**ОДЕССКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ АКАДЕМИЯ им. А. В. НЕЖДАНОВОЙ**

* УДК 78.072.2

**УНИВЕРСАЛИИ КУЛЬТУРЫ В ТВОРЧЕСТВЕ**

 **КШИШТОФА ПЕНДЕРЕЦКОГО**

* Диссертация на соискание ученой степени кандидата искусствоведения

Специальность 17.00.03 – музыкальное искусство

**КАЛИМУЛИНОЙ**

**Татьяны Ахатовны**

Научный руководитель

канд. филос. наук, и.о. проф.

**САМОЙЛЕНКО А. И.**

ОДЕССА 2ОО2 г.

**ОГЛАВЛЕНИЕ**

**ВВЕДЕНИЕ**…………………..………………………………………..3

**ГЛАВА I Универсалии культуры и музыкально-стилевые антиномии второй половины ХХ века**……………………………………………...11

**ГЛАВА II Вербальные аспекты музыкальной символики К.Пендерецкого…………………………………………………………………..**60

**ГЛАВА III Неориторические аспекты творчества К. Пендерецкого…..**110

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**………………………………………………………167

**БИБЛИОГРАФИЯ**…………………………………………………....184

**ВВЕДЕНИЕ**

Выбор темы в нашем исследовании мотивирован тем, что сегодня с полным правом можно назвать “феноменом Пендерецкого”. На протяжении нескольких десятилетий имя этого польского композитора является “знаком” приоритетных направлений композиторского творчества, несмотря на достаточно частую смену музыкально-творческих приоритетов. Обращая на себя внимание как один из наиболее “протеичных” композиторов ХХ столетия, сближаясь в этом отношении с И. Стравинским, К. Пендерецкий одновременно закладывает традиции польской школы, обращается не просто к традиционным, но постоянным, “вечным” образам, сюжетам, темам, тяготеет к культовым каноническим жанровым формам, провозглашает верность “форме” как устойчивой структуре, хранящей неизменные ценности. К рубежу веков становится заметно и желание композитора опереться на исторические стилевые модели музыки на пути к синтезирующей жанрово-композиционной форме, что, однако, не приводит его к неоклассицизму: композитор всегда приближает, максимально ассимилирует стилевой материал, преподносит его “от первого лица”, заинтересованно – автобиографично. При этом своей автобиографией (как композитора) он готов считать весь исторический опыт европейской музыки, стремится дать ему возможность “прозвучать” в одновременности и остро-современно. Возникающую парадоксальность своего творческого метода композитор комментирует в следующих словах: “В моем представлении художник – это человек непременно развивающийся, который с течением времени обязательно меняет свои вкусы и пристрастия в искусстве. Быть может, я ошибаюсь, но, во всяком случае, я принадлежу к этому типу. Отсюда, наверное, столь радикальные изменения в моем стиле. Конечно, каждый художник стремится выработать *свой универсальный музыкальный язык* (здесь и далее курсив наш. – *Т.К.*),который был бы *отражением современности*, но именно поэтому писать постоянно в одной композиторской манере весьма опасно...” [269, с. 9].

В приведенных словах указана центральная стилевая антиномия музыки Пендерецкого – “свое” – “универсальное”, индивидуальное – всеобщее, обусловленная желанием отражать современность; но, отражая современность, музыкальный язык, стремящийся к универсальности, должен воспроизводить не просто доминирующие, но несущие универсальный ценностный опыт аспекты культуры. Таким образом, “феномен Пендерецкого” оказывается тесно связанным с явлением культурных универсалий (в понятийном отношении – с категориями предельных оснований культуры в терминологии А. Кирилюка). Реализуясь в различных сферах человеческой деятельности, модифицируясь в различных видах искусства, эволюционируя в различных исторических жанровых формах, универсалии как *всегда имеющие всеобщее значение основания человеческого творчества (жизни как творческого процесса)* сохраняют связь с единым механизмом культуры – с базовыми структурами культурного сознания, культурной семантики.

Поэтому мы можем говорить о том, что творчество Пендерецкого представляет собой не только музыкально-стилевой, но, прежде всего, особый культурологический феномен, может быть освещено как целое – в единстве метода – только в контексте существенных направлений культуры, спроецированных в область музыкальной культуры. Актуальность такой постановки проблемы, избранной в нашем исследовании, усиливается тем, что позволяет, опираясь на творчество польского мастера, развивать культурологически обновленный музыковедческий подход к ряду явлений музыкального искусства, обосновывать необходимость именно такого подхода к композиторскому творчеству второй половины ХХ – начала ХХI века, наконец, определять ведущие музыкально-культурологические категории. Подобная *методологическая направленность* работы, в свою очередь, может быть объяснена тем, что сегодня существует настоятельная необходимость четкого разграничения музыковедческого и культурологического подходов, а также – не менее важная задача их понятийного сближения в русле культурологических концепций музыки и *музыковедческих концепций культуры.* Значение последних усиливается тем, что современное музыкознание озабочено поиском новой единой гуманитарной основы, интегрирующего метода, системной целостности. Сохраняющаяся до сегодняшнего дня противоречивость в оценках (часто – в “недооценках”) творчества Пендерецкого обусловлена, на наш взгляд, отсутствием в музыковедческих работах подобных метатеоретических ракурсов. Но не следует забывать и о том, что состоятельность метатеории зависит от того, насколько она убедительна в приложении к семантическим характеристикам музыкальных опусов, насколько способствует аналитическому проникновению в содержание музыки и её стилевых явлений. В связи с изучением стилевого своеобразия творчества Пендерецкого понятие об универсалиях культуры приобретает большую конкретность и содержательную точность, позволяет определять формы выражения универсальных тенденций культуры. В контексте музыкального творчества Пендерецкого универсалии культуры осуществляются в форме *сквозных стилевых антиномий,* выявлению которых посвящена первая глава исследования.

*Актуальность темы* диссертационного исследования обусловлена также обращением к позднему периоду творчества польского композитора, в частности, к опере “Черная маска”, мало освещенному на страницах русскоязычной и украиноязычной литературы. Такому освещению способствует анализ лекций Пендерецкого “Лабиринт времени” в переводе автора диссертации, использованный во второй главе работы. Данные лекции предъявляют *новый – вербальный – аспект поэтики композитора*, до сих пор остававшийся без должного внимания.

Значение Пендерецкого как классика музыкального искусства второй половины ХХ века во многом объясняется всесторонним развитием в его творчестве сонористической системы выразительности и сопутствующих ей способов нотно-графической записи – его ролью основоположника “каталоговой модели” (А. Ивашкин) сонористики. Однако семантические функции сонористических приемов, равно как и их соотношение с традиционными формами звучания и записи музыкального текста не определены с достаточной четкостью, не рассмотрены в их системном единстве с теми “музыкально-языковыми универсалиями”, которым польский композитор подчиняет и интерпретацию традиционных жанровых прототипов, и конструирование новых беспрецендентных жанровых форм. Основой полисистемности музыкального мышления Пендерецкого выступают переосмысленные им риторические аспекты музыкального языка, особенно явственно выступающие в сочинениях последних лет, что позволяет выдвигать концепцию неориторики как ведущего оценочного критерия в изучении стиля композитора в последней, третьей, главе диссертации.

В связи с вышесказанным *целью диссертационного исследования* явилось определение факторов единства творческого метода Пендерецкого как обусловленных универсалиями культуры и раскрывающих значение последних для музыкального искусства на рубеже тысячелетий.

*Задачи исследования* формируются соответственно его основным разделам следующим образом:

1. определение места и значения Пендерецкого в музыкальной культуре второй половины ХХ века, в частности, в формировании польской композиторской школы;

1. выявление антиномичных оснований стиля композитора в связи с ведущими антиномиями культуры середины и второй половины ХХ века, прежде всего, как взаимообусловленности сакрального – профанного, храмового – театрального, этоса и пафоса;
2. развитие системного подхода к явлению стиля и стилевого синтеза, в том числе оценка неостилевого содержания музыки Пендерецкого с позиции теории “смысловой полифонии” и “жанровой переакцентуации” М. Бахтина;
3. выявление вербальных факторов и ведущей символики в музыкальной поэтике Пендерецкого в их взаимосвязи;
4. рассмотрение явления неориторики как выражающего новые коммуникативные возможности композиторского творчества в единстве со стилистическими слагаемыми музыкальной композиции;
5. раскрытие семантического предназначения сонористики в творчестве Пендерецкого.
6. определение специфики карнавальной тенденции в творчестве польского композитора на основе анализа оперы “Чёрная маска”.

*Научная новизна диссертации* в наиболее общем плане обусловлена подходом к творчеству Пендерецкого как к целостному стилевому феномену, симптоматичному для современного композиторского творчества как своими видимыми – внешними – противоречиями, так и сущностным – глубинным – методическим единством. В связи с этим в работе предлагается сравнительная характеристика творческих фигур Стравинского и Пендерецкого, а эстетические искания последнего рассматриваются в широком историческом контексте композиторской поэтики. Развитие представления о современном музыкальном творчестве как о своеобразном “исследовании стилей” на основе теории стилевых антиномий А. Лосева позволяет с новых позиций оценивать явление стилевого синтеза не только в произведениях Пендерецкого, но и – шире – как ведущий принцип композиторского мышления последних десятилетий, коренным образом меняющий природу национального стиля в музыке.

* Углубление представлений о вербальных аспектах композиторского творчества, которое становится возможным благодаря анализу словесно-поэтических символов, созданных Пендерецким в его лекциях, позволяет осветить проблему Логоса как главный гуманитарный вопрос культуры постатеистического периода, ввести новые эстетико-культурологические измерения композиторских идей. В качестве нового критерия музыкального замысла определяется категория “концептуального Времени”, что обусловливает более глубокий подход к явлению хронотопа в музыке и темпо-ритмическим параметрам музыкальной композиции (в частности, в анализе “Чёрной маски”).
* Введение понятий “коммуникативного фрагмента” и “контаминации”, способствует новому характеру стилистического анализа музыки Пендерецкого и дифференцированному подходу к явлению неориторики в его творчестве. В связи с определением роли трагедийной семантики в музыке Пендерецкого конкретизируются неориторические приемы и их композиционные функции, а также семантические функции сонористики как показательные именно для метода польского мастера. Выявляется новая природа условности музыкального языка, повлекшая за собой принципиальное изменение представлений о музыкальной форме, обострившая интерес к катартической символике.
* *Объект исследования* – апробированные композиторским мышлением, типичные для европейского сознания, универсалии культуры.
* *Предметом изучения* послужило творчество Пендерецкого как символическое в своих стилевых основаниях и с этой точки зрения обнаруживающее единое направление эволюции.
* *Методологической основой диссертации* явились труды А. Лосева,
М. Бахтина, С. Аверинцева, Ю. Лотмана, Б. Гаспарова, некоторых других эстетиков, культурологов, литературоведов, а также музыковедческие исследования, посвященные проблемам жанрово-стилевого содержания музыки, современного композиторского мышления, эволюции музыкальной формы. Ведущими методами работы стали эстетико-культурологический, текстологический, сравнительно-исторический и аналитический музыковедческий.
* Материалом работы послужили произведения К. Пендерецкого 60 – 90-х годов, из которых выделена, как новое для музыковедческой оценки сочинение, опера “Черная маска”. В связи с определением трагедийной направленности поэтики Пендерецкого рассматривалось творчество некоторых европейских композиторов ХIХ – ХХ веков, в частности, Р. Шумана, М. Равеля, Г. Малера, А. Онеггера, С. Прокофьева, Дм. Шостаковича, некоторых других. В качестве аналитического материала, расширяющего представление о предметной направленности музыковедческого анализа, использовались тексты лекций К. Пендерецкого “Лабиринт времени”.

Диссертационное исследование **согласовано с плановой научно- исследовательской тематикой** центра музыкальной культурологии кафедры истории музыки и музыкальной этнографии Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой.

**Практическое значение диссертационного исследования** определяется возможностью использования его материалов в курсах истории современной зарубежной музыки, музыкальной культурологии, а также в факультативном спецкурсе, посвященном творчеству польского композитора. Предложенные методы исследования поэтики Пендерецкого могут быть применены к другим “знаковым” фигурам композиторского творчества ХХ века (И. Стравинскому, О. Мессиану, Б. Бартоку, Д. Шостаковичу и другим), особенно актуальны в связи с изменением представлений об “авторстве” в музыке последних десятилетий, новыми представлениями о национальном стиле и некоторым другим.

**Материалы исследования апробированы** в курсах лекций, читаемых автором диссертации в ОГМА им. А. В. Неждановой, нашли отражения в методических разработках (3). Положения диссертации обсуждались на заседаниях кафедры истории музыки и музыкальной этнографии ОГМА им. А. В. Неждановой, на 11 научных конференциях и семинарах (Республиканская научная конференция “Культурологічна трансформація мистецької освіти та актуальні питання творчої діяльності музиканта в сучасній Україні”. – Киев, 23-26 февраля 1998; Международный музыкологический семинар “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. – Одесса, 23-25 апреля 1998; Всеукраинская научно-практическая конференция “Сучасне музичне мистецтво: проблеми наукової та виконавської інтерпретації”. – Киев, 6-8 апреля 1999; Международный семинар “Трансформація музичної освіти: культура та сучасність”. – Одесса, 12-17 сентября 1999; Всеукраинская научная конференция “Творчість Лесі Дичко в контексті жанрово-стильових шукань української музики другої половини ХХ ст.” – Киев, 2-3-ноября 1999; Международный круглый стол, посвященный 2000-леию Христианства “Сакральная музыка: проблемы понимания и интерпретации”. – Одесса, 1-4 мая 2000; Всеукраинская научно-практическая конференция “Й. С. Бах та його епоха в історії світової художньої культури”. – Донецк, 26-27 мая 2000; Международный музыковедческий семинар “Музыкальная культура: Восток-Запад”. – Одесса, 1-2-февраля 2001; Международный музыкологический семинар “Трансфрмація музичної освіти: культура і сучасність. Присвячується К. Ф. Данькевичу”. – Одесса, 12-16 октября 2002; Международная научно-практическая конференция “Захід-Схід: музичне мистецтво і культура”. – Одесса, 1-2 февраля 2003; Международная научно-практическая конференция “Культура и цивилизация: Восток и Запад”. – Одесса, 3-4 февраля 2003).

**Публикации.** Основные результаты диссертации опубликованы в 6 статьях, из них три в специализированных изданиях.

**Структура диссертации:** Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения, содержащего основные выводы, и библиографии. Объем работы – 183 страницы (без списка литературы). Список использованной литературы включает 283 наименования.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Подводя итоги проделанному исследованию и суммируя его основные положения, мы можем последовательно осветить решения задач, поставленных во введении к диссертации (от первой к седьмой).

1. Подъем авторского стиля до уровня “стиля эпохи” непосредственно связан с его обобщающими и интегративными возможностями, то есть с его способностью к полисемантическим образованиям. Только в таком случае возникает необходимый резонанс автора и эпохи. В то же время, благодаря индивидуальным стилевым решениям, музыка ХХ века открыла наиболее важные и полифонические свои смыслы. К числу подобных открытий следует отнести и семантическую интерпретацию сонорно-сонористического письма, обусловившую стилевую значимость последнего. Вклад К. Пендерецкого в это открытие – один из основных. Можно сказать, что именно благодаря этому вкладу Пендерецкому удалось вывести польскую композиторскую школу на мировую арену (что он считает своей главной заслугой). Однако Пендерецкий принимает как свою собственную мысль Л. Ноно о том, что отдельный автор, сколь бы даровит он ни был, не может быть “отцом музыки”, то есть родоначальником какого бы то ни было жанрово-стилевого, семантического направления в музыке. “Отцом” может быть и всегда остается эпоха – художественная традиция в её самых широких пределах как ценностно-смысловые доминанты культуры. В связи с последними Пендерецкий осмысливает стилистические комплексы сонористики, подчиняя их образу “героя культуры” – как эпохального и только после этого как авторизованного.

Посредством антиномии понимание – непонимание как основы памяти культуры обнаруживается смысловая природа противостояния ритуального и карнавального начал (возвышенного упорядоченного ума и вольной снижающей глупости), то есть получает более широкое культурологическое обоснование антиномия сакрального – профанного. Одновременно данная антиномия раскрывается как опорная, интегрирующая по отношению к иным ценностным оппозициям, *приобретает категориальное значение* – как для культурной семантики, так и для музыкальной поэтики Пендерецкого.

В творчестве польского мастера в полной мере отразились все противоречивые стороны стиля как творческого фактора национальной культуры – все его динамические свойства. Стилевая эволюция Пендерецкого ведёт от освоения общвропейских, начиная с новейших, ближайших к нему, средств выразительности к “новой простоте” ритуализованных основ славянской традиции (в “Херувимской”), которые явились для него “символом определенной духовной дисциплины, рационального контроля, не допускающего произвола” [72, с. 104]. Взаимодействие национального – инонационального (общечеловеческого) реализуется в специфическом механизме музыкальной интертекстуальности, а последняя приравнивается к антиномичности национального стиля в понимании композитором. При этом композитор не отказывается от возможностей современной музыкальной техники, но регламентирует её требованиями нового жанрового синтеза, расширяющего “генетическую формулу” польской музыки до пределов интонационно-звукового “антропокосмического универсума” (термин И. Ляшенко).

Вхождение в контекст универсалий культуры обусловливает новую широту понятия о национальном стиле применительно к творчеству Пендерецкого. Впрочем, стирание границ между национальным как особенным и интер-национальным (меж- и над-национальным) как всеобщим можно считать характерной чертой музыкального (и не только музыкального) искусства последних десятилетий, что соответствует главной тенденции современной культуры – тенденции интеграции, восстановления целостности как, прежде всего, восстановления духовного. Данная тенденция в музыкальном формообразовании проступает на уровне языковых принципов, отношения к “знаковости” приёмов выразительности, к символическим возможностям содержательного плана музыки в целом. Это своего рода процесс расширения “национальной памяти” музыки, начало которому было положено творчеством Стравинского, а решающей предпосылкой можно считать опыт русской классической музыки, на котором, собственно, и вырос Стравинский (на широкое значение национального стиля в русской классической музыке обращено внимание в исследовании С. Тышко [194]). У данного расширения есть два аспекта. Первый связан с развитием универсальных композиционных методов (полистилистики, додекафонии, сонористики, минимализма), с технологическим объединением композиторских поэтик и автономизацией конструктивной логики музыки. Второй обусловлен углублением исторических предпосылок музыкальных образов, вплоть до обнаружения единых жанрово-семантических моделей, интонационных архетипов, общих “текстов”, в том числе канонических словесных текстов, в опоре на которые формировалась профессиональная европейская музыка. Таким образом, модернизация – актуализация сочетается с возвращением к традициям, что объясняет парадоксальное сближение в творчестве Пендерецкого экспрессионистских и неоклассицистских музыкальных идей.

2. Мы приходим к выводу, что в музыковедческих работах понятие А. Лосева об “антиномиях смысла” может быть апробировано в связи: а) с взаимопереходностью явлений жанра и стиля и необходимостью определения их семантических функций; б) со смысловыми доминантами культуры, обусловившими устойчивые жанровые решения и стилевые приёмы в музыке; в) с пониманием стиля как универсального начала, широкой традиции и, одновременно, индивидуально-авторского, выявляющего уникальность личностного опыта композитора, приобретающего особую значительность в музыкальном творчестве второй половины нашего столетия. Проецируя концепцию Лосева в область интересующей нас темы, отмечаем, что многообразие стилевых тенденций, стремительность их изменений в музыкальном творчестве ХХ столетия свидетельствует о напряженности и “полифоничности” поиска новых, доступных для общественного понимания средств воплощения и, главное, разрешения глобальной метаисторической проблемы противостояния “добра” и “зла”. Космический общепланетарный масштаб трактовки данной темы способствует её обновленному религиозному наполнению. Религиозность как выражение связи, сопричастности человеческих судеб и сознаний в музыкальном отношении заставляет “вспоминать” стилевые принципы композиторского творчества минувших исторических периодов.

Так, Пендерецкому, который неоднократно обращается к библейским и евангельским сюжетам (от “Пассионов” до “Утраченного рая”, преподносящего сакральный сюжет в авторской обработке английского драматурга Мильтона) близки понятия “Судьба, Смерть, Вина, Грех, Покаяние, Искупление, Жертва”, то есть ряд новой *экзистенциалистской* религиозной символики в искусстве ХХ века (поскольку прежде всего она была своеобразно осмыслена экзистенциализмом), претендующей на общечеловеческое содержание. Именно данная символика обусловливает черты неовагнерианства Пендерецкого (возобновление идеи “бесконечной мелодии”), шире – неоромантическую пафосность, риторизованную контрастность всех драматургических средств, а также идущие от поздней романтической техники микротематичность и фоноколористичность.

Однако неоромантическими чертами не ограничивается отношение Пендерецкого к историческому музыкальному опыту. С таким же правом можно назвать его музыку необарочной и постклассической: от барочной традиции он наследует спонтанность, динамичность, пестроту, неупорядоченность (хаотичность как симптом становления), ненормативность образов и приёмов; классицизм (ренессансно-классическая традиция) опосредуется им как условная система правил, основанная на четкой разграниченности позитивных и негативных значений, трансформируемая в музыке второй половины ХХ века в “консонанс- и “диссонанс-экспрессии” (терминология В. Холоповой [205]). Барочная направленность стиля композитора стимулируется темой Войны, порождающей и идею Дисгармонии как непреодолимости конфликтных отношений человека с бытием. Постклассическое значение поэтики композитора обусловлено его способностью выходить за пределы всех жанрово-стилевых, языковых условностей и ограничений, представлять опыт европейской музыки как единую семантическую модель, которая в силу своего единства может быть представлена как *гармонизующая модель человеческой истории с её крайними тенденциями сакрального и профанного.* Следовательно, барочно-романтическую и ренессансно-классицизирующую стилевые тенденции следует рассматривать как опорные для стилевой антиномичности творчества Пендерецкого и “историзма” его метода.

В связи с проблемой Логоса – верховного Смысла культуры, символизируемого в Слове – Пендерецкий вплотную подходит к главному гуманитарному вопросу современной культуры, допускающему только антиномичное разъяснение, но и обнаруживающему таким образом антиномичную природу основной культурной универсалии: к вопросу о мере человека и человеческого, о критериях оценки человека как природного-социального, материального-духовного, божественного – “людского”, наконец, сакрального (святого) – профанного (греховного), возвышенного и униженного существа одновременно.

Судьба Слова как Логоса, в её освещении Аверинцевым, отражает судьбу сознания как “смыслового органа” человека (В. Франкл) [198]. Послеатеистическая ситуация наделена признаками семантического аутизма и символического интеракционизма, а это означает, что сами явления семантики – символики, значения и смысла теряются, распадаются, мельчатся и исчезают...

К. Сигов, комментируя отдельные позиции Аверинцева, вводит термин “эпоха постатеизма”, который должен указывать на главную проблему современной культуры как на антиномию “всеединство мира – тотальная разделённость человеческого бытия”, причем данная антиномия является исключительно человеческим культурным приобретением. Постатеистическое сознание связано с тем, что, вместо старых (атеистических) претензий “изолировать” землю от неба, появилось недоверие к какой-бы то ни было связи между теми, кто остался на этой голой земле... Страх другого, страх обязывающего контакта с ними удваивает страх дать слово, которое свяжет меня и другого” [175, с. 433].

Именно в таком понимании “постатеистическое” измерение человека и личностных отношений легло в основу сюжета и драматургии “Чёрной маски” Пендерецкого, а также послужило предметом пристального анализа в его лекциях, следовательно, является общим предметом его композиторской поэтики. Однако именно Пендерецкий позволяет заметить и укрепиться в мысли, что в понятии о постатеистическом можно найти указания на позитивные стороны культурно-личностного опыта. Определим их как, во-первых, новый синтез религиозного и мирского сознаний, позволяющий соотнести, взаимно осветить две сферы человеческой духовности; во-вторых, поиск нового Слова – слов, образов, звучаний, знаковых фигур и тому подобного – как новой смысловой глубины, данной человеку в нем самом постольку, поскольку она присутствует в основах бытия; в-третьих, потребность в восстановлении символических связей, в переживании символически открываемой целостности бытия, возрождение “дерзости понимания” в единстве со “смиренностью вопроса” о соизмеримости человеческого и божественного.

3. “Феномен Пендерецкого” позволяет открыть принципы системного подхода к явлению стиля в музыке второй половины ХХ – начала ХХI столетия.

Стиль Пендерецкого является последовательным и широким отражением всех, часто взаимоисключающих, тенденций стилевого самоопределения музыки ХХ века, подтверждая “переходность” как существенную парадигму современной музыкальной культуры. К симптомам переходности в стиле мастера следует отнести сближение трагедийной и мифологизирующей концепций, канонических ритуально-сакрализованных и свободно-реконструированных профанных карнавализованных форм, абсолютной чистой (инструментально-симфонической в своей основе) жанровой области музыки (как области самодавления, самозаконности музыкального смысла) и программных жанров в узком значении этого понятия, имеющих ясный социальный адрес, прикладную предназначенность, декларируемый – объявленный – смысл музыкального звучания. Универсальный стилевой срез современного композиторского опыта, который совершает Пендерецкий, позволяет ему многообразно воспроизводить антиномичные основания духовной культуры ХХ века. Последнее и обусловливает тот *авторский полилог*, который в музыке Пендерецкого возникает и как особое претворение принципов полистилистики, и как смысловая полифоничность в двух её значениях: в значении единовременного сопряжения нескольких и более контрастных смыслов (приём, исходящий от И. С. Баха, известный в терминологии Т. Ливановой как “приём единовременного контраста”) и как *полифония смысла*, то есть многоаспектность и переменность одного смыслового начала, по сути указывающие на его символическую неисчерпаемость.

 Явление стилевого полилога в музыке и в творчестве Пендерецкого становится частью сложного механизма жанровых преобразований: полифоничность стиля взаимообусловлена с диалогичностью жанра. Не случайно в теории М. Бахтина понятия “полифонии” и “диалога” граничат друг с другом и взаимопереходны, аналогично понятиям стиля-жанра. Исследование данной взаимопереходности и лежит в основе бахтиновской концепции полилога как архитектонического, то есть ценностно-смыслового феномена.

Рассматривая сочинения Пендерецкого с точки зрения осуществляемого в них полилога, то есть как “музыку о музыке, обращенную к музыке” возможно объяснить ряд специфических признаков неостилевых тенденций современной музыки. Даже кажущиеся беспрецендентным новаторством сонористика и минимализм в свете полилога оказываются включенными в общее русло неостилевых поисков: первая – как возвращение к звукокрасочным комплексам строгой культовой полифонии (а, может быть, и глубже – к архаическим гетерофонным звукообразам), то есть как неоренессансная тенденция; вторая – как развитие барочного принципа остинатных форм (и, снова, как возрождение остинатности в качестве логического архетипа музыки, известного с древнейших времен), своеобразное необарокко.

4. Краеугольным камнем поэтики Пендерецкого в единстве её музыкальной и литературной сторон является понятие и образ Памяти – сакрализованный, возвышенно этический в сочинениях на культовую тему, профанно деформированный, карнавализованный в “Чёрной маске”.

Композитор находит особое объяснение психологических механизмов памяти как способа противостояния апокалиптическому Страху. Страх будущего вырастает из устрашённости прошлым и требует прежде всего очищения памяти – ценностной ревизии прошлого опыта, которая позволит создать иную, обновлённую концепцию Времени. Необходимыми факторами такой концепции становятся исповедальность – покаяние – катарсис. Только в контексте названных феноменом факт человеческой смертности, гибели героев может приобрести позитивную эстетическую значимость. Но, становясь платформой композиторского творчества, данная концепция требует особой мотивированности – разъяснённости, поскольку выражает новое качество музыкальной программности – как универсальной символической, претендующей на то, чтобы явиться онтологией личностного сознания. Данное обстоятельство объясняет, во-первых, приёмы “сверх-экспрессии” (термин В. Задерацкого), апробированные авторами музыки второй половины минувшего столетия, во-вторых – становление в качестве самостоятельной области *композиторской поэтики* вербализованной музыкальной семантики, то есть словесных интерпретаций композиторами собственных опусов, расширяющихся до анализа метода и стилевых намерений. В этом сказывается потребность создания нового ценностного каталога музыки, а также философско-поэтическое понимание композиторами своих музыкальных идей (в единстве с желанием быть верно и с достаточной широтой понятыми).

Вербальная тенденция композиторского творчества может быть названа авторской “концептуализацией”, поскольку инициирована самими музыкальными мастерами. Начинаясь с “Диалогов” И. Стравинского, она сегодня поддержана диалогами А. Шнитке с А. Ивашкиным [71], С. Губайдулиной с Э. Рестаньо и В. Холоповой [206]. Лекции К.Пендерецкого “на конец Времени” (в сборнике “Лабиринт времени”) и его диалоги с Анной и Збигневом Баран в этом отношении могут быть признаны типичными для музыкальной культуры последних десятилетий. Их типичность определяется и интересом композитора к тому феномену, который так или иначе привлекает внимание всех крупных художников, писателей, музыкантов – интересом к дихотомии вечного и преходящего во временном процессе, причем антиномичная структура Времени служит предпосылкой как эстетической позиции, так и композиционных решений. Обращение в музыкальных композициях к “вечным темам”, к онтологической проблематике позволяет сводить воедино историческое и личностное (субъектно-индивидуализированное) понимание Времени как Памяти, подчиняя ему пространственные параметры музыкальной экспрессии и формируя таким образом новое отношение к художественным хронотопам, когда “горизонтальная” линия опыта становится “вертикалью” (если перефразировать мысль С. Губайдулиной). В смысловом пространстве музыкального замысла, близко соприкасающимся с пространством личностной авторской судьбы, “вертикальное измерение” означает особенно активные отношения со временем и позволяет углубиться до “тайн” подсознания. Явление концептуализации связано с усилением психологической стороны образного выбора, с обострением психологической знаковости композиционных приёмов, становясь формой самопознания и самооценки. Выражению авторского самодиалога и служат вербальные характеристики композиторского метода, которые в силу обращённости к глубинным смыслам – к глубинным психическим мотивациям осмысления – приобретают иносказательность, символическую направленность.

 Относительно роли Пендерецкого в становлении данной тенденции музыкальной культуры, заметим, что он, во-первых, возрождает и продолжает принцип романтической (преимущественно шумановско-листовской) персонифицированной ассоциативной описательности, во-вторых, следует типичному для славянских мастеров принципу рефлексивного интенционального преподнесения творческих идей. Последнее характеризует отношение к творчеству в целом (как к форме самодиалога, а уже на его основе – диалога с человечеством) И. Стравинского, Э. Денисова, А. Шнитке, Г. Уствольской, В. Сильвестрова, Л. Дычко, В. Рунчака, С. Зажитько, некоторых других.

Контекстуальным размышлением явилось для Пендерецкого обсуждение проблемы личностной целостности, от которой зависит судьба человека в мире: “Я был руководим поиском синтеза, желанием открыть целостность в нагромождении опытов – том нагромождении, которое оказывается уделом современного человека. Каждая прошедшая эпоха оставила свой узнаваемый язык. Бах или Моцарт знали, для кого пишут и что будут поняты… Современный творец, невзирая на стремления к универсализму, лишен опоры в самом себе, лишен союзников” [269, с.12].

В содержании лекций – как в размышлениях на тему “Музыка в контексте кризисного мироощущения конца ХХ века” – обнаруживаются совпадения (иногда буквальные) с сюжетами, образами, способами интерпретации, оценками, символами, созданными в произведениях Т. Манна, И. Во, Г. Маркеса, О. Хаксли, Х.-Л. Борхеса, М. Павича, некоторых других. При этом Пендерецкий нисколько не претендует на “литературность” изложения – литературную “обработку” мыслей. Его задачу можно понять как задачу создания путем вербализации ряд метафор, указывающих на сложно-символическое происхождение его композиционно-стилевых решений. В контексте лекций данные метафоры постепенно также перерастают в своего рода притчевые означения, поэтические символы. Однако, композитор излагает их с достаточной простотой, “расшифровывая” содержание метафоры с помощью парного понятия, текстуально близкого. Так возникает следующий ряд двойных понятий: Ковчег – соборность, исцеление – синтез, Сад, Лес, Дерево – произрастание, Лабиринт – путь, поиск, опыт истинного знания, “Конец века” – время прогнозирования будущего, то есть Начало, традиция – императивность архетипов, потребность ретроспекции, форма – кристаллизация сознания, духа, возможность выявления контрастов и парадоксов бытия, сакральное – измерение реальности, “трудная надежда”, способ спасения, десакрализация (профанное) – “фаустианская страсть уничтожения”, распад целого, “декаданс души” – упадок формы, духовность – простота в соединении с уходом от эклектики, “возрождение” (как смысловая категория) – целеполагание, выход из Лабиринта, выход из Ковчега – обретение твердой почвы под ногами, открытие новой земли (“...и увидел я новую землю и новое небо”, как гласит строчка из “Пассионов” Пендерецкого).

5. Музыкальное выражение данной антиномичной символики непосредственно связано с развитием неориторических аспектов языка Пендерецкого. Музыкальная риторика в качестве общекомпозиционного феномена предполагает два уровня структурно-семантического становления: от заданности смысла человеческому сознанию (композиторскому, слушательскому) к его обозначению в звучании – такому, которое признается и узнается как адекватное “заданию смысла”, то есть к устойчивости приёма выражения данного смысла; от одного приёма выражения данного смысла к другому, что подтверждает переносность смысла, делает эту переносность заметной, уже внутрикомпозиционным – внутримузыкальным – путем.

Неориторические аспекты современной музыки базируются на “полисистемности” (термин Е. Ручьевской) музыкального языка, которая изменила представления о путях его формирования, то есть о логических основах композиции и обусловливает актуальность понятия о “коммуникативных единицах” музыки как целостных “коммуникативных фрагментах” (термин Б. Гаспарова), которые могут включать различные языковые (речевые) атрибуты музыки и, соединяя их, находить им принципиально иное структурное и семантическое применение.

Взаимодействие типовой риторики и видовой (внутриопусной) стилистики обусловливает, во-первых, формирования неориторических приёмов, во-вторых, тот взаимопереход риторики и стилистики, который лежит в основе “новой риторики” и объясняет природу “новизны” коммуникативных возможностей музыки. Такие частицы языковой ткани, которые соединяют в себе заданность и пластичность, непосредственность воспроизведения и узнавания и зыблющуюся текучесть, предметную конкретность и эфирную протеистичность, могут быть признаны языковыми “единицами” музыки, из которых складывается и в параметрах которых протекает её существование.

Следуя за литературоведческой теорией и терминологией, можно назвать опорной структурной единицей такого рода, лежащей в основании мнемонического функционирования музыки, “коммуникативный фрагмент”.

Под последним понимаются отрезки речи различной длины, которые хранятся в памяти композитора и слушателя, то есть можно сказать, в коллективной памяти музыки, в качестве стационарных составных частей её исторического и действительного в сегодняшних условиях знакового (семантического) опыта и которыми названные субъекты музыкально-речевого процесса (как композитор, так и слушатель) оперируют при создании и интерпретации музыкальных высказываний. Следовательно, коммуникативный фрагмент — это целостный отрезок речи, который слушатель (и исполнитель, в той мере, в какой он является слушателем) способен непосредственно воспроизвести в качестве готового целого в процессе восприятия (воздействия), который непосредственно опознается как *значимое целое в музыкальном звучании*. В музыковедческих концепциях данное явление отразилось в понятиях “логико-семантического прототипа” В. Холоповой, “семантической фигуры” Е. Чигаревой; последнее представляется наиболее удачным, так как позволяет, во-первых, приблизиться к риторическому генезису и назначению коммуникативных единиц музыки, во-вторых, заметить их исходные стилистические смысловые функции.

Наличие памяти как значащей практики музыки по отношению к данному высказыванию является указанием на его “правильность”, избавляющим от необходимости выяснять, соответствует ли оно определенным правилам построения: правильным есть то, что принадлежит к корпусу музыкально-языкового опыта, а не наоборот, и именно в этом отношении семантический опыт музыки обнаруживает близость к опыту обыденного словесно-речевого сознания. Руководством такой правильностью стилистических построений, становящихся свободно перемещающимися коммуникативными фрагментами, отличается творчество Пендерецкого последнего периода.

Антиномия новых стилистических функций типовой стилистики европейской музыки как целостного исторического феномена и новых риторических функций типовых для сонористики ХХ века стилистических приёмов (неких “общих мест” сонористики, по справедливому замечанию А. Ивашкина) составляет главный композиционный стержень всех музыкальных исканий Пендерецкого. Приобретая метастилевое (постстилевое) назначение, данная антиномия является закономерным завершением развития полистистистики в музыке – от использования жанровых прототипов до полисистемности – и в таком своем аспекте позволяет конкретизировать семантические границы (симультанные и диахронные) коммуникативных фрагментов, “идиом”, “типажей музыкальной ткани” [72, с. 64].

6. Сфера личностного, в то числе авторского, отношения закреплена в музыке Пендерецкого за сонористическими приёмами и приобретает устойчивое значение драматически напряженной, доходящей до трагедийных катаклизмов. Она являет своего рода “психологический апокалипсис” и демонстрирует последние границы, предельность лирического в музыке. Именно в связи с новой сонористической риторикой Пендерецкого Л. Энтелис пишет: К. Пендерецкий выступает “как истинный гуманист, обличая несправедливость, зло, низость, звериную сущность фашизма, предостерегая, надеясь, веря в Человека и любя Человека” [228, с. 124].

Своеобразие трактовки лирического Пендерецким обусловлено его обостренным чувствованием несовершенства, умалённости, приниженности “земной” (профанной), сиюминутной, социально заданной природы бытия человеческого индивидуума, особенно заметной “на фоне” совершенства и возвышенности, космической бесконечности возможностей человеческого рода – Человека как родового существа. Последнее – бытие человеческого рода как космическое “божественное” (сакральное) – составляет эпические страницы истории, по мысли Пендерецкого. К ним обращена традиционная сфера выразительности – совокупный опыт европейской музыки от его средневековых общинных монодических форм до авторских романтических стилевых идей. Он трактуется Пендерецким как “новый эпос”, область автономных музыкальных сказаний, речений. Данная эстетическая парадигма как универсальная для музыкального формообразования лежит в основе собственной авторской эстетической программы польского композитора. Таким образом, Пендерецкий мыслит предельными художественными категориями, находя для них специфические способы озвучания, музыкальной выраженности. Путь к созиданию в Вечности – родовой эпический путь человечества – противопоставляется пути к разрушению, гибели как судьбе обособленного индивида. Данная смысловая антиномия раскрывает понимание композитором идеи Культуры – неизгладимо противоречивой по её историко-социальным условиям. Музыкально опредмеченная, восозданная, данная идея порождает образ Музыки – такой, каким он предстает в композиторском сознании сегодня: подчинённой, “страдающей”, очуждённой и восстающей, “воскрешённой”, близкой и сочувствующей.

Таким образом, Пендерецкий обращается к сонористике в связи со смысловой антиномией, родственной трагической, придавая последней, с одной стороны, универсальный синтезирующий характер, а с другой – предельно индивидуализируя возможности её музыкального выражения. Задача воплощения трагической образности в единстве двух её полярных и обычно противопоставленных, *не сосуществующих* тенденций определяет “авторскую этимологию” и семантические функции риторических построений в сочинениях польского композитора. Пендерецкий вносит в трагическое, наращивая и расширяя его эстетическую структуру, антиномию сакрального – профанного.

7. Именно эта антиномия служит ему основой для парадоксальной, от противного, интерпретации трагического противоречия в опере “Чёрная маска”, в которой остраненными, отчуждаемыми предстают оба полюса антиномии – сакральный и профанный; они взаимно погашаются, поглощаются, что позволяет Пендерецкому идею Карнавала (сквозную смыслообразующую и структурно-композиционную идею “Чёрной маски”) поднять до уровня надличностной посттрагической Игры. Одновременно таким обращение к сонористике позволило передать трагедийность общечеловеческих масштабов, создать образ Хаоса, вселенского разрушения, гибели гуманистической культуры.

В целом, все, ставшие типическими, пути создания трагедийной семантики, открытые композиторской поэтикой ХХ века, были восприняты и обобщены в творчестве Пендерецкого. Данное обстоятельство глубже всех прочих обосновывает правомерность определения творчества польского мастера как показательного для “современной классики” европейской профессиональной музыки.

Таким образом, неориторические аспекты творчества Пендерецкого, которые являются ведущими в последний период и определяют его стилевое своеобразие, обусловливаются все более отчетливой интерпретацией трагической темы как трагедийной. Отсюда – трагедийная направленность авторской риторики польского мастера и использование в качестве носителей трагической семантики сонористических фигур. Этому способствует метод контаминации, который осуществляется как функциональный обмен между контрастными сферами выразительных приёмов – нормативной академической, дискретной и сонористической континуумной; в этом случае нужно говорить о принципах “ограниченной сонористики” Пендерецкого. Так, типовые “знаковые” приёмы традиционной организации фактуры трансформируются в авторские стилистически усложненные фигуры, предстают контрастно-неожиданными (соприкасаясь с альтернативным пространством сонорики); новые авторские “каталоговые” сонористические фигуры, остраняясь и *отстраняясь*, приобретают *риторическую формульность.* Последней способствует то, что, во-первых, сонористические построения обладают особой цельностью звучания – хронотопической, то есть и во времени и в пространстве, и континуально, и континуумно, буквально являют целостность (неделимость) смысла, *воздействуют звукосмыслом как целым.* Во-вторых, в повторениях сонористических фигур выявляется их особая семантическая *неизменность, однотипность*, следовательно, они лучше других закрепляют и подтверждают переносные значения образа, создаваемые его музыкальной интерпретацией.

Сонористическая неориторика определяет качество монотематизма и ведущие аспекты монообразности – как необходиое условие интерпретации трагической антиномии – в “Чёрной маске”, что позволяет отметить непосредственную близость драматургических принципов Пендерецкого и Шостаковича. Одно из последних, названное оперное сочинение фокусирует все особенности неориторики Пендерецкого и особые свойства его композиторского метода.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Августин // История эстетики в 5 т. – М., 1962. – Т. I. - С.380-603.
2. Аверинцев С. Вера // С. С. Аверiнцев. – Cофія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 51-52.
3. Аверинцев С. К уяснению смысла надписи над конхой центральной апсиды Софии Киевской // С. С. Аверiнцев. – Cофія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 214 - 243.
4. Аверинцев С. Риторика как подход к обобщению действительности // Поэтика древнегреческой литературы. – М., 1981. – С. 15–46.
5. Аверинцев С. Символ // С. С. Аверiнцев. – Cофія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 154-159.
6. Адорно Т. Избранное: Социология музыки. – М.-СПб., 1999. - 239 с.
7. Акопян Л. О. Анализ глубинной структуры музыкального текста. – М.: Практика, 1995. – 256 с.
8. Андреев А. К истории музыкальной интонационности. Введение и часть первая. – М.: Музыка, 1996. – 192 с.
9. Аникст А. Ренессанс, маньеризм и барокко в литературе и театре Западной Европы // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. – М., 1966. – С.48 – 62.
10. Антология исследований культуры: Т. I: Интерпретация культуры. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 782 с.
11. Арановский М. Музыкальный текст. Структура и свойства. – М.: Композитор, 1988. – 343 с.
12. Аристотель. Поэтика. – М., Худ. лит. 1957 – 183 с., ил.
13. Асафьев Б. О направленности формы у Чайковского // Избранные труды. – Т. II. – М.: 1954 –с.64 - 70.
14. Асафьев Б. Русская музыка. – Л., 1972. - 344 с.
15. Афасижев М. Проблема функции искусства в буржуазной эстетике // Эстетика и жизнь. В 3 т. – М., 1974. – С. 68 – 96.
16. Барсова И. Из истории партитурной нотации. Звуковая плотность и пространство в многохорной музыке XVI в. // История и современность. – Л., 1981. – С. 6-33.
17. Барсова И. Симфонии Г. Малера. – М., 1975. – 486 с.
18. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского. – Изд. 3-е. – М.: Художественная литература, 1972. – 470 с.
19. Бахтин М. Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 72 – 233.
20. Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. – 2-е изд. – М.: Художественная литература, 1990. – 543 с.
21. Бахтин М. Тетралогия. – М.: Лабиринт, 1998. – 608 с.
22. Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 234-407.
23. Бахтин М. Эпос и роман // Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. – М.: Художественная литература, 1975. – С. 447 – 483.
24. Белявский И., Кишинская А. Исповедь сына века и немного исторической психологии. – Одесса: ОКФА, 1997. – 472 с.
25. Бергсон А. Длительность и одновременность.– Пб., Academia, 1923. – 296 с.
26. Бобровский В. О некоторых чертах стиля Шостаковича 60-х годов // Музыка и современность.В.8 – М., 1974.-С.161 – 201.
27. Бобровский В. Тематизм как фактор музыкального мышления: Очерки. – Вып. I. – М.: Музыка, 1989. – 268 с.
28. Бобровский В. Функциональные основы музыкальных форм: Дис… д-ра искусствоведения: 17.00.03. – М., 1974. – 391 с.
29. Большая Советская Энциклопедия / 3-е изд. Т. 24. Кн. 1. – М.: Советская энциклопедия, 1976. – 608 с., ил.
30. Борхес Х. Письмена бога / Сост., автор вступ. статьи и прим.
И. Петровский. – М.: Республика, 1994. – 510 с.
31. Борхес Х. Дом Астериона // Вавилонская библиотека. – Харьков – Ростов-на-Дону, 1999. – С. 145 – 148.
32. Борьба идей в эстетике. – М, 1974. – 420 с.
33. Брунер Дж. Психология познания. – М.: Прогресс, 1977. – 407 с.
34. Буркхардт Т. Сакральное искусство Востока и Запада. Принципы и методы: Пер. с англ. Н. П. Локман. – М.: Алетейа, 1999. – 216 с.: ил.
35. Вельфлин Г. Искусство Италии и Германии эпохи Ренессанса. – М., 1934. – 388 с., ил.
36. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблема эволюции стиля. – М. –Л., 1930. – 398 с.
37. Виппер Б. Искусство XVII века и проблема стиля барокко // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. – М., 1966.-С. 62 – 93.
38. Вистин А. О некоторых социальных аспектах современного буржуазного искусства // Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. – М., 1968. - С. 75 – 87.
39. Выготский Л. Психология искусства. – М.: Искусство, 1968. – 576 с.
40. Гадамер Х. Г. Актуальность прекрасного: Пер. с нем. – М.: Искусство, 1991. – 367 с.
41. Гадамер Х. Г. Язык и понимание // Актуальность прекрасного: Пер. с нем. / Общая ред. и вступ. Статья Б. Н. Бессонова. – М.: Прогресс, 1998. –

С. 43 - 60.

1. Гаккель Л. Фортепианная музыка ХХ века. Очерки. – М. – Л.: Советский композитор, 1976. – 296 с.
2. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт проверки музыкальной эстетики: Пер. Г. Лароша. – М.: Изд. Юргенсона, 1910. – 162 с.
3. Гаспаров Б. Язык, память, образ. Лингвистика языкового существования. – М.: Новое литературное обозрение, 1996. – 352 с.
4. Герасимова-Персидская Н. Партесный концерт в истории музыкальной культуры. – М.: Музыка , 1983. – 288 с., нот.
5. Герасимова – Персидская Н. Авторство как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: сущность, аспекты анализа. – К., 1988. – С. 27 – 33.
6. Глумова-Глухарева Э. Западный театр сегодня. – М.: Искусство, 1966. – 184 с.
7. Горюхина Н. Обобщение как элемент художественного мышления.//Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Украiна, 1989. – С. 47 – 54.
8. Губанов Я. Кластер как интонация // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989.–С. 74 – 82.
9. Гумилев Л. Ритмы Евразии. Эпохи и цивилизации. / Предислов.
С. Б. Лаврова. –М.: Экопрос, 1993. – 576 с.
10. Гумилев Л. Этносфера. История людей и история природы. – М., 1993. – 544 с., ил.
11. Давыдов Ю. Эстетика нигилизма. Искусство и “новые левые”. – М., 1975. – 272 с.
12. Дегтярева Н. Симфоническая концепция Малера позднего периода творчества // Анализ, концепции, критика. – М., 1977. – С. 165 – 177.
13. Делез Ж. Логика смысла. Фуко М. Theatrum philosophicum: Пер. с франц. – М.: Раритет, Екатеринбург: Деловая книга, 1998. – 480 с.
14. Денисов Э. Додекафония и проблемы современной композиторской техники. // Музыка и современность. – Вып. 6. – М., 1969. – С.478 – 525.
15. Денисов Э. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники – М., 1975. – 207 с.
16. Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие. // Теоретические проблемы музыкальных форм и жанров. – М.: Музыка, 1971. – С. 195 – 134.
17. Джоунс Р. Уровень шума // Американская фантастика. Сборник: пер. с англ. / Составл. и предисл. Е. Парнова. – М.: Радуга, 1988. – С. 291-321.
18. Друскин М. О западноевропейской музыке XX века. – М., 1973. – 271 с.
19. Друскин Я. Про риторичнi прийоми в музиці Й. С. Баха. – Київ, 1972. – 110 с., нот.
20. Дубинец Е. Эрл Браун: открытия в нотации // Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – Сб. 17. – С. 101 – 109.
21. Екимовский В. Вперед, к нотации без музыки! // Ars notandi. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – С. 112 – 124.
22. Житомирский Д. К изучению западноевропейской музыки XX века // Современное западное искусство. – М., 1971. – С. 17 – 63.
23. Задерацкий В. Музыкальная форма. В 2 вып. – Вып. I: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. – М.: Музыка, 1995. – 544 с.
24. Зарубежная музыка ХХ века. Вып. I. – М., 1975. – 255 с.
25. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка ХVII – первой половины XVIII века: принципы, приёмы. – М., 1983. – 77 с., нот.
26. Зейфас Н. Заметки об эстетике западноевропейского барокко // Советская музыка. – 1975. – № 3. С. 99 – 106.
27. Зейфас Н. Concerto grosso в музыке барокко // Проблемы музыкальной науки. Вып. 3. – М., 1975. – С. 379 – 407.
28. Зинькевич Е. Значение генетико-психологического аспекта в анализе современной музыки // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа. – К.: Музична Україна, 1988. – С. 96 – 101.
29. Зинькевич Е. Логика художественного процесса как историко-стилевая проблема // Музыкальное произведение: Сущность, аспекты анализа. – К., 1988. – С. 102 – 118.
30. Ивашкин А. Беседы с А. Шнитке. – М.: РИК “Культура”, 1994. – 304 с., нот.
31. Ивашкин А. Кшиштоф Пендерецкий: Монографический очерк. – М.: Советский композитор, 1983. – 123 с.
32. Ивашкин А. Не останавливаться в поиске // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 115–117.
33. Идеологическая борьба и современная культура. – М., 1972. – 447 с.
34. История западноевропейского театра. 1917 – 1945. Т. 7 (под общ. ред.
А. Г. Образцовой, Б. А. Смирнова. – М.: Искусство, 1985. – 536 с., ил.
35. История и современность. – Л., 1981. – 415 с.
36. Калимулина Т. Черты стиля барокко в музыке И. С. Баха: Дипломная работа. – Одесса, 1975. – 47 с.
37. Керлот Х. Словарь символов. – М., 1994. – 594 с.
38. Кирилюк А. Универсалии культуры и семиотика дискурса. Миф. – Одесса: Изд. Дом Рось, 1996. – 144 с.
39. Книга по эстетике для музыкантов. – Москва – София: Музыка, 1983.
– 272 с.
40. Ковалiнас М. Сонорне формотворення: Логос творчостi: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – Київ, 1994. – 17 с.
41. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке ХХ века. – М., 1976. – 367 с., нот.
42. Кокорева Л. Музыкальная культура Польши ХХ века: К. Шимановский,
В. Лютославский, К. Пендерецкий. Очерки. – М., 1997. – 162 с., нот.
43. Кон Ю. Избранные статьи о музыкальном языке. – СПб.: Композитор, 1994. – 160 с.
44. Кон Ю. Об искусственных ладах // Проблемы лада. Сб. статей. – М., 1972. – С. 99 – 112.
45. Конен В. Путь от Люли к классической симфонии // От Люли до наших дней. – М., Музыка, 1967. – С. 11 – 32.
46. Конен В. О музыкальном экспрессионизме // Этюды о зарубежной музыке. – М., 1975. – С. 263 – 272.
47. Конен В. Проблемы Возрождения в музыке // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. – М., 1966. – С. 94 – 106.
48. Конен В. Рождение джаза. – М., 1984. – 320 с.
49. Конен В. Театр и симфония. Роль оперы в формировании классической симфонии. – 2-е изд. – М.: Музыка, 1975. – 375 с.
50. Конрад Н. Запад и Восток. – М., 1972. – 560 с.
51. Конрад Н. О барокко // Конрад Н. И. Избранные труды. История. – М., 1974. – С. 80 – 134.
52. Корыхалова Н. Неоавангард и массовое музыкальное воспитание в странах Западной Европы // Кризис буржуазной культуры и музыка. Вып. 5. – Л., 1983. – С. 52 – 77.
53. Котляревский И. К вопросу о понятийности музыкального мышления // Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 28-34.
54. Кризис буржуазной культуры и музыка / Вып. I. – М., 1972. – 287 с.
55. Кризис буржуазной культуры и музыка / Вып. II. – М., 1973. – 245 с.
56. Критика основных направлений современной буржуазной эстетики. – М., 1968. – 361 с.
57. Куликова И. Философия и искусство модернизма. – М., 1974. – 160 с.
58. Культурология. ХХ век / Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – 640 с.
59. Курбатская С. Серийная музыка: Вопросы истории, теории, эстетики. – М.: ТЦ. Сфера, 1996. – 388 с., нот.
60. Леви-Стросс К. Культура как система // Семиотика и искусствометрия. – М., 1972. – С. 98 – 116.
61. Леви-Стросс К. Из книги “Сырое-вареное” // Семиотика и искусство метрия. – М.: Мир, 1972. – С. 63 – 87.
62. Леонтьева О. Западноевропейские композиторы середины ХХ века. – М.: Музыка, 1964. – 125 с.
63. Ливанова Т. Проблема стиля в музыке ХVII века // Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. – М., 1966. – С. 107 – 202.
64. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. – 3-е изд. – М.: Наука, 1979. – 360 с.
65. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики. – М.: Музыка, 1994. – 320 с.
66. Лобанова М. Барокко: Связь и разрыв времён // – Советская музыка. – 1981. – № 6. – С. 110 – 120.
67. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история современность – М.: Сов. комп. 1990. – 312 с.
68. Лосев А. Диалектика художественной формы. Антиномика //
А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. С. 48-112.
69. Лосев А. Музыка как предмет логики // А. Ф. Лосев Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – С. 438 – 439.
70. Лосев А. Строение художественного мироощущения // А. Ф. Лосев. Форма. Стиль. Выражение. – М., 1995. – С. 365 – 470.
71. Лосев А. Философия. Мифология. Культура. – М., 1991. – 525 с.
72. Лотман Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство, 2000. – 704 с.
73. Ляшенко И. Інтернаціональне та національне в музиці.– К.,1991.– 269 с.
74. Ляшенко И. Украинская советская музыка в системе социалистической культуры // Проблемы музыкальной культуры. В 2-х вып. – К.: Музична Україна, 1987, 1989. – С. 4 – 25, С.21 – 28.
75. Ляшенко І. Етнологічні основи українського художнього культурознавства // Українська художня культура. – К.: Либідь, 1996. –
С. 12– 32.
76. Мазель Л. О путях развития языка современной музыки // – Советская музыка. – 1965. – № 6, 7, 8. – С. 15– 27; С. 6 – 21; С. 6 – 21.
77. Мазель Л. Проблемы классической гармонии. – М., 1972. – 616 с.
78. Манукян И. Stabat Mater // Музыкальная энциклопедия. / В 6 т. Т. 5. – М.: Советская энциклопедия, 1981. – С. 249 – 250.
79. Маньковская Н. Эстетика постмодернизма. – СПб.: Алетейя, 2000. –
 347 с.
80. Маркези Г. Опера: Путеводитель / Пер. с итал. Е. Гречаной. – М.: Музыка, 1990. – 383 с.
81. Марков Б. Философская антропология: очерки истории и теории. – СПб: Лань, 1997. – 384 с.
82. Маркова О., Фам Ле Хоа. Нариси історії зарубіжної музики 1950 – 1970 р. – Одеса, 1995. – 92 с., нот.
83. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии. – Одесса: Астропринт, 2000. – 104 с.
84. Маркус С. История музыкальной эстетики / В 2-х томах. – М.: Госмузизд, 1959, 1966. –315 с.; 687 с.
85. Матвеев В., Матвеева С. Эволюция музыкального авангарда и его отношения к публике // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. – М., 1975. – С. 215 – 275.
86. Медушевский В. Двойственность музыкальной формы и восприятия музыки // Эстетические очерки. Избранное. – М., 1980. – С. 178 – 194.
87. Медушевский В. Интонационная форма музыки: исследование. – М.: Композитор, 1993. – 262 с.
88. Мечковская Н. Язык и религия: Пособие для студентов гуманитарных вузов. – М.: Агенство “ФАИР”, 1998. – 352 с.
89. Мифы народов мира. Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С. А. Токарев. – Т. I. – М.: Российская энциклопедия, 1994. – 672 с., с ил.
90. Михайлов А. Роман и стиль // Теория литературных стилей. Современные аспекты изучения. – М., 1982. – С. 116 – 192.
91. Михайлов А. “Своё” и “чужое” в искусстве прошлого // – Декоративное искусство СССР. – 1972. – № 6. – С. 90 – 119.
92. Михайлов М. Стиль в музыке. – Л.: Музыка, 1981. – 262 с.
93. Михайлов М. Этюды о стиле в музыке. – Л.: Музыка, 1990. – 288 с., ил.
94. Модернизм. Анализ и критика основных направлений. – М., 1969. – 302 с., ил.
95. Можнягун С. О модернизме. Этюд второй: Феномен беспредметничества. – М., 1974. – 279 с.
96. Мостепаненко А. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. – Л.: Наука, 1969. – С. 6-7, 12.
97. Музыкальная энциклопедия: В 6 т. / Гл. ред. Ю. В. Келдыш. – М.: Советская энциклопедия, 1973 – 1982.
98. Музыкальное искусство и наука. Вып.2. – М., 1973. – 215 с.
99. Музыкальное мышление: сущность, категории, аспекты исследования. – К.: Музична Україна, 1989. – 181 с., нот.
100. Назайкинский Е. Искусство и наука в деятельности музыковеда // Музыкальное искусство и наука. Вып. 2. – М., 1973. – С. 3 – 16.
101. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. – М., 1982. – 319 с., нот.
102. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. – М., 1972. – 384 с., нот.
103. Наливайко Д. Искусство: направления, течения, стили. – К.: Мистецтво, 1985. – 410 с.
104. Недошивин Г. К методологии изучения современного искусства // – Современное западное искусство. – М., 1971. – С. 86 – 262.
105. Неовавангардистские течения в зарубежной литературе 50 – 60-х годов. – М., 1972. – 397 с.
106. Нестьев И. на рубеже двух столетий. Очерки о зарубежной музыке конца ХIХ – начала ХХ века. – М.: Музыка, 1967. – 109 с.
107. Неупокоева И. История всемирной литературы. Проблемы системного и сравнительного анализа. – М.: 1976. – 359 с.
108. Онеггер А. Я – композитор. – Л., 1963. – 207 с.
109. Орлов Г. Время и пространство музыки // Проблемы музыкальной науки. Вып. 1. – М.: Советский композитор, 1979. – С. 358-394.
110. Пави П. Словарь театра. – 638 с.
111. Павлишин С. Зарубежная музыка ХХ века. Пути развития, тенденции. – К.: Музична Україна, 1980. – 211 с.
112. Пендерецкий К. В искусстве я ценю правду // – Советская музыка. – 1988. – № 11. – С. 130 – 131.
113. Полібіна І. Вербальні описи як форма об’єктивації музичного твору: Автореф. дис… канд. мистецтвознавства: 17.00.03. – К., 1996. – 17 с.
114. Потебня А. Эстетика и поэтика. – М.: Искусство, 1976. – 614 с., ил.
115. Проблемы музыкальной науки. Вып. I. – М., 1972. – 395 с.
116. Проблемы музыкального романтизма. – Л., 1987. – 142 с., нот.
117. Прокофьев С. С. Статьи и исследования. – М., 1972. – 333 с.
118. Пропп В. Исторические корни русской волшебной сказки. – Л., 1996. –364 с.
119. Пропп В. Поэтика фольклора / Собрание трудов В. Я. Проппа. Сост., предисл. и комментарии А. Н. Мартыновой. – М.: Лабиринт, 1998. –
352 с.
120. Протопопов В. Вопросы музыкальной формы в произведениях
Д. Шостаковича // Черты стиля Шостаковича. – М., Советский композитор, 1962. – С. 87 – 126.
121. Проблемы музыки ХХ века. Горький.: Волго – Вятское книжное издательство, 1977. – 320 с., ил.
122. Пясковский И. Б. Поэтика музыкального мышления. – К.: Музика, 1987. – 182 с.
123. Раабен Л. Система, стиль, метод // Критика и музыкознание. – Л.: Музыка, 1975. – С. 76 – 93.
124. Раппопорт Л. А. Онеггер. – Л., 1967. – 303 с.,ил.
125. Рерих Н. К. Живая этика. Избранное. – М., 1992. – 285 с.
126. Риман Г. Катехизис истории музыки. – СПб., 1928.– 215 с.
127. Ренессанс. Барокко. Классицизм. Проблемы стилей в западноевропейском искусстве XV-XVII в. – М., 1966. – 348 с., ил.
128. Роуз С. Устройство памяти от молекул к сознанию: Пер с англ. – М.: Мир, 1995. – 384 с.
129. Рубинштейн С. Память // Психология памяти: хрестоматия по общей психологии. – М.: Издательство МГУ, 1979. –С. 47 – 55.
130. Русяева М. Поэтика трагического в музыке. Дисс… канд. искусствоведения. – Одесса, 1999. – 195 с.
131. Ручьевская Е. Тематизм и форма в методологии анализа музыки ХХ века // Современные вопросы музыкознания. – М., 1976. – С. 146-206.
132. Самойленко А. Катарсис как эстетическая проблема. – Дисс… канд. философских наук. – Одесса, 1987. – 203 с.
133. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. – Одесса.: Астропринт, 2002. – 244 с.
134. Сігов К. Архіпелаг Аверінцева // С. С. Аверінцев. – Софія – Логос. Словник. – К.: Дух і Літера, 1999. – С. 431-436.
135. Симуш П. Современный мир: человек, идеология, искусство // – Искусство и идеология. – М., 1973. –С. 402 – 456.
136. Синтез современного научного знания. Сб. статей. – М., 1973. – 640 с.
137. Славов И. Ирония, модернизм и нигилизм. Борьба идей в эстетике. – М., 1974. – 543 с.
138. Современное западное искусство. – М.: Наука, 1988. – 279 с.
139. Современное западное искусство. К критике буржуазной художественной культуры ХХ века. Предисловие. – М.: Наука, 1982. – 317 с.
140. Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. – М., 1975. – 390 с.
141. Сокол А. Экспрессивно-стилистические и музыкальные ремарки и музыкальный стиль.– К.:Министерство культуры Украины, 1992.– 82 с.
142. Сохор А. О природе и выразительных возможностях диатоники // Вопросы социологии и эстетики музыки. Вып. 3. – Л.: Советский композитор, 1983. – С. 143 – 180.
143. Сохор А. Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Вопросы социологии и эстетики музыки.В. I. – Л.: Советский композитор, 1980. – С. 213 – 234.
144. Стравинский И. Диалоги. – Л.: Музыка, 1971. – 414 с.
145. Стравинский И. Хроника моей жизни. - Л.: Музгиз, 1963. – 276 с.
146. Ступель А. Морис Равель. – Л.: Музыка, 1975. – 152 с.
147. Тараканов М. Вступительная стстья // А. Ивашкин. Кшиштоф Пендерецкий. – М.: Советский композитор, 1983. – 126 с., нот.
148. Тараканов М. Музыкальный театр Альбана Берга. – М.: Советский композитор, 1976. – 560 с.
149. Тараканов М. Новая тональность в музыке ХХ века // Проблемы музыкальной науки. Вып. I. – М.: Советский композитор, 1972. – С. 5 – 36.
150. Тараканов М. Прокофьев и некоторые вопросы современного языка // С.С. Прокофьев. Статьи и исследования. – М., 1972. – С. 7 – 37.
151. Тарасти Э. Музыка как знак и как процесс // Homo musicus. Альманах музыкальной психологии. – М.: 1999. – С. 61-78.
152. Текст музичного твору: практика і теорія: Зб. статей. – Вип. 7 / Упорядник В. Москаленко. – К.: Київське державне вище музичне училище ім. Р. М. Глієра, 2001. – 282 с.
153. Тышко С. Проблема национального стиля в русской опере. – К.: Музинформ, 1993. – 117 с.
154. Ухов Д. Аналогии и ассоциации // Советский джаз. – М., 1987. – 87 – 201.
155. Ухов Д. Нотация в современном джазе // Ars notandi. Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. – М., 1997. – С. 109 – 113.
156. Флоренский П. Из богословского наследия // Богословские труды. Т. ХVII. – М., 1977. – С. 85 – 248.
157. Франкл В. Человек в поисках смысла: Пер. с англ. и нем. Вступ. статья
А. А. Леонтьева. – М.: Прогресс, 1990. – 367 с.
158. Хаксли О. И после многих вёсен / Пер. А. Зверева. – М., изд. им. Собашниковых, 1992. – 263 с.
159. Хармс Д. Жизнь человека на ветру. – СПб.: Азбука, 2000. – 460 с.
160. Харнонкурт Н. Музика як мова звукiв. – Суми: Собор, 2002. – 184 с.
161. Хейзинга Й. Homo ludens. Статьи по истории культуры / Пер., сост и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; комментарии Д. Э. Харитоновича. – М.: Прогресс-традиция, 1997. – 416 с.
162. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой половины ХХ века. – М.: Музыка, 1971. – 304 с.
163. Холопова В. “Классицистский комплекс” творчества И. Ф. Стравинского в контексте русской музыки // И. Ф. Стравинский. Статьи. Воспоминания. – М., 1985. – С. 40 – 68.
164. Холопова В. Музыка как вид искусства. – М.: Научно-творческий центр, консерватория, 1990. – 260 с.
165. Холопова В., Рестаньо Э. София Губайдулина: Монографическое исследование. Интервью с Губайдулиной / Э. Рестаньо. – М.: Композитор, 1996. – 360 с., 28 с. илл.
166. Холопов Ю. О трёх зарубежных системах гармонии. – // Музыка и современность. Вып. 4. – М., 1966. – С. 216 – 329.
167. Холопова В., Холопов Ю. Фортепианные сонатыПрокофьева*.* – М.: Музгиз, 1961. – 88 с.
168. Христиансен Л. Из наблюдений над творчеством “новой фольклорной волны” // Проблемы музыкальной науки. Вып. I. – М., 1972. – С.198 – 218.
169. Ценова В. К теории современной музыкальной композиции (на материале советской музыки // – Советская музыка. – 1991. – № 9. – С. 81-86.
170. Ценова В. Числовые тайны музыки Софьи Губайдулиной. Монографическое исследование. – М.: Московская государственная консерватория им. П. И. Чайковского, 2000. – 200 с., ил.
171. Черкашина М. Опера ХХ столетия. Нариси. – К.: Музична Україна, 1981. – 208 с.
172. Черты стиля Д. Шостаковича. – М.: Советский композитор, 1962. – 385 с.
173. Чигарева Е. Оперы Моцарта в контексте культуры его времени. – М.: УРСС, 2000. – 279 с.
174. Шахназарова Н. Проблемы музыкальной эстетики. – М.: Сов. комп. 1975. – 238 с.
175. Шахназарова Н. О национальном в музыке. – М., 1968. – 86 с.
176. Швейцер А. И. С. Бах: Пер. с нем. Я. Друскина. – М.: Музыка, 1964. –
725 с., нот, ил.
177. Шестаков В. От этоса к аффекту. – М.: Музыка, 1975. – 352 с.
178. Шип С. Музыкальная речь и язык музыки. – Одесса: Изд. Одесской государственной консерватории им. А. В. Неждановой, 2001. – 296 с., нот.
179. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Навчальний посібник. – К.: Заповіт, 1998. – 368 с.
180. Шип С. Стилизация как художественно-выразительный прием в современной украинской музыке // Проблемы музыкальной культуры. Вып. 2. – К.: Музична Україна, 1989. – С. 86 – 105.
181. Шнеерсон Г. Французская музыка ХХ века. – М.: Музыка, 1970. – 576 с.
182. Шостаковичу посвящается. Сб. статей к 90-летию композитора (1906 – 1996). – М.: Композитор, 1997. – 224 с.
183. Шпенглер О. Закат Европы: Очерки морфологии мировой истории. Т. I: Образ и действительность / Пер. с нем. Н. Ф. Тарелин. – М.: ООО Попурри, 1998. – 688 с.
184. Щербина В. Идеология, культура, литература. Идеологическая борьба и современная культура. – М., 1972. – 416 с.
185. Эко У. Маятник Фуко. – К.: Фіта, 1995. – 746 с., ил.
186. Эко У. Отсутствующая структура. Введение в социологию. – СПб.: ТООТК “Петрополис”, 1998. – 432 с.
187. Энтелис Л. Встречи с современной польской музыкой. – Л.: Музыка, 1978. – 143 с.
188. Эрхардт Л. Две оперные премьеры. // – Советская музыка. – 1988. – № 5. – С. 122-124.
189. Эрхардт Л. Оперное творчество Пендерецкого // – Советская музыка. – 1979. – № 7. – С. 103-106.
190. Яворский Б. Л. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки. – М., 1908. – 206 с.
191. Якимович А. Культура ХХ века // Культурология. ХХ век. Словарь. – СПб.: Университетская книга, 1997. – С. 209 – 223.
192. Якобсон Р. Поэтика. – М.: Художественная литература, 1986. – 584 с.
193. Baranowa A. Materia Dzwięku // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzycznych. – Kraków: Bunkier Sztuki, 1998. – P. 44-47.
194. Baranowa A., Baran Z. Passio artis et vitae. Z Кrzysztofem Pendereckim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie // Krzysztof Penderecki Labirynt czasu. Pięć wykladów naz koniec wieku. – Warszawe: Presspublica, 1997. –
P. 65-82.
195. Baran Z. Itinerarium. // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkićow Muzycznych. – Kraków: Bunkier Sztuki, 1998. – P. 16-17.
196. Baran B. Postmodernizm. – Kraków: Inter Esse, 1992. – 265 P.
197. Baćulewski K. Polska twórczosc kompozytorska 1945 – 1984. – Kraków, Poland, 1987. P. 242.
198. Baćulewski K. Historia muzyki polskiej, T. 7. Wspólczesnosć, częsć I: 1939 – 1974. – Kraków. – P. 378.
199. Benitez J. Avant-Garde or Experimental. Classifying Contemporary Music // International Review of the Aesthetics and Sociology of Music IX/1, 1978. P. 7 – 16.
200. Bland W. Brown Earle // The New Grow. Dictionary of American Music: In 4 vol. Vol. 3 / Ed. By W. Hithcock and S. Sadie. – New York, 1986. – P. 341.
201. Brach-Czaina J. Etos nowei sztuki. – Warszawa, PWN, 1984. – P.387.
202. Brogowski L. Obietnica Sensu // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzycznych. – Kraków: Bunkier Sztuki, 1998. – P. 37-41.
203. Chase G. America’s music From the Pilgrims to the Present. – New York, 1964. – P. 987.
204. Chlopicka R. Tematyka religijna w twórczosci Pendereckiego – referat z seminarium, poswięconym obecnej sytyacjї muzyki w polskim Kosciele // – Ruch muzycny. – 1985. – № 15. – P. 25.
205. Gojowy D. Kursy Darmstadckie 1986 // – Ruch muzycny. – 1986. – № 20. – P. 15-16.
206. Gojowy D. Syntezy lat osiemdesiatych // – Ruch muzycny. – 1985. – № 13. – P. 23.
207. Griffiths P. Modern Music (The Avant-garde since 1945). – New York, 1981. – P. 375.
208. Grzenkowicz I. O “Czarnej masce” bez maski. K. Penderecki odpowiada na pytania // Ruch muzycny. – 1986. – № 24. – P. 3-4.
209. Einstein A. Music in the Romantic Era. – New York, 1947. – P 402.
210. Ekiert J. Czarna maska Krzystofa Pendereckiego // – Ruch muzycny. – 1986. – № 20. – P. 14-15.
211. Encyklopedia Muzyki. – Warszawa, PWM, 1995. – 1128 p.
212. Encyklopedia Muzyczna. T. 1. – Kraków, PWN, 1979. – 746 p.
213. Encyklopedia Muzyczna. T. 4. – Kraków, PWN, 1993. – 685 p.
214. Erhardt L. Muzyka w Polsce. – Warszawa: PWN, 1978. – 307 p.
215. Erhardt L. Spotkania z Krzystofem Pendereckim. – Kraków: PWM, 1975. – 240 p., dod.
216. Holmes Th. B. Electronic and Experimental Music. – New York: Charles Scribner’s Sons, 1985. – 708 p.
217. Hellmann Z. Neoklasyzyzm w muzyce polskiej XX wieku. – Kraków: PWM, 1985. – 317 p.
218. Jacobs A. A new Dictionary of Music. – Penquin books, 1968. – 506 p.
219. Kraupe-Świderska J. Expresja i Kolor // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzyczmch. – Kraków: Bunkier Sztuki, 1998. – P. 23-29.
220. Kański J. Opera ma coraz wiecej wspolnero z teatrem dramatycznym // Ruch muzycny. – 1986. – № 9. – P. 8.
221. Kiselewski S. Czy muzyka sprawia przyjemnosc? // Ruch muzycny. – 1986. – № 23. – P. 3-5.
222. Lacroix J. Sens dialogu. – Warszawa: Pax, 1957. – 282 p.
223. Larousse Preférences Grand musiciens. Dictionnaire Sour la direction de Marc Vignal. 1987. – 1003 p.
224. Littlejohn S. Theories of human communication. – Columby: Merril, 1978. – 420 p.
225. Lutoslawski W. Kilka problemow z dziedziny rytmu // Res facta 9. – Kraków, 1982. – P. 3 – 4.
226. Morawski S. Komentarz do kwestiї postmodernizmu // – Studia Filozoficzne. – 1990. – № 4. – P 27 – 34.
227. Numan M. Experimental Music. Cage and Beyond. – New York, 1974. – 873 p.
228. Penderecki K. Labirynt czasu. Pięć wykfadów na koniec wieku. – Rzecz pospolita Presspublica Warszawa, 1997. P. 99.
229. Pisarenko O. Pod batutą K. Pendereckiego // – Ruch muzycny. – 1986. – № 4. – P. 11.
230. Rypson P. Mapy Muzyczne // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzycznych. – Kraków: Bunkier Sztuki, 1998. P. 31-35.
231. Schaeffer B. Almanach polskich kompozytórów wspólczesnych. – Kraków: PWM, 1956.
232. Schaeffer B. Klasycy dodekafoniї. Cz I. – Kraków: PWM, 1961, 1964. Cz II. – Kraków: PWM, 1964.
233. Schaeffer B. Maly informator muzyki XX wieku. – Kraków: PWM, 1987. – 415 p., dod.
234. Schaeffer B. Muzyka XX w. Twórcy i problemy. – Kraków: Wob, 1975 Wydawnictwo Literackie, 1975. – 395 p., dodatk. Їl.
235. Schaeffer B. Nowa muzyka/ problemy wspólczesnej techniki kompozytorskiej. – Kraców: PWM, 1969. – 400 p.
236. Schaeffer B. Wstęp do kompozycji. – Kraków: PWM, 1976.
237. Schwartz E., Godfrey D. Music since 1945. – New York, 1993.
238. Skowron L. Nowa muzyka amerykanska. – Kraków: Musica Jagellonica, 1995. – 462 p., not.
239. Stachowski M. Wtajemniczenia // Krzysztof Penderecki Itinerarium. Wystawa Szkiców Muzycznych. – Kraków: Bounkier Sztuki, 1998. P. 19-21.
240. Uchow D. Kilka refleksji na temat przenikania muzyki pop do muzyki powaznej // – Ruch muzycny. – 1985. – № 16. – P. 17-18.
241. Ziedler-Janiszewska A. Postmodernizm w perspektywie filozoficzno-kulturoznawczej. – Warszawa: Instytut Kultury, 1991. – P. 218.
242. Zielinski T. Style, kierunki i twórcy Muyzki XX wieky. Muzyka nainowsza. – Warszawa, RWM, 1980. – P. 344.