

УДК 78.03.78

Дарія Андросова

## АВАНГАРД – ПОСТАВАНГАРД У ФОРТЕПІАННІЙ ТВОРЧОСТІ О. МЕССІАНА І ЙОГО СУЧАСНИКІВ

*У статті прослідковується роль фортепіанних засобів вираження у музиці вказаного часового співвідношення авангард – поставангард на матеріалі творів О. Мессіана, Л. Беріо та їх сучасників. Зроблений огляд дозволяє запропонувати узагальнення щодо піаністичної істотності творчих виходів представників авангарду – поставангарду, в особі класиків цих метанапрямків: О. Мессіана, Е. Денисова, І. Вишнеградського, Л. Беріо. Українські майстри – Л. Грабовський, В. Сильвестров, успадковуючи символістсько-експресіоністську школу Б. Лятошинського, знаменували полюси авангарду – поставангарду, в яких фортепіанні композиції незмінно адресувалися до клавіризованого фортепіано.*

**Ключові слова:** авангард, поставангард, фортепіанна творчість, музичний стиль, жанр в музиці.

Актуальність теми дослідження визначено тим, що в роботі запропоновано осмислення творчого підсумку минулого століття, що формує музичну сучасність. «Фортепіанну спрямованість» дослідження зумовлено принциповими змінами, що відбулись у тлумаченні цього музичного інструменту впродовж XIX–XX ст., однак досі не стали предметом спеціальної уваги науковців. Закладена Віденською школою двоспрямованість фортепіанного стилю (моцартівська клавірність і бетховенська фортепіанна оркестральність) була доведена до антиномії в романтизмі першої половини XIX ст. (зокрема, в «легкому» піанізмі Ф. Шопена й «оркестральному» – Ф. Ліста). Виходом із цієї ситуації стало усунення творчого паритету «легких» і «тугих» інструментів на користь останніх. У піанізмі XX ст., представленого іменами О. Скриябіна, Б. Бартока, А. Шнабеля, Г. Гульда та інших, типова для епохи романтизму фортепіанна оркестральність поступилася місцем поліклавірній у своїй основі фортепіанній звучності. На мистецько-філософському рівні театральна оркестральність фортепіано розкривається як своєрідна театралізована душевність, а одухотворена клавесиново-чембальною салонністю як така, що специфічно музичними засобами втілює камерність і водночас космізм духу.

Вказані аспекти дослідження проблеми втілення позицій авангарду-поставангарду у фортепіанній специфіці переломлення виражальних засобів виявлені у працях, присвячених музичній творчості XX століття у цілому [3], а також у працях, націлених на фортепіанну історичну динаміку та її прояви у минулому віці [2; 4]. Метою ж даної роботи виступає прослідковування ролі фортепіанних засобів вираження у музиці вказаного часового співвідношення авангард – поставангард на матеріалі відповідних творів О. Мессіана, Л. Беріо та їх сучасників.

Методологічний підхід зумовлений спиранням на інтонаційну концепцію музики асаф'євської традиції [9; 8; 10], в якій виділений стильовий компаратив епохальних проявів розвитку підходу Г. Адлера [16] і його спадкоємців у сучасному музикознавстві [8; 10, ін.]. Наукова новизна дослідження полягає в спостереженні фортепіанно-клавірному символізму, що у фортепіанній літературі поєднує виявлення як стильових ознак авангарду, так і поставангарду.

Середина й друга половина ХХ століття позначена виходом авангарду «другої хвилі», кульмінаційним проявом якої стали музичні події 1960-х років, тоді як вихід у світ «Симфонії» Л. Беріо (1969/70) знаменував поворот до музичного виявлення поставангарду. Зазначений стильовий злам авангард – поставангард визначився значною мірою в діяльності тих же домінуючих особистостей, зокрема, О. Мессіан, «батько авангарду» 1950–60-х, створенням містеріальної опери «Святий Франціск Асизький» визначив органічне входження в поставангард. Знамениті учні Мессіана, К. Штокхаузен, П. Булез також причетні і до утвердження авангарду, і до прояву поставангардної ідеї. Вже згаданий Л. Беріо, що представляє класику поставангарду-постмодерну, в 1950–1960-ті роки у співдружності з Б. Мадерна відстоював авангардистський стилістичний принцип. Аналогічна ситуація склалася з американським лідером авангарду Дж. Кейджем, вихід якого в 1950–1960-ті роки в солідаризації з Кьольнською школою Штокхаузена обернувся його ж лідерством у вибудові мистецтва мінімалізму як істотної складової поставангардної стильової спільності. Надзвичайно органічно до цього списку ввійшов К. Пендерезький, який спочатку утвердився як лідер польського авангарду, а потім чітко переорієнтувався на підтримку поставангардного мистецтва.

У практиці музичного мистецтва Росії та України це «перетікання» авангарду – поставангарду з позиції творчої особистості виражене дуже відчутно, оскільки, в силу об'єктивних історичних причин, авангардистські устремління поєднувалися з реабілітацією символізму, надаючи авангардистським заявкам виражений «протопостаангардний» колорит. Досить у Росії назвати таке ім'я як Е. Денисов, а в Україні В. Сильвестров, Л. Грабовський, щоб позначити визначальну рубіжність для них авангарду – поставангарду, модерну – постмодерну.

Одночасно події авангарду й поставангарду визначаються й персоніфікацією цих стилістично різних епох. Так, в межах сходження й ствердження авангарду ніяк не виявлялася значимість І. Вишнеградського, який зреалізувався як представник французького постаангарду. Суто авангардне орієнтування відзначає постать грецького учня О. Мессіана Я. Ксенакіса, сонористична винахідливість якого безпосередньо втілювала гасло авангарду 1960-х років, сформульованого Б. Шеффером: знайти свій звук [19, с. 7]. Відповідні розробки творчості зазначених майстрів відображені в монографіях і дослідженнях багатьох авторів [6; 9; 10; 11; 13; 15; 18; 19 та ін.]

Особистість О. Мессіана є ключовою у вибудовуванні світового авангарду, оскільки його численні учні й послідовники вплинули на музичне тло планетарного масштабу. Його оркестрове мислення у вибудовуванні шляхів авангарду було визначено симфонією 1946 р. «Турангаліла», симфонією із солуючим фортепіано й електроінструментом Хвилі Мартено. Сольно-фортепіанна ж стратегія композитора як глави авангарду визначилася «дидактичним» циклом «4 ритмічні етюди».

Звертаємося до симфонії «Турангаліла» як осередку не тільки оркестрового підходу композитора, але й як втілення базисних показників фортепіанної техніки авангарду. Призначення для виконання фортепіанної партії в названій Симфонії для І. Лоріо – дружини й найближчого соратника композитора – дозволяє помітити

щось ґрунтовне від фортепіанної стилістики Мессіана, що згодом зовсім органічно перейшло в його експериментальні й «дидактичні» твори.

Загальна будова *десятичастинної* Симфонії має опору на традиції французької барочної сюїти, в якій наявність початкової прелюдії істотна, тому що даний жанр у французькій традиції має сакрально-дидактичний ракурс розуміння його змісту, – див. відбиток того підходу у Ф. Куперена, який створив «французький ДТК» з 8-ми прелюдій [17]. Симфонія Мессіана відкривається еквівалентним прелюдії жанром – Інтродукцією, в якій сконцентровані джерела тематизму твору, що задають головну ідею «гри протилежностей» лі – ла, створюючи стрижневий образ «Фантастичної симфонії ХХ століття», як її часто визначають у музикознавчому вжитку.

Цей твір неодноразово був предметом аналізу, відома його обумовленість філософсько-релігійною абстракцією, присвяченої сформованій філософією Сходу концепції нескінченості, що розвивається із протилежних початків Всесвіту-Космосу, зосереджуючи відносини сполучаючої геть усе Любові [5, с. 149]. Відповідно, значеннєвим базисом твору виявляється *гімнотворення*, звернене до надлюдської досконалості Суцього. Очевидна детермінація виразності Симфонії літургійним дійством. «Російський космоїзм» оточення Мессіана в особі І. Вишнеградського й величної фігури О. Скрябіна, що стояла за останнім, явно спрямовували уяву французького майстра: тематизм «Турангалілі» широко застосований у гігантській опері-містерії «Святий Франциск Ассізький». Духовна основа музики епохи Ф. Куперена [9, с. 87–107] зрозуміла була містичним тяжінням О. Мессіана, що відтворив у своїй гіпермонументальній симфонії структурні й тематичні прикмети інструменталізму рококо. І це стосується, насамперед, введення фортепіанної партії, що, поряд із Хвилями Мартено, виписана в якості солюючого інструмента.

Зміст введення фортепіано виявляється якістю прийомів гри на ньому, з яких базисне значення мають трелі-тремоло у високому регістрі. Власне, перше «слово» фортепіано в цій Симфонії веде гіпертрофована трель-тремоло в третій-четвертій октавах, утворена чергуванням двох секундових «згустків» в обсязі квінти: ефект клавірної трелі виявився спроектованим на вертикаль, посилену-помножену у цьому секундовому прояві. Показово те, що в першій частині, в Інтродукції, де сконцентрований тематизм усього твору, партія солюючого фортепіано виявляється явно переважаючою Хвилі Мартено.

Мелодійний зміст теми Любові в другій частині «Турангалілі» пов'язаний у Мессіана з виділеним ним електроінструментом Хвилі Мартено. Партія ж фортепіано в Симфонії виключає мелодійне наповнення, її специфіка – прояви «дзвонів» у високому й найвищому регістрах, у розмаїтості «полегшених» мартельато й пасаажних побудовах, зокрема із захопленням нижнього регістру. Останні, по суті, стосуються тільки перших і останніх частин, оскільки в номерах II–IX фортепіано представлено відзначеними вище комплексами дзвоніння, що репетитують, а в деякі моменти співвідносяться із символікою пташиного образу, вельми значимого у французькій традиції взагалі й у спадщині Мессіана особливо. Нагадуємо, що цей «пташиний» спосіб звучання характеризує високу символіку духовного порядку як Здіймання Душі. Це і є точка перетину національної галльської міфології й християнського символу Духа Святого, що проявляється у вигляді пташиних атрибутів.

Узагальнення щодо значимості фортепіанної партії в «Турангаліла» Мессіана: 1) стійкий комплекс «дзвонності» мартелято-тремоло, у тому числі зі включенням «пташиних» зворотів, що формують «неорококо» підкреслених репетицій у високому регістрі; 2) пасажно дане співвідношення *anabasis – catabasis* у втіленні вольових імпульсів, що презентують надособистісну Екстатіку звуковираження. В цілому піаністика Мессіана – це сукупна динамічно гіпертрофована «терасність», що моделює клавірність рококо, тоді як фортепіанне соло тяжіє до *функції провіщення* в музиці цілого.

Заповідані О. Скрябіним, Нововіденцями, Б. Бартоком і О. Мессіаном новації в трактуванні фортепіано, що виявляють *позаоркестральну поліклавірну наповненість* виразності цього інструмента, проявляються у різних авторів, що були тією чи іншою мірою спадкоємцями вищевказаних лідерів авангарду ХХ століття. Українська версія реакцій на «поклики часу», від символізму кінця ХІХ ст. аж до бунтарства «шестидесятників», що презентували «український авангард», у тому числі інтерпретований суто в фортепіанному заломленні, заслуговує спеціальної характеристики. І тому слід нагадати про Б. Лятошинського, символістський корінь мислення якого, насамперед, у фортепіанній сфері, був предметом дослідження у дисертації О. Рижової [11]. Проте спочатку заакцентуємо на співвідносинах з мессіанівським комплексом відкриттів, що належить його сучасникові, до якого визнання прийшло набагато пізніше, ніж це очікувалося, друга й шанувальника О. Скрябіна епохи роботи останнього над «Містерією» – князеві Івану Вишнеградському. Це його твір 1916–1918 рр. «День Буття» склав проєкцію нереалізованого задуму «Містерії» Скрябіна і дав найменування «понадмистецтва» для грандіозних полотен «французів російського походження» І. Вишнеградського, М. Обухова, а згодом і француза О. Мессіана у варіанті його «Франциска Ассізького». У зазначеному творі Вишнеградського використовується система взаємодії інтерваліки в 1/4 і в 1/6 тони, що, за спостереженнями П. Мефано [18, с. 19], зв'язувало ХХ ст. з Н. Вінсетіно з Феррари ХVІ ст., а в минулому сторіччі мало відгук у А. Хаби (з яким співпрацював згодом І. Вишнеградський), у вже згаданого Обухова, Карілло й Г. Кляйна. Фортепіанна проєкція ідей Вишнеградського – *послідовне сповідання клавірності як символізації високої Абстракції*.

Абстрактність виразності музики Вишнеградського становить неперевершене досягнення ХХ сторіччя, і втілює ті високі напрямки на відродження ренесансно-раннебарокових композицій, в яких інструменталізм корегується монотембрально-монологічним принципом вираження у духовному мистецтві. Трактування фортепіано в чембально-фонічному виявленні у Вишнеградського склало аналогію до того «гуслевого» глибинно-руського й старогалльського мистецтва, що була втіленням високої славної традиції гри й співу, невіддільних від духовного виявлення суб'єктів останніх.

Виходи фортепіанного композиторського авангарду порубіжжя з народжуваною тенденцією поставангарду також яскраво виявляються на прикладі творчості Л. Беріо – композитора, що висунув «граничний» для утвердження постмодерну твір (Симфонію 1969/70 рр.), але в 1960-ті роки епохи авангарду він, проте, творив, торкаючи характерні «протопостмодерністські» стильові показники. Прикладом

такого твору є Секвенція IV, що впевнено зайняла провідне місце у виконавців Нової музики.

Прометеївський комплекс О. Скрябіна й відповідна літургійно-«вогненна» особливість звучань його музики освячена поставангардним визнанням: поворот до поставангарду в одного зі стовпів авангарду 1950–60-х рр. Л. Ноно відзначений «Прометеєм», створеним у 1981 р. Л. Беріо вже в 1960-ті роки з'єднує в концепції музики авангардне «невираження» із традиційною ідеєю «вираження почуттів» у ній [6, с. 80]. І ця «компромісність» Беріо становила «поставангардну лінію» у його творчості ще до того, як його ж «Симфонія» (1969/70) визначила поворот європейського професіоналізму до поставангарду як такого й лідерство в ньому автора дев'яти Секвенцій (1958–1980).

Аналіз Секвенції IV Л. Беріо фіксує виведення концепції образу з 9-звучного акорду-символу, що становить «пом'якшений» варіант прометеєвого акорду Скрябіна, з явним підкресленням збільшеного «двічімажорного» у ньому інтервального ядра. А це вже вводить аналогії з ранньобароковими композиціями, зокрема з музикою рококо, до якої клавіризм суцільно арпеджованої фактури Секвенції склав показову й багатозначну паралель. Очевидною виявляється у Беріо *інверсія ідеї «понадмистецтва»*, що просувалася від Скрябіна до Мессіана в масштабах «дзвонної мідності» фортепіанних виходів, в яких символіка «грандіозності» явно відтискувала шари «витонченості» (у скрябінівській термінології). А от Беріо все вирішує в контрастах найгучнішого – найтихішого, але з явною перевагою другого і з абсолютизацією ідеї «відзвуку» в опорі на прийом третьої педалі в конструкції *традиційного* інструмента. На додаток описів твору Л. Беріо – аналіз «енциклопедії стилів», здійсненої російським композитором Е. Денисовим, що уособив, поряд з його сучасниками А. Шнітке й С. Губайдуліною, радянський російський авангард 1960-х, відзначений раннім проявом *протопоставангардних* ознак.

Е. Денисов у мистецтві ХХ сторіччя зайняв місце в ряді російських корифеїв світової музики (С. Рахманінов, О. Скрябін, С. Прокоф'єв, І. Стравінський, Д. Шостакович, А. Шнітке, С. Губайдуліна). Їх сукупна діяльність визначила, за Г. Адлером [16, с. 901], минуле сторіччя як «вік російської музики». Роботи Ю. Холопова про Денисова [12; 13, с. 51–148] склали значний музикознавчий внесок у розробку концепції творчості цього автора, але суттєві також спостереження українських дослідників О. Маркової, О. Муравської, В. Авілова, ін. [8; 10; 1].

У Варіаціях за темою Генделя Е. Денисова прослідковується те фактурно-стильове «нагромадження» його творчості, що визначає тембрально-агогічну множинність трактування клавірної виразності фортепіано, узагальнюючи досвід використання інструмента у різних творах композитора. Небарочний ракурс трактування фортепіано в Е. Денисова одержує спеціальну підтримку дослідниці його творчості С. Курбатської, що виділяє даний саме у циклах типу варіацій на запозичені теми у якості «Meisterwerke варіаційної форми» даного автора [7, с. 238]. Варіації для фортепіано на тему Пасакалії з Клавірної сюїти g-moll Г. Генделя [7, с. 309] виділяються в десятилітті 1982–1993 тим, що цей *єдиний твір для інструмента-соло в ряді ансамблевої безлічі жанрово подібних творів*.

Варіації на тему Генделя написані в традиціях «характерних» варіацій, хоча перші вісім фрагментів (тема плюс сім варіацій) демонструють тенденцію зв'язку

з орнаментальними строгими варіаціями [7, с. 310]. Трагіко-драматичний пафос заданий темою Пассакалії Генделя, у якій провідними мелодійними лініями показані спадні послідовності b-a-g великими довготривалостями, тобто той характер подачі риторики *catabasis*, що відповідає змісту Покаянного страждання. І цей же образ надособистісного Стратотерпіння (див. ремарку автора: *Maestoso*) виявляє ритмічний «мотив биття», що відзначає пунктир теми, що утворить лише ритмо-мелодійне «расчвечивание» послідовності *catabasis*, що йде в середньому голосі. Фактурно варійоване повторення Теми в тт. 5–8 представлено фігурированным показом згаданої вище спадної послідовності в ритмічному зменшенні (четверо), що створює той прогноз «набирання енергії руху», що становить драматургічний «нерв» циклу.

Очевидна клавесинність-чембальність звучання фортепіано в цьому блоці демонстрації Теми й трьох безпосередньо, що її продовжують, варіацій. Виписана динаміка (*forte* для Теми й варіації 1, *piano* у варіаціях 2–3) представляє характерну «терасність», що відповідає можливостям цього типу клавіру. Саме задана імітація такого роду клавірності створює напругу у виконавському прочитанні, спонукаючи зберігати відповідний рівень динаміки й одночасно відмовлятися від полегшуючі названі динамічні градації педалізації.

Підсумовуючи сказане в аналізі, відзначаємо стислість до характерної для ХХ століття двофазної «quasi-поемної» структури конструкції «історичного концерту» – «від Генделя до сьогоднішнього дня» (тобто до 1980-х років). Також це *мінімалістський* аспект стилевих перетворень Теми аж до завершення твору в джазовій стилістичній подачі, тобто в сполученні нормативів стилістики професійного мистецтва й популярного середовища як «переходів» з однієї стилістичної якості в інше, при автономії даних стилевих ознак у композиції. Звертає на себе увага використання можливостей фортепіано в здатності цього інструмента відтворювати клавірні тембри забутих звучностей дофортепіанного етапу, а також «підключати» органічні можливості густо педалізованого звучання інструмента, у тому числі з відтворенням елементів електрооргана, імпресіоністської клавірності, стилізованої ударності джазу й т. д. Очевидна яскрава оригінальність мислення Денисова у Варіаціях на тему Генделя як *фортепіано-клавірного* твору з вираженою клавірною багатолінійністю палітри *монотембрального* прояву названого: «єдність в розмаїтості».

В Україні «арка» від модерну, зокрема символізму пограниччя ХІХ–ХХ ст., до авангарду шестидесятників, – також своєрідно виявилася у фортепіанному мистецтві. У цьому контексті ключовою фігурою в першій половині ХХ ст. є Б. Лятошинський, тоді як першість в українському авангарді 1960-х рр. належало, безсумнівно, Л. Грабовському. Сьогодні «тонус» української музики в її елітно-професійному прояві в значній мірі визначають твори В. Сильвестрова. Своєрідність «пост-постмодерного» Сильвестрова пов'язане з зануренням у прощопенівську салонну культуру, відзначену рисами рококо в їх фортепіанному перетворенні («Багателі»). Саме це з'єднання мало місце й у часи Ф. Шопена, реалізуючись на «легких» інструментах, які, до речі, одержали практичне відродження й нове теоретичне осмислення в межах естетики постмодерна. У руслі салонності, але трактованої в неофольклорному-мінімалістському ключі, вибудований ряд творів А. Козаренко (див. цикл «5 писанок»)

У роботі Є. Басалаєвої, присвяченій творчості знаменитих українських композиторів-шестидесятників, зроблене таке узагальнення щодо фортепіанної спрямованості їхньої творчості: «виразна емблематика символізму працювала, насамперед, для українських композиторів [...], тоді як для Західної України цей семантичний ряд не утворив спеціальної сфери образного висловлення» [4, с. 149]. І, розвиваючи цю тезу й апелюючи до концентно-практичного освоєння музики названих майстрів, Є. Басалаєва констатує: «Символістська стильова парадигма породило особливого роду відношення до фортепіано в камерно-інструментальних жанрах, відзначених у попередніх висновках як *дематеріалізація фортепіанної звучності*, що виявилася не тільки в динамічних пристрастях до тихого «проголошення», але й у *фактурній мінімалізації* фортепіанних вставок у вигляді *рухливої («прелюдійної») педали-органума*. Даний значеннєвий вихід фактурного трактування творів виводить на сутнісність *неоготичної – ренесансної стильової тенденції* в музиці українських авторів, безпосередньо зв'язаної також з *релігійним Відродженням в Україні*» (курсив автора цитованого тексту) [4, с. 149–150].

У фортепіанних творах авторів, які символізували раніше й втілюють зараз повноту авангардних – поставангардних завоювань, виявилися збереження клавірного трактування фортепіано. Поставангард повернув фортепіано «чистоту клавірності» епохи символізму, одночасно в його межах змодельовався стиль «легких» фортепіано. Зроблений огляд дозволяє запропонувати узагальнення щодо *піаністичної істотності* творчих виходів представників авангарду – поставангарду, в особі класиків цих *метанапрямків* О. Мессіана, Е. Денисова, І. Вишнеградського, Л. Беріо. Українські майстри – Л. Грабовський, В. Сильвестров, успадковуючи *символістсько-експресіоністську школу* Б. Лятошинського, знаменували полюси авангарду – поставангарду, в яких фортепіанні композиції незмінно адресувалися до *клавіризованого* фортепіано. І навіть у деяких представників Львівської школи, зокрема в О. Козаренка, твори й манера виконання підкреслюють зв'язок із символістськи обумовленою клавірністю, переданою Львову через К. Мікуля – учня Ф. Шопена, що зберіг у старому «Львові-Лембергу» засади шопенівської легкої *політної* гри.

***Daria Androsova. Postavanguard in piano creative activity of O. Messiaen and his contemporaries. In the article it is tracked the role of piano facilities of the expression in music of the specified timing relationship vanguard – postvanguard on material corresponding to works of O. Messiaen, L. Berio, their contemporaries in European Orient. The review allows to offer the generalizations comparatively to style of piano essence creative leaving the representatives of the vanguard – postvanguard, on behalf of classics of these metdirections – O. Messiaen, E. Denisov, I. Vyshnegradskii, L. Berio. The Ukrainian master on behalf of L. Grabovskiy, V. Sylvestrov having inherited symbolism-txpressionism school of B. Liatoshynskiy, signified the pole of the vanguard – postvanguard, beside which piano compositions were invariably addressed to piano in clavier style.***

**Keywords:** vanguard, postvanguard, piano creative activity, music style, genre in music.

## Література

1. Авилов В. *Саксофон в контексті музично-виконавської традиції XIX–XX століть: до проблеми інструментально-виконавського стильового моделювання* : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознав. : 17.00.03. – Одеса, 2012. – 19 с.
2. Андріянова О. *Салонність як основа музичного життя Росії та України XIX ст.* : автореф. дис. на здобуття канд. мистецтвознав. : 17.00.03. – Одеса, 2007. – 16 с.
3. Андросова Д. *Нариси з історії зарубіжної музики 1950-х – 1990-х років. США. – Греція. Польща*. Вип.2. – Одеса: Астропринт, 2011. – 124 с. Співавтор О. Маркова
4. Басалаева Е. А. *Стилистически-тембральный плюрализм фортепиано в камерно-инструментальном творчестве украинских композиторов поколения 1960-х годов* : дис. ... канд. мистецтвознав. : 17.00.03. – Одеса, 2012. – 166 с.
5. Екимовский В. *Оливье Мессиян : жизнь и творчество*. – Москва : Сов. композитор, 1987. – 304 с.
6. Кириллина Л. Луиджи Ноно. Лючано Беріо // *XX век. Зарубежная музыка*. Очерки. Документы. – Москва : Музыка, 1995. – Вып. 2. – С. 11–65, 66–124.
7. Курбатская С., Холопов Ю. *Пьер Булез. Эдисон Денисов* : аналитические очерки. – Москва : ТЦ «Сфера», 1998. – 366 с.
8. Маркова Е. *Интонационная музыкального искусства*. – Київ: Муз. Україна, 1990. – 182 с.
9. Методологическая функция Христианского мировоззрения в музыковедении : межвузов. сб. науч. статей / отв. ред.-сост. В. В. Медушевский / Москов. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, УГАИ им. З. Исмагилова. – Москва ; Уфа, 2007. – 219 с.
10. Муравська О. *Нариси з історії зарубіжної музичної культури*. Вип.1. – Одеса: Друкар. дім, 2010. – 214 с.
11. Рижова О. О. *Український символізм та фортепіанна спадщина Б. Лятошинського* : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. : 17.00.02. – Одеса, 2006. – 18 с.
12. Холопов Ю. *Двенадцатитоновость у конца века : музыка Эдисона Денисова* : сб. статей. – Москва, 1995. – С. 84–94.
13. Холопов Ю., Ценова В. *Эдисон Денисов*. – Москва : Музыка, 1993. – 232 с.
14. Холопова В., Канарис Л., Маркова Е., Таранец С. *Неоевропоцентризм: муз. культура на рубеже тысячелетий*. Кн.1. – Одесса: Астропринт, 2006. – 162 с.
15. Пуленк Ф. *Я и мои друзья*. – Ленинград : Музыка, 1977. – 160 с.
16. Adler G. *Handbuch der Musikgeschichte*. – Frankfurt am Main : Verlag-Anstalt, 1924.
17. François Couperin. *L'art de toucher le Clavecin*. – Die Kunst das Clavecin zu spielen. – The Art of playing the Harpsichord. – Leipzig: Breitkopf & Härtel, Edition Breitkopf № 5560, 1933. – 39 s.
18. Méfano P. *Eine so eigene Originalität // Ivan Wyschnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes... Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe*. – Frankfurt: Distribution Disques Concord, 1994/1995. – S. 19–20.
19. Schäffer В. *Wstęp do kompozycji*. – Kraków: PWM, 1967. – 471 s.

