

*Ольга Собакина*

## ТВОРЧЕСТВО КОМПОЗИТОРОВ МАНЧЕСТЕРСКОЙ ГРУППЫ В КОНТЕКСТЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЖИЗНИ ВЕЛИКОБРИТАНИИ 1950–1960-х ГОДОВ

Британская музыка в первой половине XX века оставалась чуждой развитию европейского авангарда, да и в середине столетия английские композиторы в большинстве своем продолжали развивать идеи неоклассицизма в сочетании с фольклорными и типичными для английской академической музыки формами и жанрами.

Точкой отсчета освоения авангарда стал интерес к технике композиторов Нововенской школы; среди ранних примеров — эксперименты с додекафонией в творчестве Хамфри Сёрла (с 1946 года), бравшего уроки у А. Веберна и ставшего одним из первых английских последователей нововенцев. Однако критики не скрывали негативных эмоций, характеризуя творчество тех, кто желал создавать нечто новаторское, современное. Так, например, Эрнест Ньюмен считал авангардную музыку «умозрительной в своем устремлении к манипуляции звуками», отказывая ей «в сердце» [цит. по: 7, с. 71]. И даже в середине 1960-х, как отмечал Э. Портер, сочинения современных композиторов звучат по-прежнему очень редко и выборочно. Куда охотнее исполняются произведения музыкально-

го истеблишмента, создаваемого Уильямом Уолтоном (1902–1983), Аланом Росторном (1903–2007), Михаэлем Типпеттом (1905–1998), и особенно — Бенджамином Бриттеном (1913–1976), ставшим звездой первой величины в английском музыкальном мире после премьеры «Питера Граймса» в 1945 году.

Анализируя сложившуюся ситуацию, И. Линдштедт констатирует: «Только в конце 50-х годов мнения и настроения по поводу музыкального модернизма начали меняться. Импульс к этим переменам дало молодое поколение композиторов, которые почувствовали потребность открыть нечто новое, отвечающее своему времени, — такой музыкальный стиль, который не имел бы ничего общего с традиционными приемами старшего поколения британских творцов» [7, с. 71].

В 1956 году Питер Максвелл Дейвис (Дэвис, р. 1934) выступил со статьей «Молодые британские композиторы», опубликованной в журнале «The Score and I.M.A. Magazine», где подчеркнул «полностью любительский характер тогдашней британской музыкальной культуры и прежде всего

отсутствие технических компетенций, которые бы позволили молодым композиторам полно и художественно выразительно ответить на авангардные достижения континентальной Европы». Причиной непонимания новизны, по его мнению, можно считать специфику настроения британской музыкальной общности, в которой все новаторские идеи воспринимались как «самоуверенность джентльмена, ищущего чего-то слишком необычного» [4, с. 15]. Оценивая сложившуюся ситуацию, Дейвис намеренно предлагает ввести термин *New Music*, обозначив тем самым особое поле для диалога с европейским музыкальным авангардом.

Помимо «программных» заявлений указанная статья пропагандировала деятельность созданной Дейвисом в 1953 году *New Music Manchester Group*, состоявшей из музыкантов, учившихся в те годы в Королевском музыкальном колледже Манчестера (*Royal Northern College of Music* при Университете Манчестера). Кроме Дейвиса, в нее входили также композиторы **Харрисон Бёртуистл** (р. 1934) и **Александр Гёр** (р. 1932), пианист **Джон Огдон** (1937–1989), дирижер и трубач **Элгар Хоуарт** (р. 1935). Это были разные по своим устремлениям музыканты, но их объединила идея смена парадигмы британской музыки, популяризация новой эстетики и освоение новых техник. Главной же задачей группы стало продвижение своего творчества и исполнение наибо-

лее значимых сочинений европейского авангарда.

Счастливым стечением обстоятельств можно считать то, что Дейвис, Бёртуистл и Гёр учились у Ричарда Холла (1903–1982), знакомого со многими явлениями континентальной современной музыки. Кроме того, отец Гёра, известный дирижер Вальтер Гёр, учился у А. Шёнберга, увлекался творчеством О. Мессиана и даже был первым исполнителем в Англии его «Турангалила-симфонии». В процессе обучения, помимо освоения додекафонии, происходило знакомство с ладовой и ритмической системами О. Мессиана, а также изучение восточной культуры<sup>1</sup>. Холл познакомил своих студентов и с рагами Э. Кшенека, и с математическими приемами И. Шилленгера. Однако в силу сложившихся обстоятельств им всем не хватало контакта с «живой» музыкой, ведь материалом для обучения служили только партитуры и теоретические идеи. Сочинения европейского авангарда в то время звучали в основном на фестивалях в Париже и международных летних курсах Новой музыки в Дармштадте, а также в еженедельной ночной программе Немецкого радио.

Стоит отметить, что в том же 1953 году пианист и музыкальный критик У. Глок, руководивший программами BBC с 1959 по 1972 годы, организовал летние курсы в Дартингтон Холл, где можно было познакомиться не только

---

<sup>1</sup> Вспомним попутно, что Дейвис в свое время писал диссертацию о ритме в индийской музыке, но так и остался бакалавром, не сумев найти времени для завершения своего труда.

*Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов*

---



*Питер Максвелл Дейвис (сзади справа, частично скрыт) и его коллеги в Манчестерском колледже (1950-е годы): Александр Гёр (слева внизу), Харрисон Бёртуистл (вверху справа), Джон Огдон (в центре), Элгар Хоуарт (вверху справа)*

с нововведениями, но и со старинной музыкой. К этому времени в Англии были опубликованы все сочинения Дж. Данстейбла (1953), а в 1954 году в США вышло из печати исследование Г. Риса «Музыка Ренессанса». Характерно, что в аналогичном направлении развивалось и творчество Бриттена: в опере «Глориана», сочиненной все в том же 1953 году, он использовал аллюзии английской музыки рубежа XVI–XVII веков, в «Повороте винта» и более поздних сочинениях работал с двенадцатитоновыми структурами, а с середины 60-х обратился к средневековой церковной музыке — в цикле музыкально-литургических драм «Река кроншнепов» (1964),

«Пещное действо» (1966) и «Блудный сын» (1968). Однако позиция Бриттена была иной — он стремился к тому, чтобы его музыка была понятной и нравилась людям.

Возвращаясь к Дартингтон Холлу, добавим, что Глок смог организовать финансовую поддержку музыкального авангарда, приглашая европейских знаменитостей; именно здесь, на курсах, впервые в Англии прозвучали сочинения А. Шёнберга, П. Булеза (работавшего некоторое время главным дирижером симфонического оркестра BBC), Л. Ноно и К. Штокхаузена. С докладами на курсах выступали А. Копланд, Э. Картер, Р. Сешнс, а также Л. Ноно и Л. Берно. Благодаря

знакомству с ними Гёр был приглашен на стажировку к Мессияну в Париж (1955–1966), а Дейвис — в Рим в Петрасси (1957–1958), и позднее, уже в 1962–1964 годах — к Сешнсу в Принстон.

Каждый из трех молодых композиторов по-своему искал собственный «третий путь». Целью Гёра, в частности, было создание, по его выражению, «грамматики трансформаций», он искал новые отношения между звуками, аналогичные тональности. Позднее он скажет: «Никогда не хотел, чтобы меня называли сериалистом <...>, также как не хочу сегодня (в конце 70-х — О.С.) называться тональным композитором» [7, с. 73]. Сочинения Гёра рубежа 1950–1960-х годов свидетельствуют об использовании разнообразных традиционных средств, наряду с применением серийности и новаторских звуковых эффектов. Это *Плач Гекубы* для оркестра (1959–1961), *Скрипичный концерт* (1961–1962), *Два хора* (1962), *Маленькая симфония* (1963). Позднее основными техническими средствами Гёра стали комбинаторный сериализм в сочетании с модальностью и элементами сонорики. Он предпочитал контрапунктическое письмо, а к 1970-м годам увлекся творчеством К.Ф.Э. Баха.

Первые сочинения Дейвиса — додекафонные опусы 1955 года: *Соната для трубы* (ор. 1) и *Пять пьес для фортепиано* (ор. 2); в них он экспериментирует с ритмическими и звуковыми структурами, используя помимо работы с микросериями элементы тональности.

Уже к концу 50-х годов Дейвис заинтересовался средневековой полифонией — в 1958 году к окончанию стажировки он написал *Проляцию* (*Prolation*) для оркестра, интересуясь проблемой соотношений времени, ритма и звука (термин подразумевает вид пропорционального ритмического деления, принятый в мензуральной нотации). Соотношения между тонами серии *g—f—des—a—as* зафиксированы в ритмических соотношениях 10:4:7:6:5 и определяют звуковысотный и ритмический уровни. В *Проляции* композитор предложил свою версию использования правил сериализма. В неопубликованном докладе, хранящемся в Британской библиотеке, он заявляет: «Особенно трудно для меня работать на основе двенадцатитоновых серий и одновременно полностью контролировать то, что происходит. Главной трудностью становится гармония — в игру включается слишком много звуков, чтобы я был в состоянии сохранить ясность понимания. Поскольку я не могу услышать двенадцатитоновой серии как таковой, а только мелодию, фактуру, гармонию и так далее, которые из нее выводятся, я не вижу причин, чтобы не использовать другого количества звуков в серии <...> и свободного применения правил» [цит. по: 8, с. 142–143].

В те же годы Дейвис обращается к цитированию музыки и стиля К. Монтеверди и Дж. Данстейбла — в *Сонате для 17 духовых инструментов St. Michael* (1957, ее прообразом послужила «Polyphonie X» П. Булеза)

## Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов

и *Секстете Alma Redemptoris Mater* (1957). В обоих произведениях композитор использовал принципы антифона. Таким образом, ранние сочинения Дейвиса отличает свободно-атональный тематизм, обращение к серийной технике, увлечение сонорными эффектами, использование принципов модальности и изоритмии, и в целом — преобразование средневековых источников и техник.

**Бёртуистл** в начале пути находился в тени двух своих коллег — его первые, тонкие по колориту произведения приглашали слушателя в зачарованный мир личных эмоций. Эксперименты с двенадцатитоновостью не слишком вдохновляли его: после прослушивания очередного сочинения на репетиции он, как правило, не разрешал его исполнять. Видимо по этой же причине все его ранние произведения остались неопубликованными. Творческая судьба Бёртуистла необычна. Вместо стажировки он служил в армии, где играл на кларнете. Первое признанное критикой произведение *Рефрены и Хоры* для духового квинтета написано им в 1957 году, после знакомства с «Молотком без мастера» П. Булеза и композициями «Меры времени» и «Группы» К. Штокхаузена. И только после исполнения этого опуса на фестивале современной музыки в Челтенхеме в 1959 году он окончательно посвятил себя композиции.

Особая роль в группе принадлежала **Дж. Огдону**, который был готов сыграть любое предложенное ему сочинение, став первым исполнителем многих

произведений современных композиторов (вспомним, что при этом он выиграл Конкурс им. П.И. Чайковского в 1962 году!).

Необходимо также отметить усилия молодых композиторов по организации музыкального воспитания нового поколения слушателей для продвижения и развития современной музыки в Британии. Дейвис, к примеру, в 1959–1962 годах преподавал в средней классической школе в Сайренсестере и даже разработал свою систему обучения детей благодаря вовлечению их в коллективную исполнительскую деятельность, а Бёртуистл с 1962 года занимал пост музыкального директора в Cranborne Chase School — женской школе в Wardour Castle в Дорсете. Оба писали для детей хоры и инструментальные пьесы на основе английского фольклора — кэролс, баллад, мадригалов, знакомили с творчеством самых разных композиторов. Наконец, все троем (включая Гёра) они организовали и провели (вначале при поддержке Типпетта) специальные курсы — Wardour Castle Summer School. В программах семинаров, докладов и концертов Дейвис и Бёртуистл представили знаковые композиции европейского авангарда, а также, помимо своих сочинений, новые опусы английских коллег. Собственно, в тексте афиши были предельно четко обозначены основные задачи их деятельности: «...проведение полного разнообразного курса, посвященного особым аспектам музыки из разных стран, <...> объединение профессиональных композиторов и любителей

с целью изучения доклассических, классических, романтических сочинений, а также классики XX века, которая оказалась проигнорирована в этой стране» [цит. по: 7, с. 75].

Для дальнейшего творчества Манчестерской группы наиболее существенным стало освоение старинной музыки: в программе летних курсов заметны доклады о творчестве Перотина, Г. Машо, Г. Дюфайи, Дж. Данстейбла, а также исполнение музыки Дж. Данстейбла, Т. Морли, Дж. Габриели, Т. Таллиса. В том же 1962 году Дейвис обращается к традиции вокальной английской полифонии XVI века в своей *Первой фантазии на «In Nomine» Джона Тавернера*, отмечая: «Мой интерес к Бёрду и Данстейблу является скорее музыкальным, чем патриотическим» [цит. по: 7, с. 76]. Творческий метод Дейвиса заключается в «выращивании композиции» по принципу подобия избранного звукового комплекса (аналогично средневековой архитектуре), где основной образ дублируется на разных уровнях в пространстве общей композиции. Характерен и комментарий к оркестровому сочинению 1969 года *St. Thomas Wake. Фокстрот*, в котором Дейвис описывает свое произведение с точки зрения составляющих его музыкальных источников, а именно — «подлинной паваны XVI века *St. Thomas Wake*, звучащей на арфе, производного от нее фокстрота и пласта моей подлинной музыки, также проистекающей из паваны, в исполнении симфонического оркестра» [цит. по: 7, с. 76].

В несколько ином русле развивалось творчество **Бёртуистла**. Первым сочинением, основанным на идее диалога с прошлым, была исполненная на курсах 1965 года *Трагедия (Tragoedia)*, — ставшая, по словам композитора, своего рода мостом между «абсолютной» и «театральной музыкой». Произведение, написанное для пяти духовых (флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна) и струнного квартета, опирается на классическую модель греческой трагедии (*Prologue, Parodos, Epeisodion: Strophe I — Anapest I, Antistrophe I, Stasimon, Epeisodion: Strophe II — Anapest II, Antistrophe II, Exodus*). В те же 60-е годы, помимо интереса к архаике, композитор увлекается музыкой Мессиана: прообразом *Tragoedia* послужила, в частности, мессиановская «*Chronochromie*». Начиная с этого сочинения, Л. Акопян отмечает стремление Бёртуистла к трактовке формы как стилизованного архаического ритуала, а также использование свойственных многим позднейшим опусам «архаически-ритуальных подтекстов и элементов театрализации» [1, с. 73].

Особый интерес композитора к античной тематике и инструментальному театру не случаен. Упомянем такие сочинения как *Строфы* для трех инструментальных ансамблей (1969), *Медуза* для камерного ансамбля с усилителями и специальным электронным инструментом (1969), *Номос* для четырех инструментов с усилителями и оркестра (1968), *Антракты и фрагменты Сафо* (1964), *Кантата на тексты Сафо* (1969) и т.д. А. Уиттолл объ-

## *Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов*

---

яняет интерес Бёртуистла к античным текстам в эти годы влиянием И. Стравинского, и особенно его последнего балета «Агон» (1957) [9, с. 124]. Однако музыкальный язык композитора по-прежнему находился под влиянием авангарда и прежде всего сочинений Э. Вареза и П. Булеза. Немалую роль в этом сыграла стажировка в США: в 1966 году Бёртуистл изучал сериализм у М. Бэббитта и теорию по Г. Шенкеру, и к началу 1970-х годов звуковысотная ритмическая организация в его сочинениях значительно преобразилась.

Следующий этап деятельности композиторов Манчестерской группы наступил после стажировки в Европе и Америке. Благодаря организованному Дейвисом и Бёртуистлом в 1965 году ансамблю *The Pierrot Players* они смогли реализовать многие свои музыкально-сценические идеи. Ансамбль был создан по аналогии с составом исполнителей в «Лунном Пьере»: он включил те же инструменты (скрипка, альт, виолончель, флейта, кларнет, фортепиано и/или ударные) и певцу — Мери Томас. Круг репертуарных интересов по-прежнему был очень широк: Шёнберг, Булез, Ноно, Штокхаузен, композиторы английского Ренессанса, собственные композиции. Первой программой ансамбля стало исполнение *Антихриста* Дейвиса (1967), в основу которого был положен мотет XIII века *Deo Confitemini*, и *Монодрамы* Бёртуистла (1967) для сопрано, чтеца и инструментального ансамбля (флейта, кларнет, скрипка, виолончель, ударные). Гёр организовал собственный ансамбль театральной музыки.

Наряду с широким спектром стилистических увлечений все трое сохраняют интерес к грегорианскому хоралу, изоритмическому мотету, мензуральному канону, старинным формам английского музыкального театра — театру масок (*Mummers' play*). Например, в *Номосе* Бёртуистл использовал прием, аналогичный применяемому в композиции на *cantus firmus*: сквозная тематическая идея образует контрапункт к развитию музыкального материала. Внимание к средневековым жанрам (мотету, антему, ренессансным танцам) отразилось в одном из наиболее важных для Дейвиса сочинений — опере *Таверенер* (в 2 актах, 8 сценах; на собственное либретто), законченной в 1968 году. Для Бёртуистла наиболее значимой сценической композицией этого периода стала трагикомическая опера *Панч и Джули* (1967, либретто С. Праслина), поставленная в English Opera Group (дирижер Д. Атертон). Она повествует о взаимоотношениях героев английского народного театра, а ее композиция образует целый калейдоскоп жанровых моделей, среди которых — сельское народное представление, барочная опера, греческая трагедия, баховские Пассионы и даже прогноз погоды. Некоторые музыковеды (П. Гриффитс, И. Линдштедт) считают, что вдохновение для такой полижанровой драматургии Бёртуистл нашел в «Истории солдата» И. Стравинского. Премьера оперы на фестивале в Эдинбурге в 1968 году сопровождалась громким скандалом, который только укрепил лидерство композитора в музыкальном мире.

Однако наиболее знаковым событием конца 60-х стала премьера оперы Дейвиса *Восемь песен для безумного короля* (*Eight Songs for a Mad King*, 1969). Сложнейшие монологи героя монодрамы (Георга III) исполнил Рой Харт, диапазон голоса которого превышал пять октав. Партитура сочинения полистилистична; в ней чередуются точно нотированные и свободно обозначенные алеаторические фрагменты (т.н. ограниченная алеаторика), передающие расстройство человеческой психики. Диалог с главным исполнителем поддерживается одним доминирующим в каждой сцене инструментом — флейтой в 3-й сцене, виолончелью — в 4-й, кларнетом — в 5-й и т.д.; при этом инструменталисты «посажены» в огромные бамбуковые клетки, подобно птицам короля, что акцентирует сюрреалистичность действия.

В этой опере Дейвис обратился к характерному приему английского театра — к пародии, поэтому в музыке так много заимствований музыкального материала. Аллюзии музыки XVIII века поддержаны цитатами из любимого королем Георгом III Г.Ф. Генделя, кроме того, можно различить аллюзии на сочинения Бёртуистла и Шёнберга (в частности, на «Лунного Пьеро»). Последнее нарочито подчеркнуто обращением к технике *Sprechgesang*: в партии Короля можно выделить простую и нотированную декламацию, ритмодекламацию, пение аккордами арпеджато в сочетании с глассандирующими волнами, тремоло и вибрато (кластеры и флажолеты в инструментальных

партиях заметно оттеняют эти приемы). В целом, театральные произведения Дейвиса являют собой довольно «экстравагантный» пример современного музыкального экспрессионизма, в какой-то мере здесь проявились и сюрреалистичность, и натурализм.

К концу 1960-х годов композиторы Манчестерской группы внесли существенный вклад в развитие современной британской музыки, стремясь к экспрессии языка и подчеркнутой театральности в разных жанрах. В сочинениях рассмотренного периода задействован большой арсенал разнообразных композиционно-технических приемов, заметны параллели с классикой второй волны авангарда XX века, индивидуально претворены национальные традиции. После 1970 года композиторы определились в своих эстетических предпочтениях и пошли собственными дорогами: Дейвиса привлекало сочетание серийной техники с другими средствами, Бёртуистл заинтересовался идеями Стравинского, Гёр склонился в сторону неоклассицизма... Их творческие пути разошлись, несмотря на сохранившиеся дружеские отношения. Ранее созданный ансамбль распался в 1970 году, Дейвис переехал в Шотландию и сформировал новый ансамбль *Огни Лондона* (*The Fires of London*, 1971), исполнявший прежде всего его сочинения. Однако музыка Дейвиса постепенно становится все более шаблонной, хотя он продолжает работать в самых разных жанрах, приобретая статус «придворного» композитора. Наиболее значимым в художественном



## *Творчество композиторов Манчестерской группы в контексте музыкальной жизни Великобритании 1950–1960-х годов*

---

отношении стало творчество Бёртуистла: оно выделяется индивидуальными звуковыми и композиционными качествами и яркими оригинальными идеями.

Деятельность Манчестерской группы стала важным этапом развития послевоенной музыкальной культуры Британии, она сосредоточила усилия композиторов, которые не только пропагандировали сочинение новой музыки, но и смогли создать среду для ее успешного развития и дальнейшего продвижения. В целом нельзя не отметить и характерное стремление к равновесию между инновациями и местной традицией, и чувство своей национальной уникальности, что было достаточно необычно для того периода в Европе.

Однако на преобразование музыкальной жизни Британии повлияла не только деятельность композиторов Манчестерской группы. Этому в немалой степени содействовали приглашения знаковых фигур европейской новейшей музыки и проведение циклов программ радио ВВС, организация международных фестивалей современной музыки в Эдинбурге (1947), Олборо (1948), Йорке (1951), Ковентри (1958) и работа Общества продвижения Новой музыки (The Society for the Promotion of New Music). Лондон к середине 60-х годов становится заметным центром развития новейшей музыки. Современный репертуар исполняют Нэш-ансамбль (1964) и Лондон-симфонietta (1968). В Королевской академии музыки начинает-

ся творческая деятельность ряда композиторов, принадлежавших тому же поколению 30-х: Ричарда Беннетта (1936), Корнелиуса Кардью (1936–1981), Сьюзен Бредшоу (1931–2005); здесь же, в Академии, училась Элизабет Льютиенс (1906–1983), которая наряду с Х. Сёрлом впервые в Британии стала активно использовать додекафонную технику.

Наиболее радикальное отношение к идеям новейшей музыки проявилось в творчестве **Кардью**, что связано с его стажировкой в 1958 в Студии электронной музыки в Кельне, а затем у К. Штокхаузена. После электроакустических и пространственных композиций и пройденной «школы новаций», он увлекся идеями индетерминизма Дж. Кейджа и графическими экспериментами. Понимая, что новейшая музыка должна быть востребованной и привлекательной, Кардью пытался на основе графических партитур выстроить новые отношения между композитором, исполнителем и слушателем, считая, что центральной проблемой музыки является проблема ее языка [см.: 2; 3]. Радикализм и масштаб замыслов Кардью продемонстрировал в одном из наиболее знаменитых своих сочинений — в *Трактате*, содержащем 193 страницы<sup>1</sup>. В 1966 году Кардью присоединился к группе *АММmusic* (сотрудничал до 1972 года), выражавшей его же идею «инклюзивной демократии», которую можно сформулировать

---

<sup>1</sup> Как правило, исполнитель выбирает лишь фрагмент этого объемистого художественного альбома. Сам Кардью с 1963 по 1967 годы неоднократно исполнял свой «Трактат» и другие подобные композиции.

следующим образом: интеллектуализация новейшей музыки приводит к отторжению ее публикой, целью музыки (в данном случае, создаваемой Кардью) является «движение вместе с публикой», осуществляемое благодаря «динамической комбинации ритма и мелодии». Заметим, такая позиция по-своему преломляла аналогичную идею Бриттена, но реализовывалась как отказ от интеллектуализации и традиционных средств и включение в непосредственное эмоциональное общение с публикой в процессе музицирования. В начале 70-х парадигма музыки Кардью кардинально изменилась (в связи

с увлечением коммунистической идеологией). Таким образом, 1970-е годы обозначили новый рубеж в музыкальной жизни Великобритании.

Итак, в середине XX века новая британская музыка громко заявила о себе. После неторопливого развития в первой половине прошедшего столетия послевоенные годы стали ее подлинным ренессансом — благодаря разнообразию творческих интересов молодого поколения композиторов и исполнителей, их таланту, стремлению к возрождению национальных образцов и индивидуальной интерпретации самых современных композиционно-технических средств.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Акопян Л.О. Музыка XX века. Энциклопедический словарь. М.: Практика, 2010. 855 с.
2. Горохов А.Н. Cornelius Cardew // Музпросвет [Электронный ресурс]. Режим доступа: <http://www.muzprosvet.ru/cardew.html>
3. British Music Now. A guide to the work of younger composers / Red. L. Foreman. London: P. Elek, 1975. 246 p.
4. Davies P.M. The Young British Composer // The Score and I.M.A. Magazine. 1956. № 15. P. 5–84.
5. Finding the Key: Selected Writings of Alexander Goehr / Red. D. Puffet. London: Faber and Faber, 1998. 321 p.
6. Griffiths P. Pół wieku muzyki brytyjskiej (1900–1950) // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 8–35.
7. Lindstedt I. Grupa (szkoła) manchesterska // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 70–81.
8. McGregor R. Muzyka Petera Maxwella Daviesa // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 140–157.
9. Whittall A. Harrison Birtwistle i modernistyczny mainstream // Nowa muzyka brytyjska / Red. A. Kwiecińska. Kraków: Krakowskie Biuro Festiwalowe, 2010. S. 122–139.

