

Приходько А.

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, м. Київ

РЕЦЕПЦІЯ ІНТЕГРАТИВНО-СИНТЕТИЧНОЇ ПРИРОДИ  
МУЗИЧНОГО АВАНГАРДУ ХХ СТОЛІТТЯ

УДК 78.01+ 78.06+781.1«ХХ»

Творчість представників музичного авангарду розглядається у статті крізь призму інтегративно-синтетичної парадигми мистецтва ХХ століття. Автор припускає, що зацікавленість композиторів-авангардистів просторовими властивостями музики навряд чи могла б виникнути без розвитку наукового мислення, його виходу за межі класичної наукової парадигми. У якості головної інтегративної платформи творчості багатьох композиторів ХХ століття виступає філософське знання – зокрема, аналітична філософія, екзистенційні ідеї, східні філософські концепції. Широкого використання у композиторській практиці набуває метод композиції за допомогою числової послідовності, ймовірнісних та алгоритмічних процесів із галузі математичних наук. Доведено, що інтелектуальне осмислення авангардних музичних явищ ХХ століття може наблизити до більш глибокого розуміння того чи іншого твору й розширити естетичну свідомість реципієнта. *Ключові слова:* музичний авангард, сприйняття, інтеграція, синтез мистецтв, філософія, мистецтво авангарду.

**Приходько А.В. Рецепция интегративно-синтетической природы музыкального авангарда XX века.** Творчество представителей музыкального авангарда рассматривается в статье сквозь призму интегративно-синтетической парадигмы искусства XX столетия. Автор предполагает, что заинтересованность композиторов-авангардистов пространственными свойствами музыки вряд ли могла возникнуть без развития научного мышления, его выхода за пределы классической научной парадигмы. В качестве главной интегративной платформы творчества многих композиторов XX столетия выступает философское знание – в частности, аналитическая философия, экзистенциальные идеи, восточные философские концепты. Широко используется в композиторской практике XX века метод композиции с помощью числовых последовательностей, вероятностных и алгоритмических процессов из области математических наук. Доказано, что интеллектуальное осмысление авангардных музыкальных явлений XX столетия может приблизить к более глубокому пониманию того или иного произведения и расширить эстетическое сознание реципиента. *Ключевые слова:* музыкальный авангард, восприятие, интеграция, синтез искусств, философия, искусство авангарда.

**Prykhodko Anna. Reception of Integrative and Synthetic Nature of Avant-Garde Music of the 20th Century.** In recent years, there has been an interest of modern musicological sense in research of reception of avant-garde music based on comprehensive study and analysis of social and historical, aesthetic and psychological, and philosophical context of the 20th century art, that allows to talk about its actuality and meaningfulness. The objectives of this study are to determine the main integrative and synthetic processes in the practice of music avant-garde. The synthetic nature of artistic thinking of avant-garde art representatives stipulates a new approach to the problem of perception of both individual pieces of radical nature and the direction as a whole. The consideration of creation of musical advance-guard representatives by artistic integrative and synthetic paradigms of 20<sup>th</sup> century in the article proves that intellectual conceptualization of musical phenomena of the 20th century can help to understand a piece deeper and to broaden the aesthetic experience of the recipient. *Key words:* Avant-garde music, reception, integration, synthesis of the arts, philosophy, Avant-garde art.

*Я все більш і більш переконуюся в тому,  
що музика по своїй суті – це не те, що  
можна укласти в традиційну застиглу форму.  
Клод Дебюссі*

**П**остановка проблеми та її зв'язок з науковими чи практичними завданнями. Мистецтво музичного авангарду презентує багатий матеріал для різного роду досліджень, завдяки яким стає можливим по-новому оцінити значення даного явища в культурній спадщині ХХ століття. Розуміння авангардного мистецтва як феномену, що вирізняється поліфонічністю семантичних ознак, створює передумови для розгляду його основних радикальних надбань в аспекті інтеграційних зв'язків. Інтегративно-синтетичні інтенції авангарду виступають як знання, що координують сприйняття музичного процесу у загальному культурному контексті, формуючи цілісну смислову систему авангардного мистецтва.

Дослідження є складовою частиною комплексної теми наукових досліджень Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв «Культура і мистецтво в сучасному державотворчому процесі».

**Аналіз останніх досліджень і публікацій** засвідчив: однозначного, усталеного трактування інтегративно-синтетичних мистецьких процесів у мистецтвознавчій, культурологічній та філософсько-естетичній думці до тепер не існує. Спираючись на визначення російської дослідниці Ю. Карманової, під художнім синтезом ми розуміємо «народження в результаті органічної взаємодії різних мистецтв або видів мистецтв нового художнього цілого, що не зводиться до суми складових його компонентів» [5:12]. Поняття *інтегративність*, посиленою на дефініцію вітчизняного мистецтвознавця В. Реді, сприймається нами «як форма контактного зв'язку, ... що склалася, загальною закономірністю художньої творчості – як усередині окремих видів мистецтва, так і у відносинах між різними його видами і жанрами, між мистецтвом як системою всіх видів і поза художньою (соціокультурною) реальністю» [13:28].

Питання методології та методики вивчення музичного авангарду, особливостей сприйняття сучасної музичної мови на різних етапах музичної освіти цікавили Н. Гуренко, Т. Єкименко, С. Кур-

батську, М. Міронову, Г. Овсянкіну, А. Папеніну та ін.; серед західних дослідників – А. Стервіну. У сучасному мистецтвознавчому дискурсі питання щодо впливу інтегративно-синтетичної природи музичного авангарду на специфіку сприйняття основних радикальних надбань мистецтва ХХ століття не піднімалося, що й зумовило актуальність обраного напрямку дослідження.

**Мета статті** – розглянути основні інтегративно-синтетичні процеси у практиці музичного авангарду, адже синтетичний характер художнього мислення представників авангардного мистецтва зумовлює новий підхід до проблеми сприйняття як окремо взятих творів радикального нахилу, так і напрямку в цілому.

**Виклад основного матеріалу.** Інтегративні тенденції притаманні усім історичним етапам розвитку мистецтва: від синкретичних форм первісного мистецтва до сучасних художніх артефактів із залученням новітніх технологій. Найяскравішого вираження синтез мистецтв набув на межі ХІХ–ХХ століть. Ю. Карманова вважає, що виникнення нових форм синтезу в означуваному періоді зумовила соціокультурна криза, «як прагнення подолати болючий розрив між прагматичними установками культури несформованого індустріального суспільства і традиційними гуманістичними цінностями» [5:7]. Найбільшою масштабністю відрізнялася та лінія синтетичних пошуків (органічне злиття звуку і кольору), яка розвивала ідеї містерії – саме цей вид художньої рефлексії позначив новий етап в осмисленні мистецтва як пошуку універсальної буттєвої концепції.

Так, започатковані О. Скрябіним ідеї світломузики набули активного розвитку у мистецтві ХХ і ХХІ століть: елементи світломузики спостерігаємо у хоральній симфонії «Аталанта в Калідоні» (1911) Г. Бантока, у монодрамі «Щаслива рука» (1913) А. Шенберга, у Нонеті<sup>1</sup> (1919) В. Щербачова; світлову партію включають партитури «Поеторії» (1968) Р. Щедріна, «Аллілуйя»<sup>2</sup> (1990), Четвертий струнний квартет (1993) С. Губайдуліної та ін. Концепція світломузичного синтезу широко використовується у мультимедійному мистецтві (починаючи ще з робіт Нам Джун Пайка); безліч сучасних інсталяцій та концертних проєктів супроводжуються візуальним рядом<sup>3</sup>.

Розвиток наукового мислення, його вихід за межі класичної наукової парадигми, разом із розвитком нових ціннісних орієнтирів суспільства відображають інтегративні процеси техногенної цивілізації. Цілком можна припустити, що зацікавленість композиторів-авангардистів просторовими властивостями музики навряд чи могла б виникнути без гіперболічної (неевклідової) геометричної теорії М. Лобачевського, еліптичної геометрії Б. Рімана, відкриттів А. Ейнштейна<sup>4</sup>.

К. Штокхаузен, використовуючи зв'язок висотних уявлень з оптичними, пропонував буду-

вати спеціальні концертні зали: «Моїм уявленням відповідає сферичний зал, який зсередини з усіх боків повинен бути оснащений динаміками. У центрі цієї сфери слід підвісити звукопроникний прозорий майданчик для слухачів, які могли б чути спеціально для такого залу написану музику, що ллється зверху, знизу, звідусіль» [6:229-230]. Ефект просторової музики широко використовували представники музичного авангарду, зокрема П. Булез, Я. Ксенакіс; на теренах України просторово-звуковими ефектами цікавляться В. Рунчак, С. Зажитько, К. Цепколенко та ін.

У якості головної інтегративної платформи творчості багатьох композиторів ХХ ст. виступає філософське знання. Екзистенціалістичні положення виявилися ідеологічно близькими естетиці європейського експресіонізму (у тому числі і музичного), східні філософські концепти споріднені з деякими ідеями мінімалізму – тобто, на створення митцями авангарду власних теорій вплинув існуючий на той час певний філософський світогляд.

Філософський дискурс знаходимо і у взаємозв'язку мистецтва з системою аналітичної філософії, що характеризувалася суворою логічністю семантичних побудов: «...логіко-філософська доктрина прагнула до формалізації мови, до доведення її до досконалості мови логічних символів» [14:24]. Основні ідейні постулати аналітичного напрямку філософствування були закладені Людвігом Вітгенштейном у його «Логіко-філософському трактаті», де відбулася спроба створити філософську мову з мови математичної логіки.

Пізніше Л. Вітгенштейн, разом з іншими представниками Віденського кружка аналітичної філософії, дійшов висновку, що настільки формалізована мова для широкого використання зайва. В. Рудньов вважає, що «така мова потрібна і можлива лише для допоміжних науково-філософських цілей, < ... > але розмовляти, писати вірші і здійснювати безліч інших мовних актів або мовних ігор на такій мові неможливо» [14:24]. Використання логічно-математичних мовних послідовностей залишалося немислимим для класичної мистецької парадигми, але не для авангардистської: в умовах тотальної переоцінки цінностей у мистецтві ХХ століття з'явилася нова семантика як знаків, так і самої мови (як знакової системи). В літературі це «заум» футуристів, в музиці – додекафонна техніка. У зазначених видах мистецтва, як і в аналітичній філософії, йдеться про створення нової «ідеальної» мови, яка могла б висловити нові семантичні поняття. Експерименти футуристів з ускладненою метрикою перегукуються із логічною побудовою «Логіко-філософського трактату». Сутність логіки, як типу метричної композиції, «полягає в тому, що всередині віршованого рядка наголошені і ненаголошені склади можуть розташовуватися

довільно, але надалі ця довільність зберігається протягом усіх рядків» [14:148]. У додекафонно-серійній техніці Ново-віденської школи бачимо те ж саме – «лише між собою співвіднесених дванадцять тонів» (А. Шенберг) у серії. Не випадково А. Веберн вбачав у мистецтві «здатність зводити думку до якнайяснішої, якнайпростішої, так сказати “зрозумілішої”» [7:113], в той час, коли Л. Вітгенштейн сформував задачу свого філософського вчення у тезисі «мета філософії – логічне прояснення думки» [1:104]. Тобто, логоедизація виступає як культурне явище, підтверджуючи наявність спільних ідей естетико-художнього та філософського дискурсу.

Примітним є той факт, що учень Л. Вітгенштейна Яні Христу<sup>5</sup>, більш відомий як композитор-авангардист, намагався музикою висловити свої філософські погляди. Більшість його творів (особливо пізнього періоду) апелюють до атмосфери магічного дійства архаїчних культів та сакральних містерій; кордони між музикою, театром, ритуальним дійством нівелюються (Анарарастіс I, III, «Епантіодромія» тощо). Звертаючись до музичного надбання Я. Христу, важливо розуміти, що вся його музика побудована на філософських теоріях. Сам композитор довгий час не хотів оприлюднювати свої музичні опуси через страх, що вони не можуть бути зрозумілими аудиторії, не знайомій як з його власними філософськими інтенціями, так і з загальною філософською думкою.

Зацікавленість особливостями часосприйняття у східній філософії наштовхнула представників європейського авангарду на створення нових композиторських концепцій, спрямованих на уповільнення плинності буття: статична момент-форма К. Штокхаузена, «кулеподібний образ часу» Б. Циммермана, безкінечне коло Дж. Крама та ін. Інтерпретуючи музику як східний медитативний ритуал, композитори звернулися до мінімалістичних шукань. Глибока зацікавленість європейцями мистецтвом та релігією східних країн активно почала набирати обертів ще наприкінці XIX століття – невідомо багатьом представникам музичного авангарду притаманна опора на філософсько-містичний фундамент. Найпоказовішим у цьому контексті є масштабне творіння К. Штокхаузена – цикл з семи опер «Світло»<sup>6</sup>, у якому композитор звертається до біблійських сюжетів, германської міфології та східної філософії. Гепатологія являє собою замкнену циклічну форму, що не має ані початку, ані кінця, створюючи тим самим паралель зі східним космологічним вченням про циклічність часу.

Творче кредо Штокхаузена базувалося на постулаті створення музики «з нуля». Відповідно, сприйняття також повинно було бути редуційованим – не зав'язаним на певному обсязі знань та без апелювання до попереднього досвіду, зокрема європейської музичної традиції. На думку ком-

позитора, який у своїх масштабних творах бачив «єдність музики і релігії у образі музичного людства» [15:28], слухач, виконавець, творець – єдине ціле, а художній об'єкт сприймається як засіб зміни свідомості. Відомо, що перед виконанням багатьох творів композитора відбувалася спільна медитація виконавців, чим Штокхаузен намагався досягти як «медитативного виконання», так і «медитативного слухання» у стані «розширеної свідомості». О. Капічіна припускає, що «інструкції для виконавця одночасно були і інструкціями для слухачів такої музики: адекватне сприйняття твору можливе тільки в тому випадку, якщо є загальний настрій, що об'єднує музикантів і слухачів» [4:14].

Індійське часове сприйняття та популярна на той час у Франції й Європі філософська ідея А. Бергсона про психологічний час близькі до концепції часу О. Мессіана: композитор прагне «віддалитися від відчуття часу» дуже повільними темпами, величезною протяжністю творів ...» [3:52].

Творчості О. Мессіана притаманна також діалогічність західного та східного світобачення, поєднання ідей католицизму і східного містицизму. Композитор, за влучним висловом Д. Житомирського, «рішуче виступає як релігійний пророк, зближуючи у своїй свідомості Будду і Христа» [2:249].

Окрім звернення до євангелістичних ідей (фортепіанний цикл «Двадцять поглядів на немовля Ісуса», оркестрово-хоровий твір «Три маленькі літургії божественної присутності» та ін.), перуанського фольклору, до традицій східних, африканських та латиноамериканських культур (вокальний цикл «Яраві», симфонія «Турангаліла» та ін.), композитором піднімається питання «про переваги наукового підходу у відтворенні “пташиної” мови» [10:77-78]. Відомо, що захоплення орнітологією, вивченням голосів птахів мало фундаментальне значення для багатьох творів Мессіана. Приміром, пояснення до композиції «Пробудження птахів»<sup>7</sup> для фортепіано та оркестру (1953) містить наступну інформацію: «У цій партитурі немає нічого, окрім співу птахів. < ... > Ім'я кожного птаха в той момент, коли він співає, зазначено в партитурі над інструментом, який його представляє. < ... > Диригент оркестру повинен пояснити це своїм музикантам» [10:113]. У поясненні до «Каталогу птахів» для фортепіано (1956–1958) надається перелік усіх птахів, зазначених у партитурі. Загальна кількість птахів сягає 77(!) – напевно чи без спеціальної додаткової «орнітологічної» підготовки можливо було б інтонаційно вірно віднайти звуковий матеріал для втілення композиторського задуму.

Широкого використання у композиторській практиці XX століття набув метод композиції за допомогою числової послідовності – рядів Фібоначчі, Люка, Євангельських чисел та ін.

Комбінації з числовими рядами, у тому числі й рядом Фібоначчі, спостерігаємо у творчості багатьох композиторів – зокрема, це К. Штокхаузен (Klavierstück III, Klavierstück IX, «Adieu»), Л. Ноно («Перервана пісня»), Е. Денісов («Знаки на білому»), С. Губайдуліна («Perception»: VIII. Col legno I, «Vivente – non vivente», «Quasi hocketus», «Чую ... замовкло ...» та ін.), Д. Смірнов (Третя симфонія, присвячена пам'яті Фібоначчі).

Стохастичні – ймовірнісні та алгоритмічні процеси у галузі математичних наук лягли в основу стохастичного принципу композиції, започаткованого Янісом Ксенакісом (архітектором і математиком за однією освітою та композитором і теоретиком музичного мистецтва – за другою). Вправно поєднуючи отримані в обох галузях знання, Ксенакіс створював музичні композиції, в основу яких були покладені математичні теорії множин, ймовірностей, теорія інформації, просторові принципи архітектури та ін. Експериментуючи, Ксенакіс перекладав графіки своїх партитур на мову архітектури – мова йде про відомий павільйон Філіпс, яскравий приклад того, як «одні й ті ж самі математичні закономірності створюють основу різномірних творів мистецтва» [12:68].

Власну творчу концепцію Я. Ксенакіс трактував «як спробу вироблення універсального музично-логічного апарату на основі ряду галузей математики і деяких загальнонаукових дисциплін (теорія інформації, загальна теорія систем)» [9:4]. Композитор вбачав у «математизації» музичного мистецтва продовження традицій давньогрецької культури (як відомо, за часів античності, музика вважалася відгалуженням математики та входила у квадрівіум точних наук: арифметики, музики, геометрії, астрономії). Тож, не випадково Ксенакіс відносив музику до сфери *наукового* знання, особливо в епоху поширення науково-технічного прогресу та впровадження його здобутків у всі сфери людської діяльності.

Пропонував надати музиці статус *науки* і американський композитор (до речі, математик за освітою) Мілтон Беббіт<sup>8</sup>. Обґрунтувавши свій концепт у статті «Кого турбує, слухаєте ви музику чи ні?» (1958), Беббіт порівнював незрозумілість масовому слухачеві творів сучасної музики з недоступністю наукових праць у галузі точних наук людині, яка не є фахівцем. Спираючись на таку паралель, композитор доводив що сучасна музика припинить свій розвиток, якщо не прирівняти її до сфери наукового знання [16].

Заява М. Беббіта викликала резонанс у мистецтвознавчих колах. Зокрема, американський композитор Кристофер Палестрант висловив переконання в тому, що науковий спосіб сприйняття музики, заснований на раціоналістичних підходах до мистецтва, не повинен головувати над ірраціональною, емоційною складовою мистецтва. Разом з тим, Палестрант погоджується, що розуміння

структури твору може дозволити «оцінити» його ґрунтовніше [17].

Інтегративно-синтетична природа музичного авангарду обумовлена розвитком наукової та філософсько-релігійної думки ХХ століття. Саме розвиток наукового мислення зумовив переосмислення категорій «часу» і «простору» у мистецьких інтенціях провідних авангардистів середини ХХ століття (П. Булез, Дж. Крам, К. Штокхаузен та ін.); філософсько-релігійні системи позначилися на композиторських концептах (зокрема таких митців, як К. Штокхаузен, Я. Хрїсту, для котрих творчість – це специфічний спосіб пізнання буття); спроба створення універсального музично-логічного апарату на основі принципів математики і аналітичної філософії притаманна творчості Я. Ксенакіса, Я. Хрїсту та ін.

Перевага орієнтації авангардистських творів на концептуалізм та технологічність створює інший рецепційний рівень. Якщо у класичній мистецькій парадигмі до процесів музичного сприйняття насамперед відносяться асоціативність, образність та емоційність, то авангардистська парадигма долучає до перерахованих вище так званий інтелектуальний рівень сприйняття. У герменевтичному прочитанні концептуальних і технічних категорій авангардних опусів розкривається зв'язок із музичним цілим. Чим багатшою є «картина світу» реципієнта, тим більший відкривається йому радіус семантичного поля твору, що в свою чергу значно наближає слухача до його адекватного розуміння<sup>9</sup>. Згадуючи реакцію публіки на виконання «Моментів» (для сопрано, хору та інструментів), К. Штокхаузен відзначив, що слухач-іспанець побачив у незвичайних діях хористів (плескання в долоні, клацання язиком, гра на ударних інструментах) втілення елементів фламенко, в той час, як вітчизняна публіка поставилася до цих прийомів «як до руйнування західної музичної традиції» [15:35]. Цей приклад дає підставу припустити, що багаторівневість сприйняття авангардної музики включає й етнокультурні інтерпретації.

**Висновки.** Музичний авангард, у своїй інтегративно-синтетичній природі, апелює до універсальності мислення реципієнта, до розширення меж художнього сприйняття. Звичайно, адекватне сприйняття мистецтва авангарду не залежить від ґрунтовної обізнаності у математичних, філософських та інших дисциплінах; урахування певних знань – інтелектуальне осмислення музичних явищ ХХ століття – може наблизити до більш глибокого розуміння того чи іншого твору та розширити естетичну свідомість реципієнта. Недарма Я. Ксенакіс вбачав сутність музики в тому, щоб «висловити інтелект за допомогою звуків» [8:137], а М. Чюрльоніс вважав, що слухач знайде своє особисте ставлення до твору відповідно до власного інтелекту і здібностей [11:23].

Дана стаття, не претендуючи на вичерпне розкриття порушеної проблематики, може слугувати теоретичною базою для подальших дослідницьких рефлексій. Комплексне вивчення усіх проявів мистецтва авангарду створює шлях до адекватного сприйняття радикальних мистецьких творів.

#### Примітки:

- <sup>1</sup> Окрім партії світла, до «Нонету» була включена хореографічна складова – у якості дев'ятого «інструменту».
- <sup>2</sup> Твір написаний для хору, оркестру, органу, соліста-дисканта і *колірних проекторів*.
- <sup>3</sup> Спроби пошуку світломузичного інструментарію велися ще з XVIII ст.: одним з перших відомих інструментів був клавесин із різнокольоровими стрічками Л.-Б. Кастеля (1688–1757). На початку XX століття були відомі кольоро-органи Б. Бішопа і А. Ремінгтона. Пізніше Ф. Юр'єв побудував «колірний рояль» і запропонував проекти «колірної віолончелі», «колірного ксилофону» та ін. У 20-ті роки XX ст. А. Ласло створив світлове фортепіано і написав для нього «світломузичні» твори. У середині XX ст. з'являється «Музископ» Н. Шеффера, установка «Прометей-2», «Кристал» та ін. [детальніше див.: Галеев Б.М., Зорин С. М., Сайфуллин Р. Ф. Светомузыкальные инструменты. – М.: Радио и связь, 1987. – 128 с.]. У XXI столітті за допомогою 3D візуалізації комп'ютерної програми «Virtual Reality Color Organ» стало можливим «спостерігати» за органним звучанням.
- <sup>4</sup> Просторовими властивостями музики цікавилися й раніше: К. М. Вебер вимагав, щоб похмурі звуки тромбонів, які характеризують чудовиська підземного світу в опері «Оберон» (1826), доносилися з-під сцени. Дж. Россіні в партитурі опери «Вільгельм Тель» (1829) зробив позначку: звуки валторн, що відтворюють звучання мисливських горнів, повинні виходити з правого і лівого лаштунків [Ефимов А. Восприятие музыки. – Звукорежиссер–2007 / А. Ефимов / Режим доступу: <http://audioproducer.625-net.ru/>].
- <sup>5</sup> Яні Христу (Jani Christou, 1926–1970) – грецький композитор. Твори Христу характеризуються філософським змістом та технічним новаторством. Філософію, формальну і символічну логіку Христу вивчав у Людвіга Вітгенштейна і Бертрана Рассела; відвідував лекції Карла Густава Юнга.
- <sup>6</sup> Цикл із семи опер «Світло» (або «Сім Днів Тижня») створювався композитором впродовж 23 років та мав загальну тривалість 29 (!) годин.
- <sup>7</sup> Метою твору була демонстрація дванадцятигодинного життя птахів – від пробудження до сну.
- <sup>8</sup> М. Беббітт, член Американської академії мистецтв і наук, був нагороджений Пулітцерівською премією (1982) за внесок у розвиток музичного мистецтва.
- <sup>9</sup> Адекватне розуміння означає у даному разі «ідеал, еталон досконалого сприйняття даного твору, що ґрунтується на досвіді всієї художньої культури» [Медушевский В. О содержании понятия «адекватное восприятие» / В. Медушевский // Восприятие музыки. – М.: Музыка, 1980. – С.143].

#### Література:

1. Витгенштейн. Л. *Избранные работы / Пер. с нем. и англ. В. Руднева.* – М.: Издательский дом «Территория будущего», 2005. – 440 с.
2. Житомирский Д. *Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. Житомирский, О. Леонтьева, К. Мяло.* – М.: Музыка, 1989. – 303 с.
3. Золозова Т. *Инструментальная музыка послевоенной Франции (1945–1970) / Татьяна Золозова.* – К.: Муз. Україна, 1989. – 216 с.
4. Капічіна О. *Східна музична традиція та її місце в музично-семіозисному мисленні опус-музики XX століття / О. Капічіна // Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури: зб. наук. праць.* – К.: Міленіум, 2013. – Вип. XXXI. – С.10–17.
5. Карманова Ю. С. *Теории художественного синтеза в контексте социокультурного кризиса конца XIX – начала XX вв.: автореф. дис. ... канд. культурологии: 24.00.01 / Ю. С. Карманова.* – Москва, 2012. – 19 с.
6. Когоутек Ц. *Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек.* – М.: Музыка, 1976. – 358 с.
7. Кремлев Ю. *Очерки творчества и эстетики новой венской школы / Ю. Кремлев.* – Л.: Музыка, 1970. – 135 с.
8. Ксенакис Я. *Беседы / Янис Ксенакис // Homo musicus: Альманах музыкальной психологии.* – М., 1994. – С. 137–155.
9. Ксенакис Я. *Формализованная музыка / Я. Ксенакис.* – СПб., 2008. – 123 с.
10. Куницкая Р. *Французские композиторы XX века: Очерки / Р. Куницкая.* – М.: Советский композитор, 1990. – 208 с.
11. Ландсбергис В. *Творчество Чюрлениса (Соната весны) / В. Ландсбергис.* – Л.: Музыка, 1975. – 280 с.
12. Папенина А. Н. *Музыкальный авангард середины XX века и проблемы художественного восприятия / А.Н. Папенина.* – СПб.: Изд-во СПбГУП, 2008. – 152 с.
13. Редея В. Я. *«Есть тонкие властительные связи...». Интегративные процессы в музыке Серебряного века: Монография / В. Я. Редея.* – К.: НАКККиМ, 2010. – 320 с.
14. Руднев В. П. *Словарь культуры XX века / В. П. Руднев.* – М.: Аграф, 1999. – 384 с.
15. Савенко С.И. *Карлхайнц Штокхаузен / С. И. Савенко // XX век. Зарубежная музыка. Очерки. Документы.* – М.: Музыка, 1995. – Вып. 1. – С. 11–36.
16. Babbitt M. *Who Cares if You Listen? / M. Babbitt [Електр. ресурс] / Режим доступу: <http://www.palestrant.com/babbitt.html>*
17. Palestrant C. *On the purpose of composition. a reaction to Milton Babbitt's article, «Who Cares if You Listen?» / C. Palestrant [Електр. ресурс] / Режим доступу: <http://www.palestrant.com/manifesto.html>*