

3. *Королева Э. А.* Ранние формы танца. Кишинев: Штиинца, 1977.
4. *Подорога В. А.* Выражение и смысл. Коммуникативные стратегии в философской культуре XIX–XX века. С. Киркегор, Ф. Ницше, М. Хайдеггер. Микроформа: Дис. ... д-ра филос. наук. М.: Институт философии РАН, 1992.
5. *Шопенгауэр А.* Мир как воля и представление. СПб., 1909.
6. *Kosiewicz J.* Ciało, osoba i wartość w poglądach antropologicznych Jana Pawła II // *Kultura Fizyczna*. 1990. № 5–6.
7. *Philosophisches wörterbuch*. Bergründet von Heinrich Schmidt. Alfred Kröners Verlag. Stuttgart, 1957.
8. *Nietzsche F.* Gesammelte Werke in 11 Bänden. München, 1964. Bd. 6.
9. *Nietzsche in seinen Briefen*. Leipzig, 1932. S. 333.
10. *Chudy W.* Obszary filozofii Jana Pawła II teologii ciała: Jan Paweł II, Mezczyzna i niewiasta stworzył ich. Chrystus odwołuje się do początku. O Jana Pawła II teologii ciała. RWKUL. Lublin, 1981.
11. *Словник wyrazów obcych*. Red. J. Tokarski. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 1972.
12. *Wojtyła K.* Integracja osoby w czynie a odkrycie stosunku duszy do ciała // *Filozofia kultury fizycznej*. Koncepcje i problemy. T. I. Warszawa, 1986. S. 83–87.

#### REFERENCES

1. *Akimova L. I.* Tanec zhizni (antichnost' i Pussen): Ideja zhertvy v iskusstve XVII–XX vekov // *Zhertvo-prinoshenie: Ritual v kul'ture i iskusstve ot drevnosti do nashih dnei* / Nauch. red. L. I. Akimova. M.: Jazyki russkoj kul'tury, 2000. S. 321–328.
2. *Arto A.* Teatr i ego dvojnik: Teatr zhestokosti / Per. s fr. i komment. S. Isaeva. M.: Martis, 1993.
3. *Koroleva E. A.* Rannie formy tanca. Kishinev: Shtiinca, 1977.
4. *Podoroga V. A.* Vyrashenie i smysl. Kommunikativnye strategii v filosofskoj kul'ture XIX–XX veka. S. Kirkegor, F. Nicshe, M. Hajdegger. Mikroforma: Dis. ... d-ra filoz. nauk. M.: Institut filosofii RAN, 1992.
5. *Shopengaujer A.* Mir kak volja i predstavlenie. SPb., 1909.
6. *Kosiewicz J.* Ciało, osoba i wartość w poglądach antropologicznych Jana Pawła II // *Kultura Fizyczna*. 1990. № 5–6.
7. *Philosophisches wörterbuch*. Bergründet von Heinrich Schmidt. Alfred Kröners Verlag. Stuttgart, 1957.
8. *Nietzsche F.* Gesammelte Werke in 11 Bänden. München, 1964. Bd. 6.
9. *Nietzsche in seinen Briefen*. Leipzig, 1932. S. 333.
10. *Chudy W.* Obszary filozofii Jana Pawła II teologii ciała: Jan Paweł II, Mezczyzna i niewiasta stworzył ich. Chrystus odwołuje się do początku. O Jana Pawła II teologii ciała. RWKUL. Lublin, 1981.
11. *Словник wyrazów obcych*. Red. J. Tokarski. Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 1972.
12. *Wojtyła K.* Integracja osoby w czynie a odkrycie stosunku duszy do ciała // *Filozofia kultury fizycznej*. Koncepcje i problemy. T. I. Warszawa, 1986. S. 83–87.

*Н. А. Широкова*

#### ПРОБЛЕМЫ ИЗУЧЕНИЯ ПОСТМОДЕРНИСТСКИХ ТЕНДЕНЦИЙ В ОБЛАСТИ ДЖАЗОВОГО ИСКУССТВА

*Статья посвящена проблеме изучения джаза во взаимодействии с идеями постмодернизма. Автор рассматривает явление постмодернизма и его социальное и философско-эстетическое влияние на общественную жизнь на рубеже XX–XXI вв.; кратко характеризуются особенности художественного мышления и языка постмодернизма. В центре внимания — вопрос о постмодернистском содержании джазового произведения: о проявлениях интертекстуальных связей и законов метатекста в творчестве музыкантов джаз-рока, фьюжн, стиля нью эйдж, эмбиент, новой акустической музыки. Автор констатирует*

---

ет наличие «постмодернистского парадокса» в джазовом искусстве, заключающегося в принципиальной симбиотичности элементов разных музыкальных текстов в рамках одного произведения. Рассмотрена проблема работы с паттернами в джазе.

**Ключевые слова:** постмодернизм, постнеклассика, джазовое искусство, метаязык (метаязыковое высказывание), полистилизм, импровизационность, деконструкция, джаз-рок, нью эйдж, эмбиент.

*N. Shirokova*

#### THE ISSUE OF EXPLORING POST-MODERNISM TENDENCIES IN THE FIELD OF JAZZ ART

*The article regards jazz in correlation with ideas of post-modernism. The phenomenon of post-modernism with its social and philosophical-aesthetic influence on public life in XX–XXI centuries is described with a focus on peculiarities of artistic thinking and the language of post-modernism. The post-modernist content in a jazz composition, namely the display of intertextual links and metatext laws in creativity of musicians of jazz-rock, fusion, New Age, ambient and new acoustic music are investigated. It is argued that there is a post-modernist paradox in jazz art which is expressed in basic symbiosis of the elements of different musical texts in one composition. The patterns in jazz are also regarded.*

**Keywords:** post-modernism, post-non-classic, jazz art, metalanguage (the metalanguage utterance), polystylism, improvisation, deconstruction, jazz-rock, new age, ambient.

Постмодернизм как явление культуры служит объектом изучения в целом ряде гуманитарных наук — в лингвистике, в литературоведении, в философии, в искусствоведении, в социологии культуры [1–3; 5; 7; 9; 11; 12]. В последнее десятилетие постмодернистская эстетика стала предметом для рассмотрения музыковедами, которые обратились к осмыслению отечественных и зарубежных арт-проектов 1990–2000-х гг., связываемых с данным направлением [6; 10; 13; 14; 15; 17]. Наибольший интерес со стороны исследователей вызвали те музыкальные тексты и творческие процессы, которые соотносятся с традициями профессиональной постнеклассики, ассоциирующейся с именами Л. Берио, П. Булеза, Ф. Гласса, Дж. Кейджа, Я. Ксенакиса, К.-Х. Штокхаузена, а также С. Губайдуллиной, Э. Денисова, Л. Десятникова, Л. Исмагиловой, В. Мартынова, В. Сильвестрова, С. Слонимского, А. Шнитке и др. В то же время практически не изученными на сегодняшний день остаются постмодернистские тенденции в области массовой

музыкальной культуры, и в первую очередь джаза — одного из самых творчески продуктивных и оригинальных феноменов современной музыки. Между тем джазовое искусство неотъемлемо от общекультурных процессов времени и в полной мере отражает постмодернистские идеи, ставшие поистине универсальной платформой для поисков во всех областях художественного творчества. Этим обусловлена необходимость углубленного рассмотрения данной проблемы.

Постмодернизм как направление в развитии мировой культуры с конца 1960-х гг. оказал влияние на все сферы интеллектуальной и творческой жизни общества. Первоначально выразившись в «продвинутых» областях философии, литературы, художественной критики и эстетики, он постепенно стал содержанием глобальных творческих процессов, трансформировавшись в актуальную модель миропонимания, объединяющую представителей самых разных групп художественной интеллигенции. Важнейшей идеей постмодернизма следует

---

считать осознание бытия, культуры, индивидуального «Я» посредством игрового освоения наследия всех предшествующих эпох, в опыте авторского творчества на базе уже созданных культурных текстов. В этом плане творчество художника представляет собой новый универсальный стиль, в основе которого лежит понимание искусства «...как языка с бесконечно расширенным словарем, «слова» которого являются достоянием творческих усилий эпох и личностей. <...> Решает все новый, личностный текст из этих «слов» [18]. Отнюдь не случайно постмодернизм называют языком *посткультуры*\* [2], подразумевая, что в нем отражается выход за пределы существующей классической и авангардной традиции, осуществленный с целью создания принципиально нового, «после-культурного» смысла. Этим определяется целый ряд характерных выразительных приемов, которыми пользуются художники постмодернизма. Так, им свойственно стремление к деконструкции уже созданных в рамках традиции художественных форм, жанров, моделей, опора на полистилизм; их произведениям присущи фрагментарность и мозаичность, намеренная полипластовость ткани. Особую ценность приобретает идея авторской *игры* со множеством чужих смыслов и значений в произведении и творчестве, цитатность.

Следует отметить своеобразие социальной практики постмодернистского искусства, нацеленной на демонстрацию иронического отношения к ценностям «серьезной» (классической) культуры. Это — пространство арт-акций (энвайронмента, хэппенингов, перформанса и т. д.), служащих способом игрового отрицания устоявшихся ценностей и намеренного эпатажа приверженцев традиции. Сутью подобных действий можно считать стремление деиерархизировать ценностные представления зрителей, расшатать системное восприятие об искусстве как сфере прекрасного и гармонии. Не случайно одним из ключевых источников

постмодернистской эстетики считают поп-арт и сферу массовой культуры, противостоящих «высоким» эталонам подчеркнутой банальностью объекта, приземленностью и даже вульгарностью.

В целом эстетика постмодернизма отмечена повышенным вниманием к проблемам воздействия на публику, формирования массовых эстетических вкусов [8]. Не случайно выделяют так называемый «коммерческий» постмодернизм, в котором одной из значимых форм высказывания и выражения новых художественных смыслов становится акт представления. Этим обусловлена высокая оценка музыкальных перформансов, а также концертов и спектаклей с элементами акции.

Даже столь беглая характеристика постмодернизма обнаруживает сложность и разнообразие исследовательских вопросов, возникающих при изучении явления. Действительно, проблема взаимодействия философии и эстетики постмодернизма с различными художественными феноменами, и в частности с джазом, чрезвычайно многоаспектна. В ней можно выделить как концептуальные, так и социально-практические аспекты. Попытаемся выявить наиболее значимые из них.

Одним из самых сложных и практически не разработанных является вопрос о *постмодернистском содержании джазового произведения*\*\* [16]. Между тем именно в области джаза, быть может, как ни в какой другой, новые тенденции отразились в полной мере. Для джазовой лексики изначально характерно тяготение к органическому синтезу многих составляющих. Следует помнить о том, что джаз как род профессионального искусства возник в результате взаимовлияния африканской и европейской культур: его формирование было тесно связано с жанрами спиричуэла, трудовых песен и блюза; одновременно появление раннего эстрадного джаза связано с представлениями менестрелей и концертами духовых негритянских оркестров (*band*).

Образно-эмоциональное и содержательное обогащение джаза за счет слияния разнородных жанровых и стилевых источников еще в начале XX столетия отвечало общеэстетической потребности авангарда (а затем и модернизма), расширению смыслового пространства культуры за пределами традиционного и устоявшегося. Так, именно в джазе были использованы возможности синтеза фольклорного (этнического), профессионального светского и духовного искусства. Здесь возникли экспериментальные сочинения, в ткани которых впервые в «диалоге» объединились такие полярные пласты «партитуры» современности, как академическая (классическая, элитарная) и «площадная» (бытовая, массовая) музыка. Можно было бы сказать, что принцип сочленения и ассимиляции различных по происхождению жанровых моделей — основополагающий для джазового искусства. Тем более остро он ощущается в творческой практике второй половины XX — начала XXI столетия. В этот период начинается активное взаимодействие джаза с другими ответвлениями массовой музыкальной культуры, и в первую очередь с поп- и рок-музыкой, которые напрямую отражают актуальные эстетические идеи поп-арта и постмодернизма. Естественным итогом этого процесса воспринимается появление в 1970–1990-е гг. новых симбиотических форм, среди которых выделяется джаз-рок и фьюжн. Кроме того, нельзя не отметить значения процессов слияния джаза с современными постнеклассическими практиками, в том числе движением минимализма (считавшегося рупором постмодернистских идей в музыкальном искусстве). Его результатом стало появление нью эйдж, а также новой акустической музыки и стиля эмбиент.

При изучении структуры джаз-роковых сочинений обнаруживается фундаментальный постмодернистский принцип *метаязыкового* высказывания, благодаря которому авторы и исполнители не ограничи-

ваются простой стилизацией или псевдоцитированием, но создают принципиально новый художественный результат путем свободного слияния разнохарактерных элементов. Здесь в произведении специфически джазовые приемы развития (импровизационность, стихийность развертывания мысли, непредустановленность музыкальной фразы), восходящие к афро-американской традиции, сочетаются с характерной для рок-музыки ритмикой и одновременно с этнической модальностью. Примеры подобного постмодернистского симбиоза можно найти в творчестве группы «Weather Report» и советского ансамбля «Арсенал». Весьма показательно, что при этом в джаз-роке по преимуществу поглощаются элементы, отдаленные от джазовой субкультуры (термин Ф. Шака. — *Н. Ш.*) [17]. Это свойственно и стилю фьюжн<sup>\*\*\*</sup>, для которого типично еще большее усиление роли полипластовой ткани сочинений. Например, в мировом фьюжн усложнение и расширение джазового текста осуществляется за счет неограниченного использования мелодических, гармонических и инструментальных средств этнической музыки; при этом сохраняются лексические законы джазового высказывания и импровизационность изложения.

Движение к синтезу с постнеклассикой (в первую очередь с минимализмом) привело к появлению еще более структурно неоднозначных музыкальных текстов стиля нью эйдж. Кажущиеся максимально простыми и лапидарными с точки зрения художественного языка, они в то же время служат примером постмодернистской деконструкции, в которой сочинение воспринимается как палимпсест — рукопись, сквозь поверхностные напластования которой неявно просвечивают, выступая на поверхности, более глубокие текстовые слои. Нью эйдж, чье рождение связывают с именами джазовых музыкантов П. Уинтера (солист фьюжн группы «Oregon») и М. Ишэма, строится на принципе минимали-

---

листной структуры (паттерна) и сочетании специфически джазовых приемов развития (импровизации) с приемами минималистской композиции. В ткани произведений нью эйдж причудливо объединяются медитативная цикличность, созерцательность и эстетизм звукового пространства, характерные для пионеров минимализма Дж. Кейджа, Т. Райли, К. Штокхаузена, ясность фактуры, восходящей к образцам европейского барокко и классицизма, интерес к этническому материалу и джазовые способы его изложения. Будучи образцом американской популярной музыки, нью эйдж, по справедливому замечанию исследователей, отвечал и отвечает вкусам и запросам самой массовой аудитории. Отдельно следует указать на то, что образцом минималистской композиции (и, следовательно, композиции в стиле нью эйдж) послужили жанры и формы восточного (ориенталистского) происхождения (например, индийские раги), что давало возможность менее болезненно решить задачу процессуального развертывания и развития джазового произведения во времени.

Проявление постнеклассических тенденций через синтез минимализма и джаза следует усматривать и в стиле эмбиент — «музыке звукорежиссеров», основанной на постобработке созвучий, получаемых с помощью тонгенераторов, а также в процессе сэмплирования органических и неорганических звуковых массивов с последующей переработкой всего звукового материала. Главным выразительным средством эмбиента становится звук. Его характеристики — тембрально-регистровая окраска, протяженность, частота, предметная природа — служат основным источником эстетических впечатлений. Нетрудно заметить, что в эмбиенте собственно джазовые смыслы произведения отходят на второй план, уступая место звукотембральным поискам.

Смысловым итогом постмодернистского симбиоза джаза и постнеклассики воспринимается так называемая новая аку-

стическая музыка (творчество гитаристов И. Смирнова, Б. Фризела и банджоиста Б. Флека). В данных экспериментах обнаруживается явное преодоление самодостаточности джаза в пользу некоего нового симбиотического языка и художественного текста, в котором все исходные стилевые, жанровые и видовые модели утрачивают самостоятельную ценность и уже не отделимы от получившейся синтетической структуры. Так, эксперименты Б. Фризела построены на слиянии джаза со статичными конструкциями в стиле Дж. Кейджа, Э. Брауна, Г. Парча и Л. Харисона; Б. Флеку свойственно опираться на импровизации, в основе которых — по преимуществу интонации и гармонии американской музыки блю-грасс.

В целом движение к метаязыковому высказыванию в джазе приводит к уникальной ситуации: джаз как специфическое музыкальное явление начинает утрачивать свои родовые свойства; наряду с другими музыкальными феноменами он ассимилируется в недрах постмодернистских сочинений, построенных по принципу метатекста. Его признаки размываются в симбиотической структуре. Подобные артефакты вызывают множество вопросов со стороны исследователей, по мнению которых они представляют собой не вполне джаз (так же, как и не вполне «серьезную», популярную или какую-либо другую музыкальную традицию).

В качестве примера «постмодернистского парадокса» обратимся к творчеству одного из самых известных композиторов второй половины XX столетия — А. Пяццолы, художника, в наследии которого джаз занимает одно из главных мест. С целью подтверждения своих мыслей приведем несколько характерных суждений: «Его пьесы "в стиле танго"... не воспринимаются всерьез музыкантами академического плана из-за очевидного эстрадного налета, и вместе с тем не устраивают любителей самого танго из-за их "серьезно-

сти", нетанцевальности, словом, наличия множества черт, выводящих эту музыку за пределы жанра. Наряду с осколками типичных ритмов танго и мелодических оборотов креольского происхождения, в сочинениях Пьяццолы хорошо различимы элементы классической европейской музыки — от контрапунктического развития баховского типа до современной диссонантной гармонии, политональных наслоений, метрической и ритмической нерегулярности и полиритмии. Одновременно в них ощущается сильнейшее влияние джаза и рок-музыки» [4]. «Вызывающий полемику и дискуссии Пьяццолы <...> взорвал схемы, скандализовал традиционалистов и вот уже четыре десятилетия успешно экспериментирует в своем творчестве. Старые споры о жанре и наименовании его музыки с сегодняшних высот представляются лишенными смысла» [4, с. 152]. Последнее суждение кажется нам особенно ценным. Невозможность определенно вычленив в творчестве А. Пьяццолы жанровую и стилевую принадлежность его музыки свидетельствует о том, что к концу XX — началу XXI столетия в музыкальной культуре утвердилось новое плюралистическое мышление, основанное на идее многоязычного единства искусства. Это — единство «...не просто контрастных образов, но диаметрально далеких систем миропонимания... контрапункт традиций, сформировавшихся в разные века и несущих на себе отпечаток разных культурных миров» [15, с. 327].

Именно в данном ключе следует воспринимать постмодернистские эксперименты в области джаза на рубеже веков: его специфические компоненты (стилевые

разновидности и жанровые модели, приемы развития материала и способы изложения) деконструируются, проходя стадию «анатомического препарирования» и сочленения с другими видовыми компонентами. Как следствие, собственно джазовое искусство обогащается и усложняется за счет интертекстуальных связей, возникающих внутри произведения. Это, в свою очередь, порождает необходимость изучения элементов джазового произведения — их природы, истоков, концептуального содержания. Ведь этим, в конечном итоге, и определяется контекст авторского высказывания, основная мысль и цель творческого волеизъявления. Необходимо отметить, что большинство крупных современных джазовых музыкантов намеренно задают контекст произведения, прибегая к методу работы по модели<sup>\*\*\*\*</sup>, в качестве каковой выступают стилевые образцы самого разного происхождения — от архаических мотивов ближневосточной музыки и этнических попевок до развернутых барочных, классицистских, романтических, минималистских и прочих «паттернов». Примером может служить творчество джазового пианиста и композитора Б. Мэлдау, широко использующего данный принцип.

Прием работы по модели также обнаруживает стремление музыкантов авторски интерпретировать уже существующие в музыке смыслы, наполнить их личностным содержанием. Это свидетельствует об усилении субъективности джазового творчества. В целом проблема постмодернистских тенденций в сфере джазового искусства требует углубленной разработки и изучения.

## ПРИМЕЧАНИЯ

\* Термин «посткультура» используется в исследованиях В. Бычкова. См.: Бычков В. После «КорневиЩа». Пролегомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / Отв. ред. Н. Маньковская. М., 2002.

\*\* К серьезным исследованиям, отчасти затрагивающим данную проблематику, можно отнести лишь работу Ф. Шака «Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2008.

---

\*\*\* Ф. Шак предлагает авторскую классификацию форм, окружающих джаз-рок: фьюжн, этнический фьюжн, мировой фьюжн, опираясь на терминологию С. Янова (Scot Yanow) и Т. Гиоя (Ted Gioia).

\*\*\*\* Здесь под моделью понимается рельефный тематический материал, служащий источником дальнейшего развития в импровизационной форме.

### СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Андреева Е.* Постмодернизм: Искусство второй половины XX — начала XXI. СПб., 2007.
2. *Бычков В.* После «КорневиЩа». Прологомены к постнеклассической эстетике // Эстетика на переломе культурных традиций / Отв. ред. Н. Маньковская. М., 2002.
3. *Делез Ж.* Логика смысла. М., 1995.
4. *Доценко В.* От «национализма» к «универсализму»: творчество композиторов Латинской Америки второй половины XX столетия // Музыкальная академия. 2008. № 4. С. 151–152.
5. *Ильин И.* Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. М., 1998.
6. *Лианская Е.* Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма. Н. Новгород, 2003.
7. *Лиотар Ж.-Ф.* Состояние постмодерна. СПб., 1998.
8. *Маньковская Н.* Париж со змеями...: Введение в эстетику постмодернизма. М., 1994. С. 110–117.
9. *Маньковская Н.* Эстетика постмодернизма. СПб., 2000.
10. *Петрусева Н.* Пьер Булез. Эстетика и техника музыкальной композиции. М.; Пермь, 2002.
11. *Пигулевский В.* Искусство: классика, модерн, постмодернизм. Ростов н/Д, 2004.
12. *Скоропанова И.* Русская постмодернистская литература. М., 2002.
13. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: Диалектика творчества. М., 1992.
14. *Тиба Д.* Симфоническое творчество Альфреда Шнитке. Опыт интертекстуального анализа. М., 2004.
15. *Франтова Т.* Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX в. Ростов н/Д, 2004.
16. *Шак Ф.* Джаз как социокультурный феномен (на примере американской музыки второй половины XX века): Дис. ... канд. искусствоведения. Ростов н/Д, 2008.
17. *Яськевич И.* Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере // Музыкальная академия. 2003. № 3. С. 50–60.
18. *Silwestrow W.* Fünfzig sowjetische Komponisten Eine Dokumentation von Hannelore Gerlach. Edition Peters. Leipzig, 1984.

### REFERENCES

1. *Andreeva E.* Postmodernizm: Iskusstvo vtoroj poloviny XX — nachala XXI. SPb., 2007.
2. *Bychkov V.* Posle «KorneviScha». Prolegomeny k postneklassicheskoj estetike // Estetika na perelome kul'turnyh tradicij / Otv. red. N. Man'kovskaja. M., 2002.
3. *Delez Zh.* Logika smysla. M., 1995.
4. *Docenko V.* Ot «nacionalizma» k «universalizmu»: tvorchestvo kompozitorov Latinskoj Ameriki vtoroj poloviny XX stoletija // Muzykal'naja akademija. 2008. № 4. S. 151–152.
5. *Il'in I.* Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: evoljucija nauchnogo mifa. M., 1998.
6. *Lianskaja E.* Otechestvennaja muzyka v rakurse postmodernizma. N. Novgorod, 2003.
7. *Liotar Zh.-F.* Sostojanie postmoderna. SPb., 1998.
8. *Man'kovskaja N.* Parizh so zmejami...: Vvedenie v estetiku postmodernizma. M., 1994. S. 110–117.
9. *Man'kovskaja N.* Estetika postmodernizma. SPb., 2000.
10. *Petruseva N.* P'er Bulez. Estetika i tehnika muzykal'noj kompozicii. M.; Perm', 2002.
11. *Pigulevskij V.* Iskusstvo: klassika, modern, postmodernizm. Rostov n/D, 2004.
12. *Skoropanova I.* Russkaja postmodernistskaja literatura. M., 2002.
13. *Sokolov A.* Muzykal'naja kompozicija XX veka: Dialektika tvorchestva. M., 1992.

- 
14. *Tiba D.* Simfonicheskoe tvorchestvo Al'freda Shnitke. Opyt intertekstual'nogo analiza. M., 2004.
  15. *Frantova T.* Polifonija A. Shnitke i novye tendencii v muzyke vtoroj polo-viny XX v. Rostov n/D, 2004.
  16. *Shak F.* Dzhaz kak sociokul'turnyj fenomen (na primere amerikanskoj muzyki vtoroj poloviny XX ve-ka): Dis. ... kand. iskusstvovedenija. Rostov n/D, 2008.
  17. *Jas'kevich I.* Postmodernistskie tendencii v sovremennoj otechestvennoj opere // Muzykal'naja akade-mija. 2003. № 3. S. 50–60.
  18. *Silwestrow W.* Fünfzig sowjetische Komponisten Eine Documentation von Hannelore Ge-rlach. Edition Peters. Leipzig, 1984.