

## I. Creația muzicală din Republica Moldova: generalizări

### ВЛИЯНИЕ ПЕРЕХОДНЫХ ПРОЦЕССОВ НА РАЗВИТИЕ ПОСТСОВЕТСКОГО КОМПОЗИТОРСКОГО ТВОРЧЕСТВА В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА

#### INFLUENȚA PROCESELOR DE TRANZIȚIE ASUPRA DEZVOLTĂRII ARTEI COMPONISTICE POSTSOVIETICE ÎN REPUBLICA MOLDOVA

#### THE INFLUENCE OF TRANSITION PROCESSES ON THE DEVELOPMENT OF POST-SOVIET COMPOSITION ART IN THE REPUBLIC OF MOLDOVA

**ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,**

профессор, доктор (кандидат) искусствоведения,  
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье анализируются трансформации, происходящие в постсоветском композиторском творчестве Республики Молдова, и их главный катализатор — процесс социокультурной глобализации. Автор статьи рассматривает проблему мультикультурного диалога и три пути её решения: 1. консервация своей этничности, 2. утрата национальной характеристики, 3. подлинный диалог музыкальных культур на основе равного партнёрства.*

*Ключевые слова:* постсоветское композиторское творчество, трансформация, глобализация, мультикультурализм, национально-культурная идентичность, межкультурный диалог.

*În articolul de față sunt analizate transformările ce au loc în arta componistică postsovietică în Republica Moldova și principalul lor catalizator — procesul de globalizare socioculturală. Autoarea articolului cercetează problema dialogului multicultural și identifică trei căi de realizare a acestuia: 1. Conservarea propriei etnicități, 2. Pierderea caracterului național, 3. Adevăratul dialog dintre culturile muzicale în baza unui parteneriat pe picior de egalitate.*

*Cuvintele-cheie:* arta componistică postsovietică, transformarea, globalizarea, multiculturalismul, identitatea național-culturală, dialog intercultural.

*In the present article there is an analysis of the transformations that take place in the post-Soviet composition art in the Republic of Moldova and their main catalyser — the process of social-cultural globalization. The author of the article examines the problem of the multicultural dialogue and three ways of its realization: 1. Preservation of one's own ethnicity; 2. Loss of national specificity; 3. True dialogue among musical cultures on the basis of equal partnership.*

*Keywords:* post-Soviet composition art, transformation, globalization, multiculturalism, national cultural identity, intercultural dialogue.

Профессиональное композиторское творчество составляет сердцевину яркой и самобытной музыкальной культуры в Республике Молдова. Вместе с тем, в отечественном музыкознании пока не создано исследования, обобщающего процессы развития композиторского творчества постсоветской Молдовы, чему есть свои причины. Одна из основных состоит в том, что новая и новейшая профессиональная академическая музыка, рождённая в последние три десятилетия, требует новых аналитических методов исследования, которые сами порой находятся в стадии формирования. Во-вторых, представить полную картину современной академической музыки, обращаясь лишь к методологии музыковедческих дисциплин, не представляется возможным: разработка данной темы требует обширной методологической базы, включающей комплекс смежных гуманитарных наук — эстетики, культурологии, социологии и др. Немаловажное значение среди них имеет *общая теория переходных процессов*, как часть философии и культурологии.

Уже само понятие *постсоветское* композиторское творчество обозначает **переходный** по сути, смыслу и названию феномен музыкальной культуры, сменяющий советскую академическую

музыку, завершающий её эволюцию в XX веке и открывающий новый этап её развития в XXI веке, т. е. характеризующийся наложением времён прошлого, настоящего и будущего. Это обстоятельство в первую очередь отвечает общей теории *переходных процессов*. По замечанию культуролога В. Ионесова, «собственно *переход* можно определить в культурологическом дискурсе как процесс, при котором происходят радикальные изменения, переводящие одно состояние культурной системы в другое в пределах одной процессуальной деятельности. *Трансформация* выступает в качестве основного способа актуализации (осуществления) перехода... В современном мире трансформация обеспечивает структуры для культурных переходов от национальных к глобальным контекстам» [1, с. 5].

Кардинальные трансформации, возникающие при каждой смене эпох, условно концентрируются, как правило, вокруг круглых дат с двумя нулями. Но рубеж XX–XXI веков, связанный с процессом перехода в новое столетие и новое тысячелетие, отличается небывало высоким, взрывным градусом трансформаций в культуре и искусстве, в том числе композиторском творчестве.

Катализаторами трансформаций на переломе XX–XXI веков в мировом масштабе культуры служат два крупнейших знаменателя эпохи, тесно сопрягающимися между собой: *глобализация* и *постмодерн*. Сам процесс глобализации стремительно развивается и становится многовекторным. К примеру, если в 60–70-е годы акцент был сделан на экологические проблемы, то в 70–80-е годы на первый план вышли перспективы развития мировой политики и экономики (гонка вооружений, угроза ядерной войны). Тогда ещё мир был биполярным с центрами в США и СССР. В 90-е же годы глобализация поставила перед человечеством качественно иные проблемы, связанные с изменением геополитической структуры, распадом СССР и всего социалистического лагеря, с развёртыванием информационной революции (интернет), с девальвацией, почти крахом идеологии Просвещения с лозунгами справедливости, равенства и братства. Всё это вместе взятое породило огромный дисбаланс между активностью технологического развития и внутренней духовной пустотой порождённого им потребительского общества, рождением одномерного человека, которому подвластно восприятие лишь массовой культуры в её худших образцах (её определяют по-разному: то «американизация», то «вестернизация»). По этой причине в 90-е годы в процессах глобализации всё большее внимание переключается на *социокультурные проблемы*. Вместе с тем, логика развития культуры, опирающейся на особенное и частное, не совпадает с культурной гомогенизацией, опирающейся на всеобщее и целое. Вот почему в настоящее время на первом месте стоит проблема защиты и сохранения национально-культурной идентичности, сохранения культурного многообразия, которое теоретики от молодой науки *глобализм* определили понятием *мультикультурализма*. Российский исследователь А. Костина определяет принцип мультикультурализма как «практику и политику неконфликтного сосуществования в одном социальном пространстве многочисленных разнородных культурных существ» [2]. Практика показывает, что единственным возможным способом взаимодействия культур в современном мире становится их *диалог*, т.е. *равное партнёрство*. Смысл равного партнёрства метко, по-нашему мнению, передают слова итальянского культуролога Антонио Перотти: «Ни одна культура не является незванным гостем в истории человечества, и ни один человек не должен рассматриваться как культурный самозванец» [3].

Что касается музыкальной культуры, то воздействие мультикультурных процессов ежечасно ощутимо как в исполнительстве, так и в композиторском творчестве. Ведь именно музыка является сферой, обладающей высокой эффективностью в преодолении культурных барьеров и воссоединении людей и народов. В принципе, тезис «музыка сближает народы» не нов, наоборот, он давно уже превратился в штамп, набившую оскомину декларацию. Но в условиях длительного периода так называемого интернационализма (своего рода культурной глобализации

советского разлива) всё было подчинено идеологии. В постсоветском пространстве, когда этот тезис утратил былой политико-идеологический пафос, он получил новое конкретное и актуальное социокультурное наполнение.

Как же реализуются интенции мультикультурализма в профессиональном композиторском творчестве постсоветской Молдовы? Теоретически мультикультурализм предполагает творческий диалог, который ведут на равных музыки всех этносов и национальностей. Но на практике оказывается, что «на равных» пока не получается. Первая причина этого видится в парадоксальном видоизменении традиционного положения функционирования академической музыки. Парадокс заключается в том (и это характерно для многих постсоветских республик), что при значительном расширении её эстетических, художественных, стилевых возможностей одновременно сокращается её общественное влияние; в условиях ураганной экспансии низкопробной коммерческой поп-музыки ей приходится выживать. Другая сложность на пути к достижению подлинного диалога музыкальных культур заключается, на мой взгляд, в нестабильном и изменчивом, запутанном на протяжении длительного периода процессе собственно национальной самоидентификации молдавского народа<sup>1</sup>.

Вместе с тем, на этой территории веками существует ценный индикатор своей этничности. Это богатейший фольклор, и в первую очередь, музыкальный фольклор. Национальное своеобразие профессионального композиторского творчества Молдовы определяется, как впрочем, и в других бывших республиках, многообразными связями со своим родным фольклором. С самого начала развития молдавской академической музыки до периода глобализации, начало которой совпало как раз с обретением государственной независимости, её яркое национальное своеобразие определяет музыкальный фольклор, он был и остаётся её стилевой доминантой. Как известно, национальный стиль музыки — понятие развивающееся и со временем обрастающее новыми традициями: сначала осваивается чисто фольклорная традиция, затем в национальный стиль вливается уже накопленная традиция профессиональной музыки, с 80-х годов национальный стиль прирос традицией отечественной церковной музыки. Все эти этапы становления и обогащения национального стиля, аналогичные для других республик, прошла и композиторская школа Молдовы, только ускоренными темпами, с начала 40-х годов XX века.

Для молдавских композиторов фольклоризм всегда был «одним из важнейших факторов, позволяющих реализовать одновременно несколько целей: подчеркнуть «почвенность» творчества, добиться той художественной простоты, которая при интенсивном «осовременивании» языковых ресурсов позволяет сохранить качество коммуникативности в отношениях со слушателем... Фольклорная жанровость при этом трактуется и вполне традиционно, сквозь призму «обобщения через жанр» и жанрового цитирования, и как жанровая ассимиляция, контаминация или жанровое «отстранение», деформация или гиперболизация» [4, с. 66]. И, конечно, в процессе эволюции самой системы взаимоотношений «композитор и

---

<sup>1</sup> После столетий османского ига Молдова (тогда Бессарабия) входила до 1918 года в Российскую империю; затем, после 1918 года вошла в состав Румынии. Однако, небольшая часть Бессарабии в 1924 году на правах Автономии влилась в Украинскую советскую республику со столицей Тирасполь. В 1940 году Молдова оказалась в составе СССР, будучи полвека одной из пятнадцати «сестёр» со своей столицей Кишинёв. В 1991 году Молдова, наконец, приобрела долгожданную независимость. Однако буквально через год, в 1992 году, от неё юридически незаконно, сепаратистским путём откололся кусок территории на левом берегу Днестра, который вот уже свыше 20 лет самопровозглашает себя Приднестровской Молдавской Республикой со столицей Тирасполь. Все эти сотрясающие Молдову исторические и геополитические кульбиты связаны естественно с поочерёдной сменой государственного языка: с русского на язык с мигрирующим названием — молдавский, румынский. И конечно, смена языка — главного атрибута национальной принадлежности — затрудняла прочное осознание искомой национальной идентичности разными слоями населения.

фольклор» менялось и проявление национального характера в музыке. В ценном теоретическом исследовании Н. Гавриловой «К проблеме национального в музыке XX века» автор выделяет два основных момента в проявлении национального характера в музыке. Первый — «использование композитором фольклорного материала, где природная основа национальной культуры, выраженная через *коллективное начало*, сохраняется с наибольшей ясностью и в наименьшей степени подвергнута культурному преобразованию» [5, с. 28]. В огромном количестве сочинений молдавских композиторов именно таким образом репрезентируется национальный характер музыки. В этих сочинениях музыкальный фольклор композиторами культивируется и преподносится как таковой и, как правило, тот, что лежит на поверхности, бытуя активно и в репертуаре концертных фольклорных коллективов. Подобный тип проявления национального характера в музыке с открытой фольклорной ассоциативностью буквально расцвёл в советский период 60–70-х годов, так как был очень удобен для выражения интернационального пафоса музыки, национальной по форме.

Другой аспект проявления национального характера, согласно Н. Гавриловой, «связан с *личностью самого творца музыки — композитором*. Понятие личности становится одним из ключевых в концепции национального в искусстве и культуре» [5, с. 30]. Именно от личности композитора зависит то, в какой степени и сколь органично он может объединить национальное с универсальным. У великих крупных личностей этот художественный результат достигает классических высот и приобретает международное значение. В румынско-молдавском этническом ареале такова фигура Джордже Энеску, сочинения которого исполняются во всём мире. В них композитору удалось гармонично сплавить фольклор со стилевыми универсалиями постромантизма и постимпрессионизма. Тем самым он обогатил национальный стиль новой традицией — композиторского фольклоризма. Эту традицию действительно подхватили и усвоили молдавские классики Штефан Няга и Евгений Кока, современники Джордже Энеску. Однако она была прервана в 1948 году известным постановлением ЦК КПСС «Об опере *Великая дружба Мурадели*». По следам постановления Ш. Няга и Е. Кока были обвинены в формализме. Поэтому до начала 60-х годов молдавский фольклор в композиторском творчестве служил красочной этнографической картинкой, соответствующей канонам социалистического реализма. Его могли «запросто» включать в свои сочинения не только композиторы Молдовы, но и композиторы других республик. Показательные примеры: *Молдавская рапсодия для скрипки с оркестром* М. Вайнберга, *Молдавская сюита* Н. Пейко, симфоническая картина *В Молдавии* В. Гомоляки.

С ликвидацией «железного занавеса» открываются информативные шлюзы западной музыкальной культуры, не только «нововенцы» пленили советских композиторов, но, может быть, в большей степени завоевания композиторского фольклоризма И. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодая. Их новые методы обращения с фольклором дали мощный толчок разливу по всему Советскому Союзу хорошо известной *новой фольклорной волны*. Любопытно, что Б. Барток вслед за Дж. Энеску, но уже в новом стилевом контексте, продемонстрировал возможность работы с румынским фольклором в таких сочинениях как *Сонатина*, *Шесть румынских танцев*, *Allegro barbaro для фортепиано*, финал *Музыки для струнных, ударных и челесты*. Но его неофольклоризм для молдавских композиторов, в отличие от композиторов, проживающих в Румынии, стал традицией лишь с рубежа 60–70-х годов XX века, когда неофольклорная тенденция уже всю захлестнула Россию, Украину, республики Прибалтики. Только тогда, вместе с параллельным осознанием лексики Бартока, Стравинского и советских флагманов новой фольклорной волны — Свиридова, Щедрина, Слонимского, Тактакишвили, Тормиса, Скорика, Станковича — появились уникальные сочинения новой фольклорной волны и в Молдове. Это, к примеру, *Диафонии для скрипки и струнного оркестра*, *Рапсодия для скрипки, двух фортепиано и*

ударных Василия Загорского, *Концерт для оркестра*, *Унисоны*, *Бурдоны* Павла Ривилиса, ряд сочинений Златы Ткач, Владимира Ротару.

В 80-е годы — последнее советское десятилетие перед геополитическим и социальным взрывом — композиторский неофольклоризм в Молдове достиг апогея, он откристаллизовался до выдающихся вершинных творений, которые получили резонанс и за пределами республики. К ним относятся, как отдельные сочинения композиторов старшего поколения В. Загорского, Г. Няги (сына Ш. Няги), З. Ткач, так и новой генерации композиторов титульной нации Георгия Мусти (*Концерт для оркестра*, подлинно национальная опера *Александру Лэпушняну*), Тудора Кирияка (симфоническая поэма *Пядь земли*, поэма *Миорица*), Иона Маковея (оратория *Миорица*). Музыкальный фольклор в этих сочинениях стал не только ведущим стилевым ориентиром в плане языковых средств, но и обобщил концептуальные и этические стороны народного искусства. Композиторам удалось приблизиться к фольклорному мышлению, в каждом сочинении представить сугубо индивидуальные решения синтеза народного и профессионально-композиторского.

В 1991 году не только разрушилась советская империя, но параллельно и «цивилизация подошла вплотную к рубежу тотальной глобализации, сводящей национальное к роли ненужного рудимента, обречённого на медленное умирание» [6, с. 37]. Глобализация приняла форму «культурного империализма, поэтому борьба за сохранение национального становится и борьбой за выживание самой культуры» [6, с. 38]. С другой стороны, и глобализация, и обретение Молдовой независимости открыли позитивную возможность — интегрироваться в мировое сообщество, в том числе в плане взаимовлияний между культурами и искусством разных стран. То есть, для диалога культур открыта «зелёная улица». Но чтобы по ней пройти, от композитора требуется кардинально поменять свой менталитет, стать подлинным человеком мира, не теряя при этом своей национальной сути. Далеко не каждому творцу удаётся такая саморефлексия: ощущать себя и своё место в мире. Для этого надо стать *личностью*. В зависимости от личностных качеств, процесс глобализации предлагает композиторам три пути решения проблемы национального: либо герметически замкнуться в своей национальной «одёжке», либо утратить национальную почвенность совсем. Оба эти варианта — худшие для сохранения и выживания национальной культуры. Плодотворным оказывается лишь третий путь — диалога культур.

В композиторском творчестве постсоветской Молдовы представлены все три варианта. Первый вариант можно определить как консервацию своей этничности. В данном случае национально-культурная идентичность сохраняется, но при этом не возникает активный диалог культур. Эта тенденция проявляется, например, во многих сочинениях С. Бузилэ, Е. Мамота, отдельных опусах В. Ротару.

Второй полюс композиторской активности, к которому склоняет глобализация, — полное нивелирование национальной идентичности, вплоть до отказа от неё. Выделю два показательных случая. Олег Палымский — трудоголик, который четырежды окончил Академию музыки: как музыковед, композитор, пианист и симфонический дирижёр. Он является бессменным дирижёром ансамбля современной музыки *Ars poetica* со дня его основания. В своих композиторских пристрастиях с маниакальным упорством следует уже увядшим в мире концепциям авангарда. Его кумиры — нововенцы и авангардисты второй волны. Названия всех его сочинений пишутся исключительно на английском новоязе. Другой уникальный для Молдовы случай связан с творчеством Михаила Афанасьева, целиком и полностью посвятившего себя сочинению электронной и студийной музыки. В 1998 году он прошел стажировку в Международном центре электроакустической музыки в Бурже (Франция). С тех пор неоднократно принимал участие и становился лауреатом первых премий на фестивалях в Бурже, а также в России и Украине. Однако, при всём его таланте и престиже, его творчество остаётся по большому счёту

невостребованным для широкой музыкальной общественности в силу своей элитарной специфичности, что весьма затрудняет включение его в диалог национальных культур.

Наконец, третий путь, наиболее плодотворный, отвечающий принципам мультикультурализма, представлен в современной Молдове целым рядом композиторов, каждого из которых можно назвать личностью. В первую очередь, следует назвать Геннадия Чобану, композитора с яркой творческой и организаторской харизмой. Фактически, Союз композиторов и музыковедов Молдовы не исчез благодаря ему, поскольку государственное финансирование Союза прекратилось в 1991 году, исключая разовые небольшие инвестиции под отдельные конкретные акции. Но и они не покрывают расходы на ежегодные международные фестивали *Дни новой музыки*, организатором и вдохновителем которых Г. Чобану является с 1991 года. Но самый ценный диалог культур ему удаётся вести своим композиторским творчеством. Не вдаваясь в подробности, немислимые в рамках статьи, отмечу, что в его творчестве есть все слагаемые, которые образуют универсум истинно современного композитора. Это, прежде всего талант, позволяющий ему охватить лучшее, что есть в современном пространстве постмодернизма, например, плюрализм стилей, где по-новому пересоздаются и традиционные языковые нормы, и поставангардная лексика с опорой на сонорную драматургию. При этом, в любом стилевом контексте, в зависимости от целей содержания, присутствует живительная национальная аура. Она проступает в архетипических моделях, далёких от композиторского неофольклоризма. Главное, что сами архетипы национального базируются не только на фольклорных интонациях, но и на впервые вовлечённые в контекст современной молдавской музыки элементы византийской монодии — колыбели церковной музыки молдавско-румынского ареала (*Калофонические песнопения для органа, Забытые песнопения (памяти Дософтея) для баса и инструментального ансамбля солистов, Из песен и танцев меланхолической луны для кларнета и ударных и др.*).

Но даже в тех случаях, где открыто не декларируется национальный характер (как в вокальном цикле на стихи китайских поэтов *Девятая луна* или симфонических картинах *Птицы и вода* или опере-балете *Атех, или Откровения хазарской принцессы* по мотивам *Хазарского словаря* Милорада Павича) чувствуется дух национального. Исследователи проблемы национального стиля в музыке (М. Михайлов, Н. Шахназарова, Н. Гаврилова) сходятся во мнении, что пока этот самый *дух национального* невозможно вычленишь в тексте и, тем более, количественно измерить. Но все убеждены, что он точно существует. Г. Чобану пытается в своих сочинениях заглянуть в самую глубь генотипа своего народа, рождённого в глубине веков от дако-фракийских племён, старается ощутить и воссоздать мифопоэтическое мировоззрение древних индоевропейских народов (например, в симфонии *Под солнцем и звёздами*). Тем самым, он реализует актуальную для мультикультурализма проблему диалога культур Запада и Востока. Ему, как молдавскому композитору, для этого и «все карты в руки», поскольку Молдова представляет собой пример европейского «ориентализма». Смещение Востока и Запада ярко подтверждает традиционная фольклорная музыка: чисто монодические вокальные жанры (дойны, баллады, лирические песни-*dor*, свадебные) — от Востока, многоголосные и многотембровые инструментальные жанры (музыка оркестра виртуозов-лэутаров) — от Запада. О сложном молдавском топосе красноречиво свидетельствует великий румынский философ и писатель Мирча Элиаде: «Я чувствую себя потомком и наследником интересной культуры, поскольку она расположена между двумя мирами: западным, чисто европейским, и восточным. Я в равной степени принадлежу к ним обоим. Запад — это наш язык, латынь, и обычаи у нас от римлян. Но мы подверглись и влиянию Востока, уходящему корнями в неолит. И то, и другое — реальность для румына, да и для болгарина, я думаю. Тоже, и для сербо-хорвата. В общем, для Балкан, для юго-востока Европы и отчасти для России. <...> Только у нас это плодотворное напряжение Запада и Востока, может быть, несколько сложнее, поскольку мы расположены в *пограничье мёртвых империй*. <...> Быть

румыном для меня означает вникнуть в особость нашего жребия, выразить и оценить его. Надо пользоваться таким наследством! К сожалению, роскошь этого наследия не была в должной мере усвоена нашей литературой и культурой. Зато фольклор ею напитан» [7, с. 152].

В плане межкультурного диалога интерес вызывает также творчество тех композиторов, которые, живя в полиэтническом пространстве Молдовы, реализуют в своих сочинениях музыкальный билингвизм или даже трилингвизм. Я имею в виду творчество композитора Златы Ткач, в котором своеобразно синтезируются фольклорные ассоциации с еврейским и молдавским фольклором, а вербальную основу её сочинений составляют несколько языков: русский, идиш, иврит, молдавский (румынский). Музыкальный полилингвизм характерен для творчества таких композиторов как Владимир Чолак, Дмитрий Киценко, которые обращаются к истокам украинского, русского и молдавского фольклора, а также к архетипам церковной музыки разных конфессий. Почему третий путь композиторского творчества, по которому пошли названные композиторы, представляется наиболее важным и ценным? Потому, что «пересечения границ между языками, этносами и всеми прочими идентичностями — вот источник наиболее «горячего» культурного творчества, которое остывает, переходит в инерцию и тривиальность — как только оказывается в нормативной и корректной середине «своей» культуры, вдали от её краёв. Разумеется, природная идентичность имеет свою культурную ценность, но если в ней оставаться, она становится тюрьмой. Культура только потому и имеет какой-то смысл, что она преобразует наша природу, делает нас отступниками своего класса, пола и нации» [8], то есть делает нас толерантными.

Таким образом, сочинения, в музыкальном материале которых осуществляется межкультурный и транскультурный диалог, будут открыты и для внешнего диалога культур, т.е., они будут востребованы и за пределами своих национальных и государственных границ, пленяя своей этнической специфичностью и одновременно универсальностью. Лишь такие сочинения способны выступить посильной оппозицией процессу глобализации, не дать ей стереть, задавить, поглотить дух национального в музыке, не дать особенное принести в жертву общему.

### Библиографические ссылки

1. ИОНЕСОВ, В. *Модели трансформации культуры: типология переходного процесса*: автореф. дис... д-ра культурологических наук. Санкт-Петербург, 2011.
2. КОСТИНА, А. *Предмет и проблемное поле глобалистики* [online]. [accesat 23 apr. 2014]. Disponibil: [www.knog.net](http://www.knog.net).
3. PEROTTI, A. *The case for intercultural education* [online]. [accesat 08 mai 2014]. Disponibil: [http://www.worldcat.org/title/case-for-intercultural-education/oclc/32026723&referer=brief\\_results](http://www.worldcat.org/title/case-for-intercultural-education/oclc/32026723&referer=brief_results).
4. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии. В: *Музично-історичні концепції у минулому і сучасності*. Львів: Сполом, 1997.
5. ГАВРИЛОВА, Н. *К проблеме национального в музыке XX века*. Москва: Московская гос. консерватория, 2003.
6. КОЗАРЕНКО, А. Феномен национального в музыке эпохи глобализации. В: *Музыкальное искусство сегодня*. Сост. и ред. В. Задерацкий. Москва, 2004, с. 37–43.
7. ЭЛИАДЕ, М. Испытание лабиринтом. В: *Иностранная литература*. 1999, № 4.
8. ВЫСОЦКАЯ, Н. Транскультура или культура в транс. В: *Вопросы литературы*. 2004, № 2, с. 3–24.