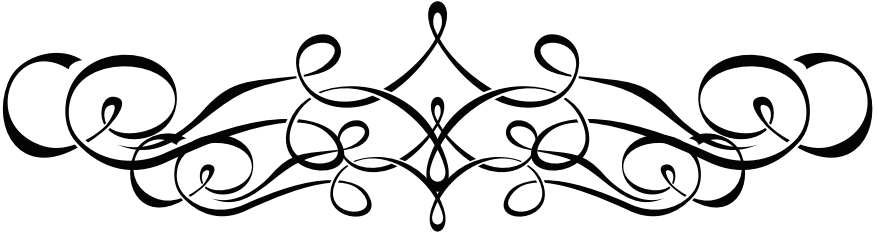


Розділ 2



ПРОФЕСІОНАЛІЗМ: СУЧАСНІ ОСВІТНІ СПРАПЕТІЇ ПЛЯ ІСТОРИЧНІ УРОКИ

УДК 78.072.2

Константин Зенкин

О НЕКОТОРЫХ МЕТОДОЛОГИЧЕСКИХ ПРОБЛЕМАХ СОВРЕМЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Несмотря на многочисленные трактаты о музыке, создававшиеся с древнейших времен, можно без преувеличения сказать, что музыковедение, или музыковедение, – наука достаточно молодая. В трактатах обычно рассматривались либо практические вопросы создания (исполнения и сочинения) музыки, либо систематизировались теоретические сведения, опять-таки ради лучшего усвоения и передачи определённых практических навыков, либо же, напротив, давались философские, мифологические, космологические, математические или медицинские рассуждения о музыке, её сущности и воздействии на человека.

Все названные разновидности музыкальной науки благополучно дожили до XX века. Среди последних музыкально-философских трактатов (в большей степени, чем собственно музыковедческих) стоит отметить книгу А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики» (1927) [10]. Одним из последних практических руководств, продолживших мощнейшую традицию учений о гармонии и полифонии, в России представленную трудами П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, С. И. Танеева, явился знаменитый «бригадный» учеб-

ник гармонии [5] (впервые опубликованный в 1938 г.). Правда, стоит уточнить, что ко времени выхода учебника соответствующая ему композиторская техника, в отличие даже от времён учебников гармонии П. И. Чайковского и Н. А. Римского-Корсакова, вышла из употребления (несмотря на это, учебник регулярно переиздается до сих пор, в начале XXI в.). Тем более перестала быть актуальной техника, рассматриваемая в «Подвижном контрапункте строгого письма» С. И. Танеева [16] – таким образом, практическое руководство оказывается не более чем «гримом» для теоретического исследования, «изнутри» проникающего в детали композиторских техник прошлого. Метод изучения композиционной техники посредством практического сочинения имеет давнюю историю: его применял ещё З. Ден в своих занятиях с М. Глинкой.

Музыковедение же как отрасль гуманитарного знания начало формироваться во второй половине XIX в. (в трудах Г. Адлера, Г. Кречмара): историческое музыковедение противопоставило себя теоретическому, или, как говорят в Германии, систематическому. Завязавшаяся «интрига» и стала импульсом к становлению музыковедения как целостной научной дисциплины в современном смысле. В чём же заключается новое качество, достигнутое музыковедением уже в XX в. и позволяющее говорить о нём как о науке молодой?

Во-первых, предметом современного музыковедения (в сумме всех его отраслей) является музыка в целом, а не её отдельные стороны – а ещё точнее, история человечества с точки зрения музыки, или музыкальное бытие человечества.

Во-вторых, музыковедение стало фундаментальной отраслью знания (а не прикладной – направленной на практические потребности). «Гармония» Ю. Н. Холопова [17] – уже не руководство, а научное обоснование сущности элементов музыки, взятых в аспекте гармонии. Если раньше в учебниках по гармонии и полифонии главным вопросом было «как правильно и хорошо сделать?», то теперь акцент смещается на: «почему сделано именно так?».

В-третьих, было осознано (странно сказать, это произошло совсем недавно), что все элементы музыкального языка исторически преходящи и выражают определённое мирозерцание. Ещё в мои студенческие годы в Московской консерватории читался курс гармонии, в рам-

ках которого лад, аккорд, тональность и прочие категории мыслились как вневременные. И только в 1980 г. Ю. Н. Холопов создал курс, посвящённый закономерностям не одного классического этапа, а демонстрирующий смену различных гармонических (ладовых, тональных, атональных) логик. И только тогда учение о гармонии стало историей гармонии, что пришло в соответствие с основополагающим современным принципом: гуманитарная наука не может не быть исторична.

В-четвертых, те обстоятельства, о которых было сказано в предыдущем абзаце, создали предпосылки для снятия изначального противостояния теоретического и исторического музыкознания. Само это противостояние невозможно воспринимать иначе, как смешное недоразумение (вроде «детской болезни»), свидетельствующее именно о нахождении нашей науки на начальном этапе. Оно было вызвано к жизни педагогическим процессом в музыкальных учебных заведениях, где теоретический и исторический аспекты представлены различными учебными дисциплинами, призванными решать разные задачи. Проникновение такого разделения в методологию высокой науки становится все более пагубно. Тем не менее, оно долгое время поддерживалось издавна принятым делением всех наук на «точные» и «гуманитарные», при этом явное или неявное предпочтение оказывалось «точным» наукам, использующим в той или иной мере математический аппарат.

Но, как легко заметить, в сфере музыкознания «точные» теоретические концепции неизбежно ограничены сферой изучения и систематизации материала и техники. Иными словами, эти теории – такие, как учение о гармонии Римана, о ладах – Яворского и Мессиаана, о полифонии – Танеева – прежде всего, учения технологические. Они касаются в большей степени «языка», чем неповторимой, образно выразительной художественной «речи». Поэтому, чем выше восходит теория к собственно художественной специфике, тем в большей степени она становится гуманитарной и, следовательно, историчной. История же, в свою очередь, стремилась породить не менее строгие теоретические концепции о самой себе. И именно здесь встаёт во весь рост проблема специфически музыковедческой методологии.

Итак, в-пятых, музыковедение стремится выработать свою собственную методологию. Незавершенность этого процесса также сви-

детельствует о том факте, что наступление зрелости нашей науки ещё впереди. Зрелость – в достижении органического соответствия материала и метода науки. Начнем с материала. В собственно теоретических, или технологических, учениях (о ладах, интервалах, аккордах, ритмах, инструментах и их строях) такой проблемы, как правило, не возникает. Технология с того и начинается, что прицельно видит свой специфический, частный предмет (гармония – аккорды, а полифония – фактуру). С историей дело обстоит сложнее – причем, вообще с любой историей, а не только историей искусства или музыки. На первый взгляд, всё просто: история – *описание* («не мудрствуя лукаво») всех фактов прошлого. Но здесь самое время вспомнить слова А. Эйнштейна (процитированные А. С. Соколовым: «То, что увидит исследователь в материале фактов, зависит от теории, которой он руководствуется» [15, с. 26]). Технологические теории рождаются вместе с самой технологией: они суть рефлексия и осознание самой технологии. Методология (предсуществующая теория – прототеория) истории рождается стихийно в процессе описания и поначалу часто вовсе и не осознается. Это создаёт реальную почву для распространенного эмпирико-позитивистского мифа: «Давайте будем исследовать только факты и не навязывать своих обобщений, своего видения и интерпретации». Но иллюзорность такой позиции убедительно развенчивается только что приведенными словами Эйнштейна. Мы часто и справедливо критикуем описательность, свидетельствующую о недостаточно высоком уровне научного мышления. Но будем помнить, что описание (но не описательность как ложный, ненаучный метод) есть высочайшее искусство и лоно рождения всей исторической науки. Описание призвано, если использовать слова А. В. Михайлова, сказанные, правда, по другому поводу, «дать голос самому историческому материалу» [12, с. 61], иными словами, дать свободу стихийного становления наиболее естественной и органичной методологии.

Традиционное (классическое) историческое музыковедение сложилось в конце XIX в., опираясь на классико-романтическую культуру авторского музыкального произведения, и потому естественно избрало в качестве материала изучения творчество крупнейших композиторов и их произведения – преимущественно, шедевры. Господ-

ствующий метод отбора фактов был обусловлен, таким образом, доминантой самой культуры. Какой же метод исторического обобщения соответствовал данной ситуации?

На высшем уровне обобщения классическое историческое музыковедение имеет описание (как бы стихийную «предтеорию») исторических стилей, что сообщает ему достаточную автономность (ведущий принцип классификации – стиль – имманентен каждому виду искусства) и, в то же время, сообщаемость с общекультурным контекстом, поскольку художественный стиль есть образ мировоззрения эпохи. Именно стихийно-описательная теория стилей до сих пор остаётся (в лучшем случае) основанием и вузовских курсов истории музыки, и училищных курсов музыкальной литературы. В силу преимущественно описательного характера данной теории в ней остро ощущается дефицит системности и отсутствие единого методологического основания в характеристиках разных стилей. На данном этапе применение историко-стилевых понятий по преимуществу эмпирично, каждое из них существует как бы в своём собственном смысловом пространстве – *единая система* историко-стилевых явлений фактически отсутствует, либо намечается фрагментарно. В результате история музыки предстаёт как смена (чередование) стилей, а не их «сквозное развитие». Создание единой концепции музыкально-исторического процесса – дело будущего.

Музыковедение прошло через ряд попыток найти единое методологическое основание для изучения истории стилей. Важнейшей проблемой при построении теории истории музыки оказывалось выявление внемузыкальных оснований эпохальных смен стилей (проблема уходит корнями в духовную историю человечества), поскольку наука не может остановиться на эмпирической стадии их простой констатации. А история музыки, как и любого искусства, обретает высший смысл и оправдание, если репрезентирует историю человеческого духа и человеческой культуры в целом.

В советскую эпоху вопрос о внехудожественной детерминанте истории всякого искусства предполагался официально решённым раз и навсегда: все духовные явления рассматривались, в конечном счёте, как производные от социально-экономических факторов. На практике это приводило в большинстве случаев либо к вульгарному со-

циологизму, либо к чисто внешнему, механическому сопоставлению явлений из различных, не соприкасающихся, областей. Даже мощная теория музыкальной истории Б. Л. Яворского не свободна от этого. Методологические основы исторических схем Яворского могут показаться довольно эклектичными. Их основополагающей методологией является органицизм (наследие шеллингианской традиции, приведшей к «философии жизни») – уподобление эпохи развивающемуся живому организму – что естественно дополняется психофизиологизмом. В неизданной рукописи «Эпохи» 1923–1924 гг. автор, выделяя контрастные этапы развития любого организма, называет ведущий для каждого этапа психофизиологический принцип: «Детство – познание, Юность – моторность, Молодость – эмоциональность, Мужественность – волевое, Старчество – созерцательность» [1].

Принципиально важным для всей музыкально-исторической концепции является стремление Яворского представить её как свою же теорию ладового ритма (сугубо теоретическая, технолого-исследовательская концепция), но применённую к историческому процессу. Напомню, что учёный понимает под ладовым ритмом музыкального произведения развёртывание его конструкции во времени (конструкция у Яворского – особый термин в триаде «конструкция – композиция – оформление»). Он насчитывает шесть принципов конструкции, которые реализуются поочередно в ходе исторического процесса. Так на психофизиологической методологической основе Яворский приходит к идее истории как развёртывающейся логики.

Другие концепции стремятся видеть в истории реализацию чисто логических схем (гегельянская традиция), что встречается отчасти и у Яворского, но, в особенности, у С. С. Скребкова (история музыки как триада принципов: «остинатность», «переменность» и «централизованное единство» [14]) и Ю. Н. Холопова, провозгласившего: «История – это становящаяся во времени логика» [11, с. 85–86]. Для Холопова логическая закономерность истории музыки выражалась через ряд чисел, фиксирующий эволюцию звучащих структур и извлечённый из самих этих структур: речь идёт о распространённой в начале XX в. идее об истории музыки как постепенном освоении натурального обертонового звукоряда. Тем самым в методологию исторического музыкознания не вносятся внешние по отношению

к ней абстрактно-логические конструкции, неизбежно мифологизирующие реальную историю, – подобно тому, как философия истории Гегеля есть одна из глав мифологии Абсолютного духа. Другое дело, что в концепции Холопова возможно усмотреть пифагорейско-платоническую мифологизацию самого числа («каждое следующее высшее число есть то, что можно было бы назвать: новый человек» [18, с. 86]), но музыка и процесс её исторического развития не подвергаются воздействию инодисциплинарных методов в виде априорно принятых схем. Конечно, следует признать, что логические конструкции (в том числе и гегелевские триады) отражают в той или иной (а иногда и в очень большой) степени историческую реальность, однако идея истории как осуществлённой во времени логики на современном уровне развития гуманитарной науки уже не может быть признана возможной в качестве *исходной* методологии.

Почему? Не только потому, что сама по себе идея завершённой логической конструкции есть идея, во-первых, чисто классическая (то есть предполагающая давно нарушенную естественную гармонию материала и метода) и дедуктивно-рационалистическая, но и потому, что современный уровень гуманитарного мышления требует максимального внимания к самому фактическому материалу и нахождения органичной этому материалу, а не привнесённой извне, методологии и, что также чрезвычайно важно, системы понятий.

Русское музыковедение XX в. знает примеры подлинно неклассической науки, стадияльно соответствующей эпохальным революциям в построении физической картины мира (теория относительности, квантовая механика). Имею в виду знаменитые идеи Асафьева, не сложившиеся в теорию, но «вброшенные» и до сих пор не получившие должного развития: идеи формы как процесса, интонационных кризисов и переинтонирования. Заслуга Асафьева в том, что он предложил «всего лишь» основания новой исторической методологии, позволяющей адекватно представить историю как движение, качественное изменение и развитие, а не смену эпох, даже если бы они мыслились в качестве единой системы.

Впрочем, до системы ещё далеко. В настоящее время описательная прототеория исторических стилей переживает кризис. Он был вызван как недостаточной системностью и последовательностью

методологии, так и несовершенством понятийного аппарата, приведшим к выражению недоверия к историко-стилевым категориям со стороны ряда историков музыки. Так, высказывалась точка зрения (в частности, Д. Р. Петровым), что научное знание «готово отказаться от историко-стилистической фразеологии (...барокко, классицизм, романтизм...) как путеводной нити, отказаться затем, чтобы открыть вид на малоизученные явления, не укладывая их в прокрустово ложе этой фразеологии» [13, с. 26]. В самом деле, читая, например, такие работы, как «Глобально о глобальном» А. И. Демченко [4], где терминология крайне легковесна, ибо не несёт на себе «полезного груза» истории и в самом деле сведена к фразеологии, а предлагаемое «прокрустово ложе» слишком жёстко и неудобно, начинаешь даже кое в чём сочувствовать призыву Д. Р. Петрова. Но, отвлекаясь от примеров подобных неудач и проникая в проблему глубже, понимаешь всю безосновательность и даже научную капитуляцию призывов отстраниться от существующей традиции, а равно и от реальной практики. Идея отказа от обобщающих историко-стилевых категорий, разделяемая и очень уважаемыми учеными, может напомнить одного литературного героя: у Л. Кэролла в «Охоте на Снарка» есть капитан с картой морей, на которой «одна синева» – отсутствуют параллели и меридианы, поскольку «в жизни этого нет». В отличие от карты незадачливого капитана историко-стилевые категории «... барокко, классицизм, романтизм, модернизм, авангард, постмодернизм...» в жизни-то как раз есть!

В том их и специфика, что они не придуманы учёными, как меридианы, градусы и киловатты, а родились в самой гуще историко-культурной практики. Это значит, что учёный, претендующий на целостность осмысления культурно-исторической эпохи, просто не имеет права устраниваться от изучения и анализа указанных категорий, даже если он видит в них только «фразеологию» и не желает использовать в качестве понятийного аппарата.

Представляется, что кризис историко-стилевой методологии во многом был вызван инерцией научного мышления. Во-первых, у музыковедов-историков долгое время присутствовал некий «комплекс» в отношении теоретических дисциплин: научность понималась прямо пропорционально использованию точных, математических методов –

слово Леонардо да Винчи оказалось очень веским, но не всегда справедливым. Преобладало отношение к научному понятию, сложившееся в классическую эпоху и требовавшее его точного, однозначного и неизменяющегося понимания, откристаллизованного в определении. В то же время, современная гуманитарная наука пришла к необходимости оперирования гибкими, диалектически развивающимися категориями, обладающими своей, особой точностью. О специфической точности «неточных», гуманитарных, наук убедительно писал А. В. Михайлов [12].

В чем же эта точность? В том, чтобы скрупулезно и *точно* следовать логике эмпирических фактов *во всей их полноте и связях* – игнорирование ряда фактов ведет к искажению общей картины и, следовательно, к некорректности стартовой позиции теоретического поиска. И при этом не навязывать толкований, произвольно добавляющих фактические данные извне (например, из предвзятой установки исследователя). На это возразят, и совершенно справедливо, что чистое восприятие фактов без интерпретации – это утопия. Да, безусловно – ведь в усмотрении тех или иных связей между фактическими данными, в выдвигании одних связей на первый план, а прочих – на периферию – уже проступает (хотя бы и неосознанная) та или иная установка. Но что делать, если иного способа познавать мир вообще нет? Значит, во-первых, нужно свести погрешности к минимуму, то есть сделать неустранимую установку минимальной и максимально адекватной данному материалу фактов. А, во-вторых, грамотно осознать давно признанную в естественных науках (в частности, в квантовой механике) неустранимость позиции наблюдателя. Это значит, что свою интерпретацию исследователь должен также исследовать, наряду с другими интерпретациями.

В связи с этим приведу обширную цитату, имеющую особую методологическую важность, в силу того, что те вполне очевидные вещи, о которых пишет её автор, волею случая оказавшийся моим однофамильцем, С. Н. Zenkin, в свою очередь, развивающий подход А. В. Михайлова, ещё далеко не стали (почему-то) нормой мышления: «Многие исторические явления – события, понятия, институции и т. д. – таковы, что их легче переосмыслить, чем переименовать. Однажды получив свое “историческое” (нередко случайное и не-

адекватное) название, они упорно противятся попыткам его изменить; собственно, противится при этом *вся история в целом* – ведь каждое нововведение в номенклатуре терминов по-новому членит массивы исторического прошлого, прочерчивает в нём новую структуру. А прошлое – это не аморфный материал, но самобытное целое, с которым исследователь должен вести уважительный диалог, а не резать по живому. Вот почему исторические дисциплины, в том числе, и история литературы [*добавлю: и история музыки, и искусства в целом – К. З.*], испытывают такие трудности с метаязыком для описания своего упрямого предмета: вместо конструирования четко формализованной системы категорий историк вынужден пользоваться “нечистыми”, смутными понятиями и терминами, полученными по наследству от изучаемой эпохи. И употреблять их “в кавычках”, так или иначе смещая их значение. По сути дела, такое переосмысление, *критика исторических имен* – это и есть прогресс исторического знания» [7, с. 5].

Для трансформации историко-стилевого описания до высокого теоретического уровня и преодоления музыковедческого агностицизма необходимы:

– отход от ещё распространенного отношения к научным понятиям, сложившегося в рамках математического и естественнонаучного мышления классической эпохи, когда содержание понятия мыслится а) строго фиксированным и б) неизменным;

– осознание специфики понятий гуманитарных наук, о которой впервые заговорили на рубеже XIX–XX вв. (В. Дильтей, А. Бергсон);

– осознание специфичности историко-стилевых категорий, которые являются одновременно и предметом изучения, стихийно сложившимся как факт культуры, и элементом научного аппарата (понятие, которое само себя мыслит и изучает!). В этом отношении музыковедам ещё предстоит извлечь серьезные уроки из исследований А. В. Михайлова;

– осмысление содержания историко-стилевых понятий как противоречивого, внутренне контрастного единства, иными словами, необходимость гибкого диалектического мышления. Наряду с вульгарным диалектическим материализмом русская гуманитарная наука XX в. предоставила также ещё не освоенный музыковед-

дами опыт А. Ф. Лосева (особенно в книге «Диалектика художественной формы» [9]);

– осмысление содержания историко-стилевых понятий как исторически развивающегося единства, проживающего стадии зарождения, рождения, роста, расцвета и обретения сущности, поздний, накопец, «посмертный», этапы.

Только при соблюдении перечисленного (особенно в последних двух пунктах) историко-стилевые понятия перестанут восприниматься как ярлыки и вызывать недоверие, а обретут своё достойное место в сознании исследователей. Примером именно такого применения эпохальной историко-стилевой категории стало исследование Л. В. Кириллиной «Классический стиль в музыке» [8].

А в качестве примера адекватных понятий для осмысления непрерывности развития и качественной трансформации стиля приведу введённые А. Ф. Лосевым понятия модифицированного и самоотрицающегося Возрождения [11]. Автор этих строк применил аналогичные понятия модифицированного и самоотрицающегося романтизма [6]. Эти понятия указывали на внутреннее развитие романтизма, открывающее широчайший спектр тенденций: от неоклассических и необарочных проявлений самого разного толка (у Брамса, Чайковского, Танеева, Франка, Сен-Санса) до предимпрессионистических (у Грига, Бородина) и смыкающихся с ранним модерном (у Римского-Корсакова, Лядова). Они (эти понятия) специально нацелены на осмысление исторического явления в движении и противоречии и дают возможность не переключивать факты из одного прокрустового ложа в другое, а продумать, какие именно аспекты романтизма модифицировались и что в нём (при сохранении романтического стиля в целом) подверглось отрицанию, а что сохранялось;

– сегодня особенно остро ощущается недостаточность автономно-музыковедческого рассмотрения историко-стилевых категорий, которые возникали сразу в различных областях культуры и искусства. Но междисциплинарные связи должны преодолеть традиционный уровень банальных аналогий на уровне ощущений, внедриться в самую суть художественной формы, прикасаясь к тому, что обще всем искусствам без исключения – например, к пространственно-временной организации как философии человека и мира;

– наконец, вместо конгломерата стилей история музыки и всего искусства должна предстать как их единая система, выстроенная на единых основаниях. И в качестве таких оснований могут выступить, наряду с упомянутой пространственно-временной организацией, наиболее фундаментальные музыкально-эстетические категории, например, художественный канон, архетип-эйдос, стилевая инновация – открытие и т. п.

Не менее глубокие изменения происходят сейчас и в отношении материала изучения. Ясно, что современная ситуация иначе расставляет акценты и заставляет иначе видеть предмет истории музыки, чем в пору её формирования в конце XIX в. Предметом современного музыкознания должна стать развивающаяся картина музыкальной жизни в целом, необходимо включающей, наряду с традиционными, следующие области.

– Весь материально-социологический срез музыкальной культуры: бытие музыки со стороны материальной культуры и общественных, в том числе, экономических и политических отношений; например, история концертной жизни и доконцертных форм музицирования, музыкальных издательств, инструментальных мастерских и фабрик;

– музыкального образования, образовательных институтов и педагогики;

– истории исполнительства; сегодня вряд ли кто усомнится, что понимание музыки ренессанса и барокко невозможно без детального изучения исполнительской практики соответствующих эпох; в отношении позднейших эпох такого понимания пока нет – а напрасно(!);

– историографии, истории музыкально-теоретических систем и философии музыки;

– истории массовой музыки.

Во многих из названных сфер только начинается сбор и накопление фактов. Тем более необходимым представляется выработка методологических основ последующей деятельности.

В заключение приведу слова Асафьева, поставившего перед историей музыки как наукой чрезвычайно высокие задачи: «... история музыки *начинается там* [курсив мой – К. З.], где кончается накопление материала; <...> под накоплением материала необхо-

димо разуместь длительный процесс собирания, перечисления, обзора, редакции текстов, сводки, установления соотношения с другими искусствами и взаимодействия с общекультурными течениями, а также изучение свойств личности композитора и среды, её окружающей» [2, с. 77]. И только после этого, по мысли Асафьева, начинается собственно история музыки. В этой же работе ученый пишет, что «история музыки только-только что выходит из стадии научно-обоснованного накопления материала, не покидая, однако, этого дела» [2, с. 67]. С тех пор прошло почти сто лет, но высказывание остаётся актуальным, правда, с поправкой: наивно было бы полагать, что когда-нибудь накопление исторических фактов прекратится, и тогда только откроется простор для их теоретического обобщения. Значит, музыковед-историк навсегда обречён виртуозно балансировать между «Сциллой» чистого эмпиризма и «Харибдой» мифологизирования.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Яворский Б. Л. *Эпохи [Рукопись]* / Б. Л. Яворский. — *Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры (ВМОМК) имени М. И. Глинки*, ф. 146, ед. хр. 406.

2. Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). *Теория музыкально-исторического процесса как основа музыкально-исторического знания [Текст]* / Б. В. Асафьев // *Задачи и методы изучения искусств : сб. ст.* — *Пб. : ACADEMIA, 1924.* — С. 63–80.

3. Асафьев Б. В. *Музыкальная форма как процесс [Текст]* / Б. В. Асафьев. — *Изд. 2-е.* — *Л. : Музыка, 1971.* — 376 с.

4. Демченко А. И. *Глобально о глобальном [Текст]* // *Искусствознание и гуманитарные науки современной России: параллели и взаимодействия.* — *М. : Книга по требованию, 2012.*

5. Дубовский И. [и др.] *Учебник гармонии [Текст]* / И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин, В. Соколов. — *М. : Музыка, 1965.* — 439 с.

6. Зенкин К. В. *Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма [Текст]* / К. В. Зенкин. — *М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1997.* — 415 с.

7. Зенкин С. Н. *Французский романтизм и идея культуры. Непригодность, множественность и относительность в литературе [Текст]* /

С. Н. Зенкин. — М. : РГГУ [Российский государственный гуманитарный университет], 2002. — 290 с.

8. Кириллина Л. В. Классический стиль в музыке XVIII – начала XIX вв.: самосознание эпохи и музыкальная практика [Текст] / Л. В. Кириллина. — М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1996. — 192 с.

9. Лосев А. Ф. Диалектика художественной формы [Текст] / А. Ф. Лосев. — Москва : Издание автора, 1927. — 250 с.

10. Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики [Текст] / А. Ф. Лосев. — М. : Издание автора, 1927. — 264 с.

11. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. Исторический смысл эстетики Возрождения [Текст] / А. Ф. Лосев ; сост. А. А. Тахо-Годи. — М. : Мысль, 1998. — 750 с.

12. Михайлов А. В. Обратный перевод [Текст] / А. В. Михайлов ; сост., подгот. текста и коммент. Д. Р. Петров, С. Ю. Хурумов. — М. : Языки русской культуры, 2000. — 853 с.

13. Петров Д. Р. «Девятнадцатый век» как понятие истории культуры: Опыт музыкознания 1960–1990-х годов [Текст] / Д. Р. Петров. — М. : МГК, 1999. — 60 с.

14. Скребков С. С. Художественные принципы музыкальных стилей [Текст] / С. С. Скребков. — М. : Музыка, 1973. — 446 с.

15. Соколов А. С. Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества [Текст] : исследование / А. С. Соколов. — М. : Музыка, 1992. — 229 с.

16. Танеев С. И. Подвижной контрапункт строгого письма [Текст]. — Беляев в Лейпциге ; Электронпечатня нот П. Юргенсона в Москве, 1909. — 416 с.

17. Холопов Ю. Н. Гармония: Теоретический курс [Текст] : учебник. — СПб. : Лань, 2003. — 544 с.

18. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления [Текст] / Ю. Н. Холопов // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. — М. : Сов. Композитор, 1982. — С. 52–104.