

Квашнин Константин Александрович
кандидат искусствоведения, профессор кафедры
деревянных духовых инструментов
ФГБОУ ВО «Нижегородская государственная
консерватория им. М.И. Глинки»
Konstantin Alexandrowitsch Kwashnin
Federal State educational institution of higher education
budget Nizhny Novgorod State Conservatory M.I. Glinka
Professor of woodwinds
kka946@rambler.ru

АКТИВНОЕ РАЗВИТИЕ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ИНТОНИРОВАНИЯ В МУЗЫКЕ РОМАНТИЗМА

ACTIVE DEVELOPMENT OF PERFORMING INTONATION IN MUSIC RO- MANTICISM

Аннотация. Предметом статьи является музыкально-исполнительское интонирование в период Романтизма. Важность тематики обуславливается не только необходимостью анализа специальных требований в сфере интонационных новаций, но и учетом исторических аспектов, оказывающих воздействие на поступательный характер музыкальной выразительности. В связи с этим, затронуты идейно-эстетические обоснования новой интонационной парадигмы, затрагивающей все музыкально-исполнительские специальности данного времени. Основным методом исследования стал теоретический анализ возникающих в сочинениях данной исторической эпохи интонационно-выразительных средств. Представлены примеры новых приемов и способов интонирования, а также обострение их художественных характеристик в творчестве разных композиторов. Показательным является наличие специальных авторских предписаний, направленных на выполнение строго заданной семантики произведений. Подчеркивается возрастающая роль тембрового фактора в интонационной выразительности музыкальных сочинений. На этом фоне система тембрового мышления Дебюсси являет собой инновационную методологию решения вопросов исполнительского интонирования. Новая парадигма реализации этих требований обуславливает необходимость

поисков методик в области обучения музыкантов-инструменталистов современным средствам выразительности.

Ключевые слова: колористика оркестровки, тембровая драматургия, тремоло, фруллато, флажолеты, параллелизмы, фоновый тематизм, соноризм.

Annotation. Subject of article is a musical and performing the intonation in the period of romanticism. The importance of not only the need to analyse the specific requirements in the sphere of development innovations intona, but given the historical aspects that have impact on the progressive nature of musical expressiveness. In this context, affected by ideological and aesthetic justification new intonation Paradigm, affecting all musical and performance specialty Dan leg time. The primary method of study was theoretical analysis of emerging in compositions of this historic era intonation-expressive means. Are examples of new receptions and ways of intonation as well as the exacerbation of their artistic characteristics in the works of various com-posers. A case in point is the existence of a special official copyright regulations to implement strictly for semantics works. Stresses the growing role of the brovogo factor in the intonation of expressiveness of musical compositions. Against this back-drop, the tone system thinking Debussy is an Inovacionnuju methodology for ad-dressing the issues of performance intoni. A new paradigm for implementing these requirements, determines the need for searching techniques in teaching musicians-instrumentalists of modern means of varying degrees of expressiveness.

Keywords: colours orchestration timbre dramaturgy, tremolo, frullato, flazholety, concurrency, background, despite sonorizm.

Оживление музыкально-исполнительской колористики в начале XIX века. Новое мышление в искусстве данной эпохи обуславливается, в первую очередь, рядом факторов общественной жизни: надеждами, порожденными стихией буржуазных революций с их лозунгами свободы, равенства, братства, и глубоким разочарованием народа в связи с крушением революционных идеалов и торжеством эксплуатации, и обнищания широких народных масс.

Идейный поворот в сознании художников повлек за собой отрицание тех особенностей прежней эстетики, для которых было характерно отражение недоступной, холодной красоты [1, с. 24]. В творчестве композиторов-романтиков стали преобладать красочное многообразие, предельная эмоциональная напряженность. Это в первую очередь определяло рождение качественно иных средств интонирования в музыке. Музыкальные темы приобрели индивидуализацию, изложение художественных образов сочинений осуществлялось через усложнение гармонического языка, которому были присущи дополнительная альтерация, тональные сопоставления, применение побочных ступеней. Эти нововведения поставили красочность гармонии на один уровень с мелодией.

Обострённое внимание к колористичности повлекло пересмотр принципов оркестровки. Неизмеримо возросло значение индивидуальных тембровых возможностей каждого инструмента, как в оркестровых, так и в сольных произведениях. В целях достижения наибольшей выразительности интонирования, характерности музыкальных образов композиторы шли по пути новаторского использования предельно возможных технологических ресурсов инструмента, предписывая исполнителям новые, ранее не применявшиеся приемы и способы игры [2, с. 298].

Благодаря колориту природных тембров инструментов и гармоническим средствам К. М. Вебер достигает ярких картин в своих сочинениях. Такова, например, сцена дьявольской охоты в опере «Волшебный стрелок», где лай собак передается резко диссонирующими сочетаниями аккордов у валторн и фаготов.

И далее, в сценах этой оперы композитор передает средствами оркестровки живописные образы, фантастические картины. В последующих сочинениях Вебера всё большее значение приобретают звучность, блеск, новые эффекты, позволяющие успешно использовать интонационный потенциал каждого инструмента. Превосходными образцами раскрытия всех техниче-

ских и красочных возможностей кларнета являются два концерта (f-moll и Es dur). В последнем новаторски представлен во второй части («Романс») речитатив с декламацией оперного характера.

Другим примером применения при игре новой выразительности интонирования может служить Концертино для валторны. В этом произведении инструменталист, при прочей технической виртуозности, должен еще уметь извлекать на валторне целые аккорды.¹ Здесь Вебер продолжает традиции венских классиков по обогащению интонационной выразительности.

Расширению арсенала выразительных средств интонирования способствовало дальнейшее конструктивное совершенствование музыкального инструментария, а также возникновение хроматических медных духовых инструментов. Трубы, корнеты, валторны стали использоваться в музыке иначе, чем прежде, благодаря улучшенным звуковым и техническим качествам. Особенно этот процесс распространился во второй четверти XIX столетия. Музыкальный язык произведений претерпевает существенное изменение. Усложнение происходит, прежде всего, вследствие общей тенденции к смене музыкальной эстетики. Этот закономерный процесс обуславливается, с одной стороны, проникновением театрализации в музыку, а с другой стороны, - стремлением композиторов создавать программы своих сочинений на основе новейшей литературы. Такие принципы композиторского творчества неизбежно рождали и новые приемы выразительного интонирования.

Типичным примером подобного направления является музыка Г. Берлиоза, в которой автор с большим мастерством использует возможности каждого инструмента. Мысля тембрально, композитор сформировал принцип драматургии тембров. К примеру, английский рожок символизирует меланхолию или страсть, фагот – мрачно-трагический образ, гобой – пасторальный

¹ Предписываемый автором эффект заключается в том, что извлекая один звук на валторне, исполнитель одновременно поет голосом другой звук. Если между этими двумя тонами получается точный интервал, равный терции, квинте или другому интервалу натурального звукоряда, то слышится звучание целого аккорда.

пейзаж («Сцена в полях» из «Фантастической» симфонии). Кларнет-пикколо с его гнусаво пронзительным тембром удачно применен Берлиозом для гротескового изображения ведьмы в картине «Сон в ночь шабаша» (финал «Фантастической» симфонии).

Аранжировке композитора присущи и новаторские черты: игра литавр целыми аккордами («Сцена в полях»), гармонические последовательности, исполняющиеся флажолетами струнных инструментов. Эти и многие другие средства оркестровой выразительности, несомненно, оказали определенное влияние на творчество последующих поколений композиторов, и способствовали возрастанию мастерства интонирования музыкантов-инструменталистов.

Другим выдающимся художником, весьма сильно повлиявшим на музыкальный мир, был Р. Вагнер. Характеризуя творчество немецкого музыканта, В. Стасов отмечал, что оркестр его «...нов, богат, часто ослепителен по колориту, по поэзии и очарованию красок» [3, с. 43]. В произведениях Вагнера значительное место уделяется колориту звучания медных инструментов (унисон медных в темах опер «Летучий Голландец» и «Лоэнгрин»).

Более того, композитор вводит в состав оркестра совершенно новые медные инструменты – «вагнеровские тубы» (траурный марш в опере «Гибель богов»), квартет которых выразителен своим суровым и угрюмым звучанием. Мрачен и трагичен лейтмотив судьбы главных героев из «Кольца Нибелунга», исполняющийся медными инструментами.

Прекрасное понимание колористических возможностей различных инструментов позволяло автору достигать яркой выразительности интонирования в передаче художественных образов произведений. Так, например, созвучие фагота и валторн придает лейтмотиву Голландца оттенок отрешенности от всего земного:

А добавление к этому же сочетанию инструментов тембра английского рожка создаёт противоположный Голландцу образ Сенты.

Утверждение о том, что Вагнер дальше всех своих предшественников развивает тембровую направленность в музыке, не будет преувеличением. В партитурах его сочинений мы находим специальные авторские указания относительно выразительности исполнительского интонирования (то есть, специальные требования по воспроизведению соответствующей окраски звука): *lugubre* (мрачно), *hell* (светло), *weich* (мягко), *innig* (тепло) и другие.

Расширение средств интонационной выразительности в середине XIX столетия. Надо отметить, что большинство новых приемов исполнительского интонирования в эту эпоху во всех музыкальных специальностях непосредственно затрагивают качество тембра звука. Среди них можно отметить флажолеты - специальные способы выделения отдельной гармонике из состава тембрального спектра звучащей струны. Эти исполнительские приемы имеют названия натуральных и искусственных флажолетов. Первые получают на открытых (не прижатых) струнах, вторые – на укороченных, посредством аппликатурных вариантов. Впервые этот способ игры стал применяться в первой половине XVIII века композитором Ж.Ж. де Мондольвилем (в произведении «*Les sons hamoniques*» и в шести сонатах для скрипки с *basso continuo*, оп. 4, 1738 года). Однако постоянно использоваться эти средства интонирования стали лишь в XIX столетии, когда вопросы музыкальной колористики стали особо привлекать внимание композиторов-романтиков.

Среди других способов музыкального исполнительства, влияющих на окраску звучания инструмента, можно назвать прием *sul ponticello*. Он придает звуку негромкую динамику, но резкий тембр, схожий «со звучанием губной гармоники» [4, с. 19]. При извлечении звука другим приёмом – *sul tasto*, тембр приобретает нежно-холодноватую окраску, напоминающую тон флейты.

Фортепианное исполнительское интонирование также богато средствами штриховой выразительности, среди которых можно особо выделить и специальный прием, влияющий на красочность звучания. Это – использова-

ние при игре левой педали инструмента, благодаря чему ослабевает сила звука и изменяется тембр на более заглушенный.

У вокалистов вопрос исполнительского интонирования за счет обогащения тембрового разнообразия приобрел большое значение уже в 30-е годы XVIII столетия, когда жанр комической оперы получил относительную самостоятельность. С этого периода перед вокалистами предстали задачи применения в исполнительстве богато развитой «динамической и тембровой нюансировки, передающей перемену чувств и настроений» [5, с. 14]. Известный в то время педагог-вокалист Ж.-Б. Берар (1710-1772) рассматривал возможности человеческого голоса как инструмента. В своей педагогической практике он утверждал необходимость владения такими навыками пения, благодаря которым можно передать любые нюансы человеческих чувств. По его мнению, певец должен уметь воспроизводить звуки любой окраски (легкие, нежные, манерные и т. п.) и экспрессии, отражающие всевозможные оттенки чувств и настроений [6, с.55].

Подчеркивая очевидную необходимость интонационного разнообразия в вокальном исполнительстве, Анри Бейль (Стендаль) отмечал полную невозможность в пении отразить подлинную душевную страсть голосом одинаковой окраски. Он полагал, что вокалист, владеющий таким пением, «не сможет никогда достигнуть тех глухих и некоторым образом придушенных звуков, которые с такой силой и правдивостью изображают моменты глубокого волнения и яростной тоски» [Цит. по: 5, с. 22].

Подобные принципы вокально-исполнительского интонирования продолжают существовать и поныне, о чем свидетельствует творчество многих выдающихся артистов. К примеру, Энрико Карузо настолько владел мастерством тембрового разнообразия при пении, что мог создавать художественные образы самых различных. Тита Руффо также был способен придавать своему пению самые различные окраски, «делавшие его голос то мягким и «бархатистым», то резким и металлическим (звонким, холодным)» [6, с. 32].

Если исполнительское интонирование вокалистов развивалась в плане колористики самостоятельно, то искусство игры на духовых инструментах обогащалось системой штриховой выразительности в значительной степени благодаря воздействию игры на других видах инструментов. Отечественные исследователи, например, в своих работах утверждают, что исполнители-духовики постоянно используют в своем исполнительстве штрихи скрипачей (*staccato*, *portato*, *detache*) и вокалистов (*legato*, *portamento*) [7, с. 8; 8, с. 24]. Сходный со скрипичными флажолетами звук можно получить при игре на флейте способом передувания (перенаправления выдыхаемой струи воздуха) на интервалы октавы, дуодецимы и квинтдецимы. Одним из примеров использования этого изысканного приема выразительности можно отметить сцену «Великая жертва» из балета И. Стравинского «Весна священная» (цифра 87).

Обострение музыкально-исполнительской семиотики, стимуляция новых приемов интонирования. Рубеж XIX-XX столетий знаменуется существенными изменениями в оркестровке. Музыкальное мышление достигает к этому времени значительного продвижения. Художественные образы в сочинениях трактуются композиторами с помощью новых средств выразительного интонирования. Музыкальный язык претерпевает дальнейшее усложнение, прежде всего, за счет следующих аспектов:

- преобладающим стало стремление усилить колорит гармонии, что неизбежно повлекло за собой резкое усложнение аккордовых соотношений в музыке, открыло путь к ослаблению ее тональной основы;

- кроме использования достижений оркестровки предшествующего времени, авторы все шире вносят в партитуры специальные обозначения, касающиеся конкретной окраски звучания того или иного инструмента и, естественно, требующие новых приёмов интонирования при исполнении.

Так, Р. Штраус, последователь Р. Вагнера, создает новый стиль оркестрового использования инструментов. Требования исполнительской виртуоз-

ности дополнялись многочисленными эффектами и приемами интонирования при игре. Например, предусматривалось применять сурдины для медных духовых инструментов; закрывать рукой раструбы валторн, что придавало звучанию глухой тембр, но при этом в партитуре предписывалось усиливать звук инструмента (исполнять *crescendo*) и направлять раструбы в сторону слушателей. В произведениях присутствовали многочисленные авторские указания по использованию таких нестандартных приемов игры, как глиссандо, флажолеты, тремоло из повторяющихся звуков - *tonque tremolo* (исполнение за счет скорой атаки языка), фруллато у флейт («Дон Кихот»). Для придания музыке особой звуковой окраски нередко применялись такие нестандартные средства, как ветряные мельницы.

Все эти особенности музыкальной семиотики встречаются и в партитурах Г. Малера, который в своем творчестве пошел дальше, совершив подлинно великое преобразование в манере использования голосов оркестра. Если в прежний период времени композиторы в при инструментовке произведений предусматривали стандартное деление оркестра по группам: деревянные, медные, струнные инструменты, то Малер «пришел к дифференциации индивидуализированных инструментальных голосов, сообщая всякому свою острохарактерную интонацию, штрих и динамическую нюансировку» [9, с. 121].

Особенностью творчества этого композитора является гротесковое применений инструментов: некоторые партии могут сопровождаться предписанием «пародируя», для придания большей резкости звучания, высшим отрывистым звукам кларнетов поручается играть «раструбом вверх», валторны чередуют свою игру хроматических тонов, со звоном меди (*gestopf*) в картине «Хоровод смерти» (II часть Четвёртой симфонии). В этой связи показательно творческое кредо Малера, в котором художник отразил основные принципы оркестровки. Они заключались в использовании метода противоположности, когда исполнение нежного и тихого звука поручалось не адек-

ватному данной задаче инструменту, а другому, который выполнит её с «перенапряжением, выходя из своих естественных границ». Согласно этому художественному правилу, композитор поручал басовым инструментам (контрабасам, фаготам) исполнять мелодии в самых высоких тесситурах, а флейтам играть в самом низком регистре [10, с. 547-548].

Музыковед И. Соллертинский характеризует Первую часть симфонии Г. Малера «Песнь о земле» не иначе, как музыку возбужденного, фантастически жуткого характера, в которой содержатся «пронзительные вопли валторн и засурдиненных труб», и которые с большой силой перекрикивают «визг, рев и свистящие тремоло деревянных, струнных и Glockenspiel» [11, с. 298].

Таким образом, Р. Штраус и Г. Малер, благодаря своей изобретательности, искусству, смелости и грандиозности замыслов сделали много для развития новой выразительности оркестрового интонирования. В партитурах их произведений присутствует множество указаний, касающихся конкретных изменений окраски звучания инструментов, и потому, требующих от музыкантов большого мастерства владения технологией исполнительского интонирования: специфическими приемами и способами, оказывающими воздействие на характер тона.

В дальнейшее продвижение музыкально-исполнительского интонирования, а также инновационного применения в этих целях инструментальных возможностей, значительный вклад внесли музыканты Франции и России. По утверждению музыковеда М.А. Друскина, именно творчество композиторов этих стран придало новое художественное значение «колористической стороне оркестра, выдвигание её на первый план» [12, с. 5].

К. Дебюсси предстал композитором-новатором, значительно обогатившим тембровую сторону музыкального искусства. Его сочинения, по словам искусствоведа К. Вестфаля, представили слушателю чистый музыкальный звук, действующий, прежде всего, своим природным акустическим

содержанием, и который не зависел от каких-либо гармонических связей [13, с. 49]. По высказываниям самого Дебюсси, он использовал не просто те или иные эффекты «оркестровой химии», а по-новому подходил к отображению художественного образа. Автор был против традиционной техники изобразительности в музыке и ратовал за её колористическую трактовку, для чего, считал он, надо непосредственно видеть и ощущать реальный мир. Он выступал против видения природы «через книги», через «складки романтического плаща», ему была нужна естественная, «первозданная красота» природы. Композитор утверждал, например, что природную красоту и «загадку леса» невозможно отразить лишь «измерив высоту его деревьев». И что только постижение его красоты и «безмерной глубины» может дать художнику истинную «свободу воображению» [14, с. 82]. Необходимо, по мысли Дебюсси, чутко прислушиваться «к тысячам шумов в природе, нас окружающей». Эта музыка, говорил композитор, всегда окружает, обволакивает с особой щедростью человека. И необходимо её только уметь слышать [14, с. 180-181].

Эта эстетическая установка композитора дает понять природу его отношения к тембру звучания, который всегда являлся носителем образного начала. Разумеется, Дебюсси отдавал должное индивидуальным тембрам инструментов. Очень выразителен, например, сдержанно-угрюмый тембр английского рожка в «Облаках» из трех Ноктюрнов для оркестра, низкое звучание флейты в «Послеполуденном отдыхе фавна»; изящное соло кларнета во второй части симфонических этюдов «Море». Вместе с тем, для передачи подлинного художественного образа или характерного настроения композитор предписывал различные дополнительные требования для интонирования конкретной окраски звука, влекущей характерное звучание солирующего инструмента: *clair* (светлый), *brilliant* (блестящий), *chaud* (тёплый), *brusque* (резкий), *leger* (лёгкий), *gude* (тяжёлый), *froid* (холодный) и многое другое. Можно перечислить, например, некоторые оттенки затухания звука в его сочинениях: *fondu* («замирая»), *en s'eloignant* («удаляясь»), *de loin* («отдаленно»), *son*

d'echo («подобно эху»), perdant («теряясь»), voile («приглушенно»), tres lointain («очень отдаленно»), pp que possible («пианиссимо насколько возможно»), en se perdant («растворяясь, исчезая»).

Несомненно, предписание подобной динамики было для композитора не самоцелью, а средством образно-колористического отображения действительности в музыке. Именно эти приёмы выразительности интонирования, на основе которых Дебюсси представляет слушателю чистый звук в его различных динамических градациях, и позволяет варьировать окраску. Не изобретая новых видов инструментов для оркестра, ясно осознавая природу того или иного тембра звука, автор видел реальные пути достижения нужной окраски звучания: через разновидности динамики – к тембру. В этом принципе прослеживается большой потенциал развития игровой технологии музыканта. Многообразие динамических оттенков, а главное – их утонченность, неизбежно требует совершенного владения техникой звукопроизношения (артикуляция, штрихи, дыхание, вибрато), всей совокупностью средств исполнительского интонирования инструменталиста. Таким образом, общая система тембрового мышления Дебюсси выдвигала новые методологические задачи по освоению колористического разнообразия при музыкальном исполнительстве.

Вклад Дебюсси в зарождение сонористики заключается не только в раскрепощении тембровой динамики звука. В связи со стремлением композитора к чувственной определенности музыкальных образов заметно его тяготение к колориту гармонии. Широко применяемые им параллелизмы заставляют слышать в аккордовых последовательностях не цепь созвучий с определенной звуковысотностью, а движение красочного пятна, воспроизводимого как темброво окрашенное одноголосие. Этот прием разработан Дебюсси настолько уверенно (три Ноктюрна для оркестра, симфонические эскизы «Море», произведения для фортепиано «Образы», «Эстампы», «Остров радости» и другие сочинения), что становится главной основой всего творчества.

Фоновый тематизм, чувственно-колористический фактор стали преобладать как над мелодией, так и над самой гармонией, превратившись в важнейшее средство выразительного интонирования.

Явившись основателем нового направления в музыке, К. Дебюсси оказал решающее влияние на творчество многих композиторов XX века: И. Стравинского, А. Шенберга, А. Берга, А. Веберна, О. Мессиана, П. Булеза, не говоря уже о М. Равеле, композиторах «Группы шести» и «Молодая Франция». Такие композиторы, как Р. Штраус, А. Лядов, Н. Черепнин, А. Скрябин, О. Респиги, Дж. Энеску, С. Прокофьев и многие другие также испытали воздействие тембрового мышления, манеры использования К. Дебюсси оркестровых инструментов.

Завершая анализ эволюции исполнительского интонирования в эпоху Романтизма, необходимо констатировать неуклонную поступательность этого процесса. Закономерность данной тенденции проявлялась, как мы видели, в творчестве всех выдающихся композиторов. Это осуществлялось в тесной взаимосвязи с историческим развитием социума, и определялся общей идейно-художественной направленностью музыкального творчества (отчасти национальным своеобразием стиля), как, впрочем, и ускорением всех жизненных процессов общества². Он характеризуется следующими приблизительными этапами:

² Как известно, к концу эпохи Романтизма в европейском музыкальном сообществе усилились тенденции перевода музыкального строя, имевшего основную настройку звука Ля в 432 Гц (широко распространенную еще во времена античности) на более интенсивную частоту в 440 колебаний в секунду. Впервые попытка перехода на эти физические значения высоты натурального звука предпринята в 1884 году, но благодаря активному противостоянию Дж. Верди прежний строй сохранился. После этого настройку звука "Ля" = 432 герц стали именовать как «Вердиевским строем». Но на рубеже XIX-XX веков усилия Дж. К. Дигена, ученика известного ученого-акустика Г. Гельмгльца, привели к тому, что американская Федерация Музыкантов на своем ежегодном собрании объявила правила настройки A=440 Гц стандартным универсальным строем для оркестров и музыкальных ансамблей. В результате этого музыка утратила позитивную энергию, связанную, как представляли Платон, Аристотель, Пифагор и другие мыслители античности, и приобрела более

- начало XIX века – относительное колористическое разнообразие благодаря средствам гармонии и музыкально-исполнительским штрихам;
- середина XIX столетия – обогащение средств выразительности интонирования в результате развития и обострения гармонического языка, а также использования более современного инструментария;
- конец XIX – начало XX столетия — дальнейшее расширение средств инструментального интонирования за счёт индивидуализации тембровых и динамических характеристик художественных образов.

Литература:

1. Рапацкая Л. А. Романтизм в художественной культуре Европы XIX в.: открытие «внутреннего человека» // Мировая художественная культура. В 2 частях. М. : Владос, 2008. 384 с. ISBN 978-5-691-02086-5; 978-5-691-02087-2 (Ч.1)
2. Апатский, В. История духового музыкально-исполнительского искусства. Киев: ТОВ «Задруга», 2012. Кн. II. 408 с. ISBN 978-966-432-102-7
3. Стасов В.И. Статьи о музыке: Из книги «Искусство XIX века». М.: Музыка, 1980. Вып. 5-6. С. 9-105.
4. Мальтер Л.Б. Таблицы по инструментоведению. М.: Музыка, 1966. 96 с.
5. Ярославцева Л.А. Зарубежные вокальные школы . М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1981. 90 с.

интенсифицированный характер, конфликтующий с психо-эмоциональными центрами человека. Физическое объяснение этого в том, что поднятие натурального музыкального тона немного выше способно сильнее воздействовать на функции мозга человека, постоянно возбуждая его психику, приводя к потенциальной психо-социальной ажитации и эмоциональному дистрессу - тем социальным явлениям, которые были характерны для конца Романтизма, и начала XX века. (Источник http://indigo.su/index.php?option=com_kunena&func=view&catid=27&id=31197&Itemid=100004)

6. Назаренко И.М. Искусство пения. М.: Музыка, 1968. 624 с.
7. Березин, В. История исполнительства на духовых инструментах в отечественном музыкознании //Оркестр. 2006. № 4. С. 6-12.
8. Куров, Н. Эволюция исполнительства на духовых инструментах //Искусство и образование. 2010. № 6. С. 21-29. ISSN: 2072-0432
9. Розеншильд К. Густав Малер. М.: Москва, 1975. 209 с.
10. Малер Г. Письма. Воспоминания. Изд. 2-е. М.: Музыка, 1968. 634 с.
11. Соллертинский И.И. Музыкально-исторические этюды. Л.: Музгиз, 1956. 362 с.
12. Друскин М.А. О западноевропейской музыке XX века. М.: Совет. Композитор, 1973. 272 с.
13. Westphal K. Die moderne Musik /K. Westphal. Berlin, 1928. 422 p .
14. Дебюсси К. Статьи, рецензии, беседы. М-Л.: Музыка, 1964. 287 с.