

**РОЖДЕНИЕ НОВОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ КАРТИНЫ МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ  
КОМПОЗИТОРОВ XX ВЕКА****THE BIRTH OF A NEW ART PICTURE OF THE WORLD IN THE WORKS OF  
COMPOSERS OF THE TWENTIETH CENTURY****ЩЕРБАКОВА АННА ИОСИФОВНА  
SHCHERBAKOVA ANNA IOSIFOVNA**

*доктор педагогических наук, доктор культурологии, профессор, декан факультета искусств и социокультурной деятельности, заведующая кафедрой социологии и философии культуры Российского государственного социального университета*

*Doctor of Education, Doctor of Cultural Studies, Professor, Dean of the Faculty of Arts and socio-cultural activities, Head of the Department of Sociology and Philosophy of Culture Russian State Social University*

**Ключевые слова.** Музыка XX века, художественная картина мира, иерархия духовных ценностей.

**Key words.** Music of the twentieth century, art picture of the world, the hierarchy of spiritual values.

**Аннотация.** В современных культурологических исследованиях все большее внимание уделяется процессам, связанным с рождением новой художественной картины мира, воплощающей в себе все многообразие, полифонизм и антитентичность эпохи. Сегодня, когда от бурного и противоречивого XX века нас уже отделяет некоторая дистанция, наступает время для осмысления процессов, кардинально изменивших художественную картину мира и оказавших огромное влияние на формирование нового социокультурного пространства. Это составляет предмет и основную цель исследования, достижение которой требует определения и применения подходов, способствующих проведению культурологического анализа. В качестве таких подходов определены: системный, аксиологический, социально-антропологический и герменевтический. Комплексное применение этих подходов позволило выявить напряженные духовные искания века, которые нашли свое выражение в творчестве всех выдающихся мастеров этого времени. Каждый из них искал свой путь духовного обновления, каждый стремился к открытию новых художественных миров. И это составило основной вывод, сделанный в результате проведенного исследования.

Кроме того, накопилось очень много материалов, в которых современники процессов, происходивших в социокультурном пространстве XX века, дают им те или иные оценки. И сегодня чрезвычайно интересно и даже поучительно проанализировать эти оценки, чтобы не уподобиться некоторым нашим известным искусствоведам, уверенно утверждавшим, что художники, отстаивающие свободу искусства, насквозь фальшивы, служат борьбе против прогрессивной мысли, прогрессивных общественных движений и т. д. Моральная ответственность исследователя как перед постигаемым художественным миром, так и перед собой, это еще один вывод, сделанный в результате проведенной работы. Этот вывод можно рассматривать как напутствие, обращенное к будущим исследователям - культурологам и эстетикам, философам и социологам, психологам и педагогам, всем, для кого художественное пространство культуры составляет естественную среду обитания. Для кого изучение художественной картины мира являет собой постижение сущности бытия, запечатленной в художественных текстах XX века.

**Abstract.** In modern cultural studies more and more attention is paid to the processes associated with the birth of a new art picture of the world, embodies all the variety, polyphony and antitenticnost era. Today, as from stormy and controversial twentieth century, we have separated some distance, it is time to reflect on the processes fundamentally changed the artistic view of the world and have had a great influence on the formation of a new socio-cultural space. This is the subject and the main objective of the study, the achievement of which requires the definition and application of approaches conducive to cultural analysis. As these approaches are defined: system, axiological, socio-anthropological and hermeneutic. Integrated application of these approaches revealed intense spiritual quest century, which found expression in the works of great masters of that time. Each of them was looking for his way of spiritual renewal, each striving to discover new artistic worlds. This was the main conclusion drawn from the study.

In addition, the accumulated a lot of materials in which contemporary processes in the social and cultural space of the twentieth century, give them a certain evaluation. And today is extremely interesting and even instructive to analyze these estimates, so as not to be like some of our famous art, safe to say that artists who defend the freedom of art, thoroughly false, are against progressive thinking, progressive social movements and so on. D. The moral responsibility of the researcher as to comprehend the art world, and ourselves, is another conclusion as a result of this work. This conclusion can be regarded as a farewell, addressed to future researchers - Cultural and aesthetics, philosophy, sociology, psychology and teachers, all those for whom art space culture is the natural habitat. For whom the study of art picture of the world is a comprehension of the essence of being, embodied in literary texts of the twentieth century.

В 1927 году в сборнике ленинградской ассоциации современной музыки под

вышла статья М. Друскина, посвященная творчеству П. Хиндемита, в которой он очень точно обрисовал проблемы новой художественной эпохи. М. Друскин пишет: «Особенность и необычность нашего времени, столь насыщенного социальными катастрофами, постепенно сказывается и на ходе эволюции музыкально-общественного сознания. В настоящий момент мы уже смело можем утверждать о существовании нового миро - и звукосозерцания. Композиторы вынуждены были пересмотреть свое отношение к уже установившимся средствам художественного выражения. Неповторяемость нашего времени непередаваема языком предшествующей музыкальной традиции» [8, с. 25].

Как справедливо замечает М.А. Барсова, в рамках одного исследования невозможно представить во всей полноте историю музыки XX века, можно лишь наметить «контуры столетия». В частности, исследователь считает, что и сегодня время писать систематическую историю русской музыки еще не настало, поскольку «слишком быстро меняется рельеф событий и фактов прошлого. Обнаруживаются не известные нам документы. Продолжают публиковаться бесценные эпистолярные материалы - переписки, дневники выдающихся музыкантов, а иногда людей, ныне мало известных, но оказавшихся чуткими, мыслящими наблюдателями русской истории» [2, с. 3].

Есть и другие примеры, свидетельствующие о том, что наступило время переоценки многих явлений, происходивших в пространстве культуры XX века. Анализируя свои наблюдения за искусством XX века, Г. Шнеерсон так описывает впечатления от встречи с американской музыкой: «Бесспорно одно: современный формализм, активно наступающий на гуманистическое творчество, изгоняющий из музыки мелодию, «освобождающий» творчество от всякой связи с жизнью, не имеет никакого отношения к музыкальному искусству. И смешно даже предположить, что модернизм может указать путь к созданию в США национальной музыкальной школы. Наоборот, он служит в этом отношении одной из главных помех, что и вынудило меня начать разговор об американской музыке именно с него» [22, с. 255]. В качестве примера бессмыслицы и нелепости творчества подобных художников в статье приводится Дж. Кейдж - композитор, философ, музыковед, художник, которого сегодня называют одним из самых влиятельных американских композиторов XX века, пионером в области алеаторики и электронной музыки.

Обвинение Дж. Кейджа в том, что он отказывается от всякой связи с жизнью, по меньшей мере свидетельствует о том, что критик не имел никакого представления о его взглядах. Художник, по мнению Кейджа, «должен отказаться от претензии быть творцом новых миров, его задача заключается в том, чтобы приспособиться к реальному миру и

областях своей многогранной деятельности стремится максимально приблизиться к реальной жизни. И хотя утверждает, что не является творцом нового мира, на самом деле создает свою художественную картину, свою новую реальность, отражающую его лично-ценностный взгляд на окружающее пространство.

Очевидно, что не имеет смысла далее комментировать высказывание Г. Шнеерсона, поскольку то, что музыковеду в середине прошлого века казалось бесспорным и даже смешным, сегодня выглядит совершенно иначе. А приведено это высказывание исключительно для того, чтобы еще и еще раз напомнить всем исследователям, обращающимся к изучению и анализу создаваемого художественного мира, о той огромной ответственности, которую они возлагают на себя, как по отношению к автору - творцу нового художественного пространства, так и по отношению к себе. Ведь по прошествии определенного количества лет их высказывания могут быть перечитаны и переоценены.

Бесспорно лишь одно - художник имеет право на свободу творчества, а исследователь, соглашаясь или не соглашаясь с ним в определенных художественных начинаниях, идеях, замыслах или способах их реализации, обязан это право признавать и уважать. Следует согласиться с великим новатором XX века, австрийским композитором А. Шёнбергом в том, что «жизнь подлинно великих людей учит, что стремление к творчеству отвечает инстинктивному жизненному чувству - сказать нечто важное человечеству. .. Я лично убежден, что музыка несет пророческое послание, открывающее более высокую форму жизни, к которой стремится человечество. Именно поэтому музыка находит отклик всех рас и культур» [20, с.12].

Но для того, чтобы услышать и принять это «пророческое послание» необходимо приложить значительные усилия, осмыслить, «что, для чего и как?» [17] было сказано, что легло в основу формирования новой художественной картины мира. Осмыслить роль музыки (что являет собой предмет данного исследования), которая «в силу своей обобщающей природы позволяет абстрагироваться от частных, подняться к осознанию важнейших универсалий, определяющих облик того или иного периода» [7, с. 7]. Осмысление через музыку важнейших универсалий, определяющих социокультурный облик XX века, составляет основную цель данной работы.

Чтобы ответить на вопросы «что, для чего и как?» происходило в художественном пространстве культуры XX века, необходимо, в первую очередь, определить подходы, способствующие проведению культурологического анализа. В качестве основы определен системный подход. «Появление в категориальном аппарате философии понятия «система»

в соотнесении с «элементами» поставило их в связь с близкой по смыслу категориальной парой «целое/часть». Отличие новой пары понятий, позволившее ей сохраниться и даже укрепить в наше время свои позиции, состоит в том, что «система» подчеркивает организованный характер некоего множества (так и определял ее основоположник концепции «системного подхода» Л. Фон Берталанфи, и это ее понимание оставалось инвариантным во всех предлагавшихся с тех пор вариантах определения системы), тогда, как в понятии «целое» содержится лишь указание на связь составляющих его компонентов; именно поэтому системный подход оказался теснейшим образом связанным со структурным анализом - вплоть до их нередкого отождествления, и по этой же причине из системного мышления выросла синергетика как учение о процессах самоорганизации сложных систем...» [10, с. 134].

Системный подход по отношению к такому сложному и многозначному предмету как музыка дает возможность открыть и осмыслить логику и закономерности возникновения тех явлений, которые определили социокультурный облик XX века. Но при этом необходимо учитывать то, что обращение к музыке - это обращение к духовному бытию, к глубинной сущности человека, уникальность которого заключается в том, что это «единственное существо, имеющее субъективный, духовный мир. А этот мир удовлетворяется лишь духовными ценностями, которые производит сам человек... Понятие духовной жизни охватывает все те феномены и процессы, которые связаны с производством и потреблением духовных ценностей» [7, с. 296].

И чтобы осмыслить процессы, связанные с производством и потреблением духовных ценностей, необходимо применение аксиологического подхода, а это, в свою очередь, требует от исследователя включенности в субъектно-объектное поле, где субъектом является личность, познающая мир духовных ценностей (объект), неотъемлемой частью которого является искусство [12]. Неслучайно «о содержании и иерархических структурах ценностного сознания, эпохи, народа, сословия, поколения мы судим преимущественно по искусству, где это сознание выражено непосредственно, откровенно, во всей его подлинности и эмоциональной напряженности... Рассуждение о ценностях на теоретическом языке позволяет их описывать, анализировать и систематизировать... Лишенный преимуществ художественного воплощения ценностного сознания теоретический способ его представления обществу имеет вместе с тем свои достоинства - выявление содержания ценностного отношения, заключенной в нем иерархии ценностей, причин, его породивших, его взаимодействия с другими формами духовной и практической деятельности человека» [11, с. 483].

Постигая через музыку сущность и содержание ценностного сознания,

формирующегося в социокультурном пространстве XX века, мы обращаемся к глубинной сущности человека, к субъектному развитию человека-деятеля, “ценностно-смысловая направленность которого направлена на реализацию гуманистических принципов” [9, с.3]. Этим определяется необходимость применения социально-антропологического подхода, позволяющего рассмотреть специфику становления личности в социокультурном пространстве XX века. Очень важный аспект работы - выявление условий, необходимых для социально-психологической адаптации личности, осмысление того влияния, которое оказывает массовая культура на этот процесс, а также изучение причин возникновения различных видов альтернативной культуры и связанного с ней искусства. Очень важно определить, какая музыка способствует прогрессивной социально-психологической адаптации, способствующей гармоничному вхождению личности в систему «Человек-Мир».

Изучение музыки XX века как особого, многопланового художественного текста, определение ее места в иерархии духовных ценностей, тех возможностей, которые она предоставляет для достижения гармонии между внутренним миром человека и окружающим его социумом, требует применения герменевтического подхода, определяющего основные принципы понимания, толкования и интерпретации музыкального текста. Герменевтический подход позволяет выявлять особые свойства каждого музыкального текста, проникать в самые глубинные его слои, преодолевать конструктивную грань и уверенно ориентироваться в мире художественных образов, постигая как текст, так и контекст созданного художественного мира.

Герменевтический подход требует освоения новых музыкальных языков, только так можно ориентироваться в многоязычии XX века, удивительном космосе, созданном гением композиторов, открывших новое художественное пространство. При этом необходимо учитывать, сложность и специфику этих языков, которые никогда не являют собой некий “конечный набор стандартных единиц” [16, с. 162]. Один и тот же элемент может по-разному быть интерпретирован в том или ином художественном контексте, поскольку «тона одной и той же высоты и длительности не тождественны друг другу: их музыкальное значение меняется с тончайшими изменениями звукоизвлечения, тембра, динамики, фона и контекста. Каждый отдельный тон дает слушателю возможность пережить уникальную реальность - живой, конкретный, богатый опыт, который не может быть получен никаким иным путем» [16, с. 162]. Комплексное применение системного, аксиологического, социально-антропологического и герменевтического подходов являет собой методологическую основу данного исследования.

Постигая музыку, мы пытаемся, по выражению А. Шёнберга, «переводить на наши

понятия язык, который не постигается разумом» [21, с. 24]. И это действительно так, поскольку восприятие музыки в значительной мере относится к сфере бессознательного, обуславливающей «многообразие видения» [3]. Постижение музыки, несомненно, задача чрезвычайно сложная, решение которой возможно только при восприятии музыкального произведения как целостного художественного организма. «Оно столь гомогенно по составу, что в любой мелочи, детали открывается его подлинная, сокровенная сущность. Слыша один стих, один такт, ты можешь постигнуть целое. Точно так же достаточно слова, взгляда, движения тела, походки и даже цвета волос, чтобы понять сущность человека» [21, с. 26-27].

Конечно, в этом высказывании Шёнберга есть определенное преувеличение. Однако, следует согласиться с тем, что порой первое, еще не осознанное впечатление от знакомства с человеком, возникшая симпатия или антипатия, которая при дальнейшем общении исчезает, растворяется в новых впечатлениях, через какое-то время неожиданно получает подтверждение. При встрече с музыкой это тоже возможно, но только в том случае, если интуиция опирается на значительный художественно-эстетический опыт, который Г. Орлов характеризует как «единственные ворота, через которые открывается доступ к любому контакту с музыкой» [16, с. 13]. Но даже при наличии такого опыта возможен и совершенно иной вариант, когда сочинение, при первом знакомстве показавшееся совершенно непонятным, чуждым, даже раздражающим, после нескольких прослушиваний вдруг открывается как откровение, чудо, сокрытое в музыкальном послании.

Особенно часто это происходит при встрече с новой музыкой, звуки которой не вызывают привычных ассоциаций. При этом, как замечает Э. Ансерме, «мы слишком склонны считать, что музыка - естественное явление, относящееся к сфере звуков и что мы воспринимаем ее через звуки, как воск воспринимает отпечаток. Между тем должно быть совершенно ясно, что музыка появляется лишь в определенном акте, действии, благодаря которому мы и соотносимся со звуками, и если мы хотим ее изучать, то именно к этому опыту, к этой *Erlebnis* и нужно обратиться» [1, с. 78]. Для обретения такого опыта необходимо обратиться к творцам нового художественного пространства, в творчестве которых рождались и самоутверждались новые художественно-эстетические ценности.

Легендарной выглядит сегодня фигура главы нововенской школы, создателя двенадцатитоновой системы композиции А. Шёнберга - композитора, мыслителя, музыкального теоретика, педагога, живописца и блестящего литератора. Анализируя творчество А. Шёнберга, Н.О. Власова в качестве первого определения выделяет парадоксальность, свойственную этому необыкновенному человеку, сыгравшему

И действительно, его творчество - это сочетание несочетаемого, смешение антитез. В нем самым неожиданным образом соединяются «удивительные прозрения в будущее - и глубокая почвенная связь с музыкальной культурой прошлого, эстетический, ценностный консерватизм; радикальное обновление сферы музыкальной выразительности и языка - и пожизненная непоколебимая приверженность нормам классико-романтического искусства; декларируемый интуитивизм творчества - и создание сугубо рациональной в своей основе двенадцатитоновой техники композиции; решительное упразднение тональности - и мышление в тональных категориях; отказ от мотивно-тематической работы в атональных сочинениях конца 1900-х годов - и тенденции к тотальной тематизации всей музыкальной ткани, достигающая кульминации с приходом к двенадцатитоновой технике, но дающая о себе знать уже в первых опусах композитора; смелые вторжения в сферу классических жанров и форм (вплоть до полного отказа от традиционных принципов построения) - и демонстративное возвращение к ним; грандиозные замыслы, предназначенные для колоссальных исполнительских составов, - и миниатюры, размером в несколько тактов» [4, с. 10].

Фигура А Шёнберга сегодня воспринимается как символ века, устремленного к синтезу, к поиску нового как выражению саморазвивающейся сущности культуры. С этим связана «множественность художественно-смысловых поляризаций», на которую обращает внимание [19, с. 401]. Она называет эту ситуацию беспрецедентной. Так политизированному направлению, по ее мнению, противостоит эстетское, гиперэмоциональному - аэмоциональное, широкому лиризму противостоит машинный урбанизм, утонченности - «скифство» и варваризм, безобразное и натуралистическое направление соседствует с ориентацией на прекрасное, подобным же образом соседствуют религиозная вера и скепсис, эсхатологические ожидания и мужество, надежда и театр переживания с театром представления, смысловые подтексты и символы с рациональным технологическим расчетом, сверхсложность с неопрIMITИВИЗМОМ, сверхдлинные произведения со сверхкраткими, моностилистика с полистилистикой [19, с. 401]. И это далеко не полный перечень антитез, характерных для художественного пространства культуры XX века.

Очевидно, что для осмысления сущности этих поисков «рецепта» А. Шёнберга, обращающего слушателя в сферу бессознательного (хотя сам подробнейшим образом анализирует в своих статьях феномен новой музыки, которая «оставаясь музыкой, во всем самом существенном отлична от музыки, сочиненной до сих пор» [21, с. 59]), явно не достаточно. Необходимо гармоничное соединение чувства и разума, бессознательного и

сознательного, позволяющего осмыслить те новые смыслы и ценности, которые сформировались в художественном пространстве культуры XX века. Только тогда можно понять сущность происходящих процессов, выявить истоки их рождения и логику развития.

Тогда становится понятным стремление Б. Бартока раздвинуть рамки тональной системы, его потребность в обновлении и динамизации мелоса и ритмики, его устремленность к ладовому и тембровому развитию [15, с. 5 - 6], а также его совместная деятельность с З. Кодаем по “созданию нового национального стиля, основанного на разработке элементов крестьянской песни” [13, с. 59]. Подобных взглядов придерживался и румынский композитор Дж. Энеску, основы композиторского мышления которого строились на фундаменте народной художественной традиции. Каждый из них внес свой тон в партитуру музыкальной культуры XX века.

А в творчестве польского композитора К. Шимановского, устремленного к поиску идеалов Красоты, мы наблюдаем огромный интерес к античности, композитор обращается к истокам европейской культуры, его восхищает экзотика древнего Востока. Но в круг его интересов входят не только история и философия эллинизма, раннего христианства, но и современный символизм, философские взгляды Гёте и идеи Ницше подвергаются глубокому анализу. Стремление к синтезу различных пластов культуры - характерная особенность художественной культуры XX века. Свежестью, оригинальностью и новизной музыкального языка, слиянием сюрреалистического и импрессионистского начал, радикализмом художественных концепций отличается и творчество Б. Мартину, который «проложил для чешской музыки новые пути, раскрыв возможности развития национального искусства в сложной системе европейской музыки XX века» [5, с. 78].

Это те духовные искания, которые характерны для формирования художественной картины XX века. Они выразятся в отмеченной А. Шнитке линейности полифонической ткани Д. Д. Шостаковича («Линейность допускает большую независимость голосов, образующих часто по вертикали созвучия, которые не в силах «объяснить» традиционная гармония...») [23, с. 11], и в оркестровой микрополифонии Лигети, и в преодолении метра ритмом, и в полистилистических тенденциях современной музыки.

В заметке, посвященной творческому портрету С. Губайдулиной, А. Шнитке так охарактеризовал свойственные художнику поиски духовных смыслов и ценностей: «В наше время (да и во все предыдущие) проблемы творчества неизбежно являются проблемами моральными: становление, утверждение и сохранение творческой индивидуальности связаны с ежедневным решением вопроса «быть или не быть», ежедневным выбором пути - направо, налево или посередине, ежедневной внутренней



борьбой не только между разнородными понятиями (например, между искренностью и формой), но и между подлинными понятиями и их оборотнями (например, между искренностью и болтливостью, формой и схемой). Эта борьба требует мужества; победы и поражения не всегда видны окружающим - последние видят в художественном результате лишь то, что победило, и могут не догадываться о том, что могло победить, но погибло. Уже с самых первых произведений Губайдулиной поражает удивительная способность ее творческого лица, свидетельствующая о своеобразном внутреннем мире и непреклонной художественной воле [24]. Прделанная ею стилистическая эволюция экспрессивно заострила ее музыку, но нисколько нее изменила ее характера» [23, с. 102.].

Эти слова в полной мере можно отнести и к самому А. Шнитке, который, как и многие его современники считал, что нравится или не нравится это окружающим, но каждый художник имеет право на эксперимент. Но для реализации этого права действительно необходимо обладать непреклонной художественной волей, позволяющей выстоять, невзирая на все испытания, которые выпадают на долю художника.

Завершая исследование, хотелось бы еще раз напомнить о той огромной ответственности, которая ложится на плечи человека, постигающего и оценивающего создаваемый или уже созданный художественный мир. И в качестве примера привести эпизод, описанный в книге одного из выдающихся дирижеров XX века Г. Рождественского, названной им «Мозаика». Дирижера потрясла рецензия, опубликованная в московской газете «Известия» 27 января 2005 года. Рецензия была написана Е. Бирюковой и посвящена московскому концерту дирижера Гари Бертини с Российским национальным оркестром, в котором прозвучала Пятая симфония Малера, Приводим фрагмент рецензии, все вопросительные и восклицательные знаки, проставленные в скобках, принадлежат Г. Рождественскому.

«... Для дебюта с Российским национальным дирижер выбрал одну из самых знаменитых, красивых и, при некотором старании (?), плаксивых (?) симфоний Малера - Пятую... Долго считалось (кем?), что расплывчатый (?) Малер не слишком удачный композитор для Российского национального оркестра, привыкшего к жестким конструкциям Плетнева (?). Обо всем этом, а также о том, что под музыку (?) Малера надо либо скучать (?), либо плакать (?), пришлось позабыть... Честно говоря, приходится признать, что мы (?) многого не знали. В ней обнаружилось значительно больше фраз, реплик, деталей и контрастов (?!?!?!), чем казалось раньше...» [18, с. 30]. Можно только присоединиться к выводу, сделанному Рождественским: «Совершенно очевидно, что в этой цитате, что ни слово, то шедевр. И эта безграмотная, наглая абракадабра напечатана через 96 лет после смерти «плаксивого», «расплывчатого» и великого Малера!» [18, с. 30].

Но не менее, а может быть даже более опасно, когда подобная рецензия затрагивает композитора, только начинающего свой путь. Малер уже давно завоевал мировое признание и безграмотный отзыв ложится пятном только на репутацию критика, а для молодого автора подобная ситуация может стать роковой, таких примеров немало в истории музыки. Поэтому очень важно для дальнейшего развития культуры, чтобы роль музыки в формировании новой художественной картины мира была детально изучена, проанализирована и оценена серьезными и ответственными современными исследователями.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Ансерме Э. Статьи о музыке и воспоминания. - М.: «Советский композитор», 1986. - 224 с.
2. Барсова И.А. Контуры столетия. Из истории русской музыки XX века. - СПб.: Композитор-Санкт-Петербург, 2007. - 240 с., нот., ил.
3. Бессознательное. Многообразие видения - Новочеркасск: Агентство САГУНА, 1994. - 221 с.
4. Власова Н.О. Творчество Арнольда Шёнберга. Издание второе. - Изд. ЛКИ, 2010. - 528 с., ил.
5. Гаврилова Н., Полякова Л. Мартину // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая 1917 - 1945. - М.: «Музыка», 1987. С. 77 - 110.
6. Гобозов И.А. Социальная философия: учебник для вузов. - Мю : Академический Проект, 2007. - 352 с.
7. Демченко А.И. Картина мира в музыкальном искусстве России начала XX века. - М.: Издательский Дом «Композитор», 2006. - 264 с.
8. Друскин М. Фортепиано в творчестве Хиндемита // Новая музыка. Сборники ленинградской ассоциации современной музыки под редакцией И. Глебова и С. Гинзбурга. - Ленинград: «Тритон», 1927. С. 25 - 37.
9. Иванов С.П. Психология художественного действия субъекта. - М.: Изд. МПСИ, Воронеж - Изд. НПО «МОДЭК», 2003. - 640 с.
10. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том I. Теоретические проблемы философии. - СПб.: ИД «Петрополис», 2006. - 356 с.
11. Каган М.С. Избранные труды в VII томах. Том II. Проблемы методологии. - СПб.: ИД «Петрополис», 2006. - 660 с.
12. Лазарев М.А. Художественная картина мира как ведущий фактор духовного и эстетического развития современной молодежи: анализ теоретических подходов // Педагогика искусства: электронный научный журнал. - No 2. 2012. - URL: [http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2012/lazarev\\_12\\_june.pdf](http://www.art-education.ru/AE-magazine/archive/nomer-2-2012/lazarev_12_june.pdf): 1-8 (0,5 п.л.). [12.06.2012]
13. Мартынов И. Кодай // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая 1917 - 1945. - М.: «Музыка», 1987. - С. 59 - 76.
14. Музыкальный словарь Гроува / перевод с английского, редакция и дополнения доктора искусствоведения Л.О. Акопяна. Второе русское издание, исправленное и дополненное. - М.: Практика, 2007. - 1103 с.
15. Нестьев И. Барток // Музыка XX века. Очерки. Часть вторая 1917 - 1945. - М.: «Музыка», 1987. - С. 5 - 58.
16. Орлов Г. Древо музыки. Издание второе исправленное. - СПб.: Изд. «Композитор - Санкт-Петербург», 2005. - 440 с., ил.
17. Покровский Б. Что, для чего и как?. - М.: Слово, 2002. - 312 с., ил.
18. Рождественский Г. Мозаика. - М.: Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2010. - 320 с., ил.
19. Холопова В.Н. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Издание второе, исправленное. - СПб.: Изд. «Лань», 2001. - 496 с.
20. XX век. Композиторы о композиторах / Сост. И. Хотунцов. - СПб.: издательство «Союз художников», 1999. - 48 с.
21. Шёнберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы. - М.: ИД «Композитор», 2006. - 528 с.
22. Шнеерсон Г. Роскошь или необходимость? «Эпоха джаза» // Кино. Театр. Музыка. Живопись в Соединенных Штатах Америки. - М.: Изд. «Знание», 1964. С. 253 - 290.
23. Шнитке А. Статьи о музыке. - М.: ИД «Композитор», 2004. - 408 с.
24. Щербакова А.И. Музыка в контексте культурологического анализа формирования мировоззрения личности // Гуманитарное пространство. Международный альманах. 2013. Том 2. № 4. С. 659-665.