

ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО

PERFORMING ART

В. Фролкин

РАСШИРЕНИЕ ПОНЯТИЯ «ИСПОЛНЕНИЕ» В СОВРЕМЕННЫХ УСЛОВИЯХ: МЕЖДИСЦИПЛИНАРНЫЙ АСПЕКТ

V. Frolkin

EXPANSION OF THE CONCEPT OF «PERFORMANCE» IN MODERN TERMS: INTERDISCIPLINARY ASPECT

Исторически, географически и культурно обусловленное расширение понятия «исполнение», используемого в музыке, наблюдается не только в иных исполнительских видах искусств, но и в любой другой успешной деятельности человека. Обобщающее понятие «исполнение», сложившееся сегодня в различных сферах человеческой деятельности, позволяет музыкантам, опираясь на более глубокую антропологическую базу, преодолевать узкие профессиональные рамки исполнительского процесса.

Ключевые слова: исполнение, эволюция взглядов на музыкальное исполнение, конвергентный подход, общая теория исполнения.

Historically, geographically and culturally constructed extension of the concept of «performance», that is used not only in the music and in the other performing arts, but also in any other successful human activity. Generalizes the concept of «performance», has formed today in various spheres of human activity, allows musicians, based on a deeper anthropological basis, to overcome the narrow scope of the professional performing process.

Key words: performance, evolution of views on the musical performance, convergent approach, general theory performance.

Исполнение является старейшей формой музыкальной деятельности. Указать точно время его происхождения невозможно. Стивен Дж. Митхен [13] считает, что самые ранние культурные «искорки» обнаруживаются в период среднего палеолита и около сорока тысяч лет назад достигают значительного развития в Европе в качестве первых предметов искусства. Опираясь на работы когнитивных ученых, Митхен утверждает, что эти «искорки» благодаря коалесценции элементов интеллектуально-технических, естественно-исторических, социальных и языковых, в свою очередь открыли дверь к развитию художественной и религиозной практики. Хотя археологи обнаружили инструменты, сделанные из костей мамонта ок. 18000 г. до н. э., самые старые известные формы записанной музыки зафиксированы на глиняных табличках в Месопотамии в период от 3000 до 2000 лет до н. э. Другие таблицы той же эпохи свидетельствуют о существовании инструменталистов и певцов.

Древние египетские иероглифы, датируемые приблизительно 2400 г. до н. э., включают самые ранние из сохранившихся изображений музыкантов-исполнителей. Значительно более разнообразный и многочисленный иллюстративный материал оставили древние греки. Игра на музыкальных инструментах использовалась ими не только в качестве развлечения, но также для танцев и для сопровождения религиозных обрядов.

Современный обычай собираться вместе, чтобы послушать какую-либо музыку (музыкальное произведение), имеет сравнительно недавнее происхождение. Цели исполнения и слушания музыки были самые разные. В первую очередь исполнение музыки было формой *музыкального развлечения*, заполнявшего досуг знатных людей, покровителей (патронов). Иногда музыкальное исполнение почти полностью подчинялось иным целям: оформлению религиозных обрядов, танцам, военным целям и другим видам деятельности.

Музыка в религиозном обряде. Культуры во всем мире активно включают музыку в свои религиозные и церемониальные мероприятия. Евреи и ранние христиане использовали молитвенное пение, рассматривая его как средство возвышения духа и способ поклонения. В фукэ (секте японского буддизма) комусо (нищий священник) играет на флейтоподобном инструменте сякухати, рассматривая его как инструмент духовный, с помощью которого исполнителем достигается просветление. Нищенствующие монахи японской школы дзэн-буддизма комусо (букв. «монахи пустоты») также используют игру на японской продольной флейте в ходе медитативной практики (суйдзэн).

Жители Западной Африки народности еве – этнической группы в восточной части Ганы, Бенина и Того – уверены, что в жизни их направляют духи предков. Поэтому исполнение музыки они рассматривают как возможность влиять на свою судьбу через общение с духами предков. Поэтому похороны для народности еве это праздничное событие, а ритуал с участием барабанов, пения и танцев предоставляет, по их понятиям, душам предков успокоение и отдых. По наблюдению Шарлотты Дж. Фрисби [6], индейцы Навахо делают четкое различие между «исполнением», т. е. музицированием во время церемоний, и «игрой», под которой понимаются все другие виды музыкальной деятельности. Если участники межплеменной **Native American Church** смотрят на музыку исключительно как на молитву, то музыка в алжирской мозарабской мусульманской секте музыка попросту запрещена.

Музыка и танец. Музыка почти всегда является важным компонентом танца (и, конечно, во многих культурах танец и религия идут рука об руку). Обычно музыка помогает движениям танцоров. В своей простейшей форме музыка для танца поддерживает ритм и темп, различные другие аспекты музыкальной деятельности, в которых могут использоваться более тонкие жесты. Во многих случаях с помощью притопывания, свиста, хлопков или пения танцоры сами создают для себя аккомпанемент.

Музыка в армии. Со временем, когда размеры войсковых объединений становились слишком большими для того, чтобы использовать голосовые команды начальников, изобретались различные системы музыкальных сигналов. Некоторые из них имели определенные значения для указания на способ действия во время боя, иные и по сей день регулируют повседневную деятельность солдат (например, утренний подъем, отбой). Военные музыкальные оркестры и ансамбли призваны поддерживать боевой дух

в войсках, и хотя к началу XX века живые музыканты редко использовались во время боевых действий, многие воинские части имеют оркестры или ансамбли, участвующие в военных парадах и использующих порой сложные построения во время игры.

Музыка в других контекстах. Музыкальное исполнение функционирует в качестве фона для многих других видов человеческой деятельности. Это колыбельные песни, обращенные к младенцам, вокальные, инструментальные и оркестровые выступления, предназначенные для развлечения населения. Это так называемая «меблировочная музыка» (*Musique d'ameublement*), основным принципом построения которой являлась произвольная повторяемость одной или нескольких звуковых ячеек (или тематической фразы) ничем не ограниченное число раз. Это «лифтовая» музыка (также известная как «muzak» или «погодная» музыка), включающая инструментальные аранжировки популярной музыки, предназначенной для проигрывания в торговых центрах, супермаркетах, телефонных сетях, круизных лайнерах, аэропортах, кабинетах дантистов и докторов. Эта музыка, основанная чаще всего на простейшей мелодии, так что она может быть незаметно перемотана в начало. Она, как выяснилось, производит определенный психологический эффект: медленная, более спокойная музыка склоняет людей не спешить и уделить больше времени прогулке по магазинам.

Существуют и другие формы «консервированной» музыки. Так, легкая ритмизованная «производственная музыка» оказывает благотворное воздействие на физическое состояние человека, снимает усталость, облегчает однообразную и физически тяжелую работу, поднимает тонус, иногда помогает ритмически организовать движения, делая их более точными и быстрыми. Поэтому там, где люди хотят сделать свой труд более радостным и имеют для этого возможности (к сожалению, многие производственные процессы связаны с шумом), они подбирают специальную музыку – приятную, негромкую, лучше инструментальную, она меньше отвлекает и как бы превращается в фон.

Иногда же исполнение музыки становится предметом особого внимания. В этом случае звучащую музыку в силу ее значительной художественно-эстетической ценности именуют «музыкальным искусством» (*Art Music*) или «классической музыкой». («Популярная музыка», как правило, меньше акцентирует внимания на артистизме и больше – на коммерческих качествах, хотя в отдельных случаях, разумеет-

ся, уровень художественных достижений в поп-музыке может быть очень высоким.)

Для исполнения классической музыки во многих случаях определялись специальные места (музыкальные комнаты, концертные залы, театры). Однако типы музыкальных исполнений существенно различались. Музыканты могут выступать со свободными импровизациями, представлять собственные интерпретации традиционного репертуара или стремиться воссоздать исторически правдивую передачу произведения искусства далекого прошлого столь точно, насколько это возможно. Соответственно, роль исполнителя может рассматриваться по-разному: как свободного агента композитора, интерпретатора, его «посла» или даже просто автомата.

Импровизация как исполнение. Различные методики музыкального образования, такие как «Эвритмика» Эмиля Жак-Далькроза или «Schulwerk» Карла Орфа, позволяют детям свободно импровизировать на инструментах или голосом, что представляется естественной для этого возраста. В большинстве культур зрители желают видеть импровизаторов высококвалифицированными специалистами. Поэтому импровизированные разделы исполнения имеют большой авторитет у публики. Каденции в инструментальных концертах, «соло» в джазе, таксим (*taqsīm*) – **импровизационная инструментальная прелюдия к макаму** в традиционной турецкой и арабской музыке (вокальный таксим обозначается термином «газель») – все это особенно интересные моменты для слушателей.

В западных и незападных традициях некоторые исполнители прежде, чем приступить к своей первой публичной импровизации, могут учиться у мастеров в течение многих лет. Исполнители в других культурах готовятся исполнению собственной импровизации также через пост и самоистязания. Индейцы североамериканских равнин (North American Plains Indians) ищут новые песни в видениях, в то время как индейцы Пима (Pima Indians) рассматривают импровизации как процесс «распутывания» песни уже присутствующей в сверхъестественном мире.

Конечно, в связи с ее спонтанной и нотируемой природой, импровизация является одним из наиболее сложных аспектов музыки для исторического изучения. К тому же нет и не может быть всеобщего согласия относительно того, что представляет собой музыкальное исполнение, какова природа музицирования и слушания, которые значительно варьируются от культуры к культуре. Кроме того, параметры

хорошего исполнения в равной степени трудно измерить. Многие философы, историки и исполнители обратили внимание на эту проблему, изучая разнообразные вопросы музыкальной эстетики и практику исторического исполнения.

Независимо от того, какой импульс (импровизация или передача партитуры) служит для исполнения произведения музыкального искусства, зрители, посетившие эту презентацию, привносят множество эстетических критериев, начиная от личных предпочтений до конкретной широкой осведомленности о культурных нормах. Слушательские оценки исполнения на основе их личных и коллективных отношений позволяют внести огромное разнообразие в восприятие отдельного исполнения и охарактеризовать его как хорошее или плохое.

Исполнителю невозможно предвидеть и реагировать на все индивидуальные стандарты, по которым его исполнение могло бы быть оценено. Как язвительно заметил Джерольд Левинсон, «для слушателя, у которого в уши вставлены затычки, очень громкое исполнение является наилучшим» [9, 382]. Тем не менее, в большинстве случаев, в которых исполнители привносят «озвучивание» нотированной партитуры, их верность тексту этой партитуры часто является ведущей мерой их успеха.

Итак, исполнение музыки – самая важная форма ее существования, которая сложилась с момента возникновения музыки в человеческом обществе. Музыкальное исполнение всегда непредсказуемо. Несмотря на то, что оно тщательно планируется, результат никогда не бывает ясным до завершения процесса исполнения.

Любой аспект человеческого существования и деятельности (религиозный, художественно-эстетический, политический, физический и проч.) не спускается откуда-то с небес и не устанавливается раз и навсегда; самые различные аспекты жизни и культуры являются условными, непостоянными и неустойчивыми; они непрерывно изменяются, эволюционируют, варьируются. Ведь цели, принципы и методы музыкального исполнения всегда подчинялись особым правилам, сформированных в тех или иных культурно-исторических условиях музицирования, в которых исторически складывался определенный стандарт для требуемой музыки (стиля), норм исполнения и поведения слушателей.

Последнее легко показать на примерах. Так, аудитория, слушающая симфонию, придерживается строгой тишины как условия исполнения до тех пор, пока не завершится заключительная часть многочастного произведения. При этом

она не реагирует на «разогрев» или настройку инструментов, предшествующую исполнению. Напротив, индийские слушатели могут спокойно отщелкивать ритм вместе с исполнителем *тала* (традиционный ритмический рисунок, неоднократно повторяющийся определенный ритмический цикл – *аварта*), а медленное импровизационное «исследование» *раги* или традиционного мелодического образца (*ālāpa*) воспринимается как неотъемлемая часть исполнения.

«Тихая» аудитория, внимающая звучанию оперы, может подбодрить певца за хорошее исполнение арии. И, в исключительных случаях, даже потребовать ее исполнение на бис. С другой стороны, джазовая аудитория, кажется, не желает себя стеснять ничем: слушатели могут преспокойно громко болтать во время исполнения, живо и непосредственно реагировать на отдельные проявления артистизма в ходе представления произведения, аплодировать после понравившемуся импровизационному соло.

Анализируя музыкальное исполнение в русле коммуникативного процесса, ряд исследователей полагали, что рассмотрение композитора в качестве «отправителя», слушателя – в качестве «приемника», а произведения – как «канала связи» страдает некоторым догматизмом. Разграничительные линии, которые имеются между основными элементами известной триады: композитор – исполнитель – слушатель, очень подвижны. Вот почему, несмотря на вполне ожидаемое поведение исполнителей и слушателей, определить «музыкальное исполнение» столь же трудно, как попытаться определить природу самой музыки. Огромное разнообразие человеческой музыкальной деятельности диктует разнообразные подходы к исследованию природы, целей и историко-культурных типов исполнения.

К тому же само понятие «музыкальное исполнение» со временем расширялось и обогащалось. В эпоху Средневековья под «хорошим» исполнением понимали исполнение, соответствующее законам теории музыки; оно, прежде всего, означало точное исполнение звуков по высоте и длительности. (Вспомним высказывание, приписываемое И. С. Баху: «На органе играть очень легко – следует только вовремя наживать нужные клавиши».) Прочное знание и выполнение математических, по сути, правил музыкальной теории было достаточным основанием для положительной оценки качества исполнителя.

Позднее, с появлением «теории аффектов» и акценте на музыкальной выразительности, на первый план в музыкальном исполнении выдвинулось умение пользоваться выразительными

средствами. Была разработана даже «теория музыкального выражения» [1], призванная научить каждого музыканта «выразительно», эмоционально выражать сущность исполняемого музыкального произведения.

Но если адепты «теории аффектов» вели речь преимущественно о выражении основных «аффектов» в исполняемом произведении, то позднее на первый план выдвинулось требование показать ход развития музыкального образа, высветить все изменения его эмоционального состояния. Поскольку объектом внимания становились не только процессы, протекающие в музыке, но и в сфере социальной деятельности, в «человековедении» созрело представление о том, что основная задача музыкального исполнительства состоит в воздействии на сердце и душу человека с целью эмоционального и нравственного воспитания личности. Еще Иоганн Маттезон писал: «Ценность музыки, которая влияет на чувства, не подлежит сомнению. Она имеет целью трогать сердца слушателей; все же другие достоинства, которые она может иметь, зависят и образуются от сей главной ее цели, или же сравнительно с последней сие только пустяки и детская забава. С того момента, когда музыка трогает и проникает в душу достойного человека, она удивлению подлежит; дальнейших рассуждений не требуется» [11, 194]. Вот почему И. Маттезон выражения «исполнять хорошо» или «исполнять правильно» связывает, прежде всего, с «эмоциями, а также со стилем, словами, мелодией, гармонией и т. д.» [10, 7].

В дальнейшем значение понятия «музыкальное исполнение» продолжало расширяться и обогащаться, постепенно перерастая границы исключительно музыкального звучания. Так, композитор, музыковед, исполнитель, режиссер, дизайнер и поэт Захар Ласкевич (род. 1971) в своих творческих работах руководствуется опытом неевропейских (восточных) музыкальных культур, позволяющим значительно расширить «поле исполнения». «Согласно моему опыту в изучении ритуала исполнения, основанного на традициях других культур, – отмечает З. Ласкевич, – я уже давно понял, что „музыка“ гораздо больше, чем просто звук» [8]. В своей трехчастной музыкально-театральной композиции «ЗАУМЬ» (1993) он тесно объединил средства поэзии (эксперименты русских кубо-футуристов), музыки, театра, телодвижений и сценического антуража. По мысли Ласкевича, каждый вид искусства, представленный в исполнении, образует отдельный канал коммуникации, суммарное объединение которых усиливает их индивидуальное воздействие на зрителя / слушателя.

Эволюция норм и тенденций в музыкальном исполнении в рамках западноевропейской музыки, плюс освоение многообразных культур неевропейского типа, а также учет достижений в других исполнительских искусствах привели к значительному расширению значения понятия «исполнение», к мультимедийному (multimedia; от лат. *multum* – много и *media* – средства) использованию разнообразных выразительных средств, к применению многоканальной системы коммуникации, к расшатыванию классической коммуникационной системы (композитор – исполнитель – слушатель), к пересмотру стандартов исполнения и поведения слушателя в изменяющейся культурной среде.

Итак, исполнительство не случайно относят к «самой сложной области музыки» [12, 7], в силу чего «в настоящее время мы все еще не имеем исчерпывающей теории исполнения» [4, 320].

Тем не менее, музыкальное исполнение становится сегодня моделью для других видов человеческой деятельности. Так, на определенное родство музыкального исполнения и «исполнительской» практики адвокатов и судей еще в конце 1940-х годов обратил внимание Джером Франк. «Так же, как музыка не вполне совпадает с ее партитурой, но нуждается в исполнителе для ее реализации, точно так же в социальной практике закон не полностью совпадает с его письменными текстами, но нуждается в деятельности тех, кому доверено его исполнение и усилиями которых он должен быть реализован» [7, 1270–1271]. Неслучайно американский юрист Джек Балкин уверенно заявляет, что «сегодня дирижер, больше, чем кто-либо другой из музыкальных деятелей, формирует нашу жизнь и мысль» [3, 5]. Он говорит о том, что по аналогии с музыкой или драмой, закон лучше всего можно понять как исполнение – т. е. действие, вытекающее из содержания текстов, а не сами тексты. Иначе говоря, в юриспруденции четко различаются «закон в книгах» и «закон в действии». Подобно тому, как музыка, записанная нотами, не идентична музыкальной практике, так и юридические тексты сами по себе не являются социальной практикой закона. Подобно музыке, закон требует преобразования текста в предписанные поведения людей. Причем закон (как произведение музыкальное или драматическое) существует только в реальном действии, а социальная практика состоит не только из текстов, но включает и их реализацию (исполнение).

Поскольку закон (как и музыкальное произведение) направлен на публику, особая ответственность ложится на интерпретаторов,

которые должны убедить аудиторию и общественность в обоснованности своей концепции и убедительности трактовки. Вот почему лучшими образцами правовых исполнителей являются не профессора права, но люди, определяющие и решающие (часто в очень несовершенных обстоятельствах), какое конкретное значение имеет юридический текст в социальном контексте.

В итоге, всё большее количество исследователей склонны полагать, что сопоставление и сравнительное исследование закономерностей музыкального исполнения способно помочь в понимании сущности закона.

Начиная с середины 90-х годов в науке повсеместно всё более утверждается так называемый конвергентный подход (converging – от англ. сходящийся, собирающийся вместе, объединенный общими интересами), который сегодня уже широко применяется в исследованиях проблем культуры, социологии, менеджмента, инновационной экономики и др. Как отмечает один из разработчиков этой концепции Майкл Роко, «самые разные области деятельности, казавшиеся ранее далекими и разделенными... стали неожиданно „переплетаться“, воздействовать друг на друга и проявлять синергизм, то есть отчетливую тенденцию к слиянию с биологическими, информационными технологиями и подходами, что привело уже к серьезной научной концепции о конвергенции ряда научных дисциплин» [2, 285]. Добавим, концепция конвергентных технологий открыта для процесса интеграции с системотехникой, теорией сложных систем и далее – с гуманитарным знанием в его междисциплинарном измерении.

Всё большее число ученых стали склоняться к мысли о возможном и необходимом создании *трансдисциплинарной теории интерпретации*, которая в целом может быть применена к любому виду деятельности, ко всякого рода текстам. Ричард Рорти, к примеру, отмечал, что «хотя стандарты правильного исполнения в различных дисциплинах несколько отличаются между собой и ни философия, ни любая другая дисциплина не может их навязывать, становится необходим их поиск за пределами узких дисциплинарных границ... что в современной науке становится все более необходимым и что соответствует требованиям современной практики» [14, 79].

В русле конвергентного подхода стали возникать попытки обобщения теории и практики исполнительских искусств, к которым принято относить театр, музыку, танец, кино, зрелищный спорт, радио, телевидение, а также родственные им и смешанные формы деятельности. Проана-

лизированы самые разнообразные виды человеческой деятельности с точки зрения условий исполнительства, а частные теории об исполнении были «объединены» в опоре на некоторую единую теоретическую основу. Появились новые междисциплинарные области знания: **Performance Studies** и **Job Performance**, основанные на общей антропологической основе, характерной для любой деятельности человека. В последнее время участились попытки создания обобщающей теории исполнения (Судхир В. Сохони, Элизабет Белл, Колин Тэлбот и др.).

Одна из последних принадлежит американскому профессору Дону Элгеру [5]. Общие ее положения таковы. Фундаментом теории человеческого исполнения (*Theory of Performance Humans*) является способность к значимым (порой чрезвычайным) достижениям. Отсюда «исполнять – значит производить в ходе деятельности ценные (значимые) результаты» («**To perform is to produce... valued results**»). Исполнение означает сложный ряд действий, которые объединяют знания и навыки для получения ценных результатов. Действительно, в самом понятии «исполнение» заложен «высокий» положительный смысл. Беспорядочное брэнчание на музыкальном инструменте или небрежное напевание мелодии не принято именовать «исполнением». Говоря об исполнении, мы подразумеваем достаточно высокий уровень мастерства музыканта, некоторую законченность в его игре или пении, наличие в них какого-либо положительного качества. Иначе говоря, использование термина «исполнение» в музыке предполагает наличие определенного мастерства музицирующего, то есть одновременно указывается на наличие некоторого качества исполнения.

Исполнение возможно в самых разных областях человеческой деятельности. Актер, повышающий уровень своего исполнения, способен быстрее выучивать роли, играть более разнообразные роли и производить более глубокое и значимое воздействие на аудиторию. Менеджер, достигающий высокого уровня исполнения, способен лучше, с большей эффективностью организовывать людей и ресурсы, получать более качественные результаты в бо-

лее короткие сроки. Юрист, достигший более высокого уровня исполнения, может провести правовое исследование к более быстрому, более тщательному, основательному и более глубокому исполнению. Не случайно в юриспруденции прочно укрепились понятия «исполнение закона», «исполнение наказания».

Современная передовая организация ориентирована на «исполнение», особенно в эпоху глобализации, когда компании хотят производить там, где это дешевле и продавать там, где можно получить самую выгодную цену. Это приводит к огромному количеству проблем, ибо способ, которым компании занимались бизнесом раньше, полностью отличается от того, каким образом это делается сегодня. Стратегии разные, экологические проблемы разные, культуры разные и поэтому потребители и люди, которые являются сотрудниками, – иные. Однако, несмотря на множество различий, один аспект остается неизменным: качество исполнения.

Оптимизации, улучшению исполнения способствуют три важнейших фактора:

- профессиональная подготовка исполнителя (знания, умения и навыки);
- погружение в обогащенную среду;
- рефлексивная практика исполнителя.

Общее правило для исполнения любой деятельности: рост качества проявляется в результатах деятельности, продукты которой являются более эффективными, порой даже превышающие ожидания заинтересованных сторон.

Итак, закономерности, наблюдаемые в области исполнительских искусств, являются аналогичными закономерностям успешной деятельности в других областях человеческой жизни. Тщательный анализ и сопоставление условий и обстоятельств исполнения в различных сферах человеческой деятельности способствует более глубокому осмыслению сущности исполнительства как обобщающей категории всех явлений жизни человека. Использование широкого обобщающего понятия «исполнение» выводит музыкантов за узкие профессиональные пределы и подводит под исполнительский процесс более глубокую, сущностную и основательную антропологическую базу.

ЛИТЕРАТУРА

1. Люси М. Теория музыкального выражения: Акценты, оттенки и темпы в музыке вокальной и инструментальной / пер. с фр. В. Чечотт. – СПб.: Бессель и К, 1888 – Репринтное воспроизведение изд.: Либроком, 2012.
2. Роко М. Конвергенция и интеграция // Фостер Л. Нанотехнологии: Наука, инновации и возможности. – М.: Наука, 2008.
3. Balkin J. M., Levinson S. Law as Performance in Law and Literature: Current Legal Issues 729–751 (Michael Freeman & Andrew D. E. Lewis eds.; New York: Oxford University Press, 1999).
4. Danuser H. et al. (eds.). Neues Handbuch der Musikwissenschaft. – Bd. 11: Interpretation. – Laaber, Laaber, 1992.
5. Elger D. Theory of Performance. – University of Idaho Faculty Development Serie, 2012.
6. Frisbee Ch. J. «An Approach to the Ethnography of Navajo Ceremonial Performance». In The Ethnography of Musical Performance, edited by Norma McLeod and Marcia Herndon. – Norwood, Pa.: Norwood, 1980.
7. Frank J. Words and Music: some Remarks on Statutory Interpretation, 47 Colum. Law Rev. 1264 (1947).
8. Laskewicz Z. ZAUM: words without meaning or meaning without words? Towards a Musical Understanding of Language. Paper presented at the International Summer Congresses for Structural and Semiotic Studies, Imatra, Finland. – June 10–16. – 1995. [Электронный ресурс] // Nachtschimmen.eu URL: nachtschimmen.eu/zachar/composer/9301_ZAU.htm
9. Levinson J. Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics. Ithaca. – N. Y., and London: Cornell University Press, 1990.
10. Mattheson, J. Der vollkommene Capellmeister, Das ist Gründliche Anzeige aller derjenigen Sachen, die einer wissen, können, und vollkommen inne haben muß, der einer Capelle mit Ehren und Nutzen vorstehen will: Zum Versuch entworffen. – Hamburg, 1739.
11. Mattheson J. Grundlagen einer Ehren-Pforte, worin der tüchtigsten Capellmeister, Componisten, Musikgelehrten, Tonkünstler u s. w. Leben, Werke, Verdienste u s. w. erscheinen sollen. – Hamburg, 1740.
12. Mazzola G. Musical Performance. A Comprehensive Approach: Theory, Analytical Tools, and Case Studies, Springer-Verlag Berlin – Heidelberg – Dordrecht – London – New York, 2011.
13. Mithen S. The Prehistory of the Mind: The Cognitive Origins of Art, Religion and Science. – London and New York, 1996.
14. Rorty R. Philosophy and the Mirror of Nature. – Princeton: Princeton University Press, 1979.