

Е.А. КАПИЧИНА

Доктор философских наук, профессор.

Декан факультета социокультурных коммуникаций,

Профессор кафедры теории искусства и эстетики

Луганская академия культуры и искусств имени М. Матусовского.

ФИЛОСОФСКО-СЕМИОТИЧЕСКИЙ АНАЛИЗ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЗНАКОВОСТИ ПЕРИОДА XI - XVII ВЕКА

В статье осуществлен философский анализ проблемы музыкального языка как системы особой знаковости от периода зарождения индивидуального композиторского творчества до периода Нового времени. Это первая часть теоретического осмысления истории музыкальной знаковости. Философско-эстетическая интерпретация знаковых структур музыкального языка рассматривается в контексте его эволюционно-исторического развития, на основе методологии семиозисного анализа.

Ключевые слова: музыкальный семиозис, семиозисное мышление, интерпретация, музыкальная знаковость, невменная нотация.

Е.А. KAPICHINA

Doctor of Philosophy, Professor

Dean of the Faculty of Socio-Cultural Communications,

Professor of the Department of theory of art and aesthetics.

Lugansk State Academy Of Culture and Arts named after M. Matusovsky.

PHILOSOPHICAL AND SEMIOTIC ANALYSIS OF THE MUSICAL SIGN SYSTEM OF THE XI - XVII CENTURY PERIOD

The philosophical analysis of the problem of the musical language as a system of special symbolism from the period of the birth of individual composer creativity to the period of the New Time described in the article. This is the first part of the theoretical interpretation of the history of musical symbolism. The philosophical and aesthetic interpretation of the sign structures of the musical language considered to be presented in the context of the evolutionary and historical development on the basis of the methodology of semiosis analysis.

Keywords: musical semiosis, semiosisthinking, interpretation, musical designation, nevma notation.

Музыкальный язык является многогранной системой средств музыкальной выразительности, формировавшейся на протяжении многих столетий, системы, которую можно представить в виде линейного и последова-

тельного процесса развития музыкальной знаковости. История формирования музыкального языка неразрывно связана с историей человеческой культуры, мышления и творчества. Композиторское творчество основано на определенных техниках и новационных экспериментах, порой на логически-математических вычислениях и усовершенствовании уже существующих техник. Начиная, приблизительно с XI-XIV вв., когда зарождается индивидуальное композиторское творчество, и в эпоху XVII-XX вв., достигая апогея, композиторская европейская музыка порождает наивысшие образцы опус-музыки. Это автономное искусство, которое задает себе законы и не требует содержательных инъекций извне - религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей. Система автономной опус-музыки XX века представляет собой, с одной стороны, абсолютизацию художественной спецификации искусства звуков, а с другой - хрупкость и уязвимость творчества, оторванность от жизненной конкретности или от символики, включенной в традиционные обряды, церемонии, культовый быт, что зачастую отчуждает профессиональную опус-музыку от массового зрителя, делает ее непонятной и недоступной.

Для философского осмысления музыкального языка как системы особой знаковости периода композиторской музыки обратимся к методологии семиозисного мышления, сутью которого является поэтапный анализ и философско-эстетическая интерпретация знаковых структур музыкального языка в контексте его эволюционно-исторического развития. Проблема семиозиса и семиозисного мышления рассматривалась нами в работе «Проблема музыкального семиозиса XX века» [1], где под семиозисом понимается, с одной стороны, процесс структурирования музыкальной знаковости, а, с другой, процесс интерпретации музыкальной символики и обретения смысло-ценностей. Музыкальный семиозис является универсальной сущностью, в пространстве которой происходит интерпретация музыкального. Проблема музыкального семиозиса формируется в результате осмысления современного музыкального процесса как знакового, требующего своей интерпретации и декодирования. Но, по сути, данный подход применим к любому периоду музыкальной культуры, от первоначального зарождения родовых знаков «привязанных» к праисторической эмоции, до высоких техник композиторской опус-музыки. Поскольку музыка и ее язык имеют знаково-символическую природу, то процесс семиозиса является тем механизмом, при помощи которого возможно декодирование музыкальной символики. Поэтому мы говорим о философии музыкального семиозиса как процесса осмысления музыкальной знаковости в контексте ее эволюционирования от этапов зарождения до наших дней.

Еще один момент, который нужно уточнить. Семиозисный подход применим ко всем этапам истории музыкальной знаковости и ее языковых систем, но он в особенности актуален при анализе современных практик композиторской или даже «некомпозиторской» (термин В.Мартынова) музыки, которую сегодня вообще сложно как-либо структурировать и понимать. Таким образом, музыкальный семиозис является процессом интерпретации и структурирования музыкальных знаков и символов, в результате которого порождается открытое пространство человеческих эмоций и смысло-ценностей. Семиозисная форма музыкального мышления возникает в условиях знаково-символического смыслообразования и представляет собой мысленное конструирование, толкование и понимание музыкальных знаков. Проанализируем историю эволюционного развития музыкальной знаковости в рамках композиторской музыки.

Композиторская музыка и ее язык формируется поэтапно, в процессе перехода от устной традиции бытования музыкального к письменной. В истории композиторской музыки можно выделить ключевые этапы, характеризующиеся революционными новациями как с точки зрения композиторского творчества и авторских экспериментов, так и с точки зрения знаковой фиксации этих находок. Выделим такие этапы формирования музыкального языка композиторской музыки: эпоха *Ars antiqva* или готического контрапункта, эпоха *Ars nova* или мензурального контрапункта, эпоха эвфонического контрапункта XV в., эпоха тональной музыки или картезианского субъективизма XVII в., эпоха симфонической музыки или трансцендентального субъективизма XVIII – XIX вв., эпоха крушения тональной системы и принципа линейности - начало XX в., эпоха разрушения идеи текста, произведения и автора – конец XX в.

Начало времени композиторов знаменуется возникновением нотопиленной письменности, способной фиксировать придуманный композитором опус, это период времени где-то с середины XI в. по середину XII в. Точкой отсчета здесь может считаться возникновение системы Октоиха. Это система, в которой происходит точная фиксация каждой конкретной мелодии, что ведет к возникновению системы восьми октавных звукорядов, на которую опирается письменная версия григорианской мелодии.

Эпоха *Ars antiqva* представляет собой период некой «кристаллизации» принципа композиции и формирования знаково-графических форм фиксации музыкальных звуков. Линейная нотация, изобретенная еще в XI веке бенедиктинским монахом Гвидо Аретинским, в отличие от невменной нотации (напомним, что невма фиксировала конкретную интонацию или напев), делает возможным прочтение совершенно новой, ранее не знакомой мелодии. Суть изобретения Гвидо заключается в том, что линейная нотация представляет визуальный образ музыки. Таким образом, рационали-

стичность системы октавных звукорядов позволяла точно определять место каждого музыкального звука, каждого тона и полутона, которые зуют конкретную мелодию. В устной традиции рождение конкретной мелодии подтверждается фактом ее звучания (пропевания), в письменной же традиции достоверность рождения мелодии подтверждается рациональным осмыслением звукового образа-знака мелодии. Итак, преобразование системы модальной формульности в систему октавных звукорядов и переход от синтетического понимания мелодии к пониманию аналитическому параллельно с процессом возникновения контрапунктического многоголосия, обуславливает зарождение композиторской музыки и формирование системы музыкального языка как такового. Система Октоиха свидетельствует о рождении новой эпохи – эпохи музыкального языка контрапункта.

История контрапунктической музыки неразрывно связана с историей органумов. Что означает термин «органум»? Чаще всего его интерпретируют в соответствии с греческим значением понятия «органон» - «инструмент». Однако более верной, на наш взгляд, является традиция связывать его значение с пифагорейским «логос органикос», т.е. «точным, геометрически выразимым знанием». Что касается музыкальной традиции, то еще в раннем средневековье «органумом» называли одноголосное пение, имея в виду числа, стоящие за тонами напева. Уже в X веке голос, дублирующий григорианскую мелодию в выдерживаемом интервале, стали называть «*vox organalis*», то есть «вычисленный голос». Григорианская мелодия в таком двухголосии получила имя «*vox principalis*» или «главный голос». Когда «вычисленный голос» и «главный голос» стали записывать в нотолинейной системе, то наглядная геометричность подобной нотации привела к появлению названия «органум». Таким образом, геометризация музыкальной нотации определяет суть органумов-композиций. Григорианский напев условно можно рассматривать как геометрическую «теорему», а сочиненные к нему один или несколько голосов как ее «доказательство».

Вся история контрапунктической композиции, может быть подразделена на периоды (конечно, непосредственно связанные с конкретными школами): 1) стадию ранних параллельных органумов (где главный голос дублируется в один из совершенных консонансов: октаву, квинту или кварту); 2) стадию свободных органумов (где органальный голос независим от главного, добавляется к нему по принципу «нота-против-ноты»); 3) стадию мелизматических органумов (где на один звук главного голоса приходится несколько звуков второго голоса); 4) стадию метризованных органумов (где главный голос «гармонизируется» одним или несколькими клаузулами или дискантами); 5) стадию школы Нотр-Дам с первыми образцами композиторских опусов. Итак, в истории музыкальной знаковости происходит поэтапное формирование системы музыкального языка: параллельный ор-

ганум – непараллельный органум - свободный органум - мелизматический органум – метризованный органум - опус. Это периоды формирования музыкально-семиозисного мышления, конструирующего и интерпретирующего музыкально-знаковые образования, мышления, обусловившего историю формирования музыкальной знаковости в европейской культуре.

Окончательное формирование принципа композиции как искусства лиnearного контрапункта связано с парижской школой Нотр-Дам, которая считается центром композиторской мысли, доминировавшей в европейской культуре до XIII века. Основателями этой школы были монахи Леонин и его учеником Перотин. Парижская школа подарила высокие образцы многоголосной музыки, она является первой европейской школой хоровой полифонии. Фундаментальными новациями этой школы принято считать, с одной стороны, введение трех- и четырехголосия, с другой стороны, создание самостоятельной Halteton-техники, (письмо на выдержанном звуке), а также внедрение особой ритмической техники (не связанного со словом ритма). Появление последней, т.е. независимого от слова ритма, было обусловлено разработкой особой «модусной ритмики» (основанной на повторении простых ритмических формул). Ритмические формулы (модусы), так или иначе, комбинировались и образовывали неповторимый ритмический рисунок. Мелизматическая мелодия оказывалась в жестких ритмических рамках, что кристаллизовало мелодизм, вело к возникновению рациональных мелодических формул-попевок.

В Halteton-технике формируется новая методика организации звукового материала, получившая позже название «Stimmtausch». Суть этой техники заключается в переходе одного напева из голоса в голос, что ведет к особому тембровому варьированию конкретного интонационного материала. Подобная техника была очень эффективна и крайне перспективна, поскольку в ней реально существовали практически все фундаментальные композиторские методы организации звукового материала, впоследствии актуализирующиеся в музыкальной композиции XVI в. (например, подвижный контрапункт, каноническая техника, вариационность, принцип остинантности и др.). Таким образом, мы приходим к выводу, что уже в технике «Stimmtausch» нотр-дамской школы в свернутом виде заключен весь проект композиторской музыки, поэтому появление данной техники можно рассматривать как начало времени композиторов.

Стоит отметить также и проблему собственно нотации усиливающей значение знаково-графического образа музыки, семиозис нотоплинейной записи позволяет увидеть то, что невозможно услышать. Для готического периода характерно создание техники модальной нотации, это тоже нотация разработанная школой Нотр-Дам, но уже перотиновского периода. Именно фиксирование ритмики при помощи модальной нотации является

тем принципиальным моментом, который отделяет перотиновский период от леониновского, а в более широком видении, отделяет эпоху *Ars antiqua* от эпохи Сен-Марсьяль. Ключевое понятие этой системы - модус («мера»), что означает повторяемый на протяжении всего сочинения ритмический рисунок, в основе которого лежит принцип деления целого на три части. Модальная ритмика допускает только троичность, что обосновывается христианским символизмом, такое троичное деление называлось «перфектным» (совершенным). Таким образом, метризованный органум представлял собой бесконечную звучащую цепь повторений одних и тех же ритмических звукоорганизаций. Отсюда, мы можем говорить о том, что основными принципами с точки зрения семиозисного анализа модальной нотации того времени являются формульность и синтагматичность. Если модальная нотация фиксирует конкретные ритмические формулы-модусы, то это принцип формульности, а если ритмическое содержание модальной нотации вычитывается на основе комбинации лигатур и конъюнктур (каждый отдельно взятый знак получает смысл только в контексте окружающих его знаков), то это принцип синтагматичности.

В эпоху *Ars nova* актуальной становится уже мензуральная нотация. Графические символы, обозначающие трехдольное и двудольное деление, а также новые нотные знаки, обозначающие мелкие длительности, положили конец принципам формульности и синтагматичности. Открывается новое пространство композиции, которое полностью соответствовало духу эпохи Ренессанса. Мензуральная нотация порождает мензуральную ритмику. Т. Чердниченко подчеркивает, что «Мензуральная ритмика десакрализовала длительность звука. Совершенное (делящееся на три) утерало превосходство над несовершенным (делящимся на два). Тем самым символические предпочтения в области сочинения ритма отпали, ритм превратился в автономный параметр композиции. Если так, то фантазия композитора ничем не скована, кроме тех правил, которые она предписывает себе сама» [4; С. 26.]. Мензуральность это не только новый принцип деления длительностей, нотописи музыкальных знаков, но и снижение актуальности модальной ритмики, что повлекло за собой крушение формульного, синтагматического принципа мышления, характерного для музыки предыдущей эпохи. В период мензуральной нотации обретает точное и законченное графическое выражение принцип контрапункта. Начиная с XIII века широко распространенным видом многоголосной записи контрапунктического произведения становятся отдельно взятые голоса-партии, которые составляют содержание так называемых «хоровых книг» (где отдельные голоса писались на развороте один за другим в строго определенном порядке). Семиозисная структурированность партий и их графических знаков говорит о еще большей рационализации длительностей звуков и

совершенствовании музыкального языка. Поэтому раздельное написание различных партий единого произведения представляло собой высшее воплощение знаково-графической идеи музыкального представления семиозиса контрапункта.

Важной фигурой эпохи *Ars nova* является Гийом де Машо. Значение его творчества заключается в том, что в его лице впервые был явлен новый тип композитора – создателя опусов, который просуществовал вплоть до середины XX века. Гийом де Машо предопределил сущность композиторского мировоззрения, заключающегося в субъективизме, порожденном еще средневековым номинализмом и мистицизмом XIV в.

Следующая эпоха является эпохой эвфонического контрапункта XV в. так же как и мензуральная нотация *Ars nova*, не изменяет основополагающие принципы контрапунктической техники, однако изменяет лежащее в ее основе соотношение гармонии и ритма. Что такое «эвфония»? Эвфония – это фундаментальный принцип звуковой организации, выражающийся, с одной стороны, в благозвучном и простом ритме, а с другой, в пропорциональном строении компонентов музыкально-звуковой структуры (пропорциональном соотношении между отдельными частями композиционных циклов). Создателями эвфонии были композиторы Данстейбл и Дюфаи. Они разработали основные принципы эвфонии, базирующиеся на благозвучии терции и сексты. В их творчестве постепенно преодолевается чрезмерная усложненность изоритмических схем, которая была ранее обязательной нормой композиции. В результате эвфоническая ритмика обретает черты простоты и прозрачности. В целом, основные идеи строгого письма и мелодического родства разных линий многоголосия, идущие от Дюфаи до Палестрины, определили иное видение музыкальной эстетики, противоположной, по сути, эстетике *Ars nova* (стремящейся к блеску разнообразия контрапункта). Подобно мензуралистам, которые вывели генеральный принцип из краткого намека предшественников, Дюфаи «генерализовал незначительную деталь из панорамы технологических находок композиторов XIV столетия» [3]. Речь идет о технике канона, имитирующей «преследования» голосами друг друга. При этом, стоит заметить, в каноне тема могла не просто повторяться в других голосах, как бы «вдогонку», но и видоизменяться, например, обращаться или инверсироваться (идти не от первого звука к последнему, а от последнего к первому), увеличиваться или уменьшаться и т.п. Число вариантов росло в геометрической прогрессии, что открывало безграничные возможности для композиторского творчества.

Остановимся на еще одной технике периода контрапункта, которая раскрывает знаково-символическую основу разработки музыкального языка того времени. Речь идет о технике *cantus firmus* («твердый напев»). Данная

техника представляет собой разновидность контрапункта, в котором последовательность звуков определенного фрагмента григорианского напева, становится основой контрапунктического произведения. Впоследствии, данный напев становился одним из голосов полифонического многоголосия, на основе которого создавалось всё произведение. *Cantus firmus* можно рассматривать как некий «ключ», открывающий доступ к пониманию действия механизма принципа контрапункта. Период господства данной техники контрапункта охватывает приблизительно XII - XVI в., окончанием его являются творческие новации Палестрины и Орландо Лассо. Прежде всего, как отмечает В.Мартынов, *cantus firmus* есть некая объективная звуковая данность, существующая вне автора, вне произведения и предшествующая любому композиторскому акту, приводящему к возникновению конкретного произведения [2]. Эта данность «представляет собой совершенно конкретную и строго определенную последовательность звуков, которая кладется в основу создаваемого произведения и играет роль некоей прамодели, предопределяющей и обуславливающей структуру будущей композиции. Именно на этой стадии самостоятельно и независимо существующая последовательность звуков становится собственно *cantus firmus*'ом конкретного произведения» [3], т.е. данная последовательность предопределяет структуру произведения, становится частью этой структуры, занимает в ней определенное место. История принципа *cantus firmus*, проанализированная нами в соотнесении с концепцией В.Мартынова, начинается с реального присутствия мелодического первоисточника в структуре произведения, причем «мелодия первоисточника звучит полностью, без каких-либо пропусков и длительность всего произведения совпадает с длительностью песнопения, на котором оно основано. На следующих стадиях истории принципа *cantus firmus* мелодический первоисточник начинает расчленяться, сегментироваться и использоваться в виде отдельных фрагментов, причем фрагменты эти могут не только повторяться на протяжении всего произведения, но и подвергаться более серьезным структурным преобразованиям. Наконец, на последней стадии истории принципа *cantus firmus* мелодический первоисточник просто растворяется в потоке сквозной имитации, оставляя после себя лишь много кратное эхо, доносящее до нас неясное представление о его интонационном облике» [3]. Таким образом, *cantus firmus* в философском видении оказывается одновременно и некоей прамоделью музыкального произведения, и элементом структуры этого произведения. Данную технику можно рассматривать, как: 1) первоисточник, на основе которого создается звуковая модель музыкального произведения, 2) мелодический материал, из которого складывается звуковая структура, 3) знаковый элемент этой структуры, наделенный определенными функциональными свойствами. Другими словами, *cantus firmus* является условием

возникновения, существования и интерпретации всей системы музыкального языка контрапунктического произведения. Со временем принцип *cantus firmus* утрачивает свое каноническое и сакральное значение, а связь между музыкальным произведением и его прамоделью ослабевает и становится более опосредованной.

Начинается эпоха Нового времени, XVI-XVII вв., называют эпохой тональной музыки, тематизма и партитуры. Происходит почти полное исчезновение *cantus firmus*'а из структуры произведения и преобладание имитационно-строфического нотного письма. Это своеобразный переход от «хоровых книг» с отдельно выписанными партиями к партитурной композиторской записи, по сути, такой переход является знаково-графическим выражением перехода от мистико-номиналистического средневекового субъективизма к современному, картезианскому субъективизму. К середине XVI в. формируются общепринятые нормы письма, оформляется музыкально-историческая наука, композиторская традиция полифонии строгого стиля. Наступление времени господства «строгого стиля» означает практически полную деградацию принципа контрапункта, происходит преобразование контрапунктического пространства в полифоническое. «Полифония строгого стиля» отличается от поздней «свободной полифонии» тем, что первая опирается на систему церковных звукорядов и не допускает диссонантные сочетания. Примерно в этот период возникает такой элемент музыкального языка как «генерал-бас», или *basso continuo*, он представляет собой партию баса с подписанными цифрами, обозначающими аккорды. Иными словами, это басовый голос многоголосного произведения с подписанными цифрами, которые обозначают определенные созвучия-интервалы (на основе их исполнитель воспроизводит или импровизирует аккомпанемент). Таким образом, зашифрованные в цифрах созвучия-аккорды, становятся основой нового звукового пространства. Определяющим фактором семиозиса музыкального языка теперь становится не горизонтальная линейность, а гармоническая вертикаль. В результате подобной техники, линейная графика горизонтали оказывается производным элементом вертикали.

Можно утверждать, что в истории музыкальной знаковости, техника генерал-баса положила конец технике контрапункта как основы музыкальной формы. Теперь музыкальная ткань состояла не из отдельных линий, а неких аккордовых вертикалей, направляющих солирующую мелодию, бас диктовал направленность голоса. Вскоре ему суждено было сыграть решающую роль в истории музыки и стать ключевым фактором в организации звукового пространства Нового времени. Это произошло тогда, когда принцип *basso continuo* соединился с принципом «самодовлеющей солирующей мелодии», что положило конец самостоятельности отдельного голоса, свойственной

контрапунктическому музыкальному языку. Нужно отметить, что идея господствующего солирования мелодического голоса, зародилась в кружке графа Барди, и в первую очередь была связана со стремлением к непосредственной передаче поэтического слова через музыкальную интонацию. Это означает, что в это время ставится проблема выражения конкретного чувственного переживания, т.е. «целью музыкальной композиции была не интеграция индивидуального начала с онтологической данностью сакрального канона, а максимально полное выявление самодовлеющей индивидуальности через выражение ее субъективного переживания, что и порождает появление самодовлеющей, солирующей мелодии, поддерживаемой последовательностью аккордов, упраздняющих контрапунктическую самостоятельность голосов» [3].

Таким образом, *basso continuo* превращается в некий «структурирующий остов» музыкального произведения, организующий все звуковое пространство эпохи Нового времени. Последовательность аккордов, которая подчиняется логике тональных отношений определяется развитием *basso continuo* и представляет собой разворачивающийся поток музыкальной значимости как некой мысли, подчиняющейся законам логики. Музыкальная тема, развивающаяся в солирующем голосе на основе последовательности поддерживающих ее аккордов, становится звуковым аналогом того, кто размышляет, т.е. звуковым аналогом размышляющего субъекта. В «эпоху генерал-баса» (конец XVI – середина XVIII века) музыкальный язык обретает свою автономию, которая базировалась на идее «историоподобного» движения. Иными словами, на событийности музыкальной формы, что обуславливалась логикой ухода от тоники в сферу доминанты и логикой возврата от доминанты в опорную сферу тоники. «Генерал-бас, прокладывающий маршруты тонального движения, и событийная динамика, которую выражало это движение, не случайно заявили о себе впоследствии именно в опере (жанре, основой которого было сценическое действие)» [3].

Новое звуковое пространство эпохи Нового времени, при детальном философско-эстетическом анализе может быть охарактеризовано как точное воплощение формулы Декарта: «Я мыслю – следовательно, существую». Где «Я» – это музыкальная тема; «мыслю» – это тема, развивающаяся на основе логики тональных отношений; «следовательно, существую» – это самодостаточность музыкальной темы, воплощенной в процессе развития на основе тональных отношений и не нуждающейся уже ни в каких обоснованиях своего существования. Отсюда, можно утверждать, что, семиотико-графическим воплощением декартовского принципа является нотная партитура, являющаяся результатом мыслительного процесса, осуществляемого мыслящим «я» композитора.

Можно сделать вывод о том, что появление единой партитуры показываем нам переход европейского субъективизма в новую стадию – стадию картезианского, или барочного субъективизма. Проанализировав период становления композиторского музыкального языка с XI по XVII век, можно утверждать, что история композиторской музыки является историей формирования специфической языковой системы способной фиксировать определенные эволюционные и социокультурные изменения музыкального мышления композитора конкретной эпохи. Начиная с периода возникновения нотолинейной письменности и первых шагов композиторского контрапунктического многоголосия шло поэтапное формирование системы музыкального языка опус-музыки. Средства музыкальной выразительности являлись воплощением многогранной целостной системы языка музыки, отражающей мировоззрение человека от эпохи Средневековья и до периода формирования картезианского субъективизма Нового времени. Дальнейший ход исторических изменений музыкальной значимости рассмотрим во второй части статьи.

ЛИТЕРАТУРА

1. Капичина О. О. Проблема музичного семіозису ХХ ст.: монографія / Олена Олексіївна Капичина. – Луганськ: вид-во СНУ ім. В. Даля, 2012. – 280 с.
2. Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.
3. Мартынов В. Конец времени композиторов. М.: Русский путь, 2002. – 296 с. – URL: https://domashke.net/referati/ostalnye-referaty/referat-vladimir-martynov-konec-vremeni-kompozitorov#_Toc220401993
4. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994. - Т. 1. – Вып. 1.– 1994. – 173 с.

TRANSLIT

1. Kapichina O. O. Problema muzichnogo semiozisu HKH st.: monografiya / Olena Oleksiivna Kapichina. – Lu-gans'k: vid-vo SNU im. V. Dalya, 2012. – 280 s.
2. Martynov V. Zona Opus Posth ili rozhdenie novoj real'nosti / V. Martynov. – M.: Izdatel'stvo: Klassika – XXI, 2008. – 288 s.
3. Martynov V. Konec vremeni kompozitorov. M.: Russkij put', 2002. – 296 s. – URL: https://domashke.net/referati/ostalnye-referaty/referat-vladimir-martynov-konec-vremeni-kompozitorov#_Toc220401993
4. Cherednichenko T. V. Muzyka v istorii kul'tury. Kurs lekcij. V 2-h tomah / T. V. Cherednichenko. – Dolgoprudnyj: Allegro-Press, 1994. - T. 1. – Vyp. 1.– 1994. – 173 s.