

ZNACZENIE GRUPY SZEŚCIU W MUZYCE XX WIEKU -

AWANGARDA CZY MANIERYZM NEOKLASYCYZMU

1. **Prolegomena:** Oblicze Grupy Sześciu – dzieje, konteksty:

- „nie szkoła, lecz przyjaźń” (P. Bernac, F. Goldbeck, E. Hurard-Viltard), „rodzinna atmosfera” (J. Cocteau),
- estetyka neoklasycyzmu w duchu *clarte latine*, tradycji francuskiego stylu galant, klawesynistów i rodzimego parodyzmu jako efekt racjonalizmu lat dwudziestych – „l’*esprit nouveau*”,
- czas „szalonych lat dwudziestych” (1903-1925), sztuka dwóch dzielnic paryskich Montmartre i Montparnasse (J.P.Crespelle, M. Eksteins, M. Porębski), moment Art Deco (lata 20-te), krytyka „barbaryzmu”, epoka postimpresjonizmu, epoka powstawania sztuki nowoczesnej, początki kubizmu, fowizmu, sztuki abstrakcyjnej, dadaizmu i surrealizmu, nowej poezji surrealistów i symbolistów, wprowadzania sztuki prymitywnej do sal koncertowych i wystawienniczych, era słynnych baletów S. Diaghilewa od 1909 r. i przyjazdu Strawińskiego do Paryża (1910), strategiczny rok 1913 – rok premiery *Święta wiosny*, pogłębienie wyrazowości, humanizm, nowe teorie osobowości i tradycjonalizm lat 30-tych,
- brak jednej wspólnej doktryny artystycznej, istota poetyki: uwolnienie muzyki od wpływów (Debussy’ego i Wagnera), inspiracje twórcze: B. Bartok, M. Ravel, A. Roussel, I. Strawiński, F. Schmitt obok XIX-wiecznej tradycji rodzimej (C. Saint-Saens), salonowej muzyki fortepianowej i wzorów pieśniowych (F. Schubert, M. Musorgski),
- geneza stylu - manifest Jeana Cocteau *Le Coq et l’Arlequin* (1918) i surrealizm muzyczny Erika Satie,
- przyjaciele: Arthur Honegger (1892-1955), Darius Milhaud (1892-1974), Francis Poulenc (1899-1963) oraz Georges Auric (1899-1983), Louis Durey (1888-1979) i Germaine Tailleferre (1892-1983),
- uczniowie: Ch. Koechlin (F. Poulenc), A. Roussel (G. Auric, E. Satie), A. Gedalge’a (A. Honegger, D. Milhaud), Ch. M. Widora (A. Honegger, D. Milhaud), P. Dukasa (D. Milhaud), V. d’Indy’ego (A. Honegger, D. Milhaud), M. Ravel (G. Tailleferre), L. Saint-Requiera (L. Durey),
- czas trwania: 1917-1921, nazwa: Henri Collet w słynnych artykułach w „*Comoedii*” (1920) od pierwszych koncertów (1917) i premiery *Parady* J. Cocteau z muzyką E. Satiego i dekoracjami P. Picassa (1917), szczyt koncertowy w 1919 i 1920 roku,
- 1920: 4 numery wspólnego czasopisma *Le Coq* (od V do XI), wspólne dzieło *Album des Six*,
- 1921: premiera wspólnego musicalu *Les Maries de la Tour Eiffel*,
- „*delicieuse mauvaise musique*”, estyma dla Debussy’ego i admiracja dla Strawińskiego, tradycja pieśniarska E. Chabrier (F. Poulenc), kontynuacja linii V. d’Indy’ego, R. Straussa, R. Wagnera i Ch.M.Widora (A. Honegger), krąg śródziemnomorski i egzotyczny oraz echa sztuki antycznej (D. Milhaud), odsunięcie muzyki francuskiej od dodekafonii na kilka dekad, restauracja skal modalnych w funkcji antytezy dla Wagnerowskiego chromatyizmu,
- specyficzne wyznaczniki każdego z trójki znanych twórców: symfonia A. Honeggera, paryski neorokokowy neoklasycyzm wraz z typem muzyki salonowej XX wieku i ekspresywną liryką religijną F. Poulenca, modalizująca kameralistyką D. Milhauda,

- odnowienie dawnej techniki parodiowania, „muzyki w muzyce” w funkcji podstawy tworzenia, realizacja warsztatowa muzycznego pastiszu i humoru, wzorem S. Prokofiewa, E. Satie i I. Strawieńskiego,
- dojrzałe utwory w rozmaicie pojmowanym stylu neoklasycznym powstałe już po rozpadzie Grupy,
- XX-wieczna wersja eklektyzmu czy reliktowo traktowanego muzycznego historyzmu,
- aprobata dla techniki cytatu i autocytatu (zwłaszcza F. Poulenc),,
- francuska wersja wschodnioeuropejskiego witalizmu,
- pozytywna relacja do sztuki popularnej, folkloru miejskiego i jazzu,
- egzemplifikacja odwiecznej antynomii mentalności galijskiej i germańskiej.

2. **Metier:** Warsztat kompozytorski i założenia estetyczne:

- zredukowana, reliktowa forma sonatowa w typie haydnowskim czy preklasycznym, bez przetworzenia i dualizmu tematów, oparta na zasadzie snucia motywicznego i technice szeregowania,
- wielomotywiczość, schemat ronda według rodzimych klawesynistów, układ trzyczęściowy reprzyzowy, zasada powtarzania wariacyjnego i statyka przebiegu jako dopełnienie normy europejskiego neoklasycyzmu,
- odmieniona harmonika: diatonika, chromatyka dwunastotonowa w roli drugorzędnej, modalizm, trójdźwiękowa budowa akordów, układy kwartowo-kwintowe, politonalne, poliakordyka, alternacja trybów, dodane sekundy, zasady centralizacji pozafunkcyjne typu Strawieńskiego (różnorodność ostinatowa, modulacje czyli zmiany centralizacji, postimpresjonistyczne reguły organizacji materiału (paralelizm, zestawienia akordów tzw, „shifted tonality”),
- istotna rola uproszczonej faktury: zredukowana orkiestracja, preferencja instrumentów dętych drewnianych, oddynamizowanie i atomizacja aparatu orkiestrowego, postać homofonii akompaniowanej,
- prosta i krótka melodia, czasem okresowa, tonalna lub modalna, pozbawiona ornamentacji, prymat melodii, zapożyczenia ze sfery kabaretu, piosenki ulicznej czy music-hallu,
- prosta rytmika z rygorystycznym i niezmiennym metrum, bez romantycznych czy impresjonistycznych komplikacji, nieregularna akcentacja wynikająca z dziedziny tańca czy jazzu, znaczna ruchliwość przebiegu, wywiedziona ze wzorców rokokowych,
- jasność i klarowność przekazu, celu tworzenia, w wielu przypadkach funkcjonalność muzyki,
- przywołanie prostoty późnego czy wczesnego Bacha obok źródeł preklasycyzmu,
- elementy romantyzujące zaznaczone fakturą kojarzoną często z modelami Chopinowskimi czy postaciami Schumanna,
- klimat serenite dla niektórych utworów, zwłaszcza orkiestrowych,
- dwubiegunowość poetyki F. Poulenca: w większości klasycystyczne uwarunkowania utworów instrumentalnych obok lirycznie ekspresyjnych chóralnych,
- modalizm wariantywny wywiedziony z folkloru i politonalność D. Milhauda, zakorzeniony w kulturze łacińskiej, z prymatem melodii,
- neoromantyczna symfonia Arthura Honeggera z postaciami polifonizującymi.

3. 1. **Egzemplifikacja:** ogląd analityczny wybranych utworów:

- liryka kameralistyczna: *Sextuor* na instrumenty dęte z fortepianem F. Poulenca w stylu divertimento (1940) z cz.I w zredukowanej formie sonatowej z reliktowym dualizmem i symbolicznym przetworzeniem oraz z formą katalogową cz.III, założenie stylizacji i komizmu muzycznego, infiltracje gatunków muzyki popularnej (ballady, musicalu),
- utwory symfoniczne: trzyczęściowy *Koncert na dwa fortepiany i orkiestrę* F. Poulenca (1932) jako prezentacja wpływów Strawińskiego, reminiscencji chopinowskich, echa stylu Ravela i przywołanie obrazu muzyki Mozarta w cz.II, klasyczny styl dojrzały „drugiego serenite” w czteroczęściowej *Sinfonietcie* F. Poulenca (1947), klimat pastoralny, serenadowy, elementy jazzu w cz.I i IV, zasada szeregowania wielomotywicznego przebiegu, cz.I zbudowana według rysu łuku Bartokowskiego, a cz.IV – reprzyzowa, barokowy ciąg jednomotywiczny w cz.III ze zmniejszoną rolą chromatyki i zdiatonizowaną podstawą harmoniczną przy technice centrowej (stałe centra dla poszczególnych części), ostinatowej i przetworzeniowej, elementy muzycznego humoru, ewokowanie aury Bartoka w cz.IV i „ptasich” motywów ,
- symfonie A. Honeggera:
 1. I Symfonia (1930) – cz. I o zarysie sonatowym, z dwoma tematami, t. I antytetyczny, ze wstępem, epizodami w miejscu przetworzenia i zwierciadlaną reprzyzą, cz. II Adagio forma łukowa ze wstępem i dwiema myślami, cz. III ABA wariacyjno-koncentryczna z elementami passacaglii, w stylu ronda, oparta na zasadzie snucia motywicznego, o dwóch głównych tematach, zakończenie na Andante tranquillo,
 2. II Symfonia na orkiestrę smyczkową i trzy trąbki (1941), 3 cz.
 3. III Symfonia *Liturgiczna* (1946) – monumentalna, cykliczna, o wyrazowości neoromantycznej, nawiązująca do Beethovena i Berlioza, z tematem *Dies irae* w cz. I, cz.I wielomotywiczna oparta o schemat reliktovej formy sonatowej z tematami skonfliktowanymi, ze wstępem, cz.II *De profundis clamavi* o formie katalogowej – szeregowane epizody, forma reprzyzowa, cz.III *Dona nobis pacem* rondowo-wariacyjna, z tematem głównym – „złowieszczy” marsz, drugi temat też marszowy, motywy z cz. I i II, rola finału syntetycznego, idea marsza wspólna dla całej symfonii,
 4. IV Symfonia *Deliciae Basilienses* (1946) – w stylu haydnowsko-mozartowskiego klasycyzmu, cz.I wielotematyczna, ze wstępem, o zredukowanej reprzyzie, z epizodem zamiast przetworzenia, forma addytywna, cz.II zbudowana na zasadzie kształtowania barokowego w formie passacaglii, z cytatem popularnej piosenki bazylejskiej, cz.III to schemat rondowo-wariacyjny, z elementami passacaglii i fugi, z cytatem popularnej bazylejskiej piosenki karnawałowej, symfonia najbardziej zbliżona do klimatu Grupy Sześciu, typowo neoklasyczna,
 5. V Symfonia *Di tre Re* (1950) – z centralną nutą *Re*, ten dźwięk kończy każdą część, 3-częściowa, monumentalna, patetyczna, z początkowym chórem, kontrapunktycznie potraktowanym Allegrettem w centralnej cz. II, scherzo z trio, cz. III z chórem .
- Utwory D. Milhauda:
 1. *IV Symfonia* (1948) – 4 cz. (*L' Insurrection, Aux Morts de la Republique, Le Joies paisibles de la Liberte retrouvée, Commemoration* 1948), na okazję stulecia Rewolucji 1848 r., cz. I marszowa, oparta na motoryce neobarokowej i nawarstwianej diatonice, heterogeniczność symultaniczna w zakresie gatunku linii, bidiatonika, forma katalogowa reprzyzowa, zasada wariacyjna, cz. II 2 cz. wariacyjna, podobnie jak cz. III, tematy mało zróżnicowane, cz. IV 2 cz. wariacyjna z epizodem,
 2. *IX Symfonia* (1959) – 3 cz. (*Moderement anime, Lent et sombrer, Alerte et rigoureux*), trzy motywy w cz. I, doprowadzenie do climaxu na motywie c, układ reprzyzowy, forma naracyjna, ewoluująca, ale nie oparta o rozwój tematyczny, podstawą przebiegu

operowanie segmentami motywicznymi, zróżnicowanymi symultanicznie, polimotywna, heterogeniczność planów, technika poliharmoniczna obok pierwszoplanowej diatoniki, grupowanie motywów w segmenty, cz. II dwutematyczna wariacyjna, z epizodem, cz. III motoryczna, monomotywna, z epizodami i reprzyzowa, chorał akompaniowany,

3. *XVII Kwartet smyczkowy* (1950) – 4 cz., neobarokowy, ewoluujący w stronę neomodalityzmu, w cz. III fuga,
4. *Concert Royal* (1961) III Koncert na skrzypce i orkiestrę – 3 cz. z kadencją, cz. II monomotywna, koncentryczna, wariacyjna (A A' A),

- utwory wokalnie-instrumentalne:

1. *Stabat Mater* F. Poulenca (1951) na sopran, chór mieszany i orkiestrę – żarliwa liryka religijna,
2. *Gloria* F. Poulenca (1959) na sopran solo, chór mieszany i orkiestrę – 6 cz., w stylu baroku koncertującego Vivaldiego, głębia przeżycia religijnego obok autentycznej radości, ważna rola instrumentów dętych,
3. *Kantata Psalmów* D. Milhauda (1967) w tłum. P. Claudela na baryton i orkiestrę kameralną – 4 cz. (Ps.: 129, 145, 147, 136), synteza relikwów neoromantycznych i procedur diatonicznych, skale kombinowane obok chromatyki, diatonika schromatyzowana, nawarstwianie planów.

3.2. **Egzemplifikacja:** realizacja poetyki neoklasycyzmu przez A. Honeggera, D. Milhauda i F. Poulenca:

- relikwowy historyzm symfoniczny A. Honeggera:
 1. wyraziste nawiązanie do tradycji stylów muzycznych,
 2. politematyczność zamiast techniki przetwarzania,
 3. wariantowość,
 4. klasycyzujący lub neoromantyczny sposób operowania aparatem orkiestrowym,
 5. horyzontalne kształtowanie struktury dźwiękowej, także w wersji symultanicznej, aż do rodzaju polifonii linearnej,
 6. typowo neoklasyczny warsztat harmoniczny, z elementami modalizacji,
 7. syntetyczne podejście do architektoniki – układy nowatorskie, relikwowe i hybrydyczne, częsta reguła snucia motywicznego, istotna rola epizodów w tradycyjnych układach, addytywna realizacja formy, wielotematyczność, typowo neoklasyczne „raketen themen” (M. Piotrowska), wstęp o funkcji zarodkowej dla całego dzieła, niekonfliktowość tematów, stale łączniki,
 8. preferencja idei pozamuzycznych, estetyka postromantyczna.
- obiektywizujący modalizm D. Milhauda:
 1. superpozycja linii, często zróżnicowanych gatunkowo, diatonicznie i fakturalnie,
 2. bidiatonika, pandiatonika, rzadziej panchromatyka, preferowanie kręgów bemolowych, kombinowane przebiegi skalowe,
 3. paralelizm akordowy, preferencja postaci „kołysankowych”, ostinatowych i fauxbourdonowych,
 4. częste przebiegi pasażowe i ornamentalne romantyczne rodem,
 5. motoryka barokowa rodem, przewaga ruchliwości, czasem imitacyjna, częściej dialogowana,
 6. małe zróżnicowanie tematów, zasada wariacyjna i snucia motywicznego, skłonności do formy katalogowej, rzadkie techniki przetwarzania, preferowanie układów monomotywnych i polimotywnych grupowanych, częsta procedura inkrustacji epizodów w tok narracyjny,

7. reguła kompozytorska wyprowadzania kolejnego tematu z poprzedniego zamiast kontrastu tematycznego,
 8. fundamentem przebiegu polifonia linearna, nie typu barokowego, imitacyjnego
 9. relikty neoromantyczne fakturalne, harmoniczne (nadmierna chromatyzacja), procedury stylizacyjne w kierunku muzyki dawnej,
 10. częste klimaty powagi, patosu,
 11. ewolucja estetyczna od stylu Grupy Sześciu i stylistyki wczesnoklasycznej (np. *Sonata fortepianowa*, 1916, *II Suita symfoniczna*, 1919, *Le printemps* na skrzypce i fortepian, 1921, opera *Le pauvre matelot*, 1927) z relikdami warsztatu neoromantycznego (*Suite pour le piano*, 1913, III Koncert skrzypcowy *Concert Royal*, 1961) do oryginalnej wersji neoklasycyzmu neobarokowego i modalizującego (*Koncert klarinetowy*, 1941, *III Kwintet smyczkowy*, 1953, *Kwintet na instrumenty dęte*, 1973).
- komizm muzyczny F. Poulenca:
 1. reminiscencje aluzyjne - zapożyczenie z *II Koncertu fortepianowego* Saint-Saensa – *Trio* cz.III, filiacje Beethovenowskie w *Trio*,
 2. „aluzja transferu” – „ptasie motywy” w *Concert champetre*,
 3. aluzja humorystyczna – początek *Koncertu na dwa fortepiany* (aluzja do *Scaramouche* D. Milhauda),
 4. ironia romantyczna w *Sekstecie*, *Koncertie organowym* – ironia otwarta, czyli sarkazm,
 5. humor wynikający ze stylizacji – *Suita francuska*,
 6. humor ilustracyjny – *Promenades* na fortepian (III – *A Cheval*, VIII – *En chemin de fer*),
 7. ironia i kpina z muzyki poważnej– ze wstępnego okresu *Rapsodie Negre*,
 8. komizm diaboliczny – początek *Sekstetu*,
 9. komizm wynikający z gry elementami muzyki – *Trio*, *Sonata potrójna* (skoki puzonu w cz.I i III),
 10. bukoliczna atmosfera „fetes galantes” – komizm XX-wiecznej „sztuki dworskiej” – *Les Biches* (z elementami jazzu), *Aubade*, *Concert champetre*,
 11. serenite, wdzięk Schubertowskiego klimatu – *Sinfonietta*,
 12. muzyczny humor zbanalizowany – *Koncert fortepianowy*,
 13. parodia romantyzmu – *Sonaty: wiolonczelowa, skrzypcowa i obojowa*,
 14. parodia baroku i J.S.Bacha – *Koncert organowy*,
 15. parodia modelu Chopinowskiego – *Nokturny*,
 16. komizm poprzez efekt trywialności – cz.II *Concert champetre*, *L'embarquement pour Cythere*,
 17. komizm typu autonomicznego, wywodzący się ze struktur samej muzyki, z założenia gry,
 18. jest to komizm par excellence melodyczny,
 19. odniesienia i cytaty z dzieł współczesnych kompozytorowi są traktowane serio, a zabiegi humorystyczne dotyczą utworów z klasycznego repertuaru,
 20. kwestia kiczu w muzyce – *Koncert fortepianowy*,
 21. humor fundamentalnym dla Poulenca czynnikiem twórczym w utworach instrumentalnych, także w operze buffa *Les mamelles de Tiresias*,
 22. humor w funkcji odzwierciedlenia afirmatywnego stosunku do świata,
 23. jest to rodzaj dobrotliwego humoru – żartobliwa maskarada na tle autentycznego wzruszenia,
 24. w muzyce Poulenca występują wszystkie odmiany komizmu realizowane za pomocą muzycznych środków warsztatowych

25. środki muzyczne wyrażające komizm: nieciągłość linii melodycznej, motoryka, melodie popularne wprowadzane do kontekstu na zasadzie degradacji, powierzanie niskim instrumentom dętym roli prowadzącej, synkopowanie i nieregularne sformułowania rytmiczne, ostra artykulacja, uporczywość i wahadliwość układów ostinatowych, formalna reguła powtarzania, szeregowania, deformacja harmoniki tonalnej, symultatywne zestawienia diatoniki, wyrazista prostota układów diatonicznych, nagle kontrasty rejestrów, planów dynamicznych i tempa, operacje drobnomotywiczne.
- humor muzyczny A. Honeggera: *Concertino* na fortepian i orkiestrę (inspiracja jazzem, harmonika posttonalna, 3-części z kodą (BA C ABA D E B' F), część środkowa kontrastująca wolniejszym tempem, humor muzyczny w rodzaju groteski (dialogowanie instrumentów, nieciągłość frazy, ostrość postaci harmonicznyc, synkopacja i nieregularność przebiegu rytmicznego, efekty artykulacyjne).

4. Najważniejsze utwory:

- **Arthur Honegger** – *Concertino* na fortepian i orkiestrę (1924), *Prelude, arioso et fughette sur le nom de BACH* (1932) na fortepian, psalm dramatyczny *Le Roi David* (1921), opera-oratorium biblijne *Judith* (1925), tragedia muzyczna *Antigone* z librettem J. Cocteau wg Sofoklesa (1927), oratorium sceniczne *Jeanne d'Arc au bucher* z librettem P. Claudela (1935), balety, muzyka fortepianowa, pieśni, muzyka kameralna,
- **Darius Milhaud** – 12 symfonii, 6 symfonii kameralnych, koncerty (3 skrzypcowe, 2 na altówkę, 2 na wiolonczelę, 5 fortepianowych, i inne), 18 kwartetów smyczkowych, 3 kwintety smyczkowe, 2 sonaty fortepianowe, słynna suita na 2 fortepiany *Scaramouche* (1937), utwory chóralne, wokально-instrumentalne, kantaty, balety (*Le bouef sur le toit*, libr. J. Cocteau, 1919, *La creation du monde*, libr. B. Cendrars, 1923), opery (*Krzysztof Kolumb*, libr. P. Claude, 1928, opera kameralna *Le pauvre matelot*, libr. J. Cocteau, 1926, opera-oratorium *Saint Louis, roi de France*, libr. P. Claude, 1970),
- **Francis Poulenc** – pieśni, utwory chóralne (*Sept chansons*, 1936, *Litanies a la Vierge Noire*, 1936, *Quatre Motets pour un temps de Penitence*, 1939, *Ave Verum Corpus*, 1952), kantata *Figure humaine* na podwójny chór mieszany, 1943, utwory fortepianowe (noveletty, impromptu, nokturny), *Sonata na 4 ręce* (1918), sławna suita na 2 fortepiany *L'embarquement pour Cythere*, 1951, sonaty kameralne, sławny *Sekstet* na fortepian, flet, obój, klarnet, fagot i róg, 1940, koncerty (*Concert champetre* na klawesyn lub fortepian i orkiestrę, 1928, *Koncert d-moll na 2 fortepiany i orkiestrę*, 1932, *Koncert g-moll na organy, orkiestrę i kottę*, 1938, *koncert fortepianowy*, 1949), *Sinfonietta* na orkiestrę, 1947, balety (*Les Biches*, 1923), opera *Dialogi karmelitanek* wg G. Bernanosa, 1956, opera buffa *Les mamelles de Tiresias*, 1944.

BIBLIOGRAFIA (w języku polskim):

- Antologia współczesnej estetyki francuskiej, red. I. Wojnar, Warszawa 1980,
- Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa, wybór i oprac. E. Grabska, H. Morawska, Warszawa 1977
- Bauman J., Wpływ dzieła F. Chopina na twórczość kompozytorów francuskich przełomu wieków, Zeszyty Naukowe Akademii Muzycznej w Gdańsku XXIX-XXX, Gdańsk 1991, s.17-28.
- Bauman-Szulakowska J., Poetyka dzieła instrumentalnego Francisca Poulenca, Poznań 2000,
- Bergson H., Śmiech. Esej o komizmie, Kraków 1977 (1899),
- Chłopicki W., O humorze poważnie, Kraków 1995,
- Couchoud J.P., Sztuka francuska, t.1-2, przeł. E. Bąkowska, Warszawa 1985,
- Freud S., Dowcip i jego stosunek do nieświadomości, przeł. R. Reszke, Warszawa 1993 (1925),
- Heistein J., Historia literatury francuskiej, Wrocław – Warszawa- Kraków 1997,
- Helman Z., Neoklasycyzm w muzyce polskiej XX wieku, Kraków 1985,
- Honegger A., Jestem kompozytorem, tłum. A. Porębowiczowa, Kraków 1985,
- Huizinga J., Homo ludens. Zabawa jako źródło kultury, przeł. M. Kurecka, W. Wirpsza, Warszawa 1967,
- Jarociński S., Grupa „Sześciu” a Debussy, „Muzyka” 1979, nr 4,
- Jasińska D., „Król Dawid” Arthura Honeggera, „Muzyka” 1979, nr 2,
- Lanson G., Tuffrau P., Historia literatury francuskiej w zarysie, przeł. W. Bieńkowska, Warszawa 1971,
- Lissa Z., Nowe szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1975,
- Lissa Z., O komizmie muzycznym; O cytacie w muzyce, w: Szkice z estetyki muzycznej, Kraków 1965, s.9-57; 269-315,
- Passi I., Powaga śmieszności, z bułgarskiego przeł. K. Minczewska-Gospodarek, Warszawa 1980,
- Poniatowska I., Funkcjonalna i trywialna muzyka fortepianowa w XIX wieku. Wyznaczniki muzyczne i pozamuzyczne, „Muzyka”1992, nr 2, s.91-106,
- Piotrowska M., Neoklasycyzm w muzyce XX wieku, Warszawa 1982,
- Porębski M., Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku, Wrocław- Warszawa- Kraków 1965,
- Suchowiejko R., Milhaud Darius, hasło w: Encyklopedia Muzyczna PWM, red. E. Dziębowska, Kraków 2000.