

Статья опубликована в сборнике:

Ивонина Л.Ф. К проблеме интертекстуальности звуковысотного мышления. /Музыкальное образование в прошлом и настоящем. Историко-теоретические и методические аспекты: Межвузовский сборник научных трудов. - М.: МПГУ, 2004. – 62 с. С. 24-35.

К проблеме интертекстуальности звуковысотного мышления

«Только живая интонация и движет и одухотворяет музыку»

Б.В.Асафьев

Сближение музыкальной науки и исполнительской практики - одна из задач современного музыкознания. Музыкальное образование углубляется и расширяется, что приводит к возникновению большого количества отдельных дисциплин. Именно это явление приводит к нежелательной разобщённости, обособлению отдельных предметов. При безусловной значимости каждого из них, всё же в **воспитании музыканта-исполнителя** они призваны иметь прикладное значение, т. е. знания должны быть приобщены к практике, востребованы в конкретной профессиональной деятельности исполнителя.

Пути решения проблемы лежат в развитии исполнительского музыковедения /14, с. 57/, объединяющего достижения отдельных наук. Лишь конкретная направленность знания на цель оправдывает необходимость рационалистического, интеллектуально-аналитического подхода к музыке как материалу исследования. Постигая логику музыкального мышления, выработывая программу своих действий, исполнитель не должен отдаляться от слушателя, постепенно отвыкая «воспринимать музыку духовно-личностно», создавая «музыку для музыкантов», а не «музыку для публики» /14, с. 58/. Преобладание аналитического подхода к музыке, перевес ремесла, а не творчества – характерная примета многих явлений современной музыкальной жизни. Чтобы избежать этого, необходимо помнить, что конечный результат любого исследования должен **проливать свет на вопросы пони-**

мания музыки как силы, воздействующей через слух на сознание человека, зарождающей в нём собственную жажду творчества.

Исполнитель, проникающий в «дух произведения» /см.:3/, обязан знать как можно больше об истории рождения и существования сочинения, чтобы не противоречить замыслу композитора, а воссоздавать то, что не удалось, да и невозможно зафиксировать в музыкальном тексте. Единственно верный путь в этой почти исследовательской деятельности - «наблюдать за жизнью музыки в общественно-слагающемся сознании человечества» /2, с.35/.

I

Исполнение, чтобы обладать «живой интонацией», должно непременно быть **новым и индивидуальным**, иначе оно застынет, как любое повторение становится шагом на месте. XX век достаточно остро обозначил проблему **эволюции музыкального языка**. Одним из средств его обновления стала микрохроматика, «интонационно новый путь развития современных звуковысотных систем – использование микроинтервалов, фиксированных и импровизируемых» /27, с. 200/.

В основе этого явления лежит неудовлетворённость темперированным строем как неизменной интонационной субстанцией, проявляющаяся в творческой деятельности как композиторов, так и исполнителей. «...Оркестровые инструменты не играют в темперированном строе, - констатирует В.Брайнин-Пассек, - но используют его как теоретическую модель, обостряя ступени равномерной темперации»/см.: 4/. Позиция композиторов ярко продемонстрирована в высказывании А.Шнитке: «Вероятно, всякая музыка является «ошибкой» по отношению к первоначальному идеальному замыслу природы – основным тонам, и аналогичная «ошибка» происходит в сознании каждого композитора, который представляет себе некий идеальный замысел и должен перевести его на нотный язык. И **лишь «темперированную» часть этого замысла** он доносит до слушателей» /28, с. 104 – 107/.

Микрохроматические отклонения стали живой потребностью практики, опирающейся на равномерную темперацию как на рамки для творче-

ского интонационного процесса. В связи с этим кажется естественным, хотя и не бесспорным, вывод Брайнина-Пассека: «Музыкальное мышление стоит перед исторически длительным периодом освоения функциональной микрохроматики, перед новым прорывом в развитии музыкального языка» /см.: 4/.

Но так ли уж нова практика микроинтонирования?

Микрохроматика, существовавшая ещё в древних восточных культурах, считается /16/ исчезнувшей из европейской музыкальной практики до 16 в., когда отмечено её возрождение; с конца 19 века появляется снова в качестве экспериментальной системы на новой основе и получает распространение в музыке 2-ой половины 20 века.

Между тем, **скрипка**, как инструмент с нефиксированной высотой звуков, уже изначально не могла существовать в системе неизменной высоты звуков. Точечная /6, с. 144/ (при положении пальца на грифе в точке, соответствующей числовой характеристике интервала) интонация в исполнительской практике вообще представляет определённую сложность, т.к. не имеет на скрипичном грифе никакой зрительной ориентировки. «Попадание» на нужную высоту звука происходит при длительном освоении навыков, связанных с тактильной памятью, развитием слуходвигательных связей.

В *истории скрипичного искусства* не содержится документальных сведений о закономерностях интонирования на раннем этапе исполнительства на инструментах скрипичного семейства. Однако существует предположение о том, что именно свобода интонирования, «не скованная ладами система настройки привели к появлению предклассической скрипки» /10, с. 7/. Кроме того, достаточно длительное время скрипка, не являясь сольным инструментом, звучала в качестве сопровождения голосу, практически дублируя мелодическую линию пения. Естественно, что тембр человеческого голоса, с его широкой интонационной зоной, только способствовал вариантности интонирования скрипачей прошлого.

Своеобразное «спокойствие» скрипачей было нарушено в период возрастающего господства многоголосной музыки, породившей противоречие между мелодической горизонталью и гармонической вертикалью. Найден-

ный компромисс – темперированный строй – поднял в XVIII столетии настоящую волну проблем, связанных с вопросом **существования** квинтового строя скрипачей с равномерным, фиксированным строем клавишных инструментов. Необходимость интонационного согласования с температурой поставила перед скрипачами задачу осмысления особенностей и закономерностей сольного и ансамблевого интонирования.

То обстоятельство, что «четыре звука из семи диатонического звукоряда скрипач всегда настраивает точно по пифагорову строю», а также связанное с акустическими особенностями звукоизвлечения на скрипке **обертонное интонирование** (стремление к совпадению звучащего звука с обертонами и резонирующими открытыми струнами) привели скрипачей-исполнителей к необходимости «умелого использования положительных качеств обоих строев, а также нивелирования их недостатков» /23, с. 173/.

Таким образом, если раньше использование микрохроматических отклонений от звуков лада в исполнительской практике носило либо случайный, либо интуитивный характер, то в период становления и развития гомофонно-гармонического склада интонационный выбор стал осознанным. Но интонационная свобода, обусловленная природой инструмента с нефиксированной высотой звуков, как и прежде, находилась в прямой зависимости от индивидуальности исполнителя, от уровня его музыкальной и технической оснащённости.

Стремительное развитие исследований в области акустики, а также изобретение Т.Эдисоном фонографа /21, с. 32, 87/, сделавшего возможным вычисления и проверку интонационного соответствия, не повлияло на исполнительскую тактику скрипачей, но сделало **более заметным** существование звуковысотных микроотклонений. Именно в период преувеличенного внимания к точности интонации появилось поистине сенсационное заявление Карла Флеша о том, что чистая игра на скрипке, в физическом смысле, невозможна. Ибо, желая сыграть математически чисто определённый звук, скрипач «должен поставить палец на такое место струны, точность которого установлена до 0,03 мм!» /26, с. 28/.

«Чистой» игрой Флеш предлагает считать «не что иное, как очень быстрое и искусное исправление первоначально неточно взятого звука». По-

добная слуходвигательная коррекция интонации использовалась (и используется сейчас) не только для достижения более точного интонирования в рамках строя, но и в так называемом «**выразительном интонировании**». Термин этот - «justesse expressive» - принадлежит Пабло Казальсу, хотя преимущества художественного интонирования и прежде отмечались выдающимися исполнителями и педагогами.

Основой выразительной интонации является **обострение тяготений**, выявляющих выразительные особенности лада, подчёркивающих гармонические модуляции, отклонения, усиливающих значимость устойчивых ступеней. Но это лишь средство раскрытия образного содержания произведения, поэтому такое интонирование принято также называть художественным /см.: 9/.

Как всякое художественное осмысление текста, выразительное интонирование не может проявляться одинаково у различных исполнителей. Естественно, что не только стиль исполнителя, его художественные убеждения, но и характер и уровень дарования влияют на процесс выразительного интонирования. Акустические исследования индивидуальной интонации высококвалифицированных скрипачей, осуществлённые выдающимся учёным Н.А.Гарбузовым, привели его к разработке концепции **зонной природы музыкального слуха**, помогли «объяснить явление, при котором исполнитель, не нарушая в принципе интонационной целостности произведения, индивидуализирует музыкальные интервалы в соответствии со своими творческими запросами и эмоциональным состоянием» /15, с. 152/.

Определяя **зону** как звуковысотную область, в рамках которой звук сохраняет свою индивидуальность и название, Гарбузов делает важнейший для исполнительской практики вывод о том, что **скрипачи не пользуются «готовыми интонациями», а создают их** / 7, с. 3/, что зонный строй включает в себе бесчисленное множество интонационных вариантов, а каждое исполнение музыкального произведения в зонном строе представляет собой неповторимый интонационный вариант данного исполнения /см.: 5/.

Естественно, что в индивидуальном применении выразительных возможностей микроинтервалов существуют свои **закономерности**, на которые влияют многие факторы, исторически обусловленные как развитием

скрипичного исполнительского искусства, так и стилевыми особенностями, заложенными в музыкальном произведении. В частности, с вопросом стиля связано основное противоречие скрипичного интонирования - между гармоническим и мелодическим принципом интонирования. Гармоническая интонация, основной целью имеющая выравнивание гармонической вертикали до полного совпадения обертонов, требует приближения к точечной интонации, сложной для исполнения и, естественно, сводящей к минимуму индивидуальное разнообразие интонационных (в смысле высоты звуков) вариантов, что характерно для музыки классического стиля. Наибольший диапазон микроинтервальных отклонений представляется возможным в мелодическом изложении, когда господство солирующего голоса заложено в структуре всей музыкальной ткани (данная особенность более соответствует романтическому языку).

Из всего вышесказанного следует, что индивидуальное интонирование представляет собой сложный мыслительный процесс. «Музыканту, вооружённому современными знаниями, необходимо ещё стать и музыкальным мыслителем, глубоко понимающим логику интонирования и его закономерности. Только тогда его интонация превратится из преимущественно интуитивной в осознанную и обоснованную» /20, с. 10/. Данную мыслительную деятельность, целенаправленное оперирование звуковысотными интонациями, можно воспринимать как одно из явлений текстуального музыкального мышления /22, с. 113/.

Таким образом, опираясь на исполнительскую специфику скрипачей, связанную не с воспроизводством фиксированных интонаций, а с созданием их, можно сделать вывод, что **использование микрохроматических интонаций существует на протяжении всей истории скрипичного исполнительства**. Микрохроматику можно определить как неотделимый компонент мышления скрипача. Это ассоциируется со словами Г.Гессе: «Как у всякой великой идеи, у неё, собственно, нет начала, именно как идея (Игра) существовала всегда» /8, с. 27/.

II

Использование микрохроматики в композиторской технике также имеет свою предысторию. Одним из примеров может быть композиторское творчество скрипачей прошлого. Ещё в 1767 году Д.Тартини писал в своём «Трактате о принципах музыкальной гармонии» о различии, которое он делает при интонировании увеличенной кварты и уменьшённой квинты /10, с. 119/. Сейчас мы можем предполагать, что богатейшее искусство импровизации, так распространённое тогда и утерянное в наше время, давало композитору возможность полагаться на то, что нотный текст – всего лишь отправная точка для творчества исполнителя, и интонационное «расцвечивание» музыкального текста исполнителем будет само собой разумеющимся условием исполнения. А.Корелли, считающийся основателем художественной игры на скрипке, А.Вивальди – автор серии программных скрипичных концертов, И.С.Бах, написавший уникальные, непревзойдённые сочинения для скрипки соло, вполне вероятно, имели в виду определённую интонационную содержательность исполнения. «Скрипачи раньше других, больше других и глубже других проникли в тайны выразительного интонирования» /см.: 20/.

Наиболее показательным в этом смысле композиторское творчество Н.Паганини. В.Ю.Григорьев в своём исследовании великой тайны искусства скрипача-легенды писал: «Одним из найденных им средств было введение в исполнение удивительно ёмких, особо воздействующих на неосознаваемые процессы **интонационных** комплексов, связанных издревле с жизненно важными для человека доязыковыми структурами, служившими первоначально в качестве проязыка, - криков, призывов, междометий, стонов. Эти структуры **не укладывались в запись**, оставались полностью лишь в его исполнении, захватывая слушателя стихийной мощью. Отчасти их *воплощение* было связано с **выходом за пределы точной фиксации звуковысотности** мелодии, расширением границ инструментальной вокализации путём **микродвижений** пальцев перед и после взятия звука, а также игрой мелодических последовательностей (в некоторых технических местах) одним пальцем (особенно в высоком регистре струн)» /11, с. 92 – 93/. Совершенно логично при этом признание Паганини: «моя музыка очень своеобразна, и записать её не так-то просто».

Анализируя гармонические особенности современной музыки, С.Скребков обращается к исторически обусловленному взаимопроникновению композиторского и исполнительского стилей: «По каким каналам протекает обычно подспудное, но определяющее воздействие стиля (в широком понимании этого слова) на гармонический язык? Пути этого воздействия, проходят через практику музыкального интонирования, исполнительской интонации» /см.: 24/. Творческую зависимость нового искусства от исполнительской практики отмечает также И.В.Нестьев /18, с.20/.

Современное новаторство музыкального языка заключается в том, что из области интерпретации микроинтонации перешли в сферу музыкального текста. Существовая прежде только в исполнительской практике, сознательное оперирование интонационными оттенками, пусть эпизодически, но уже имеет заданный, запрограммированный характер. Можно предположить, что путь к этому шёл по двум направлениям: через желание композитора сохранить собственную интонационную окраску произведения и попытку преодоления несовершенства темперированного варианта нотного текста. То и другое имеет в своей основе «исполнительские корни».

Отношение к этому вопросу самих композиторов неоднозначно. Одни признают за музыкальным произведением право на самостоятельную жизнь после того, как оно покидает перо создателя. Другие продолжают бороться за свои авторские права путём «ужесточения» авторских указаний к музыкальному тексту. В сравнении с баховским текстом, дающим простор творческой интерпретации, не содержащим даже подробных динамических указаний, авторские ремарки в произведениях, например, Стравинского, где их изучение становится дополнительным объектом пристального внимания исполнителя, кажутся сокращающими диапазон вариантов исполнения.

Борьба композитора с произволом исполнителей нашла выражение в многочисленных усложнениях записи текста произведения. Не считая темповых и динамических изменений, нотный текст снабжён указаниями о характере звучания, штриховых соединений, силе темперамента, мере ритмической свободы, способах атаки звука, обозначениями метронома, фразировочных лиг, интенсивности вибрато и точным предписанием длительности пауз в секундах. Одним из проявлений «интонационного диктата» компози-

тора стали и уточнения повышения или понижения хроматических полутонов, потребовавшие новых условностей записи.

«Композитор мыслит в процессе творчества преимущественно на языке своего родного искусства. Он оперирует главным образом музыкальными «словами» и «выражениями» – интонациями, ритмами, мотивами, гармоническими оборотами, видами фактуры, жанровыми комплексами, типами развития» /см.: 13/. Как показывают наблюдения, исполнитель для выражения своего не менее обобщённого замысла пользуется теми же средствами, но в специфически инструментальном виде. Из последних примеров мы видим, что исполнитель и композитор в музыкальном творческом процессе находятся в единой звуковоттворческой среде, представляющей собой накопленный культурой музыкальный опыт.

Интересы композитора и исполнителя также скрепляются мыслью «о централизующем **значении слушательского восприятия музыки** для деятельности всех участников музыкальной жизни...». Эта схема Е.В.Назайкинского объединяет композитора и исполнителя не только как почти равноправных творцов, но и как единомышленников, имеющих общую цель деятельности: «Даже если мы захотим из музыкальной коммуникационной цепочки исключить при анализе слушателя, то и в этом случае он предстанет перед нами сквозь деятельность композитора и исполнителя как её адресат, её критерий и цель, как их идеальное представление о совершенном, всё схватывающем музыкальном восприятии, дающем оправдание художественному миру произведения, созданного в актах творчества и сотворчества» /17, с.96/.

Именно желание наиболее точно воплотить идеальный замысел, чтобы донести его до слушателя, приводит композитора к микроинтонационной детализации текста. Внутризонное интонирование исполнителей, определённое нами в предыдущей главе как вид музыкального текстуального мышления, стало основой для развития интонационного мышления композиторов. «Живые интонации», обладающие «некоей самостоятельной художественной жизнью», создают почву для эволюции мышления, «вклиниваются во вновь возникающие произведения и испытывают ряд метаморфоз» /2, с. 61/.

Появление нового музыкального текста не может быть изолированным от человеческого опыта, который в данном случае образуется в виде **«интонационных накоплений»**/2, с. 70/. Каждое индивидуальное проявление интонационного мышления становится неотъемлемым звеном общего мыслительного процесса, на который опираются как композитор, так и исполнитель. Микрохроматические элементы, появившиеся в музыкальном мышлении через слуховое восприятие многочисленных интонаций исполнительского зонного строя, диссоциируются, становятся самостоятельными, не связанными необходимостью разрешений в устойчивые ступени, складываются в новые звуковые комбинации. Возникновение расширенной звуковысотной системы объясняется, таким образом, взаимопроникновением композиторской и исполнительской деятельности. Этот вывод позволяет говорить об интегративности, **интертекстуальности звуковысотного интонационного мышления.**

Исполнительское и композиторское звуковысотное мышление, объединившись, представляют собой «...живое тело, образуемое частями и живущее органами, каждый из которых, обладая своей самобытностью и своей свободой, участвует в чуде жизни». И не случайно, быть может, эта философская мысль Г.Гессе так часто обращена к музыке: «Всем опытом, всеми высокими мыслями и произведениями искусства, рождёнными человечеством в его творческие эпохи, всем, что последующие периоды учёного созерцания свели к понятиям и сделали интеллектуальным достоянием, всей этой огромной массой духовных ценностей умелец Игры играет как органист на органе, и совершенство этого органа трудно себе представить – его клавиши и педали охватывают весь духовный космос, его регистры почти бесчисленны, теоретически на этом инструменте можно воспроизвести всё духовное содержание мира...» /8, с. 25 – 26/.

III

Существование в исполнительском творчестве микроинтервальных интонаций стало фактом общепризнанным. Особенностью музыки XX века стало эпизодическое включение микрохроматики в музыкальный текст. Выразительные возможности микрохроматики стали для всех очевидными.

Но воплощение идеи, как продукта мышления, в практической деятельности всегда связано с большими сложностями. Прежде всего, практическое применение микрохроматики предъявляет серьёзные требования к слуховым качествам исполнителя и ставит задачу приобретения специфических исполнительских навыков.

Восприятие музыкального текста исполнителем опирается на ярко выраженные зрительно-слуховые связи, имеющие почти рефлекторный характер. Включение элементов выразительного интонирования в текст сочинения, т.е. заданный характер интонирования, на первый взгляд¹, не только лишает исполнителя возможности варьирования интонаций, но и вступает в противоречие со всей системой звуковысотного мышления, построенного на длительном воспитании восприятия полутона как неделимого, простейшего организма, элементарной частицы строения звуковой системы.

Проблема исполнения микроинтервалики в сочинениях современных композиторов стоит достаточно остро, т.к. без правильного «озвучивания» музыкального текста микрохроматика остаётся понятием чисто теоретическим, уходит в область абстрактного мышления.

На практике исполнение обогащённого микроинтервальными интонациями текста выглядит пока весьма пёстро, т.к. напрямую зависит и от профессионального уровня исполнителя. Несмотря на то, что слух скрипача «поддерживается» тактильными ощущениями, зрительно осязаемыми расстояниями, навыком корректирования интонации, которых не улавливает «невооружённое» ухо, лишь относительно небольшая категория музыкантов свободно владеет оперированием микроинтонациями. Период работы с современным текстом напоминает ситуацию, с юмором обрисованную П.Хиндемитом: «Сегодня можно писать хоровые произведения, о неисполнимости которых профессиональные певцы и хоровые дирижёры говорят в один голос. Но в духе всеобщего преклонения перед сенсацией они всё-таки кое-как осуществляют, и никто не заставит композитора почувствовать,

¹ Лишь на первый взгляд, т.к. исходя из теоретических выводов Ю.Рагса, следует: «Любой строй как зафиксированная система звуковысотных отношений будет расходиться с практикой живого свободного интонирования». // Лесман И. Очерки по методике игры на скрипке. М., Музгиз, 1964.

что он сотворил, так как он лично не участвует в разучивании своего произведения» /12, с. 55/.

Несомненно более важным является вопрос **восприятия современной музыки слушателем**. Начало обсуждению этой темы положил Хиндемит в 1955 году, усомнившись, будет ли новая музыка доступна слушательскому восприятию: «Между композиторами и потребителями музыки существовало взаимопонимание, которое способствовало постоянному развитию музыкально-выразительных средств. Это развитие ... не позволяло разрушать основные, первичные элементы музыки. ... В обращении с звуковым материалом творец музыки хотел пользоваться безоговорочной свободой... Тем самым было нарушено равновесие между тем, что предлагает автор, и **воспринимающей способностью** слушателя».

Нарушение этого равновесия оправдывается лишь обстоятельством, на которое указывает Е.В.Назайкинский: «Как и у композитора, так и у исполнителя представления о слушателе тоже могут быть не вполне адекватны положению вещей. Его идеальный слушатель должен быть прежде всего конгениален исполнителю и способен услышать всё то, что делает играющий перед ним музыкант» /см.: 17/.

Каково в связи с перечисленными сложностями будущее музыкального языка? Как будет далее решаться проблема его восприятия? Ответом на эти вопросы могут быть ещё две цитаты: «Освоение сложных художественных ценностей требует известной постепенности, и Брехт даже допускает, что овладевать ими на первых порах могут лишь отдельные передовые слои современного общества» (И.В.Нестьев) / 18, с. 27/. «Публика быстро поднимается до их восприятия, коль скоро они оказываются жизнеспособными» (Артур Онеггер) /19, с. 94/.

Потеря слушательского восприятия – та проблема, которая часто возникает на пути профессионального роста исполнителя, поэтому исследовательская деятельность исполнителя должна отличаться от музыковедческой, обращённой чаще всего к внутреннему слуху профессионала. Исполни-

тельское музыковедение должно быть наукой о музыке как силе воздействия. Его задача - изучение «звуково выраженной» /см.: 2/, мысли, закономерностей единства звука и действия, операционального аспекта звукового мышления /см.: 1/, в большом диапазоне этого понятия. Для того чтобы музыка была не только «прослушана», но и «услышана»², она должна быть особенным образом исполнена.

Именно поэтому, воспринимая мнение музыковеда, и самого композитора лишь как совещательный голос, исполнитель исследует механизм воспроизведения и восприятия музыки со своей точки зрения. Его задача - действием передать свои мысли и ощущения слушателю, использовать все средства исполнительской выразительности для наиболее точного воплощения стилевых и образных элементов, интеллектуального и эмоционального содержания музыки «Нужно сильно чувствовать, чтоб заставить чувствовать других» – так звучит один из афоризмов Паганини /25, с. 25/.

Предметом исследования музыковеда является неизменная сущность музыкального произведения, то, что сохраняется в любом исполнении, представляя собой целостное композиторское творение. В отличие от музыковедческой, исполнительская концепция, основываясь на изучении замысла композитора, запечатлённого в музыкальном тексте, и его интерпретации музыковедом, воссоздаёт не то, что удалось, а то, что не удалось зафиксировать в тексте.

В результате композитор имеет дело с двумя видами трактовки своего произведения – исполнительским и музыковедческим. Который из них ближе к авторскому замыслу? Насколько мирно и закономерно их сосуществование? Неизменным в том и другом остаётся только одно: «Чтобы сказать что-то, не сказанное до сих пор, музыканту остаётся открытым только путь в другие измерения: ввысь и вглубь, в высоту духовного и в глубину человеческой психики» (П.Хиндемит) /12, с. 57/.

Литература

² «Музыку слушают многие, а слышат немногие, в особенности инструментальную» Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Л., 1971.

1. Арановский М.Г. Интонация, отношение, процесс. Советская музыка, 1984.
2. Асафьев Б.В. Музыкальная форма как процесс. Книга вторая. Интонация. Музгиз, 1947.
3. Ауэр Л. Моя школа игры на скрипке. Пер. с англ. И.Гинзбург и М.Мокульской под ред. С.Л.Гинзбурга. Издательство «Тритон», Ленинград, 1933.
4. Брайнин-Пассек В. Письмо учёному соседу о некоторых возможностях микрохроматической композиции в связи с предполагаемыми перспективами эволюции музыкального языка. М.а, №3, 1997, стр.144 –149.
5. Гарбузов Н. Зонная природа звуковысотного слуха. Изд-во АН СССР, М., 1948.
6. Гарбузов Н.А. – музыкант, исследователь, педагог. Сб. статей. Сост. О.Сахалтуева, О.Соколова. Ред. Ю.Рагс. М., Музыка, 1980.
7. Гарбузов Н.А. Внутризонный интонационный слух и методы его развития. М.-Л., 1951.
8. Гессе Г. Игра в бисер. Роман. СПб, Азбука, 2000.
9. Гинзбург Л.С. О работе над музыкальным произведением. М., Музгиз, 1960.
10. Гинзбург Л.С., Григорьев В.Ю. История скрипичного искусства. Вып.1. М., Музыка, 1990.
11. Григорьев В. Ю. Никколо Паганини. Жизнь и творчество. М., «Музыка», 1987.
12. Леонтьева О. Пауль Хиндемит – критик времени. Пауль Хиндемит Сборник статей и исследований. Сост. Прудникова И.Ф.
13. Мазель Л. А. О типах творческого замысла. – Советская музыка, 1976, № 5.
14. Медушевский В. Углублять концепцию музыкального образования. «Советская музыка», 1981, № 9, стр. 57.
15. Мострас К.Г. Интонация на скрипке. М. 1962.
16. Музыкальный энциклопедический словарь. гл. ред Г.В.Келдыш. М., Советская энциклопедия, 1990.
17. Назайкинский Е.В. Музыкальное восприятие как проблема музыкознания. – В кн.: Восприятие музыки, М.,1980.
18. Нестьев И.В. Аспекты музыкального новаторства. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.
19. Онеггер А. О музыкальном искусстве. Л., Музыка, 1979.
20. Переверзев Н. Исполнительская интонация. М., Музыка, 1989.
21. Переверзев Н. Проблемы музыкального интонирования. М., Музыка, 1966.
22. Петриков С. Текстуальное музыкальное мышление. Музыкальная академия, 1993, №2, стр. 113.
23. Рагс Ю. Вступительная статья к «Очеркам по методике игры на скрипке» Лесмана И. М., Музгиз, 1964, стр.173

24. Скребков С. Об интонационных особенностях гармонических функций в современной музыке. В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века. Вып. 1. Сборник статей. Ред. ЮН. Тюлин. М., Музыка, 1967.
25. Тибальди-Къеза М. Паганини. Москва. Издательство «Правда», 1986.
26. Флеш К. Искусство скрипичной игры. М., Музыка, 1964.
27. Холопова В. Типы новаторства в музыкальном языке русских советских композиторов среднего поколения. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982, стр. 200.
28. Шнитке А. На пути к воплощению новой идеи. // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М., 1982.