о виртуальном (о том, что еще не актуализовано, о «неактуальной возможности»): «Воспоминание, поиск – это виртуальный образ, одновременный виртуальному объекту, своему двойнику, «зеркальному образу». Виртуальное не есть нечто расплывчатое, неорганизованное, но обладает структурной определенностью... Виртуальное противостоит не реальному, но лишь актуальному» [176, *157*].

В этом смысле произведение Д. Кейджа «З’44», а вслед за ним и «Трех Багателей» Д. Лигети (где в качестве основного текста предлагаются три целые паузы, дополненные ферматами и одной шестнадцатой паузой с пожеланиями и ремарками автора), оказываются носителями неактуальной – виртуальной возможности музыкального опуса; они существуют только в возможности, как условный потенциал для любой фонической, акустической конструкции, которую можно представить своеобразной «рамой для тишины», возникающих в ней спонтанных звуков, послезвучий для нахождения смыслов, аллюзий, ассоциаций, концепций и пр., то есть того, что является глубинным психологическим подтекстом музыкального воздействия.

Исходя из сказанного, понятно, почему в феномене неактуального стиля в музыке мы находим сложные отношения человеческого сознания, культурной семантики, художественного творчества со Временем: «неактуальный» означает сосредоточенный на ценностях прошлого ради сохранения их в будущем.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Природа, своеобразие и основные функциональные аспекты неактуального стиля раскрываются и могут быть рассмотрены на иерархически разных уровнях музыкальной поэтики: от приема, конкретных стилистических фигур, которые в силу своей многократной повторяемости становятся «прозрачно-фоновыми симулакрами», до фактуры и в целом музыкальной ткани, обнаруживающей тенденцию, с одной стороны, к дематериализации, рассеиванию (пуантилистический туман, сонор), истаиванию – вплоть до «отсутствующей структуры», тишины, пустоты, с другой – к возникновению новых семантических функций фактурно-композиционных приемов, новых параметров музыкальной экспрессии, связанных со спатиализацией временных факторов музыкальной формы.

Материал нашего исследования позволил обнаружить, что проблема неактуального стиля имеет как общие теоретические, так и конкретно аналитические аспекты. **«Неактуальный стиль»** представляет собой необходимую категорию музыкознания, которая декларирована непосредственно композиторской поэтикой, то есть «подсказана» опытом самого музыкального творчества от Э. Сати до В. Сильвестрова. Как музыковедческая, категория неактуального стиля открывает широкий круг культурологических значений, позволяющих ему не только входить в систему музыкально-культурологических терминов, но в определенном отношении ее обуславливать.

Понятие о неактуальном стиле соотносится с уровнем **стиля культуры**, выявляя взаимообусловленность таких понятий, как *стиль*, *стилистика, канон, типы канона, жанр, фактура, композиция, полистилистика, программность* и ряд других. Явление неактуального стиля характеризуется в связи с синтезом семантических функций первичных и вторичных жанров, следовательно, в связи с семантическим взаимодействием различных жанровых систем музыкального творчества, типов музыкального профессионализма, эволюцией явления авторства в музыке. Ведущей стороной названных процессов выступает стилевая диалогичность, – в частности, как жанрово-типологическое свойство фортепианной миниатюры, выразившееся в способах ее циклизации. «Судьба» фортепианной миниатюры и сформированного на ее основе сюитного цикла оказывается единой для композиторского творчества различных национальных школ. Данная стилевая диалогичность своеобразно преодолевается в композиторских опусах первых десятилетий ХХ века с тем, чтобы в новом качестве утверждения единых общих основ музыкального языка «возвратиться» в творчестве композиторов второй половины этого столетия.

Эволюцию фортепианной миниатюры можно представить как постоянное взаимодействие программных и внепрограммных («чистых») стилевых тенденций. Их можно рассматривать и как противоречия между разными типами программности в музыке (если принять взгляд на программность как на универсальный, всегда так или иначе присутствующий фактор стилеобразования). Стилевое своеобразие фортепианной сюиты, базирующейся на принципах миниатюризации и циклизации, позволяет обращаться именно к данной жанровой форме в связи с историческим и теоретико-аналитическим изучением неактуального стиля в музыке.

Категориальный статус понятия о неактуальном стиле определяется природой данного явления. Неактуальный стиль – это прежде всего *феномен композиторской поэтики*. Как таковой он впервые обособился в творчестве Э. Сати и стал своеобразной программой данного композитора. Однако у данного стиля обнаруживаются глубокие исторические предпосылки благодаря тому стилевому диалогу, который ведет Э. Сати с предшествующим опытом французской музыки, в частности с Ф. Купереном. В творчестве Куперена мы выявляем те условия программности музыкального замысла, которые – как принципы формирования нового типа программности – предстают в творчестве Э. Сати и характеризуют парадоксальность его композиторской поэтики.

**Парадоксальность** – наиболее заметная, обсуждаемая, хотя недостаточно раскрытая черта музыкальной поэтики Сати, которая позволяет сравнивать его со Стравинским.

Основные аспекты парадоксальности творчества Сати, которую можно обозначить в целом с помощью понятия о неактуальном реинтерпретирующем стиле, представляются следующими.

*Во-первых*, музыка Сати, при всей своей ясной оформленности, законченности в отдельных опусах, оставляет впечатление от его музыкального творчества как от открытого, незавершенного процесса, в котором Сати показывает лишь один из вариантов композиционного решения. В этом отношении он близок к концепции искусства nоn-finitо, возрожденного культурой XX века. Может быть, в этом таится одна из причин переложений сочинений Сати и желаний экспериментировать с его интонационным материалом.

*Вторым* заметным проявлением парадоксальности поэтики Сати является создание им значительной дистанции между программой опуса и собственно музыкальным смыслом. С одной стороны, композитор ищет (как и Стравинский) универсальный, сверхличный смысл в музыке, обращаясь к её историческим глубинам (в том числе опираясь на представления об античных и средневековых жанрах). С другой стороны, путём нейтрализации музыкальной экспрессии он добивается полной свободы музыки от каких-либо попыток её внемузыкального объяснения и обнаружения ее исторических корней.

*В-третьих,* Сати стремится к предельной простоте всех выразительных средств в музыке, к их экономии; приёмы минимализма – очевидные свойства его стиля. В то же время, через программу он пытается раздвинуть границы музыкального содержания, наделяя музыкальную семантику и визуальными, и этико-философскими, и фантасмагорическими ассоциациями. Именно в связи с этим в разное время музыку Сати определяли как «греческую», «средневековую», «ориентальную», «фантастическую», хотя он всегда сохранял верность правилу строгости и экономии.

*В четвертых,* в стиле Сати проявляется стремление к демократичности музыкального языка, а в связи с этим – к знакомому до банальности, к «общим местам» музыки, что буквально выражается в стремлении создать новое жанровое направление: «мебельную», или «обойную» музыку.

Творчество Сати подтверждает и то обстоятельство, что феномен «неактуального стиля», значение которого обострилось в последние два десятилетия, связан с периодически возникающей пограничностью стилевых эпох в музыке. На сегодняшний день в *парадоксальном соединении «актуальности неактуального» и «неактуальности актуального» в музыкальном творчестве можно увидеть один из симптомов кризиса культуры.*

Содержательные возможности неактуального стиля выявляются в связи с понятием об ***интерпретирующем*** стиле (термин, введенный В.Медушевский), в котором с равной чёткостью ощущается ориентация на другой стиль и его преодоление. Иными словами, в интерпретирующем стиле, как в зеркале, могут отражаться иные стилевые сущности, но лишь отражаться, использоваться как материал, превращённый в некую «бестелесную» (аморфную) субстанцию путем нейтрализации, дистилляции стилистического материала, например, унификации знаков громкостной динамики в сторону decrescendo – «убывания», «истаивания», «постлюдийности» как своеобразного послесловия – «послезвучие» культурной эпохи. Так, будучи интерпретирующим, неактуальный стиль раскрывается и как «завершающий» (термин Х. Мерсмана).

На основе исследования принципов неактуального стиля мы смогли убедиться, что феномен *интерпретации*переходит из исполнительской сферы в область композиторского творчества и осознается в последней как право на такое повторение музыкальных «высказываний», которое открывает смысловую условность, следовательно, «семантическую необязательность» музыкально-языковых реалий. В таком своем качестве интерпретация становится особым методом реинтерпретации и приобретает сквозное и обобщающее значение для всей музыкальной культуры ХХ века, выдвинувшей, как известно, целый ряд стилевых номинаций, отсылающих к экс-стилевым сущностям, обращённым как бы в глубь веков, в прошлое: неоклассицизм, неоромантизм, необарокко, неоренессанс, неогрегорианство и некоторые другие, а также вмещающих в себя многочисленные псевдо-, мини‑, квази-, то есть освоивших и опыт иллюзорного подражания, откровенней всего указывающий на явления неслиянности исторических художественных сознаний и возможность стилевой регрессии в искусстве.

Явление художественного смысла находится в непрерывном движении и возникает из необходимости передачи художественных идей, следовательно, предполагает их *реинтерпретацию* – повторенную и обновленную интерпретацию. В некоторых случаях реинтерпретацией оказывается такая передача смысловых значений, при которой возникает явное преувеличение либо преуменьшение одного из них. Иными словами, процесс реинтерпретации носит остранняющий характер. «Остранняющая» реинтерпретация связана с акцентуацией карнавально-гротескного начала и может восприниматься как проекция карнавального «развенчания».

С другой стороны, феномен реинтерпретации всегда связан с усилением эвристического начала, с раскрытием индивидуальных амбиций автора, его стремления по-своему осмыслить и запечатлеть художественные символы либо другую желаемую условность. И в этом случае, так или иначе, подчёркивается важность и необходимость условно-конвенциального, традиционного в искусстве, та желательность условности, усиление которой в музыке всегда связано с акцентуацией (и переакцентуацией) её каноническим жанрово-стилевым содержанием. И для первого, и для второго аспектов реинтерпретации важным становится обращение композиторов к жанрово-стилевым моделям, которые возникают как результат музыкальной интерпретации жизненной психологической реальности и, одновременно,предполагают её продолжение, её новые возможности. Не случайно М. Бахтин вводит понятие «переакцентуации», которое можно раскрыть как внутренний механизм реинтерпретации в связи с вопросом об «условном слове» – то есть о жанровой и стилевой (стилистической) «ориентации слова среди слов», что обеспечивает подвижность образно-смысловых значений слова, их расширения – вплоть до амбивалентности.

В концепции Бахтина мы находим подтверждение тому, что «переакцентуация» – реинтерпретация может приводить и к прямо противоположным художественно-смысловым результатам – как к карнавально-смеховому снижению жанрово-стилевых значений, так и «ритуализованной сакрализации» – возвышению до мистического.

Понятие реинтерпретации лучше других позволяет определить семантические доминанты в творчестве Эрика Сати: его авторская поэтика рассмотрена в некотором двойном диалоге; во-первых, с собственно музыкальным временем как окружающими его и современными ему стилевыми открытиями, во-вторых, с далекой историей того жанра, который становится для него наиболее актуальным, в том числе благодаря стилевым открытиям Ф. Куперена, побуждающим к созданию особого межличностного пространства диалога в музыке.

Самый*первый уровень* стилевого диалога (так сказать, экзонимный, лежащий на поверхности)Куперена – Сати представлен буквальными программно-словесными совпадениями, родственностью идей жанровых и внутрижанровых номинаций.

*На втором уровне* и на *третьем уровне* стилевого диалогаможно обнаружить преемственностьпрограммного метода Сати по отношению к Куперену: все те программные образные сферы, которые мы находим в музыке Сати – жанрово-аллюзивная, карнавализованная, идиллически-мистическая – сформированы в циклах Куперена; общими оказываютя и тенденции в эволюции сюитной программности**.** Сати продолжает и развивает те же принципы программности, применяя их последовательно, так, как они были открыты и апробированы Купереном, и в той же их эволюционной направленности: от простых жанровых названий танцев – к ассоциативно-иллюзорной (в том числе смешанной), далее – к сюжетной программности (тематические серии) – и – как к сквозному типу, пронизывающему все циклы Сати и многие поздние циклы Куперена – к карнавально-гротескной, буквально парадоксальной программности.

*Четвертый уровень* является стилистическими определенвзаимозависимостью*фактурного приема**и**жанровой характеристичности**музыки.*

И, наконец**,** *пятый, наиболее общий уровень* стилевого диалога между музыкантами достаточно далёких эпох определяется выбором и особым характером интерпретации (в силу чего она и становится реинтерпретацией) – ведущей для авторского метода жанровой формы клавирной фортепианной сюиты. Сати и Куперен отдают предпочтение жанру, стоящему на границе первичных и вторичных жанровых систем: подчёркивают своеобразную *стилевую двуликость сюиты,* обращённость её одновременно и к области «чистого» инструментализма (к «преподносимой», концертной, по А. Сохору, музыке), и к традиции салонного бытового музицирования.

Фортепианная – клавирная – сюита не случайно оказывается одним из наиболее заметных жанров для композиторов ХХ века. Во-первых, она обладает известной «кинематографичностью» – как ряд серий, ракурсов, взглядов, предполагающих композицию по принципу монтажа (в этом смысле композитор уподобляется режиссеру, собирающему воедино либо деконструирующему образы бытия); во-вторых, очевидная многослойность поэтики жанра сюиты объясняет многие ее необычные стилистические выходы, открытость для эксперимента, в том числе в области стилизации, полистилистики, минимализма, – для всего того, что позволяет «вплести» в стилистику музыкального жанра приметы других видов искусства; в-третьих, сюита как интерпретирующий жанр в большей степени реализует возможности «неактуального стиля», даже предсказывает их, как, например, в сюитах К. Дебюсси, Э. Сати.

Фактурную основу сюиты изначально составляют интонационно-формульные жестовые фигуры танцев, связанные с определенным типом движения, перемещения (круговые, подскок и т.д.), а тематическую – барочные риторические фигуры, которые опосредуют различные жанрово-стилистические контексты. Языковую конкретность и самостоятельность сюита приобретает тогда, когда барочные фигуры, высвобождаясь от непосредственного влияния «риторических слов», проскальзывают в инструментальную музыку и прочно оседают в ней, цементируя интонационно-жестовый словарь программной сюиты. Сюитный принцип связи неоднократно сравнивают с сериями в современном искусстве: серия как результат либо операция постепенного превращения, (приращения), преображения, сужения, расширения; при этом всегда остается возможность резкого переключения, стоп-кадра, параллельного повествования (например, программного текста и музыки) в духе*постструктуралистской оптики***.**

*Разомкнутость сюиты* (состоящей из серий,перетекающих друг в друга), как отмечалось выше, *ведет к феномену открытой формы* (недочитываемой, недосказуемой, незавершенной). Ее черты присущи работам постструктуралистов, культурологов, писателей, – то есть могут быть признаны типичными для современного культурного сознания. Интерес к данному феномену возникает и усиливается из-за ведения повествования (построения текста) на границе двух систем мышления, двух способов описания – внутреннего контекстуального и внешнего интертекстуального – и того их взаимодействия, которое не может дать завершенного результата.

*Признаки целостности в жанровой форме сюиты основываются на маргинальных* («периферийных» по Медушевскому) элементах музыкального языка, таких как *фактура* (включая стилистическую формульность), новых факторах композиторской техники (мономерность, ряды чисел Фибоначчи, абсолютизация–тематизация одного формоорганизующего средства: серии, аккорда, одного звука, сонора и некоторого другого), параметры экспрессии (динамически-звуковые и хронотопические, но не традиционные мелодико-тематические или аккордово-гармонические). Отсюда происходит и переосмысление формы: *«форма обусловливается материалом*» [141, *172*], «истинные формы – фигуры, структуры» [82], у Булеза – ментиструктуры [141], (объединенные неким ментальным единством). В. Сильвестров предпочитает вместо форм, отражающих музыкальную «драму», – сюитность, впускающую в себя различные «комментарии к жизни, музыке», «послесловия» и «мета-позиции», Ксенакис – фонические модели...

Интерес к конструированию пространства (как к выбору ткани, фактуры, *текстуры*) так или иначе присутствует в поисках композиторов уже с конца XIX – начала XX века. Постоянно возникающие фигуры, триоли, фигурации, арпеджио, флюксии (потоки звуков), кластеры и другие маргинальные «фоновые субстанции», расходящиеся и сходящиеся волны «музыкально-звукового сознания» неспешно распределяются по линии слухового горизонта.

К этим факторам следует отнести новые тематические фигуры, аккумулирующие маргинально-фоновые принципы музыкального текста (такие, например, как *дискретность* и *континуумность***)**. Последние, смещая смысловой акцент (центр) в сторону фоновости, рассеивая, спектрально разделяя его, предполагают определенный тип пространственных соотношений художественной композиции, и в композиции становятся *формообразующим началом* (причем декларируют музыкальную идею особенно непосредственно, в связи со звучанием – способами порождения звуковой материи музыки). Парадоксальность современного музыкального языка обусловлена происходящей эмансипацией звука, его самодостаточностью, самоценностью (собственной множественностью) – способностью расслаиваться, «тяготением к самодовлеющей красоте звука, к эллиптической рассредоточенности музыкального языка».

Ретроспективный взгляд на развитие сюитного жанра позволяет отметить факт своеобразной «передачи» фактурно-интонационных формул, а значит, и наличие определённого «словаря» жанра, его единой текстовой основы, для формирования которой был важен процесс тиражирования танцевальной стилистики в ХVIII веке путем передачи из пьесы в пьесу (из цикла в цикл) характерных метроритмических фигур (Аллеманды, Куранты, Жиги и других).

Таким образом, можно говорить о ярко выраженном феномене «интертекстуальности» как «общем поле анонимных формул, происхождение которых редко можно обнаружить, бессознательных или автоматических цитаций, даваемых без кавычек» [116]. Жанровая форма сюиты в качестве «пространства текста» представляется «надисторической»: для того, чтобы сюита обрела свою жанровую индивидуальность, а следовательно, и возможность стилевой индивидуации, стилевого отличия от других жанровых форм, возникала передача неких стилистических комплексов, приобретающих всё более упорядоченный формульный вид, вследствие чего и возникает автономный интонационный словарь данного жанра.

Отличительная сторона сюиты связана именно с тем, что для её интонационного словаря цементирующими были фактурные приёмы и буквально «текстовость» («материальность», *вещественность знаков и знаковая вещественность*): сюита буквально «выплетает» свой текст из фактурных приёмов, по отношению к которым и можно говорить о ярко выраженном феномене *интертекстуальности***.**

Переходя из цикла в цикл, из одного танца – в другой, из одной эпохи – в другую, попадая в различные семантические контексты, переосмысливаясь, данные интертекстуальные фактурные формулы приобретают значение отвлечённых, то есть свободных от образной «приуроченности», способных перемещаться, – следовательно, нейтральных, «никаких», прозрачных. Именно поэтому они превращаются в структурные формулы, которые могут быть использованы в любой конструкции: пройдя долгий путь семантических метаморфоз, очень глубокий смысловой ассоциативный процесс, фактурные формулы сюиты выходят в свободное пространство, и то, что было рельефом, становится фоном. Становясь «прозрачными», фигуры приобретают иноструктурное качество, становятся симулакрами, указывают на отсутствие определенного значения – как на его еще не определившуюся возможность, узурпируют виртуальный план художественной действительности. Отрешённые, пустые (прозрачные) формы позволяют вносить в них любое содержание. Они не отвергают смысловую реальность, но, напротив, указывают на повседневную действительность, на обыденную, заурядную, фоновую, банальную жизнь как на ту, что имеет не меньшую ценность и может стать таким же активным носителем смысла, как другие творческие стороны человеческой деятельности.

Вышесказанное позволяет понять, в силу чего *явление фоновости как наиболее показательное для реинтерпретирующего неактуального стиля приобретает в музыке ХХ века, резонансным по отношению к творчеству Сати способом, значение самостоятельной идееобразующей и конструктивной области*.

Таким образом,ренессансно-барочные риторические формулы становятся предтечей структурных формул – новой риторики в современном композиторском творчестве. Последние можно представить как *языковые универсалии* и условно разделить их на *континуальные (длящиеся во времени)*  *и* *дискретные*.

Первые – линеарно разворачивающие звуковое пространство – всевозможные остинато, фигуры oscilatio (раскачивания), circulatio (вращения), anabasis, catabasis; различные типы движения (встречное, комплементарное, переплетения, сужения, расширения). Их первичные семантические функции связаны, с одной стороны, с зарождающейся и развивающейся барочной риторикой, с другой – с концентрацией жанровых признаков: монодия продуцирует линеарность, прелюдирование – волнообразность (флуктацию), хоральность – сдерживание движения, вплоть до статики, позже вальсовость – синтезирующий тип «фигуры движения», и некоторые другие.

Вторые – *дискретные,* более краткие, усечённые, но в то же время и расширяющие пространственно-акустические возможности звучания знаковые фигуры: трезвучия, трели (триоли, юбиляции), интервалы – терции, секунды и другие, как «психологически осмысленные ячейки ткани» [141, *190*]. В данную группу входит и обособленный звук – автономные сонорность и «тоновость» звука, паузы (своего рода контрапункт звучания с тишиной), вплоть до молчания, тишины, отсутствующей структуры, пустоты.

Большинство из данных фигур были рассмотрены отдельно, а именно – трезвучия, секунды, терции, всевозможные остинато, флюксии – прелюдирование – волнообразность (флуктация), а также метафоры тишины, белизны – и другие метафоры постмодернизма, которые представляют собой в какой-то степени выбор фактуры: палимпсеста, графического пространственного оптического лабиринта, ризомы (сетки), пустоты (тишины), тени, симулакра, глубины, поверхности.

Анализ процессов и результатов реинтерпретации, проведенный во второй и отчасти в третьей главе позволяет увидеть, что именно данный метод сообщает парадоксальность неактуальному стилю как широкому направлению в культуре второй половины ХХ века, захватывающему не только различные области художественного творчества, но и философско-эстетические парадигмы культуры.

Неактуальный стиль свойственен и типичен не только для художественного творчества, но и для способов мышления, в частности философского, научного, для гуманитарной мысли, и именно в связи с этим неактуальный стиль обнаруживает близость к *постмодернистским установкам.*

Феномен неактуального стиля обусловлен кризисами культуры, возникающими в *переходные периоды* музыкальной истории, вследствие чего возникают аналогии между стилевыми тенденциями в музыке конца XIX – начала XX веков и сегодняшней внутрикультурной ситуацией.

*Неактуальный стиль представляется интегрирующим, переходным стилем («ностальгией по стилю», иногда обнаруживающим и «бесстильность»), методом которого может служить реинтерпретация, минимализм и деконструкция, направляющая в сторону фоновости, маргинальности и парадоксальной программности.*

В соответствии с названными методами неактуальный стиль представляется *мнемоническим* – вспоминающим, *фамильярным* – играющим и вмещающим в себя различные временные и пространственные расстояния (снижение до банального, гротескного), и *анонимным* – без своего лица, отсюда манера выговариваться через чужой текст.

Таким образом, *неактуальный стиль не только преодолевает авторский эгоцентризм, снижает пафос «своего» высказывания, но и открывает возможность пользоваться как «своим» очень далеким «чужим», приближая, «спуская» к себе высокий этос этого чужого.* Антиномичность «своего–чужого», следовательно, как почти что полностью преодолеваемая, становится одним из важных признаков неактуального стиля.

В целом, проведенное исследование позволяет прийти к выводу, что неактуальный стиль в музыке – это типичное явление культуры переходного времени, которое в контексте композиторской поэтики обнаруживает тенденцию вторичных форм музыкального творчества к универсализации, доведенной до деиндивидуализации слагаемых музыкального текста. Проникая вглубь и оставаясь на поверхности всех семантических и технологических процессов современного композиторского творчества, приобретая все более широкий спектр семантических функций, неактуальный стиль становится интегрирующим фактором и, одновременно, генерализующей тенденцией в композиторской поэтике ХХ века.

**ЛИТЕРАТУРА**

1. Аверинцев С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. – М.: Наука, 1981. – С. 3–14.
2. Аверинцев С. Поэтика ранневизантийской литературы. – М.: Coda, 1997. – 343 с.
3. Адорно В. Теодор. Избранное: Социология музыки. – М.–СПб.: Университетская книга, 1998. – 445 с.
4. Акопян Л. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
5. Амосова А. Парадоксальный мир искусства // Эстетические очерки. Избранное: сборник статей. – М.: Музыка, 1980. – С. 172–191.
6. Алпатов М. Всеобщая история искусств. – Т. 2. – М. –Л.: Искусство, 1949. – 72 печ. листа.
7. Антипова Т. Музыка и бытие. Смысл толкования в контексте толкования смысла. – М.: МГК им. П. Чайковского, 1997. – 280 с.
8. Арановский М. Интонация, знак и «новые методы» // М., Сов. музыка, 1980, № 10. – С. 99–109.
9. Арановский М. Интонация, отношение, процесс // М., Сов. музыка, 1984, № 12. – С. 80–88.
10. Арановский М. Проблемы стиля // М., Сов. музыка, 1982, № 5. – С. 98–101.
11. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1998. – 343 с.
12. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс // Кн. 1 и 2. Интонация. – Л.: Музыка, 1977. – 279 с.
13. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Предисл. Ярустовского. – Л.: Музыка, 1977. – 136 с. (нот.)
14. Асафьев Б. Речевая интонация. – М.: Музыка, 1965. – 136 с. (нот.)
15. Асафьев Б. О музыке ХХ века. – Л.: Музыка, 1982. – 199 с.
16. Афасижев М. Альтернативы модернизма. – М.: Гос. институт искусствознания, 1998. – 231с.
17. Ахматова А. Вечер. Сборник стихов. – М.: Книга, 1988. – 90 с.
18. Байер К. Репетитивная музыка // М., Сов. музыка, 1991, № 1. – С. 106 – 111.
19. Барсова И. Симфонии Густава Малера. – М.: Сов. композитор, 1975. –493 с.
20. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. // Пер. с англ., составл., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Корсикова. – М.: Прогресс, 1994. – 616 с.
21. Барт Р. Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По. Избранные работы: семиотика, поэтика. – М., 1989. – 616 с.
22. Барт Р. Мифологии // Пер. с франц., вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. – М.: Изд. им. Сабашниковых, 1996. – 312 с.
23. Бауман З. Философия и постмодернистская социология // М., Вопросы философии, 1993, № 3. – С. 46–52.
24. Бахтин М. Литературно-критические статьи. – М.: Художественная литература, 1986. – 541 с.
25. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
26. Бахтин М. Проблема речевых жанров // М. М. Бахтин. Эстетика словесного творчества – М.: «Искусство», 1986. – С.250–296.
27. Бахтин М. Слово о романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72–233.
28. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. 2-е издание. – М.: Художественная литература, 1990. – 541 с.
29. Бахтин М. Человек в мире слова. – М.: Российский открытый институт, 1995. – 140 с.
30. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исслндования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975.  –С. 447–483.
31. Бахтин М. Эстетика словесного творчества. 2-е издание. // Прим. С. Аверинцева и С. Бочарова. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.
32. Безуглова И. Каноническое и индивидуальное в творчестве русских распевщиков XVIII в. Опекаловский распев // Дисс ... канд. иск. – Л., 1982. – 195 с.
33. Бердяев Н. Сочинения. – М.: Раритет, 1994. – 416 с.
34. Бергсон А. Опыт о непосредственных данных сознания // В кн.: Бергсон А. Собр. соч. в 4-х тт. – Т. 1. – М.: Московский клуб, 1992. – 336 с.
35. Бергсон А. Смех // В кн.: Французская философия и эстетика ХХ века. – М.: Искусство, 1995. – 99 с.
36. Бергсон А. Два источника морали и религии. – М.: Канон, 1994. – 384 с.
37. Бершадская Г. Функции мелод. связей в современной музыкальной критике и музыкознании. – Ленинград, 1980. – Вып. 2. – С. 16–23.
38. Бёль Г. Молчание доктора Мурке. / Собрание сочинений. Т. 2. – М.: Художественная литература, 1990. – С. 609.
39. Библер В. Рождение автора – тема искусства ХХ века (к статье Ролана Барта «Смерть автора») // Вопросы искусствознания, 1993, № 2, 3. – С. 7–24.
40. Брянцева В. Французский клавесинизм. – СПб.: Дмитрий Буланин, 2000. – 378 с.
41. Бобровский В. Камерные инструментальные ансамбли Д. Шостаковича. Исследование. – М.: Сов. композитор, 1961. – 258 с. (нот. ил.).
42. Бобровский В. О переменности функций муз. формы. Исследования. – М.: Музыка, 1970. – 228 с. (с нот. ил.).
43. Бобровский В. Статьи. Исследования. – М.: Сов. композитор, 1990. – 293 с.
44. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления. Очерки (в 2 вып). // ВНИИ искусствознания. – М.: Музыка, 1989. – 266 с.
45. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. Исследования. – М.: Музыка, 1978. – 332 с. (нот.)
46. Бодрийяр Ж. Символический обмен и смерть // Пер. с франц. и вступит. статья С. Зенкина. – М.: Добросвет, 2000. – 387 с.
47. Большая советская энциклопедия. Т.11. – М., 1973. – 332 с.
48. Борхес Х. Алеф: Новеллы. – СПб.: Азбука, 2000. – 544 с.
49. Булез П. Музыкальное время // Homo Musicus 95. – М.: Изд-во Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 66–76.
50. Буттинг М. История музыки, пережитая мною. – М., 1959. – 279 с.
51. Буцко Ю. Витольд Лютославский. Заметки о технике инструментальной композиции // М., Сов. музыка, 1972, № 8. – С. 111–119.
52. Валери П. Об искусстве. – М.: Искусство, 1976. – 622 с.
53. Валицкая А. Русская эстетика XVIII в. – М., 1983. – 197 с.
54. Валькова В. Новые виды тематизма в советской симфонической музыке (60-е – первая половина 70-х гг.) // Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / ВНИЦИ. – М., 1981. – 24 с.
55. Валькова В. К вопросу о понятии «музыкальная тема» // Муз. искусство и наука. – Вып. 3. – М., 1978. – С. 168–191.
56. Ванштейн О. Постмодернизм: история или язык? (Материалы «круглого стола». Постмодернизм и культура) // Вопросы философии, 1993, № 6. – С. 13 – 44.
57. Варунц В. Музыкальный неоклассицизм. – М.: Музыка, 1988. – 80 с.
58. Виноградов Г. Музыкальная фактура и индивидуальный стиль композитора (на примере симфоний Л. Ревуцкого, Б. Лятошинского, А. Штогаренко // Автореф. дисс. ... канд. искусствоведения / Ин-т искусств фольклора и этнографии АН УССР. – К., 1982. – 23 с.
59. Гадамер Г. Семантика и герменевтика // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – С. 60–71.
60. Гадамер Г. Герменевтика і поетика. Вибрані твори / Пер. з нім. – К.: Юніверс, 2001. – 288 с.
61. Гальцова Е. Сюрреализм // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 455–460.
62. Гамрат-Курен В. Вагнер и протестантский хорал // В кн.: Рихард Вагнер. – М., 1974. – 130 с.
63. Гараджа А. Критика метафизики в неоструктурализме (по работам Дерриды 80-х годов). – М., 1989. – 50 с.
64. Гараджа А. Деконструкция – дерридаизация в действии // Искусство, 1989, № 10. – С. 49.
65. Герасимова Н. О некоторых закономерностях влияния тематизма на фактуру // Укр. музыковедение, 1968. – Вып. 3. – С. 168–179. (На укр. яз.)
66. Герасимова – Персидская Н. Русская музыка ХVII века – встреча двух эпох. – М.: Музыка, 1994. – 126с.
67. Герасимова – Персидская: Авторство как историко – стилевая проблема. //Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. –К.: Музична Україна, 1998. – С. 27–33.
68. Герасимова–Персидська Н. Специфіка національного варіанту бароко в українській музиці // Українське бароко та європейський контекст. – К.: Наукова думка, 1991. – С. 211–215.
69. Герман М. Уроки Пауля Клее // Вопросы искусствознания 2 – 3 / 93. – М.: Международная ассоциация искусствоведов, 1993. – С. 107–212.
70. Грачев В. Интерпретирующий стиль в музыке ХХ века: закономерности, эволюция // Дисс. ... канд. искусствоведения. – М., 1987. – 195 с.
71. Гринцер П. Литература древности и средневековья в системе исторической поэтики // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – 85 с.
72. Гуревич А. Категории средневековой культуры. – М., 1972. – 236 с.
73. Герасимова–Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1998. – С. 27–33.
74. Гумбольт В. Избранные труды по языковедению. – М.: Прогресс, 1994. – 397 с.
75. Гумбольт В. Язык и философия культуры. – М., 1985. – 169 с.
76. Горюхина Н. Очерки по вопросам музыкального стиля и форм. – К.: Музична Україна, 1985. – 112 с.
77. Гюнтер де Брайн // Современная художественная литература за рубежом, 1981, №  6. – 105 с.
78. Дали С. Дневник одного гения // Пер. с франц. Захаровой О. – М.: Искусство, 1997. – 255 с.
79. Двенадцать этюдов о музыке. // Сборник статей – М.: Издание МГК им. П.И. Чайковского, 2001. – 176 с.
80. Делез Ж. Критика и клиника. // Пер. с франц. О. Волчек и С. Фокина. Послесл. и прим. С. Фокина. – СПб.: Machina, 2002. – 240 с.
81. Делез Ж. Логика смысла // Фуко М. Theatrum philosophicum: Пер. с франц. – М.: Раритет – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
82. Делез Ж. Складка. Лейбниц. Барокко. – М.: Логос, 1997. – 264 с.
83. Делез Ж., Гваттари Ф. Капитализм и шизофрения: Анти-Эдип. – М., 1990. – 107 с.
84. Делез Ж. Критическая философия Канта: учение о способностях. Бергсонизм. Спиноза. – М.: «ПЕР СЭ», 2000. – 351 с.
85. Денисов Э. Додекофония и проблемы современной композиторской техники // Музыка и современность. Вып. 6. – М., 1969. – С. 478–528.
86. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Сов. композитор, 1986. – 206 с.
87. Деррида Ж. О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только // Пер. с фр. Михайлович Г. – М.: Современный литератор, 1999. – 832 с.
88. Деррида Ж. Письмо к японскому другу // Вопросы философии, 1992, № 4. – С. 53–57.
89. Деррида Ж. Страсти по Фрейду // В кн.: О почтовой открытке от Сократа до Фрейда и не только// Пер. с фр. Михайлович Г. – М.: Современный литератор, 1999. – С. 402–825.
90. Дженкс Ч. Язык архитектуры постмодернизма. – М.: Стройиздат, 1985. – 136 с.
91. Дневник Делакруа. – Т. 2. – М.: Академия Художеств СССР, 1961 – С. 220.
92. Долинская Е. О русской музыке последней трети ХХ века. – Магнитогорск: Изд-во МаГК, 2000. – 158 с.
93. Дроздова О. Начало русского авангарда: Андрей Волконский, «Сюита зеркал»// В кн.: Музыкальное искусство ХХ века. – Вып. 2. – Творческий процесс. Художественные явления. Теоретические концепции // Научные труды Московской гос. консерватории им. П.И. Чайковского. Сб. 9. – М., 1995. – С. 117–131.
94. Друскин М. О западно-европейской музыке ХХ века. – М.: Сов. композитор, 1973. – 272 с.
95. Дуглас Ш. Беспредметность и декоративность // Вопросы искусствознания 2 – 3 // 93. – М.: Международная ассоциация искусствоведов, 1993. – С. 96–106.
96. Дуков Е. К проблеме изучения социально-регулятивной функции в музыке // Сб.: Методологические проблемы музыковедения. – М., 1987.
97. Екимовский В. Оливье Мессиан. – М., 1987 – 301 c.
98. Ермакова Г. Категория «банального» и ее место в художественной критике // Эстетические очерки. – М., 1980. – 194 с.
99. Житомирский Д., Леонтьева О., Мяло К. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны. – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
100. Завадская Е. Культура Востока в современном западном мире. – М.: Наука, 1977. – 168 с.
101. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2-х вып. – Вып. 1. – Учебник для специализированных факультетов высших учебных заведений. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
102. Задерацкий В. Новые стилевые тенденции в украинской музыке 60–70-х годов // Муз. культура УССР // Сб. науч. ст. / Сост. Е. Алексеенко, М. Ляшенко; отв. ред. И. Ляшенко. – М., 1979. – С. 416–452.
103. Задерацкий В., Скорик М. О природе новаторства в современной музыке // К.: Совр. музыка. – 1973. – Вып. 1. – С. 3–25. (На укр. яз.)
104. Задерацкий В. И.Ф. Стравинский: Преломление русской традиции и вклад в музыку ХХ века // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М., 1985. – С. 21–39.
105. Задерацкий В. Современный симфонический тематизм: Вопросы мелодических структур и полифонических предпосылок // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке: сб. статей. – М., 1962. – С. 108 – 158.
106. Зайдель Е. Авагардизм и интрореализм в музыке как два аспекта эстетики парадокса. Дис. ... канд. иск. – М., 1993. – 205 с.
107. Земцовский И. О методологической сущности интонационного анализа // Сов. Музыка, 1979, № 3 – С. 24 – 29.
108. Зенаишвили Т. Французская бестактовая прелюдия. Импровизация или интерпретация // М., Музыкальная Академия, 1999, № 2. – С. 115–118.
109. Зинькевич Е. Динамика обновления: Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиции и новаторства (1970-е – нач. 80-х гг.). – К.: Музична Україна, 1986. – 186 с.
110. Зинькевич Е. Значение генетико-психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 96–101.
111. Зинькевич Е. Маршруты творческих поисков (камерно-инструментальный ансамбль) // Муз. критика и современность / сост. А.А. Стельмашенко. – К.: Музична Україна, 1984. – Вып. 2. – С. 57–76. (На укр. яз.)
112. Зинькевич Е. Поиски и открытия // К., Музыка, 1975, № 6. – С. 9–11. (На укр. яз.)
113. Ивашкин А. Истоки современных принципов интонационно-тематического единства // Методические вопросы теоретического музыкознания. Вып. ХХII. – М., 1975. – С. 277–296.
114. Ивашкин А. Канон в музыке как эстетический принцип. Дисс. ... канд. искусствоведения. – М. 1978. – 190 с.
115. Ивашкин А., Хитрук А. В поисках традиций. О фортепианной музыке США ХХ века. // Пьесы американских композиторов ХХ века для фортепиано. – М.: Музыка, 1991. – С. 2 – 6.
116. Ильин И. Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. – М.: Интрада, 1996. – 255 с.
117. Иршаи Е. Пространство терции // М., Музыкальная академия, 1999, № 2. – С. 79–81.
118. Каган М. Музыка в мире искусств. – СПб.: «Mt», 1996. – 232 с.
119. Каган М. Системный подход и гуманитарное знание: Избранные статьи. – Л.: Изд. ЛГУ, 1991. – 383 с.
120. Калашник М. Интерпретация жанров сюиты и партиты в творческой практике ХХ века. Дисс. ... канд. искусствоведения. – Харьков, 1991. – 203 с.
121. Канчели М. Тематическое развитие, форма и композиция цикла в струнных квартетах Д. Шостаковича и С. Цинцадзе: Автореф. дисс. … доктора искусствоведения. – К.: Изд-во Тбил. консерватории, 1982. – 51 с.
122. Карпентьер А. Весна Священная: Роман / Пер. с исп. – Куба: Альфредо Лопес, 1987. – 480 с..
123. Катунян М. Параллельное время Владимира Мартынова. // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. – Вып. 2. – М.: Композитор, 1996. – С.  41–74.
124. Кафанья, Альберт К. Формальный анализ определения «культура»: Пер. Николаева В. // Антология исследования культуры. – Т. 1. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.91–115.
125. Кац Б. О музыке Бориса Тищенко. Опыт критического исследования // Ленинград: Сов. композитор, 1986. – 168с., ил.
126. Книга Прозрений / сост. В. Малявин. – М.: Наталис, 1997. – 448 с. с ил.
127. Колмогорова Н. Начало ХХ века: Художественный процесс во Франции и русская критика / Под ред. Тараханова. Вып. 2. – М.: Московский музыковед. Музыка, 1991. – 272 с.
128. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 28–34.
129. Котляревский И. Музыкально-теоретические системы европейского искусствознания. – К.: Музична Україна, 1983. – 158 с.
130. Корж Ю. Неоклассицизм // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 307–312.
131. Кокто Ж. Parad. Документы и комментарии // Издание подготовил Михаил Сапонов. – М.: Московская консерватория, 1999. – 2,5 печ. лист.
132. Краузе Э. Рихард Штраус. Образы и творчество: Пер. с нем. Нашатыря Г. – М.: Музгиз, 1961. – 611 с.
133. Крёбер А. Конфигурации развития культуры // Пер. В. Николаева. Антология исследований культуры. – С. 465–499.
134. Крёбер А. Стиль и цивилизация // Антология исследований культуры. –Т. 1. – Интерпретации культуры. – С. 225–270.
135. Кужелева Е. Парадоксальность как свойство музыкальной поэтики Э. Сати // Сб. Культурологические проблемы музыкальной украинистики. Вып. 3. – Вопросы музыкальной семантики. – Одесса: Астропринт, 1997. – C. 85–94.
136. Кужелева Е. Полистилистика как музыкальный феномен: от прошлого к современности // Сб. «Культурологічні проблеми музичної україністики». – Вип. 2. – Одеса: Астропринт, 1998. –C. 65–68.
137. Кужелева Е. Феномен «неактуального стиля» в творчестве Э. Сати // Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської державної консерваторії. – Вип. 1. – Одеса: Астропринт, 2000. – C. 143–150.
138. Кужелева Е. Стилевая диалогичность в творчестве Сильвестрова // Сборник научных трудов кафедры культурологии ОГПУ. – Вып. 4. – Одесса: Астропринт, 1999. – C. 136–142.
139. Культурология. ХХ век. Энциклопедия. – Т. 1. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 447 с.
140. Курбатская С. Серийная музыка: Вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ «Сфера», 1996. – 389 с.
141. Курбатская С., Холопов Ю. Пьер Булез. Эдисон Денисов. Аналитические очерки. – М.: ТЦ «Сфера», 1998. – 366 с.
142. Кусков С. Палимпсест постмодернизма как «сохранение следов традиции» // Вопросы искусствознания, 1993, № 2–3. Журнал международной ассоциации искусствоведов. – 213 с.
143. Кэрролл Л. История с узелками. – М.: Мир, 1985. – 408 с.
144. Кэрролл Л. Логическая игра // Пер. с англ. Ю.А. Данилова. – М.: Наука, 1991. – 192 с.
145. Лаоцзы. Обрести себя в Дао. – М.: Республика, 2000. – 447 с.
146. Ланге М., Менерт Г., Опитц Г., Ренер Э. Культура в общественной жизни. – М., 1976. – С. 163–164.
147. Леонтьева О. Карл Орф. – М.: Музыка, 1884. – 334 с. (ил. нот.)
148. Лихачёв Д. Поэтика древнерусской литературы. 3-е издание. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
149. Ливанова Т. История западно-европейской музыки до 1798 года: Учебник для музыкальных вузов. Кн. 1: От античности к ХVIII в. – М.: Музыка, 1986. – 462 с.
150. Ливанова Т. Теория музыкальных стилей // В кн.: С.С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. композитор, 1979. – С. 296–308.
151. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр. История и современность. – М.: Советский композитор, 1990. – 312 с.
152. Лосев А. Художественные каноны как проблема стиля // В кн.: Вопросы эстетики. Вып. 6. – М., 1964. – 354 с.
153. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
154. Лотман Ю. Культура и взрыв. – М., 1992. – 208 с.
155. Лотман Ю., Минц З. Литература и мифология // Семиотика культуры. Труды по знаковым системам ХIII. – Тарту: ТГУ, 1981. – С. 35–56.
156. Лотман Ю., Успенский Б. О семиотическом механизме культуры // Труды по знаковым системам V. Ученые записки Тартусского гос. университета. Вып. 284. – Тарту: Изд-во ТГУ, 1971. – С. 144–166.
157. Лотман Ю. Структура художественного текста. – М.: Искусство, 1980. – 277 с.
158. Ляшенко Г. Некоторые аспекты новаторской трактовки старинной сюиты в «Партите» М. Скорика // Совр. музыка. Вып. I. – К., 1973. – С. 261–285. (На укр.яз.)
159. Ляшенко И. О традициях в современной украинской музыке // Муз. современник. – Вып. 1. – М., 1973. – С. 82–103.
160. Мазель Л. О системе муз. средств и некоторых принципах худ. воздействия музыки // Интонация и музыкальный образ. – М., 1965. – С. 225–264.
161. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. – Одесса: Астропринт, 2000. – 104 с.
162. Максимов В. Введение в систему Артонена Арто. – СПб.: Гиперион, 1998. – 192 с.
163. Мандельштам О. Избранное. – Т. 1, 2. – М.: СП «Интерпринт», 1991. – 480 с.
164. Мандельштам О. Четвёртая проза. – М.: СП «Интерпринт», 1991. – 238 с.
165. Маньковская Н. Деконструкция // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 94–97.
166. Маньковская Н. Симулакр // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 423 c.
167. Маньковская Н.Б. Шизоанализ вместо психоанализа (Структурно-психологическая эстетика). – М.: Знание, 1991. – 64 с.
168. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. – 347 с.
169. Матисс А. Заметки живописца // Пер. с франц., англ. – СПб.: Азбука, 2001. – 640 с.
170. Медушевский В. К проблеме сущности эволюции и типологии музыкальных стилей // Музыкальный современник. – Вып. 5. – М., 1984. – С. 5–17.
171. Медушевский В. Музыкальный стиль как семиотический объект // М., Советская музыка, 1979, № 3. – С. 30–39.
172. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке // Эстетические очерки. Избранное: сборник статей. – М.: Музыка, 1980.
173. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки. – М.: Музыка, 1976. – 255 с.
174. Медушевский В. О музыкальных универсалиях. О понятиях редуцированной и развёрнутой формы. Композиция и драматургия. // В кн.: С. С. Скребков. Статьи и воспоминания. – М.: Сов. Композитор, 1979. – С. 176–212.
175. Медушевский В. Человек в зеркале интонационной формы // М., Сов. музыка, 1980, № 9. – С. 39–50.
176. Метафизические исследования. Статус иного // Альманах. Вып. 14. – СПб.: Алетейя, 2000. – 340 с.
177. Метафизические исследования. Искусство II. // Альманах. Вып. 15. – СПб.: Алетейя, 2000. – 348 с.
178. Микешина Л. Интерпретация // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С.150–153.
179. Михайлов А. Историческая поэтика в контексте Западного литературоведения // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. – М., 1986. – 58 с.
180. Михайлов А. Отказ и отступление. Пространство молчания в произведениях Антона Веберна // В кн.: Теодор В. Одорно. Избранное: Социология музыки. М.– СПб.: Университетская книга, 1998. – С. 412–427.
181. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М.: Искусство, 1987. – 302 с.
182. Музыка в пространстве культуры // Избранные статьи. – Вып. 1. – Ростов-на-Дону: МП «Книга», 2001. – 232 с.
183. Музыкальнаяэнциклопедия в 6 –ти томах. – М.: Сов. Энциклопедия, 1982. – 1008 с.
184. Музыка. Миф. Бытие // Сборник статей. – М.: Издание МГК им. Чайковского, 1995. – 149 с.
185. Музыкальное искусство ХХ века. Вып. 2. Творческий процесс. Художественное явление. Теоретические концепции // Научные труды МГК им. П.И. Чайковского. Сб. 9. – М.: 1995. – 172 с.
186. Мюрай Т. Путешествия в микрокосмосе звука // М., Музыкальная Академия, 1999, № 2. – С. 161–163.
187. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М.: Музыка, 1982. – 319 с.
188. Назайкинский Е. Музыкально-звуковой мир: тембр – фонизм – сенсорность // М., Сов. музыка, 1986, № 12. – С. 75–83.
189. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М.: музыка, 1972. – 384 с.
190. Назайкинский Е. Принцип единовременного контраста // Русская книга о Бахе. – М.: Музыка, 1985. – С. 265–294.
191. Назайкинский Е. Термины, понятия, метафоры. // М., Сов. музыка, 1984, № 10. – С. 70–81.
192. Нестьева М. Творчество Валентина Сильвестрова // Композиторы союзных республик // Сб. ст. – М., 1983. – Вып. 4. – С. 79–121.
193. Орлова Е. Интонационная теория Асафьева как учение о специфике музыкального мышления. История. Становление. Сущность. – М.: Музыка, 1984. – 302 с.
194. Павлишин С. В. Сильвестров. – К.: Музична Україна, 1989. – 85 с.
195. Панофски Э. IDEA. – СПб.: Аксиома, 1999. – 228 с.
196. Переверзев Н. Проблемы муз. интонирования // Под. ред. Ю. Рагса. – М.: Музыка, 1966. – 224 с.
197. Пиралишвили О. Теоретические проблемы изобразительного искусства (Проблемы «Non-finito») Критерии незавершенности в искусстве и теория «non-finito». – Тбилиси: Хеловнеба, 1973. – 122 с.
198. Подоксик А. Пикассо. Вечный поиск. Альбом. – Л.: Аврора, 1989. – 190 с.
199. Проблемы стиля в интерпретации музыки барокко // Научные труды Московской государственной консерватории им. П.И. Чайковского. Сборник 32. – М.: Изд-во МГК, 2001. – 206 с.
200. Рагс Ю. Интонирование мелодии в связи с некоторыми её элементами // Труды кафедры теории музыки МГК. Вып. I. – М., 1960. – С. 338–356.
201. Радионова Т. Интонация как эстетическая категория // Автореф. дис. … канд. искусствоведения. – М.: Изд-во МГК, 1978. – 24 с.
202. Раппопорт Л. Витольд Лютославский. – М.: Музыка, 1976. – 136 с., с нот.
203. Рикель П. Конфликт интерпретаций. Очерки о герменевтике. – М.: Медиум, 1995. – 312 с.
204. Родионова Е. Интертекстуальность // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 153–154.
205. Розеншильд К. Молодой Дебюсси и его современники. – М.: Государственное музыкальное Издательство. – 1963. – 143 с.
206. Ручьевская Е. Мелодия сквозь призму жанра // Критика и музыкознание. Вып 2. – Л., 1980. – С. 35–54.
207. Ручьевская Е. Интонационный кризис и проблема переинтонирования // М., Сов. музыка, 1976, № 5. – С. 129–134.
208. Ручьевская Е. О методах претворения и выразительном значении речевой интонации (на примере творчества С. Слонимского, В. Гаврилкина, Л. Пригожина) // Поэзия и музыка. – М, 1973. – С. 137–186.
209. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века // Современные вопросы музыкознания. – М., 1976. – С. 146–207.
210. Ручьевская Е. Функции музыкальной темы. – М.: Музыка, 1977. – 159 с.
211. Рыклин М. Деконструкция и деструкция. Беседы с философами. – М.: Логос, 2002. – 269 с.
212. Рыжкова Н. О новых видах тематизма в советской инструментальной музыке 60-70-х годов // Жанрово-стилистические тенденции классической и современной музыки. – Л., 1980. – С. 175–195.
213. Савенко С. Musica sacra Арво Пярта. // Музыка из бывшего СССР. Сборник статей. – Вып. 2. – М.: Композитор, 1996. – С. 208–228.
214. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса: Астропринт, 2002. – 244 с.
215. Сарабьянов Д. Стиль модерн / Истоки. История. Проблемы. – М.: Искусство, 1989. – 294 с.
216. Сильвестров В. Сохранять достоинство // М., Советская музыка, 1990, № 4‑а. – С. 11–17.
217. Скребкова–Филатова М. Фактура в музыке: Художественные возможности. Структура. Функции. – М.: Музыка, 1985. – 285 с. (Ноты, схемы).
218. Скребков С. Интонация и лад // М., Сов. музыка, 1967, № 3 – С. 89–94.
219. Скребков С. Статьи и воспоминания. – М.: Советский композитор, 1979. – 310 с.
220. Скребков С. Художественные принципы музыкальных стилей. – М.: Музыка, 1973. – 447 с.
221. Смирнов Д. Преодолевая границы. Брайан Верхоу: эскизы к портрету// Музыкальная Академия. – М., 1996, № 4. – С. 202–208.
222. Стравинский И. Сочинения для фортепиано. – М.: Музыка, 1981. – 145 с.
223. Структурализм: «за» и «против». // Сборник статей. – М.: Прогресс, 1975. – 455 с.
224. Сокол А. Особенности и важнейшие принципы интервально-комбинационного метода композиции И. Стравинского // Укр. музыковедение. Вып. 2 – К., 1976. – С. 120–144. (На укр. яз.)
225. Сокол А. Типология простой, сложной и синтетической фактуры в произведениях И. Стравинского. – Автореф. дис. … канд. искусствоведения / Киев. консерватория. – К., 1977. – 24 с.
226. Соколов А. Музыкальная композиция ХХ века. Диалектика творчества. – М.: Музыка, 1992. – 230 с. (нот.)
227. Соколов М. Стиль // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 442–445.
228. Сохор А. Теория музыкальных жанров: Задачи и перспективы // Теоретические проблемы муз. форм и жанров. – М., 1971. – С. 292–310.
229. Тарасова О. Картина мира музыкального театра Н.В. Лысенко // Дисс. ... кандидата искусств. – Харьков, 1998. – 190 с.
230. Тарковский А. Белый день: Стихотворения и поэмы. – М.: ЗАО «Изд-во ЭКСМО-Пресс» – АОЗТ «Изд-во ЯУЗА», 1998. – 384 с.
231. Тойнбі А. Дослідження історії. – Т. 1. – К.: Основи, 1995. – 450 с.
232. Турчин В. По лабиринтам авангарда. – М.: МГУ, 1993. – 248 с.
233. Успенский П. Поэтика композиции: структура художественного текста и типология композиционной формы. – М.: Искусство, 1970. – 225 с.
234. Успенский Б. Поэтика композиции // Б.А. Успенский. Семиотика искусства. – М.: Языки русской культуры, 1995. – С. 9–218.
235. Филенко Г. Эрик Сати. Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 5. – Ленинград: Музыка, 1967. –С. 100–141 .
236. Философская энциклопедия. – Т. 2. – М., 1962. – С. 118.
237. Франкл В. Человек в поисках смысла. Сборник // Пер.с англ. нем. – М.: Прогресс, 1990. – 366 с.
238. Франкл В. Доктор и душа. Сборник // Пер. с англ. – СПб.: Ювента, 1997. – 286 с.
239. Фуко М. Theatrum philosophicum: Пер. с фр. – М.: Раритет – Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
240. Фуко М. Герменевтика субъекта // Социо–Логос. Социология. Антропология. Метафизика. – Вып. 1. – М.: Прогресс, 1991. – 297 с.
241. Фуко М. Археология знания // Пер. с франц. / Общ. ред. Б. Левченко. – К.: Ника–Центр, 1996. – 208 с.
242. Фуко М. Слова и вещи. Археология гуманитарных наук // Пер. с фр. В. Визгина, Н. Автономовой. Вступительная статья Н.С. Автономовой. – СПб.: А–саd., 1994. – 405 с.
243. Фуко М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности. –М.: Кастал, 1996. – 448 с.
244. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнего дня.// Пер. с нидерланд. – М.: Прогресс–Академия, 1992. – 464 с.
245. Хименес Х. Вечные мгновения: стихотворный сборник / пер. с исп.; сост., вступ. статья, прим. В. Андреев. – Спб: Северо–Запад, 1994. – 479с.
246. Холопова В. Альфред Шнитке. // Композиторы Российской Федерации. Вып. 2. – М.,1982. – С.254 – 287.
247. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины ХХ века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
248. Холопова В., Холопов Ю. Антон Веберн. Жизнь и творчество. – М.: Сов. композитор, 1984. – 319 с.
249. Холопова В. «Классицистский комплекс» творчества Стравинского в контексте русской музыки. // И.Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М., 1985. – С. 40–59.
250. Холопова В. К проблеме муз. форм 60–70-х годов ХХ века // Совр. искусство муз. композиции. Сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных / Ред. Н. Гуляницкая. –Вып. 79. – М.: Изд-во ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – С. 17–38.
251. Холопова В. Мелодика: научно-методический очерк. Вопросы истории, теории, методики. – М.: Музыка, 1984. – 88 с. (ноты, схемы).
252. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр «Консерватория», 1990. – 260 с.
253. Холопова В. Специальное и неспециальное музыкальное содержание. – М.: Издательство МГК им. П.И. Чайковского, 2002. – 31 с.
254. Холопова В. Музыкальный тематизм: научно-метод. очерк. – М.: Музыка, 1983. – 88 с.
255. Холопова В. О линеарно-мелодическом мышлении композиторов ХХ века // Критика и музыкознание. – Л., 1980. – Вып. 2. – С. 23–35.
256. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина. Жизнь памяти (С.Губайдулина беседует с Э. Рестаньо). – М.: Композитор, 1996. – 360 с.
257. Холопова В. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. Серия «Учебники для вузов. Специальная литература». – СПб.: Лань, 1999. – 496 с.
258. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. Исследование. – М.: Музыка, 1974. – 278 с. (с нот. ил.).
259. Цветаева М. Стихотворения. Поэмы. Драматические произведения. – Кишинев: Лумина, 1988. – 575 с., ил.
260. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки) // М., Сов. музыка, 1991, № 9. – С. 81–86.
261. Ценова В. Числовые тайны музыки Софии Губайдулиной: Монографическое исследование. – М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 2000. – 200 с.
262. Цыпин В. Перевод и комментарии к статье П. Булеза «Шенберг мертв» // Музыка. Миф. Бытие. Сб. статей. – М., 1995. – 149с.
263. Чеботаренко О. Культурологические аспекты исполнительской формы в музыке. Дисс. ... канд. искусствоведения. – Одесса, 1997. – 162 с.
264. Чередниченко Т. – Аркадьев М. Диалоги о «постсовременности» // Музыкальная Академия, 1998. – № 1. – С. 1–10.
265. Чередниченко Т. Кризис общества – кризис искусства. Музыкальный авангард и поп-музыка в системе буржуазной идеологии. –М., 1987. – 223 с., илл.
266. Чередниченко Т. Музыкальный запас. 70-е. Проблемы. Портреты. Случаи – М.: Новое литературное обозрение, 2002. – 592 с., илл.
267. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени: Художественная индивидуальность. Семантика. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – 280 с.
268. Чигарева Е. О связях музыкальной темы с гармонической и композиционной структурой музыкального произведения в целом // Проблемы музыковедения. – М.: Наука, 1973. – Вып. 2. – С. 48–89.
269. Шакурова А. Некоторые буржуазные концепции современного искусства. (Постмодернизм) // Научн. реферативный сборник / Общие вопросы искусства. – Вып. 2. – М.: Изд-во ВГБИЛ, 1983. – С. 1–4.
270. Шёнберг А. Вчера, сегодня, завтра. Материалы международной научной конференции. – М.: Изд-во МГК им. Чаковсковского, 2002. – 238 с.
271. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
272. Шнитке А. Парадоксальность как черта музыкальной логики Стравинского // И.Ф. Стравинский. Статьи и материалы. – М., 1973. – С. 334–383.
273. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. – Т. 1. Образ и действительность. – М.: Попурри, 1998. – 688 с.
274. Штокхаузен К. Структура и время переживания // Homo Musicus 95. – М.: Изд-во МГК им. П.И. Чайковского, 1995. – С. 76–94.
275. Шульц З. О развитии музыкального творчества в Германской Демократической Республике // Музык. иск-во в формировании нового человека. – К., 1982. – С. 54–63.
276. Эко У. Заметки на полях «Имени Розы»// Иностранная литература. – М., 1988, № 10. – С. 88–104.
277. Эко У. Интерпретация надинтерпретация. – Львов: Летопись. – 721 с.
278. Эко У. Маятник Фуко // Пер. с итал. и послесл. Костюкович Е. – СПб.: Симпозиум, 2001. – 764 с.
279. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в семиологию. –ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
280. Эстетика. Словарь. – М.: Политиздат, 1989. – С. 137.
281. Юдкин И. Музична культура НДР // Музика, 1986, № 5. – С. 24–25.
282. Юдкин И. Трактовка оперного персонажа в музыке // Иск-во социалистических стран Европы. Проблема героя. – К. ,1988. – С. 151–160.
283. Юнг К. AION // пер. с англ., лат., – М.: Рефл – бук, Ваклер, 1997. – 336 с.
284. Яворский Б. Сюиты Баха для клавира. Носина В. О символике французских сюит И.С. Баха. – М.: Классика – ХХI, 2002. – 156 с.
285. Якобсон Р. Избранные работы. – М., 1985. – 445с.
286. Якобсон Р. Лингвистика и поэтика // Структурализм: «за» и «против». – М.: Прогресс, 1975. – С. 193–230.
287. Якобсон Р. Работы по поэтике. – М., 1997. – 461с.
288. Яроцинский С. Дебюсси, импрессионизм и символизм. – М.: Прогресс. – 1978. – 232 с.
289. ХVII век в диалоге эпох и культур. Материалы научной конференции «Шестые Лафонтеновские чтения». – СПб.: Санкт-Петербургское философское общество, 2000. – 136 с.
290. Ars Notandі. Нотация в меняющемся мире. Материалы научной конференции. – М.: Научные труды МГК им. П.И. Чайковского, 1997. –  24 с.
291. Berio, Luciano. 6 encores. For piano. – Wien: Universal Edition, 1990. – 20 p.
292. Boulez, Pierre. Douze notations. Pour piano. – Wien: Universal Edition, 1985. – 12 p.
293. Bryars, Gavin. Vexations’ and its Performers in Contact, Spring 1983, p.12–20.
294. Cage, John. Piano Works 1935 – 48. Piano solo. – New York: Henmar Press Inc., 1999. – 67 p.
295. Corrigan R.W. The Future of Avant – gard and Paradigms of Postmodernism // The making Theatre. From Drama to Perfomance. – Ind. 1981. – 337 p.
296. Couperin, Francois 1668 –1733, exposition. Catalogue. – Paris, 1968. – 18 p.
297. Dreis V. Sublimierung des Stila // ibid. – 1983. № 8. – P. 481– 482.
298. Dufoureq, Norbert. La musique Francaise. – Paris: Picard, 1970. – 448 p.
299. Eco, Umberto. L’isola del giorno prima. – Milano: Bompiani, 1994. – 476 p.
300. Jameux D. Pierre Boulez: transl. Susan Bradshaw. – Cambridge: Harvard univ. press, 1991. – 422 p.
301. Harding, James. The ox on the roof. Scenes from life in Paris in the twenties. – London: Macdonald, 1972. – 261р.
302. Hoger, Olof. Erik satie and the piano – his relation to the magic instrument. // www. dragonfire.net
303. Ishii, Maki. Aphorizmen II. Fur einen Pianisten. Tokyo: Ongaku No Tomo Sha Corp., 1972. – 8 p.
304. Ligeti G. Trois Bagatelles. For piano. – Mainz: Schott, 2000. – 8 p.
305. Messiaen, Olivier. Catalogue D’oiseaux. Por piano. – Paris: Editeur Alphonse Leduc, 1999. – 27 p.
306. Myers, Rollo. Modern French music. Its evolution in cultural background from 1900 to the present day. – Oksford, 1974. – 210 p.
307. Nectoux, Jean Michel. Twentieth century French masters: Faure, Debussy, Satie, Ravel, Poulenc, Messian, Boulez. – Macmillan, 1986. – 291p.
308. Formalized music & mathematics in composition. Bloomington – London, 1971, p. 237.
309. Francis, Richard. If Art is not Art, than what is it? // Thames and Hadson 30 Bloomsburg Street London, England. – P. 25–32.
310. Orledge, Robert. Satie remembered. – Portland, 1983. – 213 р.
311. Rei, Anna. «E.S.» – London, 1974. – 154 р.
312. Satie, Erik. Exposition. Arcueil – Paris, 1966. Le cataloge. Paris.
313. Satie, Erik. Melodies et Chansons. Piano et chant. – Paris: Editions Salabert, 1998. – 68 p.
314. Satie, Erik. Children’s pieces for piano. – Great Britain: Novello, 1976. – 16 p.
315. Satie, Erik. Integrale des pieces pour piano, editees aux Editions Salabert. – Paris: Editions Salabert, 1989. – 288 p.
316. Sauguet, Henri. Difficulte d’etvede la musique Francaise. Communication faitea la séance du Mercredi 4 dec. 1985. – Paris: Palais de l’inst., 1985 – 25 p.
317. Shattuck, Roger. The banquet years. The origins of the avant gard in France 1885 to world war: Alfred Jarry Eric Satie. New York: Vintage, 1968. –243 р. Авангардизм во французском искусстве 1885–1918 (Жарри, Руссо, Сати, Апполинер).
318. The writing of Erik Satie./ Ed. & transl. by N. Wilkins. – London: Eulenburg, 1980. – 178p. Творчество Э. Сати. Материалы.
319. Volta, Ornella. Satie Seen through his letters. – Marien., 1989. – 315 р.
320. Whittington, Stephen. Serios Immodilities – on the centenery of Erik Satie’s Vexations.//www. dragonfire. net
321. 20 – eme Siecle – images de la musique francaise: Textes et entretiens/ Reunis par Jean – Pierre Der Orien. Paris: Sacen & Papiers, 1986. – 387p. Французская музыка ХХ века. Сборник статей.