

ЛЕКЦИЯ 1: ВВЕДЕНИЕ В КУРС: КЛЮЧЕВЫЕ ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОЙ ЭСТЕТИКИ

ПЛАН ЛЕКЦИИ

1. Проблемное поле музыкальной эстетики
2. Философия музыки и ее значение
3. Философско-эстетические основания анализа музыкальной культуры
4. Проблема классификации в музыкальной культуре. Основные подходы.

1. Проблемное поле музыкальной эстетики

Проблематика музыкальной эстетики как таковая рассматривалась на всех этапах развития музыкального искусства, а глубокие корни музыкальной эстетики уходят в раннюю античность, где эстетико-ценностные критерии музыки, предложенные Пифагором, Платоном и Аристотелем, связывались с нормативными структурами интервалов, ладов, ритмов и т. д. как отражением космической гармонии и важнейших этосных (этических) качеств человека.

Музыка – это искусство звука. Музыкальное искусство – это искусство, средством воплощения художественных образов для которого являются звук и тишина, особым образом организованные во времени.

Музыкальная эстетика призвана решать задачи сугубо музыковедческие, и поэтому она должна свободно и компетентно оперировать специфическими научными понятиями из области теории музыки.

2. Философия музыки и ее значение

Фундаментом изучения музыкальной культуры является философия музыки. Философия музыки — раздел эстетики, в рамках которого исследуются философско-эстетические, фундаментальные аспекты развития музыкального искусства в его самых разнообразных проявлениях. Философия музыки является наукой междисциплинарной, включающей в себя знания из области музыкознания, философии, математики, социологии, психологии, культурологии и педагогики. Философию музыки следует отличать от музыкальной эстетики. Философия музыки является одним из разделов эстетики и занимается преимущественно решением проблем онтологического, гносеологического и аксиологического характера.

К числу наиболее важных научных проблем и вопросов, изучением которых призвана заниматься философия музыки, относятся следующие:

- вопросы происхождения музыки;
- вопросы сущностного определения музыки;
- вопросы исторического бытования музыки;
- вопросы социального бытования музыки.

Об очень большом философском значении и чрезвычайно важной мировоззренческой роли музыкального искусства в жизни людей на протяжении всей истории человечества писали и говорили многие выдающиеся деятели мировой науки и культуры. Подобные высказывания прямым и непосредственным образом раскрывают глубинное содержание самых различных сторон и аспектов многогранного понятия «философия музыки»:

"Музыка воодушевляет весь мир, снабжает душу крыльями, способствует полету воображения... Ее можно назвать воплощением всего прекрасного и всего возвышенного" (Платон). "Музыка — это абсолютное трансцендентное средство проникновения в области

высшего порядка и красоты... Величие искусства яснее всего проявляется именно в музыке" (И. В. Гете). "Музыка — это откровение более высокое, чем мудрость и философия... Музыка всегда содержательна. У каждого подлинного музыкального произведения есть идея" (Л. Бетховен). "Тайна музыки в том, что она находит неиссякаемый источник там, где речь умолкает" (Э. Т. Гофман). "Музыка есть тайное упражнение в метафизике души, не осознающей того, что она философствует... Когда я слушаю музыку, мне часто представляется, что жизнь всех людей и моя собственная суть сновидения некоего вечного духа и что смерть есть пробуждение" (А. Шопенгауэр). " Бог дал нам музыку, чтобы мы прежде всего влеклись ею ввысь" (Ф. Ницше). "Музыка, не упоминая ни о чём, может сказать всё" (И. Г. Эренбург).

Проблемами философии музыки начинали заниматься еще античные и средневековые мыслители (Пифагор, Платон, Аристотель, Плотин, Августин, Бозций, др.), но научную методологию философии музыки начали разрабатывать мыслители XX в. В первую очередь это А. Ф. Лосев, творческое наследие которого включает в себя большое количество ценных исследований в области эстетики, имеющих самое непосредственное отношение именно к проблемам философии музыки. Из наиболее видных представителей западной школы философии музыки XX века можно отметить немецких учёных Ганса Генриха Эггебрехта, Карла Дальхауза и Теодора Адорно, согласно которому дальнейший прогресс музыки обусловлен развитием её логики, то есть аналитико-грамматической стороны музыкальной формы. В украинской школе философии музыки особо выделяется школа Суханцевой В. К. Современные российские исследователи вопросов философии музыки: Т. Чередниченко, В. Мартынов, М. Арановский, М. Аркадьев, М. Бонфельд и др.

3. Философско-эстетические основания анализа музыкальной культуры

Музыка состоит из музыкальных звуков. В природе существует три группы звуков:

- шум, не имеющий высотного звучания (стук, треск, шорох, др.);
- музыкальные звуки;
- и звуки, не имеющие определенной высоты звучания (пение птиц, звуковые сигналы и др.).

В музыкальной теории принято выделять музыкальные и шумовые звуки, но главное внимание уделяют именно музыкальным звукам. У каждого отдельного музыкального звука есть четыре основные свойства - высота, громкость, длительность звучания и тембр. Музыкальный звук имеет свою высоту - в этом его главное отличие от шумового звука. Высота музыкального звука отличает один звук от другого и дает возможность повторить услышанный звук на музыкальном инструменте или голосом. Высота звука зависит от частоты колебаний источника звука, например, конкретной струны гитары. Чем она чаще, тем выше звук. Громкость звука обусловлено амплитудой колебаний той же струны - чем она больше, тем сильнее звук. Время, занимаемое звуком, - длительность звучания. Тембр - это окраска звука. У каждого музыкального инструмента или голоса свой, присущий только ему тембр звучания. Звук, пропетый голосом или воспроизведенный на фортепиано, будет иметь разную музыкальную окраску, тембр звучания.

а). Философские основания анализа музыки в первую очередь рассматривают музыку как модель действительности. Музыка является моделью действительности, поскольку «в музыке происходит сложнейшая и уникальная процедура воссоздания универсальных сущностей бытия через призму социокультурного опыта символизации значений чувственно и рационально осваиваемого мира». Человек-мир-опыт-музыка. Знаково-

символическая сфера музыки обеспечивает творческому разуму возможность свободного и независимого оперирования пространством (звуко-интонация) и временем, ибо именно они определяют в генезисе саму возможность возникновения и становления музыки.

Музыка являет собой чистый случай континуума, пространственно-временного перехода (постоянный взаимопереход пространства во время осуществляется в музыке на всех уровнях структурного членения целостности), фундаментальность которого не есть, конечно же, прерогатива музыкального мышления, а восходит к глубинным законам Мироздания. Музыкальный звук обладает количественно-пространственными характеристиками (длиной волны и частотой колебаний). Звук, включённый в интонацию, получает к этому характеристику числового отношения, то есть своеобразную координатную выраженность двух звучащих и осознаваемых через их соотносённость “точек” музыкального пространства. Пространственные координаты интонации есть сразу же её временные координаты, поскольку единственным условием осознания звукового соотношения (то есть интонации) является его развёртывание во времени.

Пространственно-временной переход (звук – время), определяемый в качестве способа бытия музыкально-образных систем, по сути дела есть случай перехода материального в идеальное. Структура музыкальной процедуры: звуковая волна → время → смысл, где звуковая волна выступает материальной предпосылкой, время – условием и смысл – целью и конечным уровнем диалектического снятия целостного бытия музыкального.

Таким образом, музыка является моделью действительности. Однако последняя включает в себя по крайней мере три взаимообусловленных уровня бытийственности: а) действие фундаментальных законов Универсума (Мироздания); б) область их социокультурного освоения; в) сферу становления внутримызыкальной смысловыразительности и конструктивности.

б). Вторым аспектом философского анализа музыки является осмысление звуко-интонационной природы музыки в контексте ее генезиса.

Генезис музыкального. Истоки древнейших архетипических интонаций кроются в первичном нерасчленимом массиве человеческой практики, в грубо утилитарной потребности элементарной коммуникации, в древнейших приспособительных реакциях человеческого субъекта на внешнюю среду и материальный мир. Далее, по мере того, как первобытная практика обнаруживает очертания целеполагающего освоения мира, рефлекторная коммуникативность расчленяется, дифференцируется, структурируется. Утилитарность музыки порождает магически-подражательную, а затем и бескорыстно-отвлечённую – эстетическую – потребность человека. Стихийно-чувственное начало восприятия звучащего мира рафинируется, из акустической среды выделяются очищенные звучания, несущие смысловую нагрузку уже в виде определённых типов интонации; последние постепенно утрачивают прямую связь с магическими и ритуально-родовыми процедурами. Далее начинается собственно история музыки, выкристаллизовавшаяся из человеческой истории.

Звук становится музыкальным только в том случае, если он а) не один, а взят в отношении к другому (то есть интонационен); б) помещён во временной контекст. А отсюда с необходимостью следует вывод: звук становится музыкальным при переводе его в область времени, которое, как известно, течёт бесшумно. Иными словами, в основе системы детерминаций, определяющих возникновение и становление музыки, лежит потребность озвучивания времени, его локализации из акустического хаоса либо безмолвия. Поэтому

музыкальный звук есть человеческая мера движения мировых (безразличных к человеку) событий. Он находится “на границе”, на переходе от всеобщего (универсального, мирозданческого) к особенному (чувственно переживаемому, осваиваемому).

Разворачиваясь в своей эволюции от древнейшей истории до цивилизационных обществ, музыкальный звук сохраняет в генезисе триединую структуру усложняющихся сущностей, восходящих от сигнала к знаку, и оттуда – к символу. Итак, “сигнал – знак – символ” – формула музыкального звука, свёрнутая в нём в любой момент исторической наличности. Соотнесём её со структурой развёртывания музыкальной процедуры: “звуковая волна → время → смысл”, где пространственно-временной переход есть одновременно переход материального в идеальное. Нетрудно заметить, что каждый член первой триады совпадает по логике развёртывания с аналогичным членом во второй.

Следовательно, обобщённая формула музыкального процесса – от структуры музыкального звука до процедуры его развёртывания – выражается двухуровневой системой опосредствованных связей:

сигнал	–	знак	–	символ
звуковая волна	–	время	–	смысл

Философские основания анализа музыки восходят к фундаментальным причинностям бытия; а отсюда – музыка есть мир человека, целостный и свободный, который постоянно наличествует, пребывает, совершается, есть. Ясно, что это – особый случай времени (мирового и человеческого), но и собственно бытия, достигающего в пределах музыкальной “действительности” необходимой диалектической (=самораздваивающейся) напряжённости. Музыка закономерна по отношению к человеческой онтологии и культуре.

в). Специфической особенностью музыки является то, что это временное искусство, темпоральное. Звукоорганизация разворачивается в пространственно-временном континууме, что является основой музыкального становления. Музыка локализует время, придает ему бытийный смысл, но все это происходит в пределах человеческого смыслообразования и темпоральности. Человек погружен во время, растворяется в нем и не ощущает его поток. Но в музыке человек может пережить, "схватить" это время, поскольку музыка является особой временной организацией, которая побуждает человека реагировать, переживать, сочувствовать в каждом музыкальном событии, в каждый временной момент. Итак, музыка наполняет время субъективностью, бытийностью, она есть сплошное настоящее.

А. Ф. Лосев понимал музыкальное произведение как "длящееся настоящее, без ухода в прошлое, потому что каждая слышимая в нем деталь не дана сама по себе, но лишь в органическом сращении со всеми остальными деталями этого произведения, во внутреннем с ними взаимопроникновении" (Музыка как предмет логики"). По Лосеву, "в музыкальном времени нет прошлого. ... Но если нет прошлого, то тогда, очевидно, реально существует только настоящее и его жизнь, творит в недрах этого настоящего его будущее. Это чрезвычайной важности вывод, который говорит, что всякое музыкальное произведение, пока оно живет, слышится, есть сплошное настоящее, полное всевозможных изменений и процессов. "Музыкальное время не является формой или видом протекания событий и явлений музыки, но есть сами эти события и явления в их самой настоящей онтологической основе" [Там же, 239]. Итак, сама музыка становится актуальным настоящим бытийных событий в человеческой жизни, "не время является формой бытия музыка, а музыка формой времени ... музыка есть".

Временной характер музыкального события определяет ее как форму человеческого бытия, как форму структурирования и осмысления этого бытия на уровне экзистенциально-эмоциональном.

Таким образом, музыкальное является человеческим измерением времени в его настоящем повседневно-бытийном состоянии. "Музыкальное, которое попадает в фокус актуального настоящего времени, из действительности в действие, осознается как музыка, как произведение, переживается и интерпретируется" [Суханцева В. К. Музыка как мир человека, 118]. Итак, "музыкальное" может быть понято как естественное, незаинтересованное и предшествующее деятельностным проявлениям Универсума человеческого бытия. Музыка – это сама жизнь, само человеческое бытие в его экзистенциально-феноменологической и онтологической сущности.

4. Проблема классификации в музыкальной культуре. Основные подходы.

История музыки является областью музыковедения и истории, изучающей музыку (особенно Западную классическую музыку) в её хронологической перспективе. Принято выделять:

- Доисторическая музыка (Доисторической, или примитивной, принято обозначать устную музыкальную традицию. Для доисторической музыки не-европейских континентов зачастую применяются термины фолк-, народная или традиционная музыка. Доисторическая эра заканчивается с переходом на письменную музыкальную традицию).

- Музыка древнего мира (Это древняя музыка Египта, Сирии, Китая, Индии, Греции и др. ранних цивилизаций, где музыка играла чаще религиозно-культовую роль).

- Ранняя музыка (Общий термин, используемый, чтобы описать музыку в европейской классической традиции со времени падения Римской империи, в 476 г. н. э., до конца эпохи барокко в середине 18-го столетия. Объединила эти культуры в эпоху Средневековья — Римско-католическая церковь, и ее музыка служила фокусом для музыкального развития в течение первой тысячи лет этого периода. Очень немного нехристианской музыки этого периода выжило, из-за подавления ее Церковью).

- Классическая музыка (К этому периоду относят музыку Средневековья (476—1400), Ренессанса (1400—1600), Барокко (1600—1750), Классицизма (1750—1820), Романтизма (1820—1900) и

- Современную классическую музыку XX в.)

1). Концепция классификации типов музыки Т. Чередниченко:

Т. Чередниченко в работе "Музыка в истории культуры" рассматривает четыре исторические типы развития музыкальной культуры:

- фольклорный (архаичный фольклор; крестьянские песенно-инструментальные традиции; современный городской фольклор; вырожденный фольклор - адаптации на профессиональный лад народных образцов). Репертуар фольклорных песен, заклинаний, наигрышей хранится в коллективной памяти. Устность фольклора вытекает из традиционализма культуры, в которой фольклор возникает и живет. Из устности и интегрированности музыки в традиционный уклад жизни вытекает особый характер осознания творчества. Музыка не учатся специально, через формализованную инструкцию, а просто слушают и подключаются к исполнению, поскольку участвуют в обрядах и бытовых ритуалах, в которых она звучит.

- менестрельный (городская развлекательная музыка от средневековых скоморохов и менестрелей до современной эстрады). Менестрельный репертуар так же, как фольклорный,

сохраняется в памяти - в памяти профессиональных музыкантов, прошедших специальное обучение у признанных мастеров и принятых в соответствующую ремесленную корпорацию. В такие корпорации - цехи с определенным уставом - объединялись западные жонглеры и менестрели; в так называемые ватаги - русские скоморохи. В Новое время, когда корпоративные принципы общественной организации сошли на нет, музыканты-развлекатели сохраняют черты цеховой объединенности. Например, цыгане, которые в городах России XVIII-XIX веков были главными музыкальными увеселителями, составляли замкнутую художественную среду. В сегодняшнем шоу-бизнесе также есть свои ограничения на вход, регулируемые специалистами по «раскрутке» «звезд».

- канонически-импровизационный (литургический распев, традиционные неевропейские инструментальные и вокально-инструментальные импровизационные циклы, например, узбекский маком). Высокая каноническая импровизация не отделена стеной от менестрельного творчества. Эпические певцы-сказители могли исполнять развлекательный репертуар (известны факты, когда украинские кобзари заканчивали выступление, состоящее из дум -эпических песен, веселыми танцевальными коломыйками), а музыканты-развлекатели - духовные песнопения (в русских документах зафиксированы случаи пения скоморохами в кабаках душевспасительных стихов). Однако устная культура литургического распева и серьезной вокально-инструментальной импровизации все же имеет четкую специфику. Состоит она в том, что корпоративный профессионализм опосредован «настоящей» теорией - не просто сводом рецептов, а кодексом фундаментально обоснованных норм. Византийские и русские церковные распевщики, исполнители григорианского хора Западной церкви не только хранили в памяти лады и комплексы попевок, приуроченные к тому или иному молитвенному тексту, но знали символические значения-обоснования каждого музыкального элемента. За звучанием стояла теология – ее то и пели церковные профессионалы. Символические значения попевок и целых песнопений систематизировались в специальных трактатах, знание которых было непременным условием профессионализма. Естественно, что при этом не обходилось и без нотации. Нотация была условной и частичной, она не передавала конкретной фигуры распева, но лишь фиксировала его основные вехи, и притом в такой форме, расшифровать которую можно было, лишь заранее имея в памяти соответствующие мелодические фигуры. Таким образом, в дело вступала импровизация.

- композиторский (европейская авторская композиция XI-XX веков, одним из основных понятий которой является «opus» -оригинальное сочинение, зафиксированное в нотном тексте). Характеризуя опус-музыку, Чередниченко подчеркивает ее внутреннюю логику, ставшей ее ментальным слоем. "Опус-музыку теория описывает как автономное искусство, которое задает себе законы и не требует содержательных инъекций извне - религии или философии, от бытовой или ритуальной ситуации, со стороны уклада жизни или повседневных переживаний людей". Возникает понятие и явление музыкального произведения - авторского опуса, детально и исчерпывающе зафиксированного в тексте, остающегося навечно идентичным самому себе, несмотря на множество исполнительских прочтений. Такое произведение - источник дифференциации музыкального профессионализма. Итак, система автономной опус-музыки, по определению Чередниченко, представляет собой, с одной стороны, абсолютизацию художественной спецификации искусства звуков, а другой - хрупкость и уязвимость творчества, оторвалась от жизненной конкретности или от символики, включенной в традиционные обряды, церемонии, культовый быт.

Три первых типа сходятся по признаку каноничности. Четвертый противостоит им принципиальной неканонической ориентацией.

Если фольклорная танцевальная музыка в любом случае, как бы бедно ни была она спета, - хорошая, поскольку под нее можно танцевать; если менестрельна баллада, пусть и выполнена без особого блеска, равно развлекает публику: если литургическое распев, хотя бы элементарный, должным участвует в церковной службе, а не очень удачная импровизация исполнителя раги хорошая уже тем, что не противоречит настроению аудитории; то симфония или скрипичный концерт, написаны и сыграны без особого таланта, ни на что не годные и никому, кроме автора, не нужны. Итак, различая музыкальные типы в истории и в современном видении, Чередниченко анализирует их фундаментальные принципы и доказывает, что типы музицирования рассчитаны на разные аудитория, с разным набором ценностей, а потому могут сосуществовать в одном культурном контексте, что, собственно и происходит в пост - постмодернизме.

2). Концепция классификации музыкальной культуры В. Мартынова:

Другой композитор и ученый современной русской музыкальной культуры В. Мартынов имеет собственный взгляд на общекультурную ситуацию в профессиональной музыке XX в. и вообще на ее историю. Его идеи представлены в целом работами "Конец времени композиторов", "Зона Opus Posth, или рождение новой реальности" и "Казус Vita Nova", многими интернет-публикациями и выступлениями в СМИ. Он создает концепцию универсального членения исторического развития как музыкальной культуры так и человеческого бытия в целом. Мартынов производит несколько типов классификаций в единой системе анализа истории человеческого бытия. Музыка в этой системе играет ключевую роль. Мы рассмотрим 4 группы классификаций музыкальной культуры:

- По антропологическим типам развития человеческой культуры;
- По историческим фазам выствывания бытия;
- По типологии музыки и принципам организации музыкального материала;
- По типам существования форм музыкальной ткани и производителей музыки.

Формулируя классификацию антропологических типов музыкальной культуры (брахманы, кшатрии, вайшьи и шудры), которая охватывает весь спектр назначений человека и стратегии ее поведения. Символами каждого периода проявляются всадника Апокалипсиса.

Сводная классификация музыкальной культуры по Мартынову:

Первый всадник на белом коне с луком символизирует эпоху IV - X вв. когда в музыкальной культуре господствует устная форма существования музыки и сакральное пространство. Откровение является основой возникновения музыкальной ткани, *varietas* - принцип организации музыкального материала. Этот период Мартынов называет *cantus planus* (буквально - "простой напев"), обозначающий доавторскую музыку, в которой есть лишь проводник откровения, а формой существования музыкальной ткани оказывается воспроизведение Космоса, Ритуала. Это система западного григорианского пения и византийского "осьмогласия", которая является звуковым отражением образа круговращение ангелов и круговращение душ молящихся. "Музыка не то, что создается человеком, но есть то, что воспроизводится и производится человеком, а потому в акте музицирования человек не может выступать в роли автора-творца, но может выступать только в роли переводчика-комментатора". В этот период упорядоченное звучание было неотъемлемой частью "сакрального пространства", прежде мистерии. Впрочем, говорить здесь в прошедшем времени

не совсем правильно, отмечает композитор, "когда в афроамериканских баптистских священников горячая проповедь спонтанно переходит в госпел - что это, как не тот *cantus planus*?". Вопрос же об авторстве никому даже не приходит в голову - вся музыка от Бога, отмечает композитор.

"Время брахманов" - монахов, или время "первого всадника Апокалипсиса", - это время, когда реальность раскрывается как столкновение с сакральным, когда пребывание в сакральном и познания сакрального почитается высшим и основным предназначением человека. Это период иконосферы, то есть такое состояние сознания и бытия, состояние взаимоотношений сознания с бытием, который Мартынов характеризует как "сакрально организованное пространство и сакрально организованное время".

Второй всадник с мечом на красном коне символизирует война (кшатрия), это период XI - XVI вв., Переход от иконосферы к культуре. На смену сакрального пространства приходит новое пространство - пространство сакрального искусства. Разрушение сакрального пространства проявляется прежде всего в разрушении системных иконных соотношений, в музыкальной культуре отражается в музыке *res facta* ("заранее сделанная"), на основе принципа организации музыкального материала *varietas*-композиция. "Принцип *varietas*-композиции, это принцип, который предполагает обязательное наличие заранее заданной внеположенной модели, над которой происходят композиторские операции, и вне которой эти операции просто невозможны. В качестве модели может выступать и одnogолосный григорианский напев, и многоголосый шансон или мотет, и сольмизационные формулы. Музыка по-прежнему живет в сакральном пространстве, но уже как сознательно внесенный добавленный элемент - как это происходит в современных христианских богослужениях. В этот период начинает формироваться композиторская музыка. Суть музыки *res facta* заключается в предупреждении звучания текстом. Авторское начало уже выражено, но сам композитор видит свое первое задание в подражании традиции, в достижении выдающихся предшественников. Музыка *res facta* тесно связана с музыкой *cantus planus*, она глубоко укоренена еще в сакральном пространстве, будучи уже безусловно композиторской дисциплиной, музыка *res facta*, в то же самое время, обладает целым рядом фундаментальных качеств, присущих некомпозиторским методам мышления и некомпозиторским приемам структурирования музыкального материала.

Третий всадник, по концепции Мартынова, это всадник на черном коне с весами, символизирует историческую эпоху вайшьев (производителей ценностей) XVII - XX вв. и цивилизации. Этот всадник символизирует человека, который измеряет, рассуждает и осмысливает, который становится "мерой всех вещей" и представляет все по картезианскому "*Cogito ergo sum*", что становится мерой существования человека Нового времени. В это время происходит преобразование парадигмы мышления от символа "круга" и "спирали" до "прямой линии" как общего типа развития онтологии мышления. "Круг является парадигмой пребывания в сакральном, а спираль - парадигмой потери полноты пребывания в сакральном, <...> переход к парадигме прямой линии означает полное и окончательное выпадение сознания из состояния пребывания в сакральном. Сакральное перестает быть онтологической данностью и превращается в факт переживания или представления, которое в зависимости от волеизъявления человека может иметь или не иметь место. Но это означает, что на арене истории появляется новый тип человека". Раньше мир был храмом, в котором благоговейно находился человек, теперь мир становится лабораторией, в которой человек орудует на свое усмотрение, ставя опыты над действительностью, - и именно в этом заключается суть перехода от пространства

сакрального искусства в пространство "только" искусства, отмечает Мартынов. Это цивилизационная стадия исторического развития, в которой формируется печатный способ передачи и хранения информации, формой существования музыкальной ткани становится произведение, а принципом организации - авторская композиция. "Композитор перестает быть посланником или медиатором, ретранслирует божественные или космические реалии. Теперь, став мерой всех вещей, он занимается чувственным оформлением своих собственных представлений и превращается в свободного "автономного" творца-автора ". Третий период, в понимании Мартынова - это европейская "композиторская opus-музыка". Музыка типа "опус" характеризуется Мартыновым как вещь-произведение, что уже сделана, стала, вопреки богослужение-певческой системе музыки, существовавшей в потоке становления. Понятие "opus-музыка" указывает на музыку как на систему производства и потребления вещей-изделий, подчеркивает Мартынов. Если для древних и традиционных культур акт музицирования мыслился как вхождение в гармоничное единение с Космосом, Богом, как воспроизведение резонанса вечно существующей космической гармонии, то opus-музыка "застывает" в виде нотных текстов и композиторских техник.

"Композитор – это "человек, который пишет", композитор - это человек, создающий музыкальные тексты, которые превращаются затем в музыку, что реально звучит". Поэтому пространство opus-музыки, является прежде всего пространством опубликованных (записанных с помощью знаков) произведений. "Время вайшьев, или время третьего всадника Апокалипсиса, заканчивается тремя кардинальными констатациями: констатацией смерти Бога, смерти субъекта и конца истории". Таким образом, эти констатации знаменуют крах системы ценностей, основанной на вере в смыслообразующую силу представления, и переход к новой фазе бытия.

Если говорить о четвертом периоде в классификации Мартынова, то его представляет *четвертый всадник Апокалипсиса*, который является всадником по имени "Смерть" на бледном (бесцветном) коне. Это время, когда "слуги шудры", предназначенные для обслуживания брахманов, кшатриев и вайшьев, занимают привилегированное положение и начинают господствовать над теми, кому должны служить. Это эпоха массовой культуры, информосферы, где способом передачи и хранения информации становятся электронные технологии, а формой существования музыки - пространство производства-потребления. Красота понимается как объект манипуляций, а основой возникновения музыки становится информационный повод. Это время датируется Мартыновым с 1970-х гг, определяется как "конец времени композиторов" и называется этот тип музыки - opus posth-музыка. Первыми симптомами, по концепции Мартынова, конца времени композиторов оказывается крах тональной системы и принципа тематизма, что с очевидностью проявили себя уже в начале XX в. Наиболее характерные признаки "конца" заявили о себе во второй половине XX в. Это алеаторика, интуитивная музыка, музыкальный театр, музыкальный хеппенинг и другие явления, каждое из которых так или иначе направлено на разрушение идеи текста, идеи произведения и идеи автора. По концепции Мартынова, Opus posth-музыка - это современная музыка, которая сама понимает, что она пришла на смену "опус-музыке". "

Формой существования музыкальной ткани в этот период становится не воспроизведение и не произведение, а "проект" (который может быть и постмодернистской акцией, и концептуалистским "жестом"), а ключевой фигурой и "создателем" становится инициатор проекта. "Переход от произведения к проекту, от автора к инициатору проекта и от

представления к информационному поводу является следствием фундаментального перехода от пространства искусства в пространство производства и потребления".

Рассмотрим более подробно проблему смерти орус-музыки. Конец времени композиторов - это признак того, что завершается время грамматики, последовательного дискурса, завершается эпоха линейности ", - говорит в одном из интервью Мартынов. В музыке - это катастрофа принципа линейности, что является прежде катастрофой тональной системы, отмечает он. Эту катастрофу скорее всего даже нельзя назвать катастрофой в полном смысле слова, поскольку она произошла вследствие целенаправленного развития самой тональной системы, логически приводит к возникновению атональной системы, а затем и к открытию додекафонии. Говоря о конце времени композиторов, Мартынов подразумевает исчерпанность индивидуального, творческого, принципиально инновационного отношение к музыке ("авторской фантазии"), стиля, техники (в общекультурном ее понимании).

Конец времени композиторов совсем не обязательно должен означать конец времени музыки вообще, потому что феномен композитора и композиторство очевидно не покрывает всего того, что подразумевается под музыкой. В таком случае конец времени композиторов можно рассматривать как начало высвобождения возможностей, изначально таящихся в музыке, но подавляющихся композиторством во время господства композиторов над музыкой. Итак, конец времени композитора означает лишь то, что принцип композиции, построенной на идее европейского трансцендентального субъективизма, потерял свое онтологическое и религиозное назначение, и это приводит (согласно ницшеанской идеи "вечного возвращения") крах текстуальной системы ценностей и знаменует переход к новой фазы бытия.

Итак, подведем итог по классификации истории музыкальной культуры в видении Мартынова. Таблица.

Датировка (примерная)	IV-X вв.	XI-XVI вв.	XVII-XX вв.	1970-е гг.- ...
Символ духа времени	всадник с луком на белом коне	всадник с мечом на красном коне	всадник с весами на черном коне	всадник – «Смерть» на бесцветном коне
Антропологический тип	брахманы (монахи)	кшатрии (воины)	вайшьи (производители ценностей)	шудры (слуги)
Тип движения сознания	круг	спираль	прямая линия	-
Исторические фазы	иконосфера	культура	цивилизация	информосфера
Способ передачи и хранения информации	устный	рукописный	печатный	электронный (звукозапись)
Формы существования музыки	сакральное пространство	пространство сакрального искусства	пространство искусств	пространство производства потребления

Понимание красоты	пространство пребывания	конденсация пространства в объекте	объект переживания	объект манипуляций
Типы музыки	cantus planus	музыка facta	opus-музыка	opus posth-музыка
Принципы организации музыкального материала	varietas	varietas-композиция	композиция	посткомпозиция (бриколаж)
Основание возникновения музыкальной ткани	откровенное	авторитетный первоисточник	представление	информационный повод
Формы существования музыкальной ткани	воспроизведение	Произведение-воспроизведение	произведение	проект
Типы производителя музыкальной ткани	проводник откровенно	комментатор	автор	инициатор проекта

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Дать определение музыкальной эстетике и философии музыки, очертить круг проблем.
2. Проанализировать философско-эстетические основания анализа музыкальной культуры:
3. осмысление звуко-интонационной природы музыки в контексте ее генезиса.
4. Раскрыть суть музыки как временного искусства.
5. Проблема классификации в музыкальной культуре. Основные подходы.
6. Концепция классификации типов музыки Т. Чередниченко.
7. Концепция классификации музыкальной культуры В. Мартынова.

Литература:

1. [Борев, Ю.Б. Эстетика: Учебник / Ю.Б. Борев – М., 2002. – 511 с.](#)
2. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 412 с.](#)
3. [Бычков, В.В. Эстетика: Учебник / В.В.Бычков. – М., 2002. – 528 с.](#)
4. [Лосев А. Ф. Музыка как предмет логики / А. Ф. Лосев // Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 950 с.](#)
5. [Лосев А. Ф. Форма – Стиль – Выражение. – М.: Мысль, 1995. – 950 с.](#)

6. Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; [послесл. Т. Чередниченко]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.
7. Никитич, Л.А. Эстетика: Учебник для вузов / Л.А.Никитич. - М.: ЮНИТИ-ДАНА, 2003. — 439 с. (Серия «Gogito ergo sum».) Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.
8. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.

ЛЕКЦИЯ 2: ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ЯЗЫКА (4 часа)

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Музыкальный язык и его элементы.
2. Эволюция и генезис музыкального языка как эстетическая проблема.
3. Музыкальный язык классической композиторской музыки
4. Специфические особенности музыкального языка XX-XXI века

1 Музыкальный язык и его элементы

Музыка - единственный всемирный язык, его не надо переводить, на нем душа говорит с душой. Если вы знаете самый универсальный в мире язык - язык музыки, то вы можете понять любого человека. Музыка имеет свой язык, свои средства выразительности, при помощи которых музыка говорит, поет, плачет...

Музыка — язык звуков и интонаций — отличается особой эмоциональной глубиной. Язык музыки – это сложная иерархическая, многоуровневая система, для которой характерна тенденция к развитию, согласованность и возможность обновления частей, ее составляющих.

Традиционно к элементам языка музыки как особой знаковой системы относят звуки, характеризующиеся высотой, громкостью, длительностью и тембром, которые составляют мелодию, гармонию (отдельные созвучия, аккорды). Музыкальные звуки, взаимодействуя друг с другом образуют метро–ритмические рисунки, оформляются в интонации и произведения, заключающие некоторый музыкальный образ.

Существуют следующие уровни средств музыкальной выразительности (музыкального языка), которые образуют систему уровней:

- звуковысотный (лад, гармония, тембры, регистры, тональность, мелодия);
- ритмический (ритмические рисунки);
- композиционная сторона (музыкальный процесс в целом): все средства, создающие композицию;
- исполнительская интерпретация (агогика, артикуляция, штрихи и исполнительская интонация).

Язык музыки представляет собой неоднородную систему, содержащую элементы как **высокоорганизованные** (ладогармоническая сторона), так и **менее организованные** (динамика). Рассмотрим элементы музыкального языка.

1) **Звуковысотный** уровень м. я. – это исторически сложившаяся система элементов музыки на основе высоты, выступающей в качестве свойства звука. Это **интервальный** уровень развертывания музыкальных звуков.

Звукоряд – это простейшая первичная систематизация звуков для их осмысления или изучения, устанавливающая высоту и количество каких-либо звуков независимо от их связи между собой. Звукоряд следует отличать от гаммы (гамма — частная разновидность звукоряда).

Мелодия есть линейно выраженная одноголосная музыкальная мысль. Музыкальная мысль, имеющая большую или меньшую законченность называется темой.

Лад («порядок», «система») — это логически дифференцированная система звукоотношений. Соотношение, связь между собой устойчивых и неустойчивых звуков — одна из самых важных основ языка музыки. Музыкальные лады очень различны (самые употребительные — мажор и минор), они включают разное количество звуков, по-разному располагаются в них устойчивые и неустойчивые звуки. Ладовая система Древней Греции включала шесть основных ладов (ионийский, эолийский, дорийский, фригийский, лидийский и миксолидийский) и шесть «гиполадов». Все эти лады извлекались из единого звукоряда, отличаясь главными «устойчивыми» ступенями.

Всё историческое многообразие ладов современная наука возводит к двум фундаментальным принципам — модальности и тональности. «Модальные лады — те, которые <...> опираются на ладовые звукоряды (а тяготение к центральному тону может отсутствовать). Тональные лады — те, которые <...> опираются на тяготение к центральному звуку или созвучию (а определённость звукоряда может отсутствовать). Модальность как принцип лада не исключает тональности.

Интервал (от лат. intervallum — промежуток, расстояние; разница, несходство) в музыке — соотношение между двумя звуками определённой высоты. Наименьшей единицей измерения музыкального интервала в европейской традиции считается полутон. Интервалы меньше полутона именовются микроинтервалами.

Ритм в теории музыки — соотношения длительностей звуков (нот) в их последовательности. Ноты могут иметь различную длительность, вследствие чего между ними создаются определенные временные соотношения. Объединяясь в различных вариациях, длительности нот образуют различные ритмические фигуры, из которых складывается общий ритмический рисунок музыкального произведения. Этот ритмический рисунок и есть ритм.

Ритм — это организованная последовательность звуковых длительностей, ритм скрепляет воедино различные звуки и аккорды и создает из них группы, имеющие осмысленность. Ритм неизменно связан с выделением в группах акцентируемых звуков, то есть с метром. Равномерное чередование тяжелых и легких единиц счета (долей времени) и называется метром. Метр задает координатную сетку из сильных и слабых долей с одинаковыми расстояниями между долями.

Тембр (фр. timbre — «колокольчик», «метка», «отличительный знак») — колористическая (обертонная) окраска звука; одна из специфических характеристик музыкального звука (наряду с его высотой, громкостью и длительностью).

Аккорд (от позднелат. accordo — согласовываю) — созвучие из трёх и более разновысотных музыкальных звуков. Аккорды имеют названия по количеству входящих в аккорд разновысотных звуков, отстоящих друг от друга на терции: 3 — трезвучие; 4 — септаккорд; 5 — нонаккорд; и т.д. В структуру аккорда входят: основной тон — «корень» аккорда (тоника); аккордовые консонансы, аккордовые диссонансы (consonantia — созвучие, согласное звучание, и dissonantia — нестройность, нестройное звучание) — противоположные понятия теории музыки, характеризующие слияние или неслияние в восприятии одновременно звучащих тонов, а также сами созвучия (интервалы, аккорды), воспринимаемые как слитные и неслитные).

Итак, все, что мы нашли, разлагая музыкальное произведение на составные элементы — ритм, метр, лад, мелодия, гармония, тембр, — все это присуще всем музыкальным произведениям, и простым, и самым сложным. Из этого и складывается **язык музыки**.

2. Эволюция и генезис музыкального языка как эстетическая проблема

Язык музыки — это особое пространство оформления музыкального, где происходит установление связей между музыкальными знаками и человеческими смысло-ценностями. Музыкальный язык представляет собой многогранное явление, эволюция которого неразрывно связана с эволюцией самого человека и его культуры. В современной науке феномен музыкального языка рассматривается в различных направлениях.

Это и **музыковедческий** анализ элементов музыкального языка, и **эстетический** анализ который чаще всего основывается на литературоведческом понимании языковой проблематики, и структуралистический, и т.д.

Рассматривая проблему языка музыки в целом, на наш взгляд, можно выделить как минимум две точки зрения. *С одной стороны, музыкальный язык имеет глубокие онтологические основания, обуславливающие его логико-диалогическую и эмоционально-экзистенциальную сущность, уходящие в глубины человеческой архетипики и истории музыки. С другой стороны, музыкальный язык, как и любой другой язык, представляет собой*

специфическую знаковую систему, в которой знаки и их соотношения несут определенное значение. При этом музыкальные знаки являются уникальным в своем роде явлением музыки, достойным самостоятельного изучения (что, собственно, сегодня, и привлекает многих исследователей).

Композиторское творчество основано на определенных техниках и новационных экспериментах, порой на логически-математических вычислениях и усовершенствовании уже существующих техник. Композиторская музыка и ее язык формируется поэтапно, в процессе перехода от устной традиции бытования музыкального к письменной. **Выделим такие этапы формирования музыкального языка композиторской музыки:**

- эпоха *Ars antiqua* или готического контрапункта (XII — XIII век),
- эпоха *Ars nova* (XIV в.) или мензурального контрапункта,
- эпоха эфонического контрапункта XV в.,
- эпоха тональной музыки или картезианского субъективизма XVII в.,
- эпоха симфонической музыки или трансцендентального субъективизма XVIII – XIX вв.,
- эпоха крушения тональной системы и принципа линейности - начало XX в.,
- эпоха разрушения идеи текста, произведения и автора – конец XX в.

3. Музыкальный язык классической композиторской музыки

1) Начало времени композиторов знаменуется возникновением нотопищевой письменности, способной фиксировать придуманный композитором опус, это период времени где-то с середины XI в. по середину XII в. Точкой отсчета здесь может считаться возникновение системы Октоиха. Это система, в которой происходит точная фиксация каждой конкретной мелодии, что ведет к возникновению системы восьми октавных звукорядов, на которую опирается письменная версия григорианской мелодии.

*Эпоха *Ars antiqua* представляет собой период некой «кристаллизации» принципа композиции и формирования знаково-графических форм фиксации музыкальных звуков. Линейная нотация, изобретенная еще в XI веке бенедиктинским монахом Гвидо Аретинским, в отличие от невменной нотации (напомним, что невма фиксировала конкретную интонацию или напев), делает возможным прочтение совершенно новой, ранее не знакомой мелодии. Суть изобретения Гвидо заключается в том, что линейная нотация представляет визуальный образ музыки.*

Итак, преобразование системы модальной формульности в систему октавных звукорядов и переход от синтетического понимания мелодии к пониманию аналитическому параллельно с процессом возникновения **контрапунктического многоголосия, обуславливает зарождение композиторской музыки и формирование системы музыкального языка как такового. Система Октоиха свидетельствует о рождении новой эпохи – эпохи музыкального языка контрапункта.**

История контрапунктической музыки неразрывно связана с историей органумов. Вся история контрапунктической композиции, может быть подразделена на периоды (конечно, непосредственно связанные с конкретными школами): 1) стадию ранних параллельных органумов (где главный голос дублируется в один из совершенных консонансов: октаву, квинту или кварту); 2) стадию свободных органумов (где органальный голос независим от главного, добавляется к нему по принципу «нота-против-ноты»); 3) стадию мелизматических органумов (где на один звук главного голоса приходится несколько звуков второго голоса); 4) стадию метризованных органумов (где главный голос «гармонизируется» одним или несколькими клаузулами или дискантами; 5) стадию школы Нотр-Дам с первыми образцами композиторских опусов. **Итак, в истории музыкальной знаковости происходит поэтапное формирование системы музыкального языка: параллельный органум – непараллельный органум – свободный органум – мелизматический органум – метризованный органум – опус.**

Окончательное формирование принципа композиции как искусства линейного контрапункта связано с парижской школой Нотр-Дам, которая считается центром композиторской мысли, доминировавшей в европейской культуре до XIII века.

Основателями этой школы были монахи **Леонин** и его учеником **Пэротин**. Парижская школа подарила высокие образцы многоголосной музыки, она является первой европейской школой хоровой полифонии. *Фундаментальными новациями этой школы принято считать, с одной стороны, введение трех- и четырехголосия, с другой стороны, создание самостоятельной Halteton-техники, (письмо на выдержанном звуке), а также внедрение особой ритмической техники (не связанного со словом ритма).* Суть этой техники заключается в переходе одного напева из голоса в голос, что ведет к особому тембровому варьированию конкретного интонационного материала. Подобная техника была очень эффективна и крайне перспективна, поскольку в ней реально существовали практически все фундаментальные композиторские методы организации звукового материала, впоследствии актуализирующиеся в музыкальной композиции XVI в. (например, подвижный контрапункт, каноническая техника, вариационность, и др.).

Для готического периода характерно создание техники модальной нотации, это нотация разработанная школой Нотр-Дам, но уже перотиновского периода. Именно фиксирование ритмики при помощи модальной нотации является тем принципиальным моментом, который отделяет перотиновский период от леониновского, а в более широком видении, отделяет эпоху *Ars antiqua* от эпохи Сен-Марсьяль.

2) В эпоху *Ars nova* (XIV в.) актуальной становится уже мензуральная нотация. Открывается новое пространство композиции, которое полностью соответствовало духу эпохи Ренессанса. Мензуральная нотация порождает мензуральную ритмику. В период мензуральной нотации обретает точное и законченное графическое выражение принцип контрапункта. Начиная с XIII века широко распространенным видом многоголосной записи контрапунктического произведения становятся отдельно взятые голоса-партии, которые составляют содержание так называемых «хоровых книг» (где отдельные голоса писались на развороте один за другим в строго определенном порядке). Раздельное написание различных партий единого произведения представляло собой высшее воплощение знаково-графической идеи музыкального представления контрапункта.

Важной фигурой эпохи *Ars nova* является **Гийом де Машо**. Значение его творчества заключается в том, что в его лице впервые был явлен новый тип композитора – создателя опусов, который просуществовал вплоть до середины XX века. Гийом де Машо предопределил сущность композиторского мировоззрения, заключающегося в субъективизме, порожденном еще средневековым номинализмом и мистицизмом XIV в.

3) Следующая эпоха является эпохой эвфонического контрапункта XV в. Эвфония – это фундаментальный принцип звуковой организации, выражающийся, с одной стороны, в *благозвучном и простом ритме*, а с другой, в *пропорциональном строении компонентов музыкально-звуковой структуры* (пропорциональном соотношении между отдельными частями композиционных циклов). Создателями эвфонии были композиторы *Данстейбл и Дюфай*. Они разработали основные принципы эвфонии, базирующиеся на *благозвучии терции и сексты*. В их творчестве постепенно преодолевается чрезмерная усложненность ритмических схем, которая была ранее обязательной нормой композиции. **В результате эвфоническая ритмика обретает черты простоты и прозрачности.**

Остановимся на еще одной технике периода контрапункта, которая раскрывает знаково-символическую основу разработки музыкального языка того времени. Речь идет о технике **cantus firmus** («твердый напев»). Данная техника представляет собой разновидность контрапункта, в котором последовательность звуков определенного фрагмента григорианского напева, становится основой контрапунктического произведения. **Cantus firmus можно рассматривать как некий «ключ», открывающий доступ к пониманию действия механизма принципа контрапункта.** Период господства данной техники контрапункта

охватывает приблизительно XII – XVI в., окончанием его является творческие новации Палестрины и Орландо Лассо. История принципа *cantus firmus* начинается с реального присутствия *мелодического первоисточника в структуре произведения*, причем «мелодия первоисточника звучит полностью, без каких-либо пропусков и длительность всего произведения совпадает с длительностью песнопения, на котором оно основано. На следующих стадиях истории принципа *cantus firmus* мелодический первоисточник начинает расчленяться, сегментироваться и использоваться в виде отдельных фрагментов. **Cantus firmus в философском видении оказывается одновременно и некоей прамоделью музыкального произведения, и, элементом структуры этого произведения.** Данную технику можно рассматривать, как: 1) первоисточник, на основе которого создается звуковая модель музыкального произведения, 2) мелодический материал, из которого складывается звуковая структура, 3) знаковый элемент этой структуры, наделенный определенными функциональными свойствами. Другими словами, *cantus firmus* является условием возникновения, существования и интерпретации всей системы музыкального языка контрапунктического произведения.

4) Начинается эпоха Нового времени, XVI – XVII вв., называют эпохой тональной музыки, тематизма и партитуры. Происходит почти полное исчезновение *cantus firmus*'а из структуры произведения и преобладание имитационно-строфического нотного письма. К середине XVI в. формируются общепринятые нормы письма, оформляется музыкально-историческая наука, композиторская традиция полифонии строгого стиля. Наступление времени *господства «строгого стиля» означает практически полную деградацию принципа контрапункта, происходит преобразование контрапунктического пространства в полифоническое.*

Примерно в этот период возникает такой элемент музыкального языка как **«генерал-бас»**, или *basso continuo*, он представляет собой партию баса с подписанными цифрами, обозначающими аккорды. Иными словами, это басовый голос многоголосного произведения с подписанными цифрами, которые обозначают определенные созвучия-интервалы (на основе их исполнитель воспроизводит или импровизирует аккомпанемент). Таким образом, зашифрованные в цифрах созвучия-аккорды, становятся основой нового звукового пространства. **Определяющим фактором музыкального языка теперь становится не горизонтальная линейность, а гармоническая вертикаль.** Можно утверждать, что в истории музыкальной знаковости, техника генерал-баса положила конец технике контрапункта как основы музыкальной формы.

В «эпоху генерал-баса» (конец XVI – середина XVIII века) музыкальный язык обретает свою автономию, которая базировалась на идее на событийности музыкальной формы, что обуславливалась логикой ухода от тоники в сферу доминанты и логикой возврата от доминанты в опорную сферу тоники.

На стыке XVI и XVII вв. произошло кардинальное перерождение внутренней природы музыки, и **музыка из искусства исчисляющего превратилась в искусство выражающее.** Музыка стала не только выражающим искусством, но и искусством представляющим и даже изображающим. Музыка стала представлением в полном смысле слова, музыка стала **оперой**, ибо **в мире, который стал театром, музыка может быть только оперой.** В опере музыкальный язык стал способным выражать, изображать, представлять человеческие эмоции, чувства и переживания. Музыкальный язык этой эпохи представляет собой уже достаточно *многоуровневое структурное образование, основанное на принципах векторности и линейности.* «Линейность проявляет себя как следование или последовательность событий, которая применительно к звуковому материалу выглядит как **изложение.** Это в корне отлично от того, что происходит со звуковым материалом в контрапунктическом пространстве, в котором звуковой материал подлечит не изложению, но сочетанию, или сложению. Изложение связано со словом, а сложение с числом, следовательно, **музыка из искусства, опирающегося на число, превратилась в искусство, опирающееся на слово.**

Музыкальные партитуры наполняются значительным количеством новых графических символов, предназначенных для обозначения динамических оттенков и артикуляционных штрихов. Кроме того, партитура начинает предваряться точным метрономическим указанием темпа и словами, предписывающими тот или иной характер исполнения.

Таким образом, опера, с ее приоритетом драматически-сюжетного слова и сценического действия, подняла значимость генерал-баса, с его способностью передавать активное движение и развитие, «дита оперы» – генерал-бас стал отцом автономной музыки и, прежде всего, ее главного в XVIII-XIX веках, жанра симфонии. Выдающиеся творческие находки И. С. Баха и Г. Ф. Генделя, А. Вивальди и К. Монтеверди, А. Скарлатти и других композиторов, предопределили дальнейший ход развития всей системы музыкального языка опер-музыки.

5) В XVIII – XIX вв. композиторская музыка переходит на новый этап своего развития – этап трансцендентального субъективизма, когда новации в системе языка проявляется в фундаментальной перемене отношения к нотному тексту, он перестает быть только тем, с чего считывается точное музыкальное звучание, задуманное композитором, и становится объектом интерпретации, а обретает новый уровень визуального существования. «Время трансцендентального субъективизма – это время великих артистов-интерпретаторов, которые не просто исполняют текст, написанный композитором, но именно *интерпретируют* этот *текст*, превращаясь в соавторов композитора или в заместителей композитора в концертном зале», подчеркивает В. Мартынов [11, с. 125].

Эту традицию европейской профессиональной композиции называют **эпохой гомофонно-гармонической музыки. Определяющее значение в данный период играет переход от принципа оперы к принципу симфонизма, от полифонии к гомофонии, что, по сути, является революцией в системе музыкального мышления.**

В это время музыка постепенно вырабатывала способность быть «театром без зрелища» и «романом без слов». Так готовилось рождение *симфонии: музыкальной драмы или музыкального романа, написанного для одного большого инструмента-оркестра.*

Что по своей сути представляет собой симфонизм? В широком видении, **симфонизм – это художественный принцип философски обобщенного диалектического отображения жизни в музыкальном искусстве.** В более узком значении симфонизм есть *метод создания музыкальных произведений, основанный на глубоком и всестороннем раскрытии их художественного замысла, драматургии.* Симфонизм «растворяет» оперу и занимает ее место. Прототипом симфонии считается итальянская увертюра, которая сформировалась еще при Скарлатти в конце XVII века. Уже в тот период данная форма называлась симфонией и состояла из *allegro, andante и allegro*, слитых в одно целое. Есть иная точка зрения, согласно которой предшественницей симфонии была оркестровая соната, что состояла из нескольких частей и имела простейшие формы и писалась преимущественно в одной тональности.

Философско-эстетическая сущность симфонического жанра заключается в особом качестве развития музыкального мышления, когда новый звукообраз разворачивается через преобразование исходной музыкальной идеи. Симфония – это звуковое воплощение истории самопознающего субъекта, историческая картина мира XVIII – XIX вв., которая раскрывается знаково-символическими средствами. Создателем классической симфонической формы и родоначальником передового симфонического оркестра считается **Ф. Й. Гайдн**, его называют «отцом» симфонии и квартета. Искусство Гайдна оказало громадное действие на формирование симфонического и камерного стиля **В. А. Моцарта**, который, опираясь на гайдновские достижения в сфере сонатно-симфонической музыки, внес много уникального в симфонический жанр. Моцартовские сонаты и симфонии являются воплощением единства театра и «абсолютной музыки». Но в полной мере «философией» симфония и соната становятся у **Л. Бетховена**. Если ключевой фигурой разработки оперного языка был К. Монтеверди, олицетворяющий собой стадию картезианского субъективизма, то такой фигурой, предопределившей формирование системы симфонического музыкального мышления и ее знаково-графического воплощения, является Л. Бетховен, олицетворяющий собой стадию

трансцендентального субъективизма. Симфоническое мышление стало основным завоеванием венского классицизма, открывшим музыке новые горизонты.

В симфонии сказал новое слово Р. Шуман, сделав опыт слияния всех её частей в одно целое и введя сквозной тематизм. Заметными явлениями в истории симфонизма стали сочинения таких композиторов, как Ф. Шуберт, Ф. Мендельсон, И. Брамс, А. Дворжак, А. Брукнер, Г. Малер, С. Франк, Ян Сибелиус, П. Хиндемит, А. Веберн. В XIX веке симфонии, вследствие непосильной концептуальной «тяжести» жанра, становятся менее популярными. В это же время, утверждённый в классических сонатно-симфонических формах тип философски-многозначного динамического процесса, захватывает в свой горизонт оперу, а также свободные по жанру сочинения для оркестра и для фортепиано. У романтиков бетховенский «миг истории» обрастает личностным переживанием. Объективная логика развертывания музыкального процесса насыщается субъективным чувством.

Начиная с периода возникновения нотопишечной письменности и первых шагов композиторского контрапунктического многоголосия шло поэтапное формирование системы музыкального языка опус-музыки. Средства музыкальной выразительности являлись воплощением многогранной целостной системы языка музыки, отражающей мировоззрение человека от эпохи Средневековья и до периода формирования картезианского субъективизма Нового времени. История композиторской музыки и системы ее языка, начиная с XVII века, есть история развития тональных отношений, что влечет за собой важное следствие и, по сути дела, предопределяет судьбу европейской композиторской музыки XX века. **Развитие любой системы, в том числе и тональной, не может протекать бесконечно – неизбежно должен наступить момент, когда это развитие приведет к возникновению нового системного уровня, причем старая система просто перестанет существовать.**

Вся история развития музыкального языка и его элементов шла по пути эволюционного завоевания новых уровней музыкального мышления, как исторически закономерное движение от простого к более сложному, как нарастание сложности и дифференцированности духовных актов, новаций в области музыкальных техник и методов композиции. К концу XIX века все диссонирующие интервальные созвучия начинают все больше эмансипироваться и получать больший удельный вес в музыкальной ткани, что становится особенно заметным в творчестве Вагнера или позднего Листа. И, наконец, в атональном периоде Шенберга место мажорных и минорных трезвучий, предопределяющих тональные взаимоотношения, занимает полностью эмансипированный диссонанс, и это господство диссонанса фактически закрепляется в додекафонической системе.

4. Специфические особенности музыкального языка XX-XXI века

В начале XX века наступает момент исчерпанности авторского начала, предел линии логического подъема. Когда уже знаки музыкальных построений не несут символики духовной культуры, наступает **кризис субъективизма в музыке.** Именно в этом и коренится причина необычайной новизны и экстремальности музыки XX в. Усугубление интенсивности субъективизма ведет к стадии коллапсирующего субъективизма, имеющей место в первой половине XX в. Данный период (начало XX в.) можно назвать **эпохой крушения тональной системы и принципа линейности.**

Европейская профессиональная композиция всегда тяготела к сложности и элитарности, но в XX веке она достигает максимально-рационализированных форм выражения. *Опус-музыка превращается в предмет рационально-интеллектуальной игры, которая требует специфического дешифрирования и неповторимого коллективного исполнения.* Слушатель не в состоянии услышать музыку, его восприятие превращается в иррациональный хаос, не упорядоченный поток сознания и звуков. Опус-музыка XX в. это пространство *игры интеллектуально-технических способностей человека, целью которых является достижение максимально-рационализированных возможностей человеческого творчества.*

Музыкальный язык Авангарда первой волны является ярким свидетельством крушения классической системы ценностей, в том числе и музыкально-эстетических. В области музыки крушение принципа линейности и тональной системы произошло в результате целенаправленного развития самой тональной системы, логически приводящего к возникновению атональной системы, а затем и к открытию *додекафонии, серийности, алеаторики, пуантилизма, сонорной музыки и т. д.* Сознательный слом тональности был осуществлен на протяжении первых двух десятилетий XX века. Он производился одновременно, разными средствами и совершенно разными композиторами, первыми среди которых можно назвать И. Стравинского, Б. Бартока и Ч. Айвза, однако **решающий и заключительный удар по тональной системе был нанесен, конечно же, создателем додекафонической системы А. Шенбергом и его школой.** Додекафония, уравнивавшая в правах все двенадцать звуков, положила конец тональным тяготениям, чем практически подрубила под корень само существование системы.

Атональность в гармонии XX века есть новый принцип звуковысотной организации, выражающийся в отказе композитора от логики гармонической тональности. Основным принцип атональной музыки является полное равноправие всех тонов, отсутствие какого-либо объединяющего их ладового центра и тяготений между тонами. Атональность возникла как результат расширения тональности за счёт хроматизма, вместо традиционных 7 звуков диатонической гаммы берет 12, порождает додекофонное мышление как принципиально новое ощущение музыкального лада, и для большинства слушателей непонятное и сложное для восприятия (звуковой хаос). *Додекафония базируется как на атональности, так и на серийности музыкальных композиций.* Основной звукоряд из 12 самостоятельных ступеней додекофонной гаммы входит в установленном композитором порядке в основную композиционную единицу произведения – серию (серийный ряд), при этом, каждая звуковая ступень – только один раз (очень напряженное звучание); и дальше через повторы из этих 12 элементарных рядов как единиц складывается (конструируется) звуковая ткань произведения.

Двенадцать звуков, составляющих серию, могут образовывать как горизонтальную звуковую последовательность, так и вертикальное одновременное созвучие. Кроме того, **серия может иметь четыре преобразования:**

- серия в прямом движении,
- серия в ракоходном движении,
- серия в обращении и
- обращение серии в ракоходном движении.

В результате возникает особое знаково-символическое пространство повышенной плотности и насыщенности, в котором заданный звуковой материал может двигаться одновременно в совершенно разных направлениях. Можно сказать, что сериальное пространство – это коллапс «картезианского» тонального пространства. Здесь уже не работает положение «Я мыслю – следовательно, существую», ибо здесь нет ни «я», ни представления, так как и «я», и представление проваливаются в единую точку или, лучше сказать, становятся единой точкой, но точкой, в которой «заключено все» и одновременно «нет ничего».

Подлинно серийных произведений очень немного, и все они возникли на протяжении крайне короткого исторического срока, а именно на протяжении только лишь 50-х годов. Развивать серийную систему в том виде, в каком она дана в «Структурах» П. Булеза, невозможно, как невозможно развивать состояние коллапса его можно только преодолеть. И, по существу, уже 60-е годы посвящены подобным попыткам преодоления, наиболее яркими и радикальными примерами которых могут служить творческие акции К. Штокхаузена и Дж. Кейджа. **Итак, додекафонная техника, наряду с атонализмом является первым шагом в формировании авангардной музыки начала XX в., сложившейся в нововенской школе.**

В первой половине XX века зарождается и **сонорная музыка**, в композициях К. Пендерецкого, Б. Барток, С. Прокофьева, Д. Шостаковича, В. Лютославского, Д. Лигети, Л.

Ноно, Дж. Кейджа, С. Губайдулиной и других, сонорная музыка развивается на протяжении всего столетия, порождая новые техники (спектральная музыка, стохастическая музыка, кластерная техника и др.) и структурные организации музыкального языка.

Сонорная музыка является видом современной композиции, использующим главным образом красочные звучания, воспринимаемые как высотно недифференцированные. В сонорной композиции главная звуковая единица – не отдельный звук, а сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра. Сочиняя музыку, композиторы классического авангарда, создавали оригинальные по звучанию соноры, соединяя их в единую музыкальную ткань (кластеры, линии, поля и т.д.). Для этого нередко приходилось менять звуковую природу инструментов («препарированный рояль», в вокальной музыке – шепот, крик, разнозвучание), использовать различные предметы (не музыкальные инструменты) из которых возможно извлекать какие-либо звуки.

Многообразие нотационных систем, возникших в 50 – 60-е годы XX века, говорит о **кризисе линейного письма и текстуальности в целом**. За всю историю композиторской музыки не наблюдалось ничего подобного. Не только каждое композиторское направление вызывает к жизни свою нотационную систему, и не только каждый композитор этого времени придумывает индивидуальный способ нотации, но очень часто нотация придумывается и создается для одного-единственного произведения. Начиная с середины 50-х годов, практически каждое новое сочинение К. Штокхаузена вносит принципиальные изменения в его собственную нотацию. Можно сказать даже более того: каждое новое произведение Штокхаузена записывается своей неповторимой нотационной системой, со своими собственными знаками и собственным порядком расположения текста. Эти нотные тексты практически не могут быть прочитаны даже весьма опытными исполнителями без специальных авторских разъяснений, а потому каждое произведение К. Штокхаузена обрастает огромным количеством комментариев и словесных приложений, разъясняющих значение каждого придуманного им знака и порядок следования текстовых фрагментов. Факт необходимости словесных разъяснений позволяет говорить о **девальвации нотного текста самого по себе**. Следующим шагом на пути девальвации нотного текста становится отказ от нот и нотации в принципе. И именно этот шаг делает К. Штокхаузен.

Подобно Штокхаузену, к созданию собственных «индивидуальных» нотационных систем прибегали и Кагель, и Лигети, и Крамб, и Ксенакис, и Берно, и Фельдман, и многие-многие другие композиторы. Этот «нотационный бум» или парад индивидуальных нотаций длился довольно не долго. Его пик приходится на 60-е годы, после чего количество возникновения новых индивидуальных нотаций заметно сокращается. Что дальше? Эпоха разрушения идеи текста, произведения и автора – период современной музыки или музыки постмодернизма.

Художественный процесс второй половины XX в. принципиально отличается от всего существовавшего ранее. Постмодернизм расценивается как реакция на модернистский культ нового, а также как элитная реакция на массовую культуру. **Постмодернизм переосмысливает в «великой деконструкции» все структурные элементы музыкального языка, превращая их в симулякры.** Музыкальная символика теряет свои онтологические основы, символ «уходит» из музыки, а его место полноправно занимает знак. В исторической эволюции, музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка, рафинируются, видоизменяются, и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками. *Символ становится симулякром, в результате музыкальное пространство наполняется пустыми знаками, потерявшими свою онтологическую сущность.*

Постмодернизм не располагает собственным материалом, он лишен собственной сущности и может предъявлять только то, что есть или что было в наличии, – вот почему постмодернизм всегда **вторичен**. В искусстве постмодерна вторичность превращается в необходимое условие существования, в некий «модус существования», ибо **постмодернизм – это не какой-то определенный материал, стиль или язык, но это некие симулякры языка, стиля или символики, имитирующие ранее существовавшие смысло-ценности.**

Если говорить об **основных направлениях опус-музыки постмодернизма**, то следует назвать следующие техники: 1) электронно-компьютерные, 2) репетитивно-медитативные, 3) сонорно-спектральные, 4) театральные-акционные исполнительские техники, 5) мультисенсорные техники и 6) полистилистика.

Музыкальный язык постмодернизма все больше концентрируется вокруг самого звука, *уже не произведение, а отдельный звук становится конечной целью музыкальной практики*. В современных сонорных, алеаторных, спектральных, пуантилистических практиках, отдельный звук порой становится самоцелью композиторских усилий, при этом, стоит отметить, что звук может использоваться как музыкальный, так и не музыкальный, или шумовой (треск, стук, шорох). Звук как физическое явление в авангардных практиках может использоваться в разных контекстах, но ритм, тембр, интонации, динамика и артикуляция музыкального языка определяют его существование именно в рамках музыкального пространства.

Согласно, например, концепции **Дж. Кейджа**, материалом музыки являются звуки и тишина. Музыка, по его утверждению, – это искусство организации звука, это стимул, который заставляет душу действовать. Поэтому он считал, что использование различных шумов в музыке является таким же эффективным, как и музыкальных тонов, по той причине, что они есть просто звуки. Главная цель композитора, по Кейджу, – «открытие окон» для звуков окружающей среды, «открывания дверей» для непосредственной жизни, привлечения внимания человека к окружающему миру, а не к себе. Кейдж стремится к принципиально непредвидимому и как первый **«некомпозитор»** (по меткому высказыванию В. Мартынова), принципу композиции Кейдж противопоставляет принцип случайных процессов, принципу вещи – принцип потока. «Суть кейджевского открытия заключается в открытии принципа случайности и в сознательном оперировании случайными процессами».

«Создаваемое Кейджем – уже не произведения и даже не факты культуры, а программные напутствия исполнителям к неодадаистской акции. Кейджа отныне интересует, по его словам, только процесс, а не итог, заботу о ценности которого он оставляет только на долю традиционной, «результатирующей» музыки». Таким образом, **симулятивная онтологизация звука самого по себе в кейджевских экспериментах способствует созданию особой языковой системы, системы музыкальных симулякров**, в которой взаимосвязи между знаками (звуки, паузы, ритмические формулы, тембровые конструкции и др.) открывает новые границы композиторского творчества в условиях современной культуры.

Абсолютизируют звук и в **сонорно-спектральных практиках**. В сонорных композициях главная звуковая единица – не отдельный звук, а сонор – комбинация звуков разной высоты и тембра. Соноризм оперирует как собственно сонорными средствами музыкального языка (музыкальными шумами, тембровыми слоями, звукотембровыми комплексами, звучаниями без определенной высоты), так и средствами других видов техники (тональной, модальной, серийной, алеаторной и т.п.).

Исследователь **спектральной музыки** Д. В. Шутко пишет, что сторонники спектральной композиции пересмотрели возможности сонорного, электронного, конкретного, акустического и других направлений современной музыки, основанных на новых звучаниях, на эстетике тембра и электротехнических средствах. «Создание спектральной языковой музыкальной системы, позволяющей оперировать звучностями любого рода, не имело при этом целью сделать очередную музыкальную революцию». Спектральный метод – это наследие экспериментов, отраженных в опытах науки о звуке, как и в период технической подготовки создания произведения, вычисления координат будущей композиции, так и в момент непосредственного написания музыки, когда появляется ряд вопросов о самом моменте выполнения спектральной музыки. Главный закон творчества композитора-спектралиста – слушание звука. При таком вслушивании внутри любого звука открывается весь «спектр» призвуков. Например, гармонические призвуки, есть обертоны, негармонические призвуки, шумы – всечастотные образования, а также явления интерференции или реверберации звука, которые и составляют его индивидуальный тембр.

Например, один из основателей спектральной музыки Ж. Гриз, рассчитывал обертоновые звукооряды и их возможные взаимодействия, его интересует спектральный мир звука-тембра не изолированно, а в его взаимодействии и соотношении с миром более привычных звучаний, и главное - возможность переходов из одной системы в другую. Именно у него появляются варианты графической партитуры, специфической нотации, что, по его мнению, способствовало наиболее полному визуальному раскрытию авторского замысла. **Спектральный язык представляет собой особую систему звукоотношений, где каждый составной элемент является основой создания звучности, а спектр как единица обертоновых звукоорядов, между которыми устанавливаются связи, оказывается тем наименьшим знаком, с которого начинается семиозис музыкального произведения.** Композитор берет за основу своей музыки спектр, фиксированный через вычисления, путем опыта. Спектр звука становится носителем информации, отражающей образ мышления композитора, и звуковым наполнением конкретного музыкального момента, выраженным в соответствующем сочетании звуков, это один из способов «проникнуть внутрь звука».

Наибольший интерес в современных музыкальных практиках представляет **белый шум**, который внедряют в структуру музыкального произведения посредством новых инструментов (в частности специальных электромузыкальных устройств, звукозаписывающих приспособлений и компьютерных технологий. Немзыкальные звуки активно внедряли еще композиторы второй волны авангарда в 50-60-х годах прошлого века. Например, в акции «Струнно-вертолетный квартет» К. Штокхаузен к звучанию симфонических инструментов добавляет шумы, издаваемые вертолетами. В «Освещенной фабрике» Л. Ноно использует всевозможные фабричные шумы. В настоящее время шумовые произведения достаточно ярко представлены в таких направлениях современной музыки, как «noise» (также «нойз», от англ. «шум») и «ambient» (также «эмбиент», от англ. «окружающий»). *Нойз-музыка* характеризуется наличием в своей структуре только немзыкальных звуков. *Эмбиент-музыка* характеризуется отсутствием четкой мелодии и ритма и атмосферным, ландшафтным, обволакивающим звучанием.

Ярким примером такого явления может служить музыкальный альбом «Kollaps» (1982 год) немецкой нойз-группы «Einsturzende Neubauten». В структуру произведений внедрены металлический лязг электродрели, бензопилы, отбойных молотков и грохот конвейеров. Композиция «Negativ Nein», например, состоит из звуков льющейся воды: бурление жидкости представлено на фоне крика радиоголоса, произносящего случайные фразы. Основное значение произведений «Einsturzende Neubauten» отводится нетекстовым условиям: только зная замысел композитора, его концепцию, можно определить значение такой музыки. Интеграция околотекстовой реальности в структуру музыкального симулякра происходит за счет его трансформированных элементарных единиц: каждый шум выступает как представитель другого объекта внешней среды, поэтому связан с ним логически. В самой же структуре музыкального симулякра шумы не связаны друг с другом посредством музыкально-логических связей. Такая стадия симуляции является бесконечной, так как симулякры могут копировать сами себя бесконечное количество раз, в результате чего появляется истинный музыкальный симулякр.

Электронная музыка оперирует звуками, которые образуются при использовании электромеханических музыкальных инструментов и электронных технологий. Специфика электронной музыки заключается в том, что здесь на первый план выходит само пространство. Оно становится универсальным источником формирования элементов музыкального языка. **Сегодня электронная музыка включает в себя большое количество различных направлений: от экспериментальной академической опус-музыки до электронно-популярной танцевальной музыки.** Современный компьютер или синтезатор допускает оснащение его не одним, а несколькими источниками звуков, выстраивание в единую цепочку различных сэмплов, синтезаторов, что позволяет добиться разнообразного звучания.

Заметно усовершенствовались и цифровые программы для работы со звуком. Все это создает новые технологические условия для активного развития современной электронной опус- и поп-музыки, ее многопланового политембрового музыкального пространства любой

фактурной или ритмо-артикуляционной выразительности. Революция, которую осуществила электронная музыка, является закономерным и логическим продолжением развития всей истории мировой музыкальной культуры. В чем же особенности языка электронной музыки?

Термин «компьютерная музыка» в академической среде чаще всего указывает на использование **формальных алгоритмов** в процессе создания музыкальной композиции. Такую музыку часто определяют еще и как «**алгоритмическую**» или «**стохастическую**». Известно, что алгоритмом называют строго определенную последовательность действий, что приводит к искомому результату. Вообще под стохастической или алгоритмической музыкой понимают такой вид композиционной техники, при котором выбор отдельных звуков обусловлен применением законов теории вероятности, согласно заранее продуманным формам и предпосылкам (математические формулы, различного рода математические графики, схемы, таблицы, др.).

Родоначальниками алгоритмической музыки считаются несколько композиторов, самыми известными из которых являются Пьер Булез и Янис Ксенакис. Многие из них писали собственные программы, но исключительно под конкретную композицию, и пользовались ими, как инструментами. В 1956 году, **Я. Ксенакис** ввел термин «стохастическая музыка», для описания музыки, основанной на законах вероятности и законах больших чисел. Первым произведением Я. Ксенакиса, демонстрирующим стохастический метод, является известный «Metastasis» (1954 г.) – произведение, где композитор вычислил алгоритм, графически отобразил его в форме гиперболического параболоида и применял затем для осуществления архитектурного проекта Ле Корбюзье в виде павильона «Филиппс» на Всемирной выставке в 1958 году. Янис Ксенакис отмечал: «С помощью электронно-вычислительных машин, композитор становится своего рода пилотом: нажимая кнопки, вводя координаты, и контролируя системы управления космического корабля, движущегося в пространстве звука, пересекая звуковые созвездия и галактики, о которых раньше можно было только мечтать».

Электронные и компьютерные аудио технологии вывели возможности художественно-творческой деятельности человека в области музыкального искусства на качественно новый технический уровень, что позволило создавать интерактивный виртуальный мир. И вместе с тем они всегда были и остаются в творческой деятельности музыканта только инструментарием для реализации его идеальных намерений. Эта музыка звукоотличима своей **тембровой технологичностью** от других форм и проявлений электронной музыки, и музыки вообще. Одним из впечатляющих произведений такого рода является композиция «Инфраслушание» Г. Брана. Музыкально-компьютерные программы для создания музыки писались совместно композиторами и математиками. Например, композитор Дж. Кейдж совместно с математиком и программистом Л. Хиллером создали специальную программу для компьютера под названием «MPSCNB» для пьесы с одноименным названием и программу «Knobs», где была представлена продукция двадцати компьютеров и осуществлена возможность двадцати различных способов воспроизведения (слушатель мог выбрать один из них).

Что касается **языка компьютерной музыки**, то следует отметить, для однозначной записи алгоритмов используются специальные **формализованные алгоритмические языки, состоящие из соответствующего алфавита (набора символов), синтаксических правил и семантических определений**. На их основе строятся **языки программирования, в том числе, и музыкальные (Music 4, C – Sound, Supercollider, MAX / MSP и т.п.)**. Эти программы позволяют лицам даже не имеющих музыкального образования, но обладающим творческим потенциалом, фантазией и воображением, «войти» в элитарный мир профессиональных музыкантов. Особенно заметно это проявилось в электроакустической музыке, где программисты и инженеры от электроники успешно работают на музыкальном поприще. На сегодняшний день существует ряд разновидностей алгоритмических композиций, на основе которых компьютерные программы создают свои системы и языки. Это: 1) стохастические и комбинаторные модели, 2) грамматики; 3) модели процессов и другие модели, выведенные из методов искусственного интеллекта.

Музыкальный язык электронно-компьютерной музыки формируется на основе определенных тенденций в современной технологической эволюции музыки. 1. Создание более совершенных систем управления, превосходящих по своим возможностям «артикуляцию» акустических инструментов. 2. Более глубокое и полное проникновение в микрокосмос звука, совершенствование и упрощение его синтеза. 3. Освоение и алгоритмизация пространства, создание специфических языков (программ), позволяющих сделать его полностью подвластным музыканту.

Ведущими особенностями электронно-компьютерной музыки можно признать следующие: 1) она создается и выполняется только с помощью музыкальных электронных инструментов или компьютера; 2) при создании произведений используются нестандартные музыкальные тембры; 3) электронная музыка уже не темперированная, и зафиксировать ее высоту в традиционной нотации почти невозможно; 4) у произведений компьютерной музыки отсутствует партитура традиционного классического типа; 5) исполнителем компьютерной музыки выступает как человек, так и компьютер; 6) интерактивность компьютерной музыки позволяет формировать гибкое музыкальное мышление и свободу творчества композитора и исполнителя; 7) произведения компьютерной музыки могут храниться в памяти компьютера. Таким образом, **компьютерная музыка – это особое звуковое пространство, создаваемое с помощью электронно-музыкальных инструментов или компьютера.** Она создает новый тип алгоритмического языка, абсолютно техничного и бессимвольного. В этой музыке происходит отсечение онтологических связей с архетипической символикой, ее язык представляет собой систему технических знаков, потерявших связь с сущностью человека и самой музыки.

Совершенно иные подходы к структурированию музыкального времени и пространства складываются в **минимализме XX – XXI века.** Минималисты обращались к известным из архаичного фольклора принципам структурирования музыкального времени. Техническая идея языка минимализма – это *репетитивно-медитативные техники.* Это техника многократного повтора паттернов (короткие музыкальные построения) как модели и микрособытия. Принцип репетитивности в музыкальном языке может проявлять себя не только в повторении формулы-паттерна. Повторение стиля, повторение манеры композитора давно ушедшей или не столь отдаленной эпохи также могут рассматриваться как проявление репетитивности.

Музыкальный язык минималистических практик раскрывает огромные возможности означивания религиозной символики. Примером могут служить литургические и исповедальные опусы эстонского композитора Арво Пярта, который создал жанр «новой музыки Средневековья» (на основе приемов и структур языка минимализма). Его зрелый стиль получил название *tintinnabuli* – «колокольчики». Главное в нем – это фигурированное трезвучие, которое «звонко переливается неисчерпаемой простотой». Оперировав повторами, Пярт строит собственный музыкальный язык, состоящий из неделимых музыкальных атомов.

В двухголосные партии Евангелиста из «Страстей по Иоанну» *tintinnabuli* – голос не «вообще звенит» по тонам, составляющим трезвучие, но выстраивается в серию прямых и обращенных ходов, зеркальных и концентрических симметрии, вычленений и суммирований. Выделяются микроходы – самостоятельные структурные единицы. Каждая такая единица созвучна слову текста: одно-, двух-, трех-, четырехсложному. Трезвучие состоит не из трех звуков, а из множества пересекающихся и разновекторных семантических микрочастиц. То же самое – с гаммообразными опеваниями устойчивого тона в контрапунктирующем голосе (тут микроходов не меньше пяти). Наконец, то же самое – с микросочетаниями обоих голосов (если считать по интервалам – получается 20 разных вариантов на 20 слогов текста). «Простая», «бедная» и вроде как монотонная музыка Пярта прециозно сложна, роскошно изобильна и насквозь трансформативна.

Минимализм конца XX – начала XXI в. является такой формой музыкального языка, который с помощью архаических символов и восточных практик медитации, актуализирует отодвинутое в древний миф исторической «плитой рационализма» ощущение «Музыки сфер» и

«Мировой гармонии». Произведение становится новой реальностью, существует объективно и надличностно. Именно с минимализма, можно с полным правом утверждать, начинается постепенная «реставрация метафизики» в новейшей музыке.

В искусстве постмодерна вторичность превращается в необходимое условие существования, в некий «модус существования», ибо постмодернизм – это не какой-то определенный материал, стиль или язык, но некие симулякры языка, стиля или символики, имитирующие ранее существовавшие смысло-ценности. В новейшей музыке условно можно выделить две парадигмы, обуславливающие роль символа и символизации в музыкальных построениях современных композиторов. Это электронно-компьютерные техники и минимализм. *Музыкальный язык постмодернизма все больше концентрируется вокруг самого звука, уже не произведение, а отдельный звук становится конечной целью музыкальной практики.* Парадокс современной музыки можно сформулировать следующим образом: *чем больше звуков и звучностей, тем больше симуляции музыкального, чем меньше звуков (больше пауз), тем больше смысла и символики, устанавливающей онтологические связи с истинными истоками музыкального.*

История музыкального языка представляет собой эволюцию революционных изменений в технике композиции и исполнения. Музыкальный язык как целостная система знаков и средств музыкальной выразительности, в условиях современной культуры формирует принципиально новую семиотику и онтологию музыкальной знаковости. В исторической эволюции, музыкальные интонации, ритмы, тембры и другие элементы языка, рафинируются, видоизменяются, и все больше теряют свою генетическую связь с праисторической сущностью, становясь просто знаками.

Итак, можно сделать вывод. История композиторской музыки является историей формирования специфической языковой системы способной фиксировать определенные эволюционные изменения музыкального мышления композитора конкретной эпохи.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Музыкальный язык и его элементы.
2. Эволюция и генезис музыкального языка как эстетическая проблема.
3. Музыкальный язык классической композиторской музыки
4. Специфические особенности музыкального языка XX-XXI века

Литература:

1. [Белый А. Ритм как диалектика и «Медный всадник». – М.: Изд-во «Федерация», 1929. – 180 с.](#)
2. [Боффи Г. Большая энциклопедия музыки: \[пер с итал.\] / Гвидо Боффи – М. : АСТ : Астрель, 2006. – 412 с.](#)
3. [Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
4. [Мартынов В. Зона Opus Posth или рождение новой реальности / В. Мартынов. – М.: Издательство: Классика – XXI, 2008. – 288 с.](#)
5. [Мартынов В. Конец времени композиторов / В. Мартынов; \[послел. Т. Чередниченко\]. – М.: Русский путь, 2002. – 296 с. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.](#)

6. Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.

9. Чердниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чердниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.

ЛЕКЦИЯ 3: ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ФОРМООБРАЗОВАНИЯ В ФИЛОСОФСКО-ЭСТЕТИЧЕСКОМ ПОНИМАНИИ (4 часа)

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Музыкальная форма в музыковедении и музыкальной эстетике.
2. Музыкальное формообразование как способ музыкального мышления
3. Проблема музыкального мышления в современной философско-эстетической теории.
4. Основные типы музыкального мышления в современной опус-музыке
5. Специфика музыкального формообразования в современных практиках популярно-развлекательной музыки

1. Музыкальная форма в музыковедении и музыкальной эстетике.

В музыковедении существует определенная история и традиция изучения музыкальной формы. Учение о музыкальной форме исторически возникло в Германии в конце XVIII в. и имело своей целью определить нормы композиционного строения для произведений различных жанров (мотета, оперной арии, сонаты и т.д.). Первая фундаментальная работа по музыкальной форме это «Учение о музыкальной композиции» А. Б. Маркса, в которой автор рассматривает «формы» в системном единстве с жанрами и всеми сторонами музыкальной композиции – интерваликой, гармонией, полифонией, инструментовкой и т.д. В заглавие его было вынесено не слово «форма», а – «композиция».

Одним из первых отечественных мыслителей к проблеме формы обратился в конце 1940-х годов известный московский теоретик музыки **И. В. Способин**, его фундаментальный учебник «Музыкальная форма» широко использовали в музыкально-педагогической практике. Анализ общих основ музыкальной формы, разновидностей и основных принципов построения, а также конкретные примеры, делает данную работу фундаментальной для музыковедения. И. Способин говорит, что «Музыкальной формой называется строение музыкального произведения. Форма определяется содержанием каждого отдельного произведения, она создается в единстве с содержанием и характеризуется взаимодействием всех отдельных звуковых элементов, распределенных во времени». И далее: «сущность музыкальной формы, которая, протекая во времени, всегда представляет собой процесс, то есть развитие с той или иной степенью интенсивности, иногда постоянной, но чаще, меняющейся». И. Способин дает в своем учебнике общие особенности анализа музыкальных произведений, выбрав для этого теоретический (логический) метод изложения. Музыковед выделяет основные элементы формообразования в музыке, принципы развития, анализирует два основных типа музыкальных форм (гомофонические и полифонические). Данная теория является примером именно музыковедческого подхода к выявлению смысла проблемы музыкальной формы.

Известны работы, в которых музыкальную форму рассматривают в контексте эстетического или структурально-семиотического анализа, разрабатываются авторские методологии анализа формы. Это исследования Б. Асафьева, В. Бобровского, Н. Горюхина, Г. Григорьевой, В. Задерацкого, Т. Кравцова, Т. Кюрегян, Л. Мазеля, В. Москаленко, С. Скребкова, Ю. Тюлина и Т. Бершадской, Ю. Холопова, В. Холоповой, В. Цуккермана, С. Шипа и др.

Например, **В. Бобровский**, исследуя функциональные основы музыкальной формы, указывает, что «музыкальная форма – это многоуровневая иерархичная система, элементы которой имеют две неразрывно связанные друг с другом стороны – функциональную и структурную». Под функциональной стороной он подразумевает то, что касается содержания, роли, значения соответствующего элемента в системе; под структурной - то, что касается его конкретного вида, внутреннего строения. Обе стороны, по Бобровскому, можно отделить друг

от друга только путем логического абстрагирования, поскольку они существуют в неразрывном единстве. Можно говорить о том, что ученый мыслит начальный уровень процесса формообразования как некое тематическое ядро, тему и подобные ей интонации. При функционально-процессуальном методе исследования именно анализ текста, по Бобровскому, способен обнаружить и образную систему, и художественную идею, и все социально обусловленные исторически-стилистические факторы, которые их порождают. Методологию функционального анализа, внедренную Бобровским, надо понимать как изучение связей музыкальных явлений на основе диалектического единства многоуровневых функционально-структурных соотношений.

В. Холопова в своей работе «Формы музыкальных произведений» указывает, что понятие «музыкальная форма» не тождественно понятию «форма» в философии и эстетике. «Музыкальная форма» – это монокатегория, не сцепленная в диаде или триаде с какими-либо другими категориями. Она не противопоставляется «содержанию», а обладает содержанием, то есть выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения». Ввиду не идентичности философской и музыкальной «формы», а также, по мнению автора, устарелости философской диады «содержание-форма», в музыковедении целесообразно применять более новую, семиотическую оппозицию: «план содержания – план выражения». В. Холопова говорит, что категория «формы» в музыке, как организации музыкального произведения, требует ее дифференциации в логически-смысловом плане.

Иерархически она допускает выделение в ней трех основных содержательных уровней: I. музыкальная форма как феномен; II. музыкальная форма как исторически типизированная композиция; III. музыкальная форма как индивидуальная композиция произведения. Из трех содержательных уровней музыкальной формы первый, метауровень, универсален и присутствует во всех музыкальных произведениях. Второй, близкий категории жанра в семиотическом смысле, наиболее четкий семантически, – исторически локален. Третий уровень – непеременен, но градации его колеблются от минимального отклонения от стандарта типовой формы до неповторимой, уникальной музыкальной композиции. Рассматривая классические основы и историю музыкальных форм (в связи с жанрами), В. Холопова анализирует их специфику с точки зрения музыковедения, эстетики и исторической динамики развития.

Российский ученый, музыковед, музыкальный критик **Г. В. Григорьева**, в работе «Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений», уделяет внимание как классическим, так и современным музыкальным формам. Каждая из традиционных форм – сонатная, вариационная, рондо, вокальная – рассматривается автором в двуединстве (проявление в каждой из них как типовых, так и нетиповых закономерностей). Методология анализа музыковеда исходит из технико-стилевого фактора, определяющего подход как к содержательной, так и к формообразующей сторонам музыкальной композиции. Для Григорьевой важно размежевание стилей в музыке XX в. на классический и радикальный. Выявляя в них противоположные системы звуковысотной организации – тональную и внетональную – ученый раскрывает их суть и конкретные формы воплощения. Внутри каждого стилистического направления, по мнению Григорьевой, содержится немало обособленных, самостоятельных ответвлений, порожденных той или иной техникой письма (расширенная тональность, додекафония, сериальность, полиладовость и др.). *В изучении форм, утверждает автор, целесообразно опираться на ведущие стилистические направления музыки XX века – собственно классические, а также неоклассическое, неофольклорное, неоромантическое.* Автор показывает структурные изменения масштабного плана формообразования современной музыки, а именно, микромотивность как следствие новой логики звуковысотной организации после нововенцев, которая становится одним из ведущих принципов тематизма. Среди новых явлений в области музыкальной формы акцентируется внимание на *принцип комбинаторности*, а так же на *новую программность* в связи с индивидуализированными формами современной музыки. «Выдвижение алеаторики в качестве основного «строительного» элемента формы

привело к созданию принципиально открытых структур, разрушивших прежние параметры. Таким образом, данная концепция рассматривает музыкальные формы на основе, как типовых закономерностей, так и противоположных, нетиповых; в этом – их глубоко современная специфика, отражающая плюралистичность музыкальной ситуации XX века, ее семантическую многомерность.

Украинский исследователь и музыкальный теоретик **С. Шип**, демонстрирует структурально-семиотический подход. Данная теория является примером современного подхода интерпретации музыкальной формы, который становится все более распространенным в связи с новыми направлениями современной опус-музыки. Рассматривая понятие формы в теоретическом и практическом аспектах, С. Шип представляет целостное научное исследование о музыке, в частности, о строении формы и средствах выражения художественного содержания в музыкальном произведении. Материальной субстанцией музыкальной формы, по мнению ученого, является звук. Так, если звук есть процесс, имеющий начало и конец и продолжительность во времени, то музыкальная форма также имеет начало, длительность и завершение. Обосновывая иерархичность строения музыкальной формы, ученый выявляет ее семиотические уровни строения: звуковой, интонационно-языковой, фактурный и композиционный. Шип сосредотачивает особое внимание на высшем уровне – композиционном. Именно композиционное строение, а также типовую модель, лежащую в основе композиционной организации конкретного произведения, он называет музыкальной формой в узком смысле слова. Интегративным принципом, соединяющим все уровни строения музыкальной формы, он считает систему стиля. Только через выяснение закономерностей и свойств организации каждого из структурных уровней формы, можно, по концепции Шипа, постичь целостные механизмы порождения и воплощения в форме и восприятии музыкально-художественных образов.

Если обратиться к классической работе **Б. Асафьева** «Музыкальная форма как процесс», то следует подчеркнуть, что его понимание музыкальной формы акцентирует внимание именно на эстетически-социальной детерминации музыки, ее интонационной природе. «Музыкальная форма, как явление социально детерминированное, прежде всего, познается как форма (вид, способ и средство) социального обнаружения музыки в процессе интонирования». **Форма – это не только конструктивная схема, отмечает Асафьев, это «социально откристаллизованная организация музыкального материала»,** то есть закономерно распределенная во времени. Иначе говоря, музыкальная форма, по мнению мыслителя, является **организацией музыкального движения** («недвижимого музыкального материала не существует»). То есть процесс музыкального формообразования развивается на основе интонационно-диалектического принципа.

Асафьев, исходя из выбранного им принципа классификации музыкальных форм, распределяет их на две большие группы: 1) формы, основанные на принципе тождества и 2) формы, основанные на принципе контраста. Систематизацию форм только «в чисто конструктивном отношении», без понимания процесса их интонационного становления, Асафьев считает методом, который не дает возможности раскрыть основные закономерности музыкального искусства и ведет к формализму.

Противопоставляя свое учение о форме-процессе сложившейся практике анализа только формы-схемы в ее статике, Асафьев уделяет внимание вопросу о силах, обуславливающих и организующих музыкальное развитие, и изучает их действие. Асафьев связывает развитие средств выразительности музыки с закономерностями интонирования как «проявления мысли, с музыкальными тонами в их многообразном сопряжении со словесной речью». Итак, соглашаясь с мыслью Асафьева, можно утверждать, что именно *процессуально-временная природа музыки определяет ее формообразование.*

2. Музыкальное формообразование как способ музыкального мышления

Понятие музыкальной формы неразрывно связано с музыкальным языком и его элементами, с музыкальным текстом и произведением в целом. С точки зрения философии понятие «форма» не является самостоятельной категорией, она рассматривается в связи с категориями: материя, эйдос, содержание. *В древней философии понятие формы имело значение действующей силы, того, что действительно существует, в противоположность явлению, такое значение понятия формы имело у Платона и в особенности у Аристотеля.* Форма создает материю, она есть внутреннее начало, приводящее предмет к его совершенству, считал Аристотель, это сущность, стимул, цель, а также причина становления многообразных вещей из однообразной материи.

Форма в искусстве – это то, что имеет отношение к конструкции произведения, к принципам его строения, к последовательности проведения в нём содержательного материала.

Музыкальная форма не противопоставляется какой либо категории, например, категории содержания, она сама обладает содержанием, т.е. выразительно-смысловой, интонационной сущностью музыкального произведения. *Музыкальная форма, с одной стороны, характеризует строение музыкального произведения, а с другой, динамику его развития и становления смыслов.*

Формообразование есть процесс становления формы музыкального произведения, раскрытие его выразительно-смысловой логики. Музыкальное формообразование, *во-первых*, имеет дело со знаково-текстуальной структурой музыкальной материи, *с конструированием произведения* музыки, которое осуществляется по определенным правилам. *Во-вторых*, формообразование есть временной процесс становления музыкальной мысли, ее выразительно-смысловой наполненности, *это есть процесс музыкального мышления.*

Рассмотрим философские аспекты музыкального формообразования. В первую очередь следует подчеркнуть, что главной особенностью музыкальной формы, в отличие от других видов искусств, особенно пространственных, является ее **временной характер**, она процессуальна и динамична. *Музыкальное время объективируется через музыкальную форму, не время есть форма бытия музыки, а музыка есть форма времени, его актуальное настоящее.*

Можно согласиться с мыслью российского музыковеда Притыкиной О. И. о сущности музыкального времени: «музыкальное время является специфической материально-идеальной формой бытия музыки, обладающей содержательностью, диалектическим единством объективных и субъективных моментов, находящей воплощение в композиционной организации и выражающей духовные идейно-содержательные сущности музыкального искусства». По существу, музыкальная форма и есть *типологически устойчивая в культурно-историческом плане модель художественного времени, в которой осуществляется перевод образов художественно отражаемой действительности в драматургическую (композиционную) образно-временную целостность.*

Процесс формообразования осуществляется за счет взаимодействия мелодии, гармонии, ритма, тембра и других элементов музыкальной речи, которые, одновременно, оказываются структурирующими элементами музыкального мышления. Основным же критерием продуктивности музыкального мышления по праву считается понимание художественного смысла, содержания, выраженного в акустической и временной природе музыкальной формы. Отсюда следует, что конструктивность как онтологическая основа формообразования в музыке, имеет звуко-временную природу, а всякое звуковое отношение функционально по своей природе, отсюда следует, что *поток музыкального звучания стремится к упорядоченности через время.* **Музыкальная конструктивность есть процесс развёртывания звуковых отношений, данных в численной выраженности времени.**

Музыкальная конструктивность является сущностью высокоорганизованной структуры, для которой организация – это возможность существования, процесс создания музыкальной формы подчинён универсальному закону функционирования и развития антиэнтропийных

систем. *Антиэнтропийность* (мера упорядочения системы) как общее свойство высокоорганизованных систем в случае музыки и есть конструктивность являющаяся условием бытия музыки. В контексте философского осмысления **целостный процесс музыкального формообразования можно рассматривать как мыслительный процесс, как композиторское мышление музыкальными структурами.** Предопределяя логику развертывания музыкального мышления, членораздельное формообразование упорядочивает и наполняет смыслом текстуально-языковые конструкции. Экзистенциально-чувственные интенции сознания композитора пропускаются сквозь призму аналитически-конструкторской творческой работы, в которой задействованы операционально-инструментальные средства культуры, рождая на свет музыкальный опус как некую модель оформленного мироотношения, т.е. соотношения идеального и материального, субъективного и объективного, универсального и уникального.

Музыкальное мышление реализуется как творческое единство чувственно-эмоциональных и логически-рациональных структур сознания, результатом которого становится музыкальная конструкция, т.е. форма. Музыкальное мышление как особая музыкально-конструктивная деятельность, взятая с позиций субъекта творчества, есть тип временного развёртывания звуковых отношений, что означает перевод универсальных сущностей бытия в их уникально-персонифицированное состояние, совершающееся в границах музыкального сознания и по законам музыкально-возможного. Поэтому **с позиций философии музыки, формообразование как мыслительный процесс есть процесс музыкально-конструктивной деятельности.** Этот процесс, по своей сути, гораздо фундаментальнее чем кажется на первый взгляд, это деятельность человека направленная, по большому счету, к отысканию глубинного миропорядка Универсума. Поэтому мы можем утверждать, что музыкальное формообразование является процессом музыкального мышления. Это действительно процесс конструирования или становления музыкальной мысли (композиторской, исполнительской или слушательской), процесс развертывания этой мысли, кодирования-декодирования, понимания-переживания, в пространственно-временном континууме музыкального бытия.

3. Проблема музыкального мышления в современной философско-эстетической теории.

Музыкальное мышление – это сложный и многогранный процесс, имеющий свои специфические особенности, рассмотрим их подробнее. **Фундаментальной характеристикой музыкального мышления является то, что это особый вид продуктивно-континуального мышления, который, по сути, представляет собой абстрактно-логическое структурирование музыкального пространства, с целью постижения общекультурных смыслов.** Континуальность музыкального мышления была впервые рассмотрена выдающимся российским музыковедом М. Бонфельдом. Он, объясняя истоки музыкального мышления как художественного, утверждает, что первоосновой человеческого мышления является континуальный поток мысли, который несоединим со словом и потому неосознаваем. Континуальное мышление лишено членящих его на отдельные отрезки связей, т.е. оно принципиально не членимо. «Специфический мыслительный процесс, который отмечен а) нерасчлененностью, непрерывностью, б) тесными связями с образной, эмотивной сферой, и, наконец, в) принципиальной неосознаваемостью получил наименование континуальное мышление».

Музыка ближе других видов искусства находится к континуальному мышлению в силу наибольшей отвлеченности от предметных реалий внехудожественного мира, с одной стороны, а с другой – благодаря ярко выраженной непрерывности самой ее художественной ткани, не имеющей аналогов в других видах творчества. Итак, континуальное мышление обуславливает главное свойство, обеспечивающее художественному тексту особую спаянность, сплавленность

его составляющих компонентов и, соответственно, невиданную в других типах речи целостность.

По концепции М. Бонфельда, мыслительные процессы в музыкальном искусстве возникают в трех формах: как *мышление музыкой* (разновидность невербального мышления, в котором музыка выступает в качестве субстрата мышления, связанного с музыкальной речью); в виде *музыки как мышления* (т.е. музыкального искусства, выступающего в этом ракурсе как аналог общелогического абстрактного мышления); наконец, *музыкальное мышление*, как важнейший компонент этих мыслительных процессов, как разновидность континуального художественного мышления. Вместе с тем, мыслитель подчеркивает смысловую недискретность музыкальной ткани, каждый из перечисленных типов мышления – это выделенная в процессе научного анализа всего лишь грань единого потока мысли, воплощенного в музыкальную речь и музыкальную форму.

Таким образом, мы пришли к выводу, что с философской точки зрения, **музыкальное мышление является континуально-художественным процессом становления музыкальной мысли посредством абстрактно-логического структурирования музыкального, с целью экзистенциально-субъективного постижения общекультурных смыслов.**

Музыкальное мышление означает, в концепции **Юрия Холопова**, существование **иерархически согласованной структуры музыкального логоса в чувственно-образной сфере**. Музыкальный логос является воплощением музыкального числа как меры, пропорциональности, симметрии и красоты. Число это абстрактно-логическая структура, идеальная форма. Отсюда, история музыки может быть представлена как *эволюция музыкального мышления в форме числа*. Следовательно, процесс музыкальной истории всегда шел «вверх» в своем развитии и эволюция ее заключалась в переходе к ближайшему высшему числу. Отсюда он формулирует тезис о глубинном кризисе современного музыкального мышления. То есть, музыка как число в культуре XX века достигла в своем развитии апогея, числовые математические структуры составляют основу творчества композиторов, *аналитический семиозис* превзошел все предыдущие эпохи своим абстрактно-числовым схематичным мышлением.

В. Мартынов. Он рассматривает проблему музыкального мышления тоже в историческом контексте и представляет всю историю западноевропейской музыки как постепенное осмысление, осложнения и освоение музыкальных интервалов. То есть создается специфическая концепция эволюции интервального мышления, идущей от консонансных к диссонансным интервалам. В. Мартынов считает, что история музыки представляет собой движение сознания по ступеням натурального звукоряда, которое сопровождается осознанием интервалов, образованных все более и более высокими ступенями этого звукоряда. «Каждый исторический этап является осознанием, овладением или «обживанием» какого-то определенного интервала».

Начинается эволюция музыкального мышления с **эпохи кварты и квинты**, это эпоха формирования многоголосного консонантного пения, которая датируется до XIV в. Далее, по Мартынову, на первый план в структуре музыкального мышления возникают **интервалы терции и сексты**. Начинается этот этап с первых десятилетий XV века, где и осуществляется новое музыкальное мышление в первую очередь усилиями таких композиторов, как Дж. Данстейбл и Г. Дюфаи. Именно с них начинается новый эвфонический период истории музыки, который достиг своей кульминационной точки в музыкальном стиле XVI в. Начиная с XVII в., основой всей музыкальной ткани и опорными узловыми моментами музыкального мышления становятся мажорные и минорные трезвучия, то есть созвучие, состоящие из двух терций, которые полностью определяют, контролируют и ограничивают появление диссонирующих созвучий, состоящих из секунды, септимы и тритона. К концу XIX века эти диссонирующие созвучия начинают все больше эмансипироваться и получать больший удельный вес в музыкальном мышлении композиторов, что становится особенно заметным в творчестве Р. Вагнера или позднего Ф. Листа. Итак, **эпоха секунды и септимы** началась с

начала XX века и актуальна до сих пор. В атональный период А. Шёнберга, например, место мажорных и минорных трезвучий, которые обуславливают тональные отношения, занимает полностью эмансипированный диссонанс, и это господство диссонанса фактически закрепляется в додекафонической системе. Можно утверждать, что **вся история музыки является процессом развития и усложнения звуковысотной системы. Переход от эпохи кварты и квинты к эпохе терции и сексты, а затем к эпохе секунды и септимы, является следствием постепенного движения истории интервального мышления. Именно на этом законе основаны любые представления и концепции о развитии музыкального мышления.**

4. Основные типы музыкального мышления в современной опус-музыке

В историческом контексте формообразования как мышления обнаруживается постоянная борьба между окристаллизовавшимися в памяти звуко сочетаниями, воспринимающимися как «готовые» конструктивные схемы, и поиском новых способов формования и рационализации многообразных звукоотношений.

Основами классических музыкальных форм служат два элемента музыкального языка — тематизм и тонально-гармоническая организация, остальные (метроритмика, мелодическая линейность, и др.) имеют местное или сопутствующее значение.

В состав классических музыкальных форм традиционно входят: период, простая двух- и трехчастная, сложная двух- и трехчастная, рондо, fuga, вариационная, сонатная форма, также циклические формы – сонатно-симфонический цикл и сюита. Кроме этого, существует множество смешанных форм и жанрово-стилистических сочетаний. Например, смешанные формы XIX в., появившиеся в эпоху воздействия на музыку поэтических жанров баллады, поэмы, содержат в себе семантику повествования о событиях необычных, с чудесными превращениями, с бурным, кульминационным окончанием.

В. Н. Холóпова представляет следующую классификацию музыкальных форм в историческом аспекте, от Средневековья до XX в.: 1) тексто-музыкальные (музыкально-текстовые, строчные) формы Средневековья и Ренессанса; 2) вокальные формы XIX-XX вв.; 3) инструментально-вокальные формы барокко; 4) инструментальные формы барокко; 5) классические инструментальные формы; 6) оперные формы; 7) музыкально-хореографические формы балета; 8) музыкальные формы XX в.

Два композитора начала XX века предстают перед нами сегодня как предвестники новой музыки, особенно в области формы. Каждый из них сформулировал свое отношение к музыкальной форме с почти афористической краткостью. Первый афоризм принадлежит **Клоду Дебюсси**: «Я все больше и больше убеждаюсь, что музыка, по сути, не может быть втиснута в традиционные фиксированные формы». Иначе говоря, Дебюсси не принимал традиционные формы музыкального мышления. Второй афоризм сформулировал **Густав Малер**: «... каждое повторение – это уже неправда. Произведение искусства должно постоянно двигаться вперед, подобно самой жизни». Итак, Малер не признавал точных повторений. Оба афоризмы-лозунги – **«нет традиционным формам и нет точным повторениям»** – имеют важное значение. Как известно, творчество Малера было источником вдохновения для таких композиторов, как Л. Берио и Д. Шостаковича, а творчество К. Дебюсси – для О. Мессиана, Д. Лигетти и многих других. Как следствие творческие приоритеты Малера и Дебюсси – а речь идет о довольно влиятельных тенденциях – стали приоритетами и для следующих поколений. Результатом этих приоритетов стали **два феномена преобразования музыкальных форм.**

Первый феномен – это **фундаментальная трансформация общеупотребительных музыкальных форм**, т.е. основные типы форм, на которые ориентировались композиторы, остались прежние (классические, барочные, романтические), но **модернизировались организующие их элементы музыкального языка** – тематизм, гармония, ритмика, мелодика, фактура. Изменились и соотношения этих элементов в организации музыкальной формы. Если в

классической форме (в широком смысле слова) основу составляли тематизм и гармония, а действие остальных было местным, сопутствующим, то в музыкальной форме XX в. наряду с классическими основами стали выступать также ритмика и мелодика (мелодическая линейность). **Ритмические и мелодико-линейные средства составили самостоятельные системы формообразования.** Таким образом, музыкальные формы первой половины XX века еще сохраняют свои прежние типы, свою архитектуру, но при этом модернизируются, качественно обновляются и расширяются категории музыкального языка и их функции. **Ритмика XX века выходит на первый план формообразования, организует самостоятельные завершённые формы.** «Музыкальный фовизм» И. Стравинского и Б. Бартока вызвал к жизни невиданную ранее мощь ритма, красочное обогащение оркестровой фактуры, музыкальный экспрессионизм А. Шенберга и А. Берга – обостренную мелодическую интонацию и предельную тематическую насыщенность музыкальной ткани, «неоклассицизм» П. Хиндемита, Д. Шостаковича – возрождение и развитие доклассического полифонического письма и т.д. *Модернистская установка вела к открытию новых правил музыкальной композиции, это привело к нахождению 12-тонового серийного метода Шенберга, системы тропов Й. Хауэра, теории синтетаккордов Н. Рославца, четвертитоновости у Ч. Айвза, А. Хабы, И. Вышнеградского, ладов ограниченной транспозиции О. Мессиана и т.д.* Все указанные новации в музыкальном языке первой половины XX века имели то общее, что они относились, прежде всего, к синтаксически-знаковому, языковому уровню сочинения и через этот уровень модифицировали музыкальную форму.

Второй феномен, характеризующий специфику музыкального формообразования первой половины XX века – это избегание типичных, уже сложившихся структур, вплоть до их полного исчезновения (К. Дебюсси, Д. Лигетти. др.).

Ю. Крейнина, анализируя феномены современных форм в музыке, рассматривает их как проявление в музыке динамических процессов. Изменения в этом случае преобладают над более статичными элементами музыкальной структуры. Поэтому вместо типовых форм появляются анти типовые, сугубо индивидуальные, нестандартные формы музыки, например, симфонии Г. Малера можно рассматривать как образец трансформации известных форм. Малер, бросая вызов музыкальному миру, ни разу не возвращается к той самой структуре цикла (имеем в виду соотношение между частями цикла). Общеизвестно, что симфонии Малера целенаправленно ведут слушателя к финалу. Один из первых исследователей симфоний Малера, Пауль Беккер, даже определил их как «**симфонии финала**». Эта формулировка подчеркивает исключительную роль финала как развязки драмы, разворачивающейся на протяжении всего произведения. Один из исследователей симфонических финалов в европейской музыке М. Тальбот выделял **четыре типа финальных частей**: 1) релаксирующий (relaxant); 2) суммирующий (summative); 3) финал-прощание (valedictory); 4) гибридный (hybrid).

Форма симфонических финалов Г. Малера всегда «**форма в движении**», в становлении, это **динамический тип формообразования.** Для Малера наиболее явным проявлением динамического принципа становится *спираль* – достаточно вспомнить обилие у него намеченных, но не достигших цели кульминаций и перенос главной кульминации в самый конец финала. В некоторых симфониях Малер словно посылает стрелу от начала первой части до начала финала: в Пятой симфонии это подъем от до-диез-минора в ре-мажор, в Седьмой – от си-минора вступления в первой части к до-мажору финала; в обоих случаях перед нами *стрела*, воспаряющая вверх. В Девятой симфонии, знаменитой своей уникальностью, стрела словно падает на землю – от ре-мажора первой части к ре-бемоль-мажору финала. Чрезвычайно редок у Малера *круг* – символ возвращения к исходной точке, к началу сочинения. Единственный пример такого «возвращения на круги своя» – Шестая симфония; здесь два трезвучия, мажорное и минорное, звучат в первой части и финале как голос неумолимой высшей силы, чей приговор нельзя оспорить в земном суде. *Соединяя начало и конец симфонического цикла, две из трех упомянутых форм, спираль и стрела, становятся визуальными символами семантического откровения композитора, спираль ведет слушателя к вершине апофеоза. Восходящая стрела*

становится символом преодоления страдания и обретение смысла – личного и общечеловеческого, нисходящая – смирения перед судьбой, принятие небытия. Малеровские музыкальные динамические формы является примером рождения нового типа музыкального мышления и новых музыкальных структур, открытых для бесконечных интерпретаций.

Еще одной новацией в области музыкального формообразования можно считать **кристаллические формы**. В исследованиях, посвященных формообразованию в творчестве О. Мессиана, часто звучит идея кристаллической формы композитора, однако понятие «кристалл» использовано скорее, как метафора, а способы интерпретации кристаллических структур в музыке еще недостаточно изучены. Рассмотрим имеющиеся попытки характеристики этой формы. В статье А. Осадчей «Четыре ритмических этюда О. Мессиана: к проблеме музыкальной кристаллографии», использован метод структурного анализа, опирающегося на категории «глубинной» и «поверхностной» структуры, позволяющий не интуитивно, а по возможности строго рассмотреть музыкальную форму-кристалл и принципы кристаллообразования, то есть сам процесс кристаллизации музыкальной ткани [16].

Кристаллы – это вещества, в которых составляющие их частицы расположены строго периодически, образуя геометрически правильную закономерную кристаллическую структуру. **Кристаллом может считаться любое вещество, в котором имеется многократно повторяющееся пространственное расположение сотен, тысяч атомов.** Основными свойствами кристалла являются симметрия и закономерная повторяемость элементов, под которой мы подразумеваем в музыке остигатный или вариантный периодичный повтор-трансляцию.

«Кристалл» в музыке появляется в значении глубинной семиотической структуры, порождающей модели и существует в абстрактном «свернутом» виде, который постепенно «разворачивается» в процессе семиозиса музыкального текста. **Глубинная структура – «кристалл» организует комплекс микроэлементов и закрепляет конкретные функции по синтаксическим параметрам музыкальной ткани** (строй, интервал, аккордовая вертикаль, ритмо-формула, сегмент серии). Наиболее ярко принцип симметрии проявляется в технике пермутаций (интерверсий), которая представляет собой преднамеренное преобразование серии, путем изменения порядка её интервалов. Пермутация осуществляется при помощи регулярного пропуска определённого количества тонов или по заранее подготовленной схеме.

Кроме динамической и кристаллической формы, в авангардной опус-музыке появляются **графические формы, зеркальные, открытые, алеаторные и другие**. Для музыкального формообразования XX века типичным является использование микро- и макроформ на крайних масштабных уровнях, а также полиструктурность и полистилистичность форм, то есть одновременное существование логики разных форм.

Выделим некоторые направления новаторского музыкального мышления, выразившиеся в формообразовании авангардной опус-музыки первой половины XX века.

Для первой волны Авангарда характерно **атонально-додекафонное и додекафонно-серийное музыкальное мышление**. Эти типы музыкального композиторского мышления трудно дифференцировать друг от друга, они рождались в творческом сознании композиторов атональной, додекафонной и серийной музыки, но в реальности элементы каждого типа имели место в творчестве одного и того же музыканта или совмещались как техники в одном произведении. Музыкальные произведения А. Веберна, А. Берга, С. Прокофьева, А. Шёнберга, А. Скрябина, И. Стравинского и др. являются ярким примером атонального мышления. Додекафонно-серийная система формообразования первой половины XX в. существует в двух основных вариантах композиторского мышления – А. Шёнберга и А. Веберна.

Додекафонные серии имеют 4 основных формы: 1) основная форма, *originalis*, она же *primus*, 2) обращенная, инверсия, *inversus*, 3) ракоходная, *retroversus*, 4) ракоходное обращение, *inversus-retroversus*.

Додекафонно-серийная система формообразования, абсолютизовавшись у А. Веберна благодаря синтезу с полифонической техникой канонов, впервые привела к развитой

полипараметровой системе музыкального мышления. «Параметр» буквально есть «область измерений». Параметрами музыкальной композиции являются разного рода ряды смысловых отношений между единицами музыкальной структуры; например, между ступенями гаммы (различными высотами звука), между рисунками движения мелодии (вверх, вниз), между единицами ритма (величинами длительностей звука), аналогично между степенями громкости звука, оттенками тембра (артикуляции звука), пространственными положениями звука и т. п. Веберновский принцип расположения серии по горизонтали, в голосах канона, отражающих все ту же последовательность, оказался максимально эффективным для выразительно-конструктивного воздействия серии на музыкальную ткань и наиболее перспективным для додекафонно-серийного формообразования. Именно такой вариант мышления был воспринят И. Стравинским и поколением композиторов второй половины XX в.

Ритмическая система формообразования. Ритмика в первой половине XX в. стала одной из основ новаторского музыкального мышления. Согласно концепции В. Холоповой, системы ритмического формообразования XX в. делятся на тактовую и нетактовую, причем, в 1-й половине века преобладает первая из них.

Тактовая система формообразования предстает как позднетактовая, то есть с нормативностью переменных размеров. В создании музыкальных форм активно участвует сама переменность и разные виды «метрических диссонансов»: противоречие мотива с тактом (акцентное и временное варьирование), полиметрия (тактовая, мотивная). С другой стороны, происходит и усиление тактовой системы – при помощи оstinатности мелодических мотивов, то есть формул, вписанных в такт.

Полиметрия, как запись двух параллельно звучащих музыкальных партий в разных музыкальных размерах, музыкального мышления первой половины XX в., наделенная «диссонирующей» ритмикой, создавала новые формы. У О. Мессиана встречаются весьма сложные комбинации разновеликих мелодических формул, нотируемых в «фальшивом метре» (термин Мессиана). У И. Стравинского полиметрия стала стабильной динамической основой музыкальной формы. Она приняла у него законченный вид мотивной полиметрии, двух- или трехслойной.

Кроме перечисленных ритмо-новаций, можно назвать еще и *нетактовые виды формообразования*, которые в первой половине XX в. предстают как разного рода тематические ритмоформулы: темы для оstinатных, вариантных, полиостинатных, оstinатно-полифонических форм, ритмические серии, ритмические «педали», ритмоформулы *talea* в соотношении с *solog.* Кристаллизация тематических ритмоформул воплотилась в поисках О. Мессианом «необратимых ритмов» и его интересе к индийским ритмам Деситала, в построении Айвзом ритмических прогрессий (пьесы «С колоколен и гор», «Все время вокруг и обратно» для ансамбля), и др. Все эти формулы закрепляют нерегулярный ритмический принцип, неквадратные пропорции.

Еще одним важным типом ритмоноваций можно назвать *остинатные формы XX века*. Это особый композиторский приём, который основан на многократном повторении в музыкальном произведении какой-либо мелодической или ритмической фигуры, гармонического оборота или отдельного звука. Строится данный прием либо на мелодико-ритмических, либо на ритмических темах, где все они соединяют ритмическую нерегулярность с регулярностью, с перевесом одного или другого начала. Нетактовые нерегулярные ритмоформулы развиваются не только оstinатно, но и в виде вариантной формы. Выделяют *остинатно-вариационную форму, микровариантную форму, полиостинатную форму на основе асинхронного проведения комплекса ритмомелодических тем, а так же оstinатно-каноническую форму*.

Ритмические серии в своем структурно законченном виде оформились в условиях сериализма уже второй половины XX в., а в первой половине складывается «хроматическая шкала длительностей». Применение «ритмической педали» осуществляется, в частности, в возрожденной в XX в. изоритмической технике французского *Ars nova*, с взаимодействием *talea*

и color. Данное расщепление целого на два несовпадающих остинато создает сложную упорядоченность музыкального синтаксиса. Таким образом, развитая ритмическая основа формообразования привела к появлению в XX в., начиная с первой половины, самостоятельного класса ритмических форм музыкального мышления: *остинатных, полиостинатных, остинатно-имитационных и канонических, микровариационных, полиметрических* и др.

Итак, можно утверждать, что музыкальное мышление композиторов первой половины XX века внесло великое множество существенных новаций в музыкальную структуру, язык и форму, а также интеллектуально-математических нововведений в область музыкального формообразования, что существенно изменило саму сущность и понимание данного процесса. Формообразование отражает способ бытия современного человека, вместо *формы-типа* теперь создается не тип, а *индивидуальный проект вещи*. В музыкальном формообразовании периода второй волны Авангарда, около середины XX века, происходит важнейшее событие: практически полное *вытеснение из структуры произведения песенной формы* с ее «природным» антропосообразным кристаллом ритма строк и каденций, т.е. формы, еще хранившей историческую память о первородном триединстве музыки, поэзии и танца. В частности, устраняется «мусическая» песенная структура, как онтологический фундамент экзистенциально-антропологического начала музыки, основа классического музыкального мышления. **Многоосновность, полипараметровость и разномасштабность оснований музыкальных форм второй половины XX века, показывает то состояние формообразования, когда композиторы исходят из своего индивидуального выбора и изобретения, а не из какого-либо общепринятого учения о музыкальной форме.**

Музыкальное мышление современной опус-музыки имеет разнообразные типы. Это: 1) акционистско-драматургический тип музыкального мышления, 2) алеаторный тип мышления. 3) бриколажный и 4) репетитивный тип минималистического мышления; 5) алгоритмический и 6) интерпретативный тип технического мышления, а также 7) полистилистический тип музыкального мышления. Композиторское мышление второй половины XX века является ярким примером реализации современного технического сознания, с помощью знакового конструирования музыкант получает новую возможность в освоении звукового пространства – возможность без ограничений составлять и создавать звуковые тембры. В первую очередь необходимо сказать о предельной интеллектуализации музыкального языка и структур музыкального текста. Математические формулы становятся ведущим способом музыкального мышления, расчеты и конструкции, графики и символы становятся основой музыкального формообразования.

5. Специфика музыкального формообразования в современных практиках популярно-развлекательной музыки

Популярно-развлекательная музыка это огромный пласт музыкальной культуры, уходящий своими корнями в глубины фольклорной и менестрельной традиции. Это музыка, существующая для развлечения и отдыха как сфера обыденности человека, его жизненного мира. Она формируется на основе **песенного формообразования**, как музыка сопутствующая человеку в самых разнообразных событиях жизни, отсюда, многообразие ее жанров и видов. Это инструментально-вокальная музыка, легко воспринимающаяся, доступная и понятная каждому. В противовес серьезной профессиональной опус-музыке, популярно-развлекательная, или массовая музыка не требует интеллектуального напряжения и определенной подготовки.

Главные композиционные схемы в популярной музыке основаны на трех принципах: повторения, варьирования и контраста, и проявляются через взаимодействие элементов музыкального языка: ритма, мелодии, гармонии, тембра и фактуры. Вокально-инструментальная музыка структурируется на основе **синтеза вокальных и инструментальных форм музыкальной композиции.**

Формы, основанные на повторении, варьировании и контрасте, свойственны как вокальным, так и инструментальным жанрам. Среди собственно вокальных форм можно

выделить: 1) куплетную, 2) куплетно-вариационную, 3) куплетно-вариантную, 4) запевно-припевную, 5) рефренную, 6) репризную и сквозную, 7) смешанные модулирующие формы, а также простую одночастную сквозную и циклическую формы. Кроме этого, вокальные формы могут иметь ненормативное число частей.

Для вокальных произведений часто характерна строфическая форма, в рамках которой одной и той же мелодии соответствуют разные стихотворные строфы и элемент контраста вносится лишь поэтическим текстом: именно поэтому строфическая форма в чистом виде не встречается в инструментальных жанрах. Как вокально-инструментальная популярная музыка имеет определенные принципы формообразования и структурного оформления. И для вокальных, и для инструментальных композиций характерна форма с повторяющимся разделом – рефреном. Иногда строфическая форма модифицируется введением одной или нескольких контрастных строф, в этом случае она приближается к «составной композиции».

Музыкальные формы песен в поп-музыке, как правило, являются составными, повторяющимися формами, такими как, например, строфная, рефренная форма, балладная форма, 32-тактная форма, куплетно-припевная форма, блюзовые и джазовые формы. Все эти формы композиторского конструирования популярно-развлекательной музыки определялись на протяжении длительной истории музыкальной культуры, рассмотрим ключевые принципы формирования музыкального мышления в различные периоды развития популярно-развлекательной музыки.

Отдельно стоит проанализировать джаз, на сегодняшний день уже классическую форму популярной музыки XX века, рассмотрим специфику музыкального структурирования. Джаз возникает от сочетания традиций европейской и афро-американской музыки. В его основе лежит импровизация как искусство диалога, многоуровневого общения на языке музыки. На основе негритянских духовных песен – спиричуэл и печальных песен-жалоб – блюза, складывается новое направление популярной музыки. В спиричуэле сочетаются многоголосие, гармонии и мелодии европейской музыкальной традиции с выразительными средствами африканской музыки (импровизация, сложный ритм, структура, «вопрос-ответная» форма). Спиричуэл исполняется хором, без сопровождения, хлопая в ладоши и совершая танцевальные движения. Блюзы – это песни бродяг и чернорабочих, людей, выбитых из колеи, оторванных от дома, семьи. Тексты блюзов – это жалобы на жизненные неурядицы, это песни об одиночестве и отчаянии. Ранней разновидностью такой музыки был сельский блюз (country blues). Его пели под аккомпанемент губной гармоники, гитары или банджо. Именно благодаря блюзу родился и джаз.

Особенностью городского блюза является наличие особой блюзовой формы, которая точно воспроизводит поэтическую форму, представляющую собой трехстрочную строфу (AAB), в которой вторая точно копирует первую. Каждая из строк, в свою очередь, членится на четыре такта (4/4) со строго выдержанными пропорциями в соотношении вокального и инструментального элементов (классическая традиционная 12-тактовая вопросно-ответная структура – «блюзовый квадрат»), с определенным гармоническим планом и типичной для блюза каденцией D – S – T, не имеющей прямых аналогов в европейской музыке. «Блюзовый квадрат» – составная часть формы джазовой музыки – служит организующим фактором мелодической импровизации, может излагаться и в других масштабах структуры (8, 10, 16, 20, 24, 32 т.).

Выдающиеся певцы блюза: Ма Рейни, Беси Смит, Хаулинг Вулф, Роберт Джонсон, Джон Ли Хукер, Би Би Кинг и др. Блюз оказал огромное влияние на творчество Джорджа Гершвина («Рапсодия в блюзовых тонах», 1924), Скотта Джоплина (регтаймы, оперы), Игоря Стравинского.

Основой музыкального мышления в джазовой музыке становится специфическая **куплетно-вариационная форма или тема с вариациями**, состоящая из структурно завершенной темы, которую исполняет ансамбль (или соло), и последующего ряда вариаций на эту тему. Завершается пьеса проведением темы с участием всего ансамбля. Иногда теме

предшествует интродукция, а кода может иметь форму коротких интерлюдий, заранее сочиненных и аранжированных. **Структурирующим элементом музыкального мышления в джазовой музыке и ее импровизационной формы является корус или квадрат** – это периодически повторяемая структура джазового музыкального произведения, в которой в качестве темы используются 12-тактовые блюзы. Корусы делятся на три 4-тактовые фразы – AA1B (где A1 – точное или видоизмененное повторение части A); регтаймы (AA1); одночастные 16-тактовые спиричуэл, а также 32-тактовые песни-стандарты с 8-тактовыми периодами (AA1BA, AA1BA, ABAB либо AA1BB1).

В противоположность классическим вариациям джазовые импровизационные корусы связаны с темой не только гармонически, но и ритмически. Музыкальная тема в джазе может подвергаться большим изменениям, и ее мелодия, гармония, ритм приспособляются к особенностям стиля, в котором играет музыкант или ансамбль.

Современная музыкальная культура, поляризуясь от элитарно-интеллектуальных опусов до популярно-развлекательной музыки и продукции массовой культуры, порождает парадоксальную ситуацию осмысления музыки как искусства. Популярная музыка – это музыка, которая легко воспринимаемая на слух, доступна по своей форме широкому кругу слушателей, а ее язык эклектично сочетает множество элементов различных музыкальных стилей и практик.

Итак, типологическую определенность поп-музыки создают четыре фактора: 1) развлекательная функция, 2) особая роль художественного стандарта, аналогичная канону в фольклорном и традиционном профессиональном искусстве, 3) тесная связь с масс-медиа и техническими средствами тиражирования и распространения художественной продукции 4) коммерческая стратегия промоушн. Музыкальная знаковость, телесность, техногенность, пастищность, зрелищность, стилистическая гибридность, калейдоскопичность и эклектичность формируют принципиально иное симулятивное музыкальное пространство, которое, с одной стороны, притягивает и манит своим танцевальным ритмом, энергетикой и доступностью, а, с другой, устрашает и поражает отсутствием собственно музыкальной символики и духовно-ценностного начала.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Музыкальная форма в музыковедении и музыкальной эстетике.
2. Музыкальное формообразование как способ музыкального мышления
3. Проблема музыкального мышления в современной философско-эстетической теории.
4. Основные типы музыкального мышления в современной опус-музыке
5. Специфика музыкального формообразования в современных практиках популярно-развлекательной музыки.

Литература:

1. [Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс. – Л. : Музыка , 1971 . – 376 с.](#)
2. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>
3. [Григорьева Г. В. Музыкальные формы XX века. Курс «Анализ музыкальных произведений». – М. : Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2004. — 175 с.](#)
4. [Денисов Э. Стабильные и мобильные элементы музыкальной формы и их взаимодействие // Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники. – М.: Советский композитор, 1986. – 207 с.](#)
5. [Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)

6. Соколов А. Введение в музыкальную композицию 20 века. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с
7. Способин И. В. Музыкальная форма: Учебник – 7-е изд. / И. В. Способин. – М.: Музыка, 1984. – 400 с.
8. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений: Учебное пособие. 2-е изд., испр. — СПб.: Издательство «Лань», 2001. — 496 с.
9. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: [навчальний посібник]. – К. : Заповіт, 1998. – 368 с.

ЛЕКЦИЯ 4: ПРОБЛЕМЫ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕКСТА

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Понятие текста и произведения в эстетике.
2. Специфика музыкального текста и музыкального произведения.

1. Понятие текста и произведения в эстетике.

Проблема определения музыкального текста и текста вообще имеет довольно широкий спектр научных подходов. Это и лингвистические исследования, и структурно-семиотические и эстетико-художественные, а так же музыковедческие, все они рассматривают проблему текста в том или ином ракурсе. А в философии постмодернизма проблема текста вообще становится центральной. В начале XX века в русской философии, которая, по сути, является литературоцентричной, формируется идея текста, его логики и методологии исторического движения. В России складываются формальная школа, культурологическая, литературной и структурной семиотики, где проблема текста становится одной из центральных. Наиболее фундаментальные концепции представлены в трудах русских формалистов А. Н. Веселовского, Б. М. Эйхенбаума, Ю. Н. Тынянова, В. Б. Шкловского. Значительный вклад в разработку философии текста осуществили М. М. Бахтин, Ю. М. Лотман, А. М. Пятигорский, А. А. Потебня, В. Я. Пропп, Р. О. Якобсон и др.

Если кратко охарактеризовать основные идеи этих направлений, то можно сказать, что все они стремились к обновлению научной методологии относительно искусства и его смыслов, которые бы совпадали с современностью. Исследователи анализируют исторические стадии развития языка, которые отражены в тексте. Все эти движения закладывают основы семиотики культуры, которая именно в русской философии получила мощное развитие в XX веке. Одним из первых к этой проблематике обратился А. Н. Веселовский, которого интересовала общая теория развития поэзии, получившая название «историческая поэтика». Веселовский стал основоположником сравнительно-исторического литературоведения не только в русской, но и в европейской науке.

Выдающийся деятель русского символизма и модернизма А. Белый имел значительное влияние в научной мысли своего времени. Текст, особенно высокохудожественный, несет в себе универсальную основу, именно здесь рождается идея существования некоей самостоятельной сферы, связанной с психологией творческого субъекта. Впоследствии советский психолог, основатель исследовательской традиции культурно-исторической теории Л. С. Выготский посвятил данным проблемам свои исследования. Основная идея заключается в том, что поэтическая речь в своем основании опирается на универсальную родовую физиологическую основу, то же самое мы можем сказать и о музыке. Заметим, текст, по сути, рассматривается в подобных концепциях неким «смысловым колодезем», опирающимся на физиологические основы жизни человеческого сознания. Итак, в работах русских литературоведов художественный текст впервые получил обоснование своего существования в родовой сущности человека.

Еще одна яркая фигура – крупнейший русский философ М. М. Бахтин, который является основателем, в частности, диалогической философии, семиотики культуры, русского постструктурализма. **Любой текст, по Бахтину, является диалогом автора-читателя, а культура в целом – диалогическим пространством. Вообще, текст, в концепции философа, – это особая знаковая общность культуры.** Бахтин рассматривает культуру как знаковую систему, а знак, по его мнению, отличается от символа тем, что он является телесным, вещественным, он является, занимает «место». Поэтому и текст тоже является вещественным, он – вещь, которая может функционировать. Следовательно, любое существование в культуре имеет свою материально-вещественную сторону, то есть, знаковую.

В работе «Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках» Бахтин говорит, что всякий текст есть текст культуры, есть послание и диалог. Бахтин указывает, что каждый текст имеет два полюса, первый – это система языка (авторской и национальной речи, языка жанра), а второй – это неповторимое событие самого текста (его диалогическое существование с другими текстами, с контекстом). «За каждым текстом стоит система языка. <.> Но одновременно каждый текст (как высказывание) является чем-то индивидуальным, единственным и неповторимым, и в этом весь смысл его (его замысел, ради чего он создан)».

Каждый текст связан с другими текстами особыми диалогическими отношениями. Здесь встает проблема текст – контекст. Встреча двух текстов, по Бахтину, является встречей двух субъектов, двух авторов. Интересным является понимание того как Бахтин различает текст и произведение. Он подчеркивает, что **текст является областью лингвистических отношений, знаковых, а произведение – диалогически-субъективных. Текст – это первичная реальность, исходная точка всех социокультурных отношений, система, накладывающая отпечаток на субъективно-индивидуальное отношение или высказывание. То есть, текст – первичен, а произведение как индивидуальное авторское высказывание – вторично.** Произведение искусства является формой культурного диалога, таких отношений, которые основаны на индивидуальном понимании автора, себя, культуры вообще. То есть, текст – это, прежде всего, знаковая общность, на основе которой и формируется логико-диалогическое произведение культуры.

Итак, философские взгляды М. Бахтина закладывают фундамент дальнейшей философии текста и произведения (в том числе и музыкального). Вообще, нужно отметить, что именно русские формально-лингвистические школы закладывают основы, во-первых, теории структурной лингвистики (европейской, в частности), где текст рассматривали как постоянную структуру, каркас, как социальную культурную модель, содержащую множество элементов; во-вторых, теории семиотики культуры; в-третьих, основы текстологической концепции постструктурализма и деконструктивизма.

Одним из первых западных философов уделивших проблеме текста самое пристальное внимание, был Ролан Барт. Текст, по Барту, – это не устойчивый «знак», а условия его порождения, это питательная среда, в которую погружено произведение, это пространство, не поддающееся ни классификации, ни стратификации. Барт формулирует основные черты текста и сравнивает его с произведением. **У произведения есть автор, который считается его отцом и собственником. Текст для своего существования не нуждается в каких-либо авторских или отеческих гарантиях.** Произведение обычно легко читается, что равносильно его потреблению. Текст является нечитабельным. Подобно сочинениям постсерийной музыки, он выступает как партитура, исполнение которой с необходимостью делает читателя соавтором. **Текст представляет собой не эстетический продукт, а означающую практику; не структуру, а структурирование; не предмет, а труд и игру.** Барт рассматривает текст и как универсальную категорию, охватывающую не только литературу, но и другие явления. Текстом тогда оказывается весь окружающий человека мир: природа, культура, страны и города. Произведение находится в рамках литературной традиции и культуры, подчинено общему мнению. Текст всегда является парадоксальным. Он нарушает все традиции, не укладывается ни в какие жанровые рамки, не признает никакие иерархии и классификации. Бартовский текст – это не эстетический продукт, это означающая практика, не структура, а структурирование, не объект, а деятельность, это не совокупность обособленных знаков, наделенная тем или иным смыслом, подлежащим обнаружению, а диапазон существования смешивающихся следов.

Проблема произведения в современной философии связана также и с явлением «открытого произведения», имеющего бесконечное поле семиотических интерпретаций, которое рассматривал Умберто Эко. Он утверждал, что «произведение искусства – это принципиально неоднозначное сообщение, множественность означаемых, которые сосуществуют в одном означающем. Эко говорит о модели открытого произведения, где

открытость понимает как принципиальную неоднозначность художественного сообщения, характерную для любого произведения в любую эпоху. Эко говорит об открытом произведении как о «произведении в движении», представляющим собой возможность множественного личного вмешательства. В итоге автор предлагает интерпретатору или читателю/слушателю закончить произведение. Открытость и динамичность произведения, по мнению Эко, заключается в том, чтобы стать доступным для творческих дополнений. Обобщая свои представления об «открытых произведениях», Эко подчеркивает: если «открытые произведения» находятся в движении, для них характерно приглашение создать это произведение вместе с автором.

Таким образом, можно констатировать, что западноевропейские теоретики ставят проблему текста в центр своих интересов, концепция нелинейного письма Ж. Деррида, концепция гено- и фено-текста Ю. Кристевой, концепция интертекстуальности Р. Барта и Ю. Кристевой, концепции ризомы и номадического письма Ж. Делёза и Ф. Гваттари, как и другие, единодушны в том, что *текст есть широкая семиотическая инвариантная система, состоящая из знаков и требующая специального дешифрирования, интерпретации, семиозиса.*

2. Специфика музыкального текста и музыкального произведения.

Существует много подходов к определению проблемы музыкального текста: музыковедческий, структурально-лингвистический, семиотический, феноменолого-герменевтический, экзистенциально-онтологический и др.

Музыкальный текст - это специфическая знаковая структура, целью которой является передача художественной информации звуковременного свойства.

Выдающийся российский музыковед, заслуженный деятель искусств России, М. Г. Арановский, в контексте структурально-лингвистической методологии, наряду с другими исследованиями в области музыкознания, создает концепцию музыкального текста. Арановский один из первых в отечественном музыкознании пришел к осмыслению фундаментальных проблем музыкального языка, текста и музыкального мышления.

Чем отличается? Согласно концепции музыкальной лингвистики мыслителя, текст и произведение - это два противоположных взгляда на одно и то же явление. **Произведение – это то, что уже состоялось и существует, а текст – есть то, что еще только происходит, протекает во времени.** Они находятся в разном времени: произведение, будучи уже созданным – в прошлом, а текст – в настоящем и отчасти в будущем. У них разная онтология. **Музыкальное произведение – это феномен преимущественно пространственный, а текст, напротив, временной.** Музыкальный текст, согласно Арановскому, всегда разворачивается во времени, ни один текст не существует в аморфном состоянии. Музыкальный текст есть разворачивающаяся во времени и интертекстуальном пространстве структурная организация музыкального языка, реализуемая в акте музыкальной речи, т.е. авторского высказывания или произведения музыкального искусства.

Согласно семиотической концепции российского музыковеда М. Бонфельда, **музыкальный текст рассматривается как зафиксированный, выраженный в виде нотных знаков план произведения.** Структурными единицами музыкального текста, по Бонфельду, являются субзнаки (аналогичные морфемам естественного языка). Субзнаки – это такие элементы текста, которые обладают широким полем потенциальных значений и обретают конкретное, сравнительно устойчивое и определенное значение только в целостном знаке, это единство означаемого/означающего. По сути, это единство реализуется только на уровне целостного музыкального произведения, следовательно, Бонфельд понимает под субзнаком музыкальные произведения-знаки. Итак, **звучащий музыкальный текст, не является знаковой системой, а есть текстом-знаком,** коррелируемым не языком, а речью – единичным, а потому уникальным актом трансляции смысла.

Музыкальным текстом в современных практиках становятся не только системы нотных знаков, но и графические изображения, матрицы, графики, схемы и рисунки. Логическую фиксацию получают различные этапы творческого процесса, и каждый, согласно своему предназначению, специфический текст несет определенную информацию о художественной идее произведения.

Музыкальное произведение выступает как текстуальное единство, логико-диалогическое проявление музыкального текста. При этом музыкальное произведение является интерпретационной формой бытия текста.

О соотношении текста и произведения. А. Соколов утверждает, что *герменевтическая интерпретация определяет смысл музыкального произведения*. Анализируя начало Первой симфонии А. Шнитке, Соколов описывает живую ситуацию подготовки к исполнению музыкантов. Выход на сцену, рассадка по местам, настройка инструментов – все это, как правило, еще не является музыкальным текстом, но в ситуации симфонии Шнитке – наоборот. «Обычное разыгрывание и настройки оркестра, который рассаживается на сцене, вдруг оборачивается парадоксальным началом симфонии, а следующее появление на сцене дирижера – уже этапом драматургического действия». На премьере симфонии, по согласованию с автором, перед исполнением этого произведения звучала «Прощальная» симфония Гайдна, которая заканчивается поочередным оставлением сцены музыкантами. Далее, без антракта, музыканты начали снова выходить на сцену, и, подчеркнуто демонстрируя свои привычные действия «первого выхода» на сцену, начали исполнение симфонии А. Шнитке. Итак, **два самостоятельных и наделенных индивидуальным внемузыкальным (контекстным) смыслом произведения слились в едином гипертексте музыки**. Таким образом, различные приемы полистилистической техники создают новые модифицированные музыкальные гипертексты, содержащие как музыкальные, так и не музыкальные знаки, которые в целом, демонстрируют новое коллажное семиотическое мышление и безграничную сферу текстовых интерпретаций.

В современных исследованиях текст рассматривают как семиотическую структурно-логическую целостную систему, состоящую из знаков. За любым текстом стоит жесткая логическая закономерность. Все есть текст и как текст может быть деконструировано и интерпретировано. Современные тексты существуют в ситуации хаосогенной деконструкции, к которой необходимо находить ключи и коды. **В музыке тексты рафинируются и приобретают свое живое существование только в форме произведений, а последние – в живом исполнении-интерпретации.**

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Проблема определения музыкального текста
2. Понятие текста и произведения в эстетике
3. Специфика музыкального текста и музыкального произведения.

Литература:

1. Барт Р. От произведения к тексту // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С 125–132. – URL: <https://studfiles.net/preview/6808204/>
2. [Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.](#)
3. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3426>
4. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>

5. Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.
6. Соколов А. Введение в музыкальную композицию 20 века. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с
7. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : Монография. – К.: Факт, 2000. – 176 с.

ЛЕКЦИЯ 5: ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ И МУЗЫКАЛЬНОГО СЕМИОЗИСА (4 часа)

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Интерпретация и понимание как герменевтические проблемы
2. Специфика музыкальной интерпретации
3. Семиозис как философско-эстетическое понятие
4. Музыкальный семиозис современных текстов

1. Интерпретация и понимание как герменевтические проблемы

Герменевтика – это философское учение об интерпретации и понимании текстов. Герменевтика занимается принципиальным анализом понимания, она отвечает на вопрос: «Как возможно понимание?», а основателями философской герменевтики являются Ф. Шлейермахер и В. Дильтей. Значительный вклад в разработку герменевтической методологии осуществили М. Хайдеггер, Г. Шпет, Г. Гадамер, П. Рикер, Е. Корет, М. Бахтин, Г. Яусс и др.

Внимание герменевтики сосредотачивается на интерпретации, различают стадии и формы бытийствования музыки как процесса зарождения, выражения, интерпретации и восприятия музыкального смысла и его ценности. Структура этого процесса вполне адекватно выражается известной триадой Б. Асафьева: «композитор – исполнитель – слушатель». Соответственно, феноменолого-герменевтический анализ музыки предполагает интерпретацию смыслов: автора – исполнителя – слушателя.

Во второй половине XX в. сформировались два противоположных методологических подхода к проблеме интерпретации: собственно герменевтический (с акцентом на философском понимании субъекта, создающего и интерпретирующего текст) и структурно-семиотический (с пафосом научного объяснения текста как соответственно организованной знаковой системы). В то же время были и попытки объединить герменевтический и структурно-семиотический анализ (П. Рикер).

Еще **Шлейермахер** в начале XIX века ввел ключевые термины «понимания» и «интерпретации». По мнению философа, **герменевтика – это не система приемов интерпретации текста, а общие принципы его понимания.** Шлейермахер считал, что **интерпретация есть диалог интерпретатора с автором.** В этом диалоге читатель реконструирует текст и постигает его, опираясь на воображение и перевоплощения (интерпретатор должен перевоплотиться в другого, например, в автора или героя, и постичь его индивидуальную сущность). **Понимание текста, по Шлейермахеру, – реконструктивный процесс проникновения в духовный мир автора и повторение акта творчества: автор строит высказывания, кодирует смысл; реципиент его реконструирует и расшифровывает. «Искусство интерпретации может выработать свои правила только из позитивной формулы, т. е. из исторической и духовной, объективной и субъективной реконструкции данного выражения».**

Главная цель любой интерпретации – это понимание смысла. Проблема понимания в свете философской онтологической герменевтики выступает как начальная бытийная характеристика человеческого бытия, а именно понимание является базовой задачей и целью философской герменевтики как интерпретации. **То есть, понимание становится неисчерпаемой процедурой интерпретации, когда Текстом является Бытие.**

Феномен знаковой интерпретации в контексте структурно-семиотического анализа начал формироваться в профессиональной европейской музыке сравнительно недавно, как известно, это окончательно произошло на рубеже XVIII - XIX веков (ранее исполнителя полностью или в значительной степени отождествляли с автором). **«Интерпретаторская эпоха»** началась, когда автор исчез с концертной эстрады. Исполнитель (исполнители) может (в отдельных случаях – должен) **свободно интерпретировать музыкальные тексты, как следствие – формируется безграничное семиотическое поле игры смыслами и ценностями культуры.**

Знаковая интерпретация музыкальных произведений предполагает наличие исходного объекта – **музыкального текста**, по-особому отражает материал музыкальной композиции. Фиксированный

текст становится предметом интерпретации в процессе исполнения. **Каждое исполнение – это интерпретация индивидуальная и неповторимая даже у одного и того же музыканта:** реальное звучание произведения зависит от времени, места и других объективных и субъективных обстоятельств, способных кардинально изменить характер музыки. Однако такие отклонения возможны только в условиях соблюдения определенных границ, пусть и довольно широких, но интуитивно ощущаемых как достаточно четкие: их диктует текст произведения.

Далее, уже в постструктурализме, интерпретационная тематика становится одной из ведущих тем. Например, У. Эко, говоря в работе **«Границы интерпретации» о герменевтическом семиозисе**, предлагает ввести термин «*intentio*» для обозначения активности каждого из участников процесса обмена информацией. **Intentio opens** – это внутренняя интенция текста, которая соотносится с **intentio autoris** – интенцией автора, непосредственно влияющую на интерпретацию, и **intentio lectoris** – интенцией читателя (интерпретатора). *Intentio autoris* дает основания для появления текста, который потенциально не имеет границ, поскольку после своего оформления он включается в «безграничный семиозис» (термин Ч. Пирса). В процессе интерпретации текст обнаруживает какую-то из своих возможностей, и то, какой она будет, зависит от взаимной игры *intentio opens* и *intentio lectoris*. Эко утверждает, что «разнообразие исполнений основывается на сложной природе, как личности интерпретатора, так и исполняемого произведения». Речь идет о **бесконечном процессе интерпретации произведений современного искусства, «открытых произведений», «произведений в движении»**. Это позволяет утверждать, отмечает Эко, что «все интерпретации появляются как завершенные в том смысле, что каждая из них является для интерпретатора самим произведением, и как временные в том смысле, что каждый толкователь знает, что он должен всегда углублять свое толкование. Как окончательные эти толкования являются параллельными, причем так, что одно из них исключает все другие, не отрицая их <...>». Можно утверждать, исходя из позиций Эко, **что интерпретация – это основополагающая сущность музыкального семиозиса.**

Идеи герменевтического понимания, интерпретации и вообще философской герменевтики получили развитие в трудах М. Бахтина, который последовательно обосновал активно-диалогическое понимание произведения. Диалогическая активность интерпретатора, по Бахтину, предполагает не отвлеченно-научное описание текста как деперсонализированной и формализованной конструкции, а личностную духовную встречу автора и читателя.

Бахтин видит в процессе понимания четыре момента: 1) психофизиологическое восприятие знака; 2) его узнавание; 3) понимание значения знака в контексте; 4) активное диалогическое понимание художественного текста, всегда построено в расчете на диалогическое общение. *Понимание*, по Бахтину, – это, говоря языком автора, «*вчувствование*» в *духовный мир другого человека, сопереживание ее чувствам и мыслям.*

Действительно, творческим результатом процесса интерпретации является понимание. Понимание – это особый тип знания, не имеющий самостоятельного значения и не способный ни подтвердить, ни опровергнуть смысл. Понять – значит усвоить смысл и пережить то духовное состояние, которое пережил автор текста в процессе творческого акта.

Такие исследователи, как П. Рикер, Ю. Хабермас, К. О. Апель, Е. Бетти и др., продолжали в том или ином ключе герменевтические разработки, которые способствовали дальнейшему развитию многих направлений герменевтической проблематики.

2. Специфика музыкальной интерпретации

Исполнение является, по сути, интерпретацией. Многочисленные авторы подчеркивают определяющее значение исполнительской интерпретации нотного текста, настаивая на ее относительной автономности и творческом характере. «Создание нотного текста – лишь промежуточный этап творческого процесса, ибо ноты – это еще не музыка, – утверждает М. Тараканов. – Для того чтобы музыка стала реальностью, обрела плоть и кровь живого звучания,

необходимы усилия интерпретатора, который не является просто послушным рабом композитора, но творчески активно трактует его замысел.

С позиции философии музыки интерпретацию можно рассматривать как форму события, совместного бытия разных индивидуальностей в пределах одного целого – авторского произведения как текста культуры. В этом смысле интерпретация, с одной стороны, есть накопление смыслов, а с другой, актуализация и корреляция концептуально-образных смыслов музыкального произведения в условиях иной культурно-исторической эпохи.

Под музыкальной герменевтикой чаще всего понимают теоретическую дисциплину, устанавливающую и интерпретирующую смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах.

Музыкальная герменевтика – это одновременно наука и методология, направленная на понимание и интерпретацию смысла музыкального произведения. Если в музыкальной эстетике предметом изучения является духовное (идеально-ценностное) начало произведения в его связи с внешним оформлением, чувственными формами выражения, то в музыкальной герменевтике произведение рассматривают в аспекте интерпретирующего понимания, что свидетельствует о его сущности (идея и смысл произведения).

Считается, что формирование музыкальной герменевтики началось в начале XX века, и было связано с именами Г. Кречмара и А. Шеринга. Г. Кречмар полагает, что герменевтика в музыке нужнее, чем в других искусствах, ибо у музыки нет очевидных, прямых связей с природой. Вследствие этого возникает беспомощность слушателя перед большим музыкальным произведением: он не знает, как его понимать. **Чтобы достичь понимания, нужно выйти за пределы переживания какого-то неопределенного потрясения, потом перейти к пониманию формы и, наконец, к интерпретации аффективного содержания.** Обосновывая музыкальную герменевтику, Кречмар апеллирует к барочной теории аффектов, опирающейся, в свою очередь, на греческое учение о музыкальном этосе. **Границы разумного герменевтического истолкования в музыке Кречмар очерчивает пределами аффектов.** Ученый впервые поставил вопрос о понятии, генезисе, смысле и перспективе музыкальной герменевтики. Он ориентирует музыкальную герменевтику на разработку **метода выявления аффектов, чувств, идей Духа, отраженных композитором в музыкальных элементах и в произведении в целом.** Установление аффективного содержания должно начинаться с эстетики интервалов и восходить через эстетику мотива и темы до анализа цельного произведения. Кречмар видит сущностное свойство музыки в том, что она служит выражению аффектов: радости, печали, любви, гнева и др., понимая при этом аффекты как «страсти души», которые являются рефлексивными и четко детерминированными реакциями на окружающий мир.

Кречмар рассматривает **три различных вида современного музыкального анализа**, это: 1) субъективно поэтизирующий, 2) узко-формальный, и 3) аффективная интерпретация. Наиболее распространенным считается второй – **формальное описание**, но истинный анализ, по Кречмару, должен основываться на содержании самого произведения и работать строгим методом, исходящим из учения об аффектах. **Кречмар разрабатывает музыкальную герменевтику как искусство интерпретации и метод обнаружения движения аффектов, содержащихся в мотиве, теме или ритмической фигуре.** Итак, главной задачей герменевтики Кречмар считал выявление аффектов в звуках и описание структуры их протекания в словах.

Другой представитель музыкальной герменевтики А. Шеринг считает, что **любая музыка обязательно говорит что-то о том, что не является предметом музыки, но благодаря чему приобретает символический характер.** Герменевтическое понимание музыки предполагает наличие некоторого опыта ее восприятия (на уровне слуха, эмоций, мышления), но не сводится к нему. Аффективное содержание дано в музыке не непосредственно, а через особое напряжение и его разрешение. Само музыкальное понимание, согласно теории Шеринга, достигается лишь правильным, в нужный момент осуществленным переживанием напряжения. **Герменевтическое понимание символической природы музыки ведет за пределы**

абстрактного музыкального мышления. Последнее является условием, с помощью которого может быть выявлено нечто, пребывающее глубже мышления и одновременно за его пределами. **Главная задача и назначение герменевтики,** по Шерингу, заключается в том, чтобы «в наибольшей полноте и пластике осознать эстетические намерения и идеи, которые проявляются в музыкальных произведениях, и тем самым **создать у того, кто наслаждается, наибольший психологический резонанс**».

Шеринг указывает на **три этапа в процессе понимания музыки:** 1) «бессознательное» понимание, то есть ощущение в себе противоречивой «конфликтной жизни» произведения, «игры» психических напряжений и спадов, 2) **конструктивное** выявления **аффектов** как показателей бессознательных «сил, поднимающиеся в нас», 3) нахождение предметного **эквивалента**, внемузыкального мотива, образа или события. В этой части герменевтика Шеринга относится к «прикладной эстетике», в чем и заключается ее практическое значение.

Итак, музыкально-герменевтические концепции Кречмара и Шеринга являются близкими и по источнику, и по результату. В своих литературно-поэтических опытах интерпретации музыки они показали пределы Слова, его возможности в передаче духовного содержания музыки. Этот опыт языкового описания музыкальных произведений надолго стал синонимом музыкальной герменевтики.

Новая музыкальная герменевтика (70-е годы XX в.) отказывается видеть в музыкальном тексте основной предмет не только исследования, но и понимания, она развивается уже в сочетании с другими методологиями (феноменологической, эстетической, онтологической, семиотической). **Ключевыми фигурами новых подходов становятся Карл Дальхауз и Ганс Эггебрехт.** Вызывают интерес современные разработки музыкальной проблематики с применением новой методологии М. Аркадьева, С. Беляевой-Экземплярский, С. Филиппова, А. Рябининой, Д. Силичева, Т. Чередниченко, Г. Тельчаровой, А. Шульгиной, М. Уварова и др. Наиболее актуальными в этом направлении являются проблемы понимания, самоанализа, интерпретации и смысла музыки с позиции либо феноменолого-герменевтического либо структурно-семиотического анализа.

Ганс Эггебрехт в работе «Musikalische Denken» (музыкальное мышление), подчеркивает значимость **знаковой фиксации произведения в качестве критерия художественного статуса.** Ее роль значима для установления соответствия между концептуальным уровнем музыкального произведения и критериями структурной иерархичности, специфически художественной содержательности, качественной индивидуальности произведений. Так выражается полифония смыслов музыки: художественного смысла завершенности как свидетельство онтологической принадлежности музыкальной мысли, с одной стороны, и эстетического смысла волнующей неповторимости, с другой. **В целом, концепция Эггебрехта показывает критериальное средоточие эстетики Нового времени с ее требованиями стилевого своеобразия и содержательной сложности произведений.** С методологической точки зрения философ отстаивает, подобно Дальхаузу, феноменолого-герменевтическую позицию.

Главным фактором музыкальной интенции Эггебрехт, как и Дальхауз, признает формирование чистого музыкального смысла, который организуется: 1) в самореферентных соединениях звуковой стихии как текст, требующий специфического понимания; 2) в смысле самого композиционного процесса. Музыкальное понимание становится предметом исследования, Эггебрехт **разрабатывает собственную концепцию феномена произведения, учение о музыкальном семиозисе, в котором сочетает феноменологическое понимание музыкальной интенции с герменевтикой музыкальных текстов.** Таким образом, ученый «теоретичность» музыки как ее самореферентность превращает в предмет феноменологического анализа как интенции сознания.

По Эггебрехту, музыка представляет собой такую сферу смысла, которая принципиально отличается от других способов и смыслов понимания. Интерпретация музыки требует имманентных средств взаимодействия с произведением, специфической интенциональной

логики. Эта логика, согласно концепции работы «Смысл и содержание», построена на слиянии сознания интерпретатора со смыслом музыкального самореферентного высказывания. «Состояние мысли субъекта интерпретации должно претерпеть такое самоустранение, чтобы стать способным взаимодействовать со смысловым полем музыки, быть впитанным в него» [37, с. 267 - 269]. В таком самоустранении эстетическое сознание испытывает некоторые метаморфозы и находится в состоянии игры самого музыкального смысла. Эта метаморфоза не ограничивается высвобождением архетипических структур бессознательного, организующих его ассоциативные механизмы, а основывается на сознательном овладении ими, на расширении границ музыкальной рефлексии, которая и формирует интенциональную линию интерпретации феномена произведения. Так оформляется реализация феноменолого-герменевтической установки музыкально-эстетического восприятия.

Итак, **герменевтические разработки ученого ориентированы на поиск чистого музыкального смысла и анализ переживания в процессе восприятия и понимания.** Эггебрехт осуществляет синтез герменевтики и феноменологии музыки, благодаря чему открывается уникальная сущность музыкального произведения как эстетической ценности, смысл которой неотделим от самого качества художественной мысли, музыкального понимания. Рассмотрение музыкальных проблем на стыке феноменологии, герменевтики и аксиологии, начатое у Дальхауза и Эггебрехта, является важным шагом на пути поиска смыслов современной музыки, поэтому проблема **музыкального семиозиса** вырастает именно на пересечении указанных философско-эстетических теорий.

3. Семиозис как философско-эстетическое понятие

Семиотика утверждает, что семиозис является процессом интерпретации знаков и образуется в различных текстах. В процессе их восприятия человеком возникает ситуация, которую можно описать моделью «Автор – Текст – Читатель», то есть схеме «источник информации – сообщение – адресат». Такая интерпретативная знаковая ситуация возникает в процессе восприятия любого текста. Вокруг процесса интерпретации, происходящего в соответствии с этой моделью, сформировались различные теории, которые предлагают варианты распределения ролей в процессе коммуникации с текстом.

Под семиозисом понимается, с одной стороны, процесс структурирования музыкальной знаковости, а, с другой, процесс интерпретации музыкальной символики и обретения смысло-ценностей. Музыкальный семиозис является универсальной сущностью, в пространстве которой происходит интерпретация музыкального. Проблема музыкального семиозиса формируется в результате осмысления современного музыкального процесса как знакового, требующего своей интерпретации и декодирования.

Музыкальный семиозис несет в себе интерпретационную сущность, он структурирует герменевтическое пространство музыки и открывает музыкальные смысло-ценности. Процесс музыкального семиозиса раскрывает:

- во-первых, последовательность развертывания структурных слоев восприятия и переживания музыкального сознания,
- во-вторых, этапы интерпретации и понимания конкретных музыкальных знаков,
- в-третьих, осознание и постижение экзистенциально-личностных смысло-ценностей музыки и,
- в-четвертых, усвоение общекультурной символики и ценностей музыки.

Поиск чистого музыкального смысла и анализ эстетического переживания в процессе восприятия, исполнения и понимания, становится главной целью музыкального семиозиса как процесса интерпретации музыкальной знаковости. Следовательно, герменевтико-аксиологическая методология анализа музыки как явления культуры позволяет

выявить **три значимые уровня музыкального семиозиса**. Во-первых, уровень **авторской интерпретации**, которая предусматривает общекультурную оппозицию «эпоха – автор», содержащую конкретные художественные условия музыкального творчества, смысловых ориентиров автора, «этнос» и «логос» культуры вообще. Во-вторых, уровень **исполнительской интерпретации**, с одной стороны, точно передающий авторскую идею музыкального произведения, а с другой, заново воссоздающий авторскую идею, окрашивающий ее в новые цвета или создающий новый смысл известному произведению. Часто новая интерпретация уже известного музыкального произведения становилась самостоятельным музыкальным событием. В-третьих, уровень **слушательской интерпретации**, экзистенциально-личностного восприятия и понимания музыки, зависящий от уровня, как общей культуры человека, так и от музыкальной грамотности и осмысленного отношения к музыке.

Итак, **семиозис является пространством игры различных интерпретаций, границей перехода знаков в символы, пространством означивания и поиска смыслов**. Знаковая интерпретация музыки предполагает распределение ролей на автора, исполнителя и слушателя, каждый из которых осуществляет как «свою» отдельную интерпретацию текста культуры (или музыки, в частности), так и общую в пространстве единого текста-произведения. Этот последний должен выдержать тройную интерпретацию и оставить это произведение единым и целостным. Не каждое искусство способно, особенно в условиях арт-практик постмодернизма, выдержать этот натиск. **Музыкальное искусство имеет такой потенциал и способно выдерживать подобную тройную интерпретацию, благодаря целостности темпоральной организации музыкального бытия, где событие встречи-диалога всех участников интерпретации становится основой экзистенциального смыслообразования**.

4. Музыкальный семиозис современных текстов

Во второй половине XX века наступает момент исчерпанности авторского начала в композиторской опус-музыке (или opus-post музыке в терминологии В. Мартынова), «смерть автора» как кризис субъективизма, что отразилось в девальвации музыкальных авторских текстов и нотации в целом, о чем уже говорилось ранее. Этот период (еще с первой волны Авангарда) называют **эпохой крушения тональной системы и принципа линейности, интерпретационным бумом, выводящим в первый ряд не автора, а исполнителя, не текст, а контекст музыки**.

Авторские тексты частично или полностью теряют музыкальную нотацию. Композиторы сознательно разрабатывают новые оригинальные средства донесения авторского смысла произведения, тем самым как бы заранее предполагая наличие интерпретационной проблемы и способствуя ее решению. **В этот период не только каждое композиторское направление вызывает к жизни свою нотационную систему, и не только каждый композитор этого времени придумывает индивидуальный способ нотации, но очень часто нотация придумывается и создается для одного-единственного произведения**. По сути, происходит девальвация нотного текста, отказ от нот и нотации в принципе. И именно этот шаг делает К. Штокхаузен в партитуре «Из семи дней, 15 текстов для интуитивной музыки», в которой нотный текст отсутствует как таковой и которая до сих пор считается непревзойденным образцом «вербальной партитуры» – партитуры, состоящей из одних словесных предписаний. Здесь, как писал Штокхаузен, речь идет о новом взаимодействии – «согласии» (диалоге-событии), взаимном «ориентировании» музыкантов, которое имеет чисто интуитивную природу и качественно есть нечто большее, чем сумма индивидуальных «находок» на основе разносторонней обратной связи.

К созданию собственных «индивидуальных» нотационных систем прибегали и Маурисио Кагель и Дьердь Лигети, Лучано Берио и Джордж Крамб, и многие-многие другие композиторы. Этот «нотационный бум» или парад индивидуальных нотаций длился довольно недолго. Его пик приходится на 60-е годы XX века, после чего количество возникновения новых индивидуальных нотаций заметно сокращается. По сути, музыкальный постмодернизм дал

толчок новому концептуально-перформансному подходу в творчестве композиторов и исполнителей. Анализируя различные варианты интерпретации музыкальных текстов авангарда и постмодерна, представленные в вербальных партитурах К. Штокхаузена, А. Пярта, В. Сильвестрова и других композиторов, стоит отметить, что все они стремятся создать с помощью музыкального текста или его контекста, некую устойчивую традицию исполнения собственных опусов, доступными средствами закрепляя ее в сознании музыкантов и слушателей.

Музыкальное произведение XX века, констатирует российский семиотик-музыковед Л. В. Саввина, можно сравнить с текстом, каждый раз формирующим собственный ключ к прочтению. Если прежняя гармония опиралась на закономерности, свойственные ряду эпох, стилей, произведений, то современная звукоорганизация напоминает бесконечный лабиринт, путешествие по которому может осуществляться только с помощью путеводителя. **Итак, автор посредством знаковых обозначений стремится облегчить понимание своего замысла – тем самым вступая в своеобразный диалог-со-бытие с исполнителем и слушателем.** В последние десятилетия этот диалог, всё более расширяясь, приобретает в рамках культуры постмодерна форму «открытого произведения» (о чем говорилось ранее).

Еще раз обратим внимание на то, что вербальные тексты адресованы исполнителю и имеют целью сделать исполнение, звучание произведения как можно более адекватным композиторскому замыслу, а это означает, что в конечном результате, в собственно музыкальном бытии – в феномене звучащей музыки – смысл должен не проговариваться, а выслушиваться. Все остальное – лишь вспомогательные средства для этого звучания. Таким образом, главное – с одной стороны, донести тот смысл, который предполагал или целенаправленно создавал, автор, а, с другой, добиться нахождения своего смысла на личностно-экзистенциальном уровне слушателя той музыки, которую исполняют музыканты. Понимание становится целью интерпретации.

Процесс музыкального семиозиса, раскрывающий процедуру рождения и структурирования музыкальных смысло-ценностей, выявляется методологией, которая способна объяснить не только основы классического музыкального смыслообразования, но и современных арт-практик. Именно аксиология музыки становится той перспективной научной сферой, которая способна в дальнейшем стать фундаментом для анализа нарождающихся техник в современной музыке.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Интерпретация и понимание как герменевтические проблемы
2. Специфика музыкальной интерпретации
3. Семиозис как философско-эстетическое понятие
4. Музыкальный семиозис современных текстов

Литература:

1. [Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. – М.: СПб, 1998. – 445 с.](#)
2. Барт Р. От произведения к тексту // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С 125–132. – URL: <https://studfiles.net/preview/6808204/>
3. [Бахтин М. Эстетика словесного творчества. – М.: Искусство, 1986. – 445 с.](#)
4. Бобровский В. Функциональные основы музыкальной формы. – М., 1978. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3426>
5. Бонфельд М. Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. – Вологда: Русь, 1999. – 508 с. – URL: <http://www.booksite.ru/fulltext/bon/fel/bonfeld/01.htm>

6. Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.
7. Зарубежная музыка 20 века : материалы и документы / под ред. И.В. Нестьева. — М. : Музыка, 1975. — 255 с.
8. Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.
9. Когоутек Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.
10. Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции [пер. М. Заливадного]. – СПб., 2008. – 123 с.
11. Савенко С. Музыкальный текст как предмет интерпретации: между молчанием и красноречивым словом // Искусство XX века как искусство интерпретации. Нижний Новгород, 2006. – С. 318 – 332. – URL: <http://www.opentextnn.ru/music/interpretation/?id=3493> Т. 1.-2 – Вып. 1.– 1994. – 173 с.; 109 с.
12. Соколов А. Введение в музыкальную композицию 20 века. — М. : ВЛАДОС, 2004. — 231 с
13. Суханцева В. К. Музыка как мир человека. От идеи вселенной – к философии музыки : Монография. – К.: Факт, 2000. – 176 с.
14. Холопов Ю. Н. Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке / [сост. А. М. Гольцман; общ ред. М. Е. Тараканова]. – М.: Сов. композитор, 1982 – С. 52 – 104.
15. Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Курс лекций. В 2-х томах / Т. В. Чередниченко. – Долгопрудный: Аллегро-Пресс, 1994.

ЛЕКЦИЯ 6: ПРОБЛЕМА МУЗЫКАЛЬНОГО ВОСПРИЯТИЯ

ПЛАН ЛЕКЦИИ:

1. Восприятие как категория эстетики.
2. Феноменолого-герменевтическая методология анализа музыкального восприятия.
3. Музыкальное восприятие и его этапы.
4. Музыкальное восприятие и музыкальное отношение.

1. Восприятие как категория эстетики

Проблема эстетического восприятия со второй половины XIX в. стала одной из центральных в эстетике. В ее решении не без основания усматривали ключ к решению других эстетических проблем, в том числе и относящихся к предмету эстетики. Эстетическое восприятие имеет много общих черт с художественным восприятием: и в том и в другом случае восприятие неотделимо от формирования элементарных эстетических эмоций, связанных с быстрой, зачастую неосознаваемой реакцией на цвет, звучание, пространственные формы и их соотношения. И в той и в другой сфере действует механизм эстетического вкуса, применяются критерии красоты, соразмерности, целостности и выразительности формы. Возникает сходное чувство духовной радости и удовольствия. Наконец, восприятие эстетических аспектов природы, социального бытия, предметов культуры, с одной стороны, и восприятие искусства — с другой, духовно обогащает человека и способно пробудить его творческие возможности.

Восприятие всегда связано с осмыслением и осознанием того, что человек видит, слышит, чувствует. **Воспринять какой-либо объект или предмет – это значит суметь отнести его к какому-то определенному классу, как правило, более общему, чем данный единичный предмет.** Поэтому *восприятие является первым этапом любого мыслительного процесса.* Однако процесс восприятия художественного произведения и его познания не есть чисто логический акт, а скорее *эмоциональное вчувствование* в его содержание, и поэтому законы логического восприятия при всей их важности имеют подчиненное значение непосредственному движению души. **Восприятие можно охарактеризовать также как интересубъективный акт взаимодействия сознаний в музыкальном пространстве.** Итак, проблема музыкального восприятия многогранна по своему характеру, поэтому встает вопрос использования адекватной комплексной методологии для его рассмотрения. Сегодня чаще всего это феноменологическая или герменевтическая методология, или их синтез.

Восприятие музыки есть основа ее понимания, это канал связи, диалога автора и слушателя, исторических эпох и личностей. Традиционное определение музыкального восприятия включает в себя **способность переживать настроения и чувства, выражаемые композитором в музыкальном произведении, и получать от этого эстетическое удовольствие.** Считается, что грамотный слушатель должен уметь понимать особенности строения различных музыкальных произведений и выразительные средства музыкального языка. Сегодня проблема восприятия, занимая одно из ведущих мест в осмыслении музыкального искусства, предполагает как множественность аспектов рассмотрения, так и комплексный подход к изучению каждого из них. Понятие «музыкальное восприятие» сегодня широко используется в эстетических, музыковедческих, психологических, социологических работах.

Можно утверждать, что *эстетическое восприятие является основой конституирования музыкального произведения как интересубъективного эстетического предмета.*

2. Феноменолого-герменевтическая методология анализа музыкального восприятия.

Музыкальная феноменология, как и музыкальная герменевтика, являются достаточно молодыми научными направлениями, которые постоянно обновляются новыми идеями и концепциями, формируя особое видение музыкальных проблем. **Под музыкальной герменевтикой чаще всего понимают теоретическую дисциплину, устанавливающую и интерпретирующую смысл и содержание, заключенные в музыкальных формах.** Музыкальная герменевтика – это одновременно наука и методология (как и феноменология) направленная на понимание и интерпретацию смысла музыкального произведения. Если в музыкальной эстетике предметом изучения является духовное (идеально-ценностное) начало произведения в его связи с внешним оформлением, чувственными формами выражения (произведение трактуют как нечто специфически выразительное, то есть как «выразительную форму»), то в музыкальной герменевтике произведение рассматривают в аспекте интерпретирующего понимания, что свидетельствует о его сущности (идея и смысл произведения).

Главный круг вопросов феноменологического дискурса – это проблемы интенциональности сознания, феноменологической редукции, интенциональной структуры переживаний, интенционального времени, восприятия, смысла и др. По сути, эти вопросы неразрывно связаны с герменевтическими проблемами понимания и интерпретации. Герменевтика занимается принципиальным анализом понимания, она отвечает на вопрос: «Как возможно понимание?», а принципиальным анализом смысла и методов его постижения занимается феноменология.

Проблема музыкального восприятия является темой современной **феноменологии музыки как учения о переживании музыкальных смыслов в сознании человека.**

Феноменология является одним из крупнейших философских учений XX века, создавших уникальную методологию анализа структуры человеческого сознания и фундаментальных основ его функционирования, где сознание понимается как чистое интенциональное (направленное на предмет) смыслообразование. Создателя феноменологии как строгой философской науки Э. Гуссерля интересует самосознание, которое рассматривается в качестве главного предмета философского анализа, и особенно привлекают те характеристики сознания, благодаря которым создается возможность восприятия реальности. **Поэтому феноменология считает восприятие основополагающим фундаментом всей теоретической и практической деятельности человека.** Феноменология исходит из утверждения, что стало уже аксиомой: поскольку мир дан человеку посредством сознания и в сознании, то невозможно исследовать этот мир, минуя сознание.

Феноменология предполагает изучение сущностей, смыслов, и все проблемы соответственно сводятся к определению сущностей. Восприятие же, в феноменологическом видении, есть всегда восприятие чего-то (вещи, текста), суждение есть всегда суждением о чем-то и т.д. Интенциональный предмет восприятия дается нам в переживаниях сознания.

Однако рассмотрение **интенциональности** (направленности сознания на предмет) недостаточно для конституирования целостного смысла; необходим анализ идеальной целостности сознания и совокупности переживаний, с помощью которых конституируется единство предметности и ее содержание, то есть необходима интенциональность второго порядка, направленная на внутреннее восприятие единства переживаний, конституированных потоком сознания, то есть временным горизонтом с его «до» и «после». Для этого Гуссерль разработал метод феноменологической редукции, чтобы найти **чистые формы сознания, трансцендентальные субъективные смыслы.** Гуссерлевскую феноменологию можно, по сути, назвать дескрипцией этапов феноменологической мысли, идущей от восприятия к чистым смыслам трансцендентального «Я».

Музыкальное восприятие – это эстетический феномен, который в контексте феноменолого-герменевтического анализа становится гилетически-ноэтической структурой сознания (структурой обладающей личностным смыслом). Каждое интенциональное переживание состоит из акта восприятия (как гилетически-ноэтической структуры) и

воспринятого (ноэматиической структуры), то есть чувственно-духовного акта переживания и смысла, который стоит за ним. Во время восприятия музыкального произведения эстетически актуальным является не текст с его функциональными механизмами, а состояния сознания, протекающие как внутренняя коммуникация, благодаря чему и становится возможным эстетическое сопереживание.

Отличительная особенность феноменолого-герменевтического анализа музыки заключается в том, что предметом мышления здесь становится имманентное значение «мыслимого музыкального смысла», то есть те акты музыкального мышления, которые конструируют художественные смыслы во временном измерении. Задача феноменолого-герменевтического анализа музыки состоит в рассмотрении не просто ноэматиического смысла музыкального произведения, а интерпретации ноэтических актов восприятия, переживания и понимания этих смыслов на уровне экзистенциалов бытия отдельного человека.

3. Музыкальное восприятие и его этапы.

Феноменолого-герменевтический анализ музыкального восприятия предполагает выделение определенных этапов данного процесса. Рассмотрим примеры концепций, в которых рассматривались этапы музыкального восприятия.

Интересной в плане междисциплинарного использования феноменологии музыки, по нашему мнению, является концепция музыкального восприятия современного американского теоретика музыки **Л. Феррари**, в которой он, теоретически разделяя позицию по поводу музыкальной идеации (созерцание, понимание сущности) сущностей, как эквивалента трансцендентальной феноменологической редукции, останавливается на эстетической конкретике смыслообразов музыкального восприятия. Разрабатывая структурно-феноменологическую методологию, Феррари попытался выявить структуру музыкального восприятия, опираясь на психо-семантическую теорию. Чистый музыкальный эйдос открывается, по утверждению Феррари, через посредство прислушивания к музыкальному звучанию. Редуцируя свои теоретические представления к чистой стихии звучаний, слушатель, таким образом, феноменологически настраивается на восприятие музыки. Подобное слушание звуков предусматривает остановку рефлексии для восприятия многозначности и одновременно целостности музыкального звучания. Выход за пределы образно-психологического «домысливания» позволяет правильно осуществить дальнейшие шаги редукции.

По Феррари, **на начальном этапе восприятия – «открывания слуха»**, музыкальные звучания должны восприниматься как «чистая звуковая поверхность». Здесь происходит встреча с целостным музыкальным единством, которое всю сложность концептуального целого преобразовывает в один поток звучностей: именно таким образом музыкальное произведение впервые открывается беспристрастному слуху. Если наделить онтологическим смыслом этот акт слушания, то звучание уподобляется появлению в индийской традиции первозвук в эфире «акаша». В сплошной пустоте Вселенной раздается первозвук «шрути», чтобы быть услышанным и положить начало созданию вещей. Те микроструктуры семиозиса, которые возникают на поверхности звучания, можно представить атомами фьюсиса, появляющиеся из пустоты бытия-сознания. Так будут построены в дальнейшем синтаксические структуры музыкального языка, в которых неделимое звуковое пространство обнаружит собственное единство и возможность быть бесконечно делимым.

На втором этапе – «фундаментальном слушании» – Феррара выделяет множественные точки в звучании, между которыми можно видеть связи, в дальнейшем становящиеся основой моделирования музыкального эйдоса. Сознание слушателя, остается свободным от ощущения процессуальности музыкальной формы как изменения стадий-«событий», как процесса становления. В едином смысловом поле восприятия сосуществуют дискретные протосимвольные форманты, синтезируемые сознанием. Их выявление происходит на **третьем**,

«конкретизирующем этапе», феноменологического осмысления музыки, когда каждая единица семиозиса наделяется смыслом через контекст.

На четвертом этапе, этапе «семантического слушания», Феррара указывает, что сознание интерпретатора углубляется в звуковой топос произведения, воспроизводя логику взаимодействий и смысл отдельных музыкальных единиц. Следующее, «онтологическое слушание» (пятый этап) предусматривает нахождение глубинного смысла произведения. Слушательский «эйдос Я», отстраненный и полиморфный, трансформируется в созданный музыкой образ. Но этот образ, в интерпретации Л. Феррари, не является онтологическим в истинном смысле этого слова. Здесь феноменологию отдано на откуп психо-семантической концепции. Оказывается, что экскурс автора к пробужденному музыкой миру сознания имел целью изъятие материала бессознательного, структуры которого признаются соответствующими структурам музыки. То есть, музыкальная концепция Феррари явно редуцируется к психическому процессу, что противоречит феноменологическому принципу. Он впервые анализирует феноменологические основы и субстанциональную значимость семиотических структур музыкального произведения. Все этапы, сформулированные мыслителем, соответствуют этапам феноменологической редукции музыкального сознания, которые раскрывают смыслы музыкального эйдоса.

Проблема музыкального восприятия, в феноменологии музыки рассматривается часто на основе анализа временной структуры музыкального произведения, а также структуры и герменевтической интерпретации уровней процесса восприятия и понимания музыки. Как, например, в концепции французского феноменолога М. Дюфренна, который в своей феноменологии анализирует эстетическое восприятие и выделяет в нем **три уровня: непосредственный контакт с объектом, представление и рефлексю**. Основные характеристики первого уровня он связывает с особыми свойствами человеческого тела, которое благодаря «телесному разуму» «переживает» содержание объекта непосредственно, без помощи интеллекта. Эстетическое наслаждение, по Дюфренну, возникает именно на этом уровне, т.е. чувствует и воспринимает тело. На втором уровне подключается воображение, устанавливающее связь между телом и духом и функционирующее в двух формах – трансцендентальной и эмпирической. На третьем уровне эстетического восприятия устанавливается выраженный эстетический смысл, совпадающий с экспрессией произведения. Рефлексия, которая возникает на этом уровне, представлена в двух видах – рефлексия о структуре и смысле. Рефлексия о структуре соответствует объяснению, рефлексия о смысле – пониманию. Объясняющая рефлексия ведет или к разложению и омертвлению объекта, или ищет объяснение во внешних (социальных и др.) условиях. Понимающую рефлексю Дюфренн называет «симпатической», отдавая ей предпочтение. Она предполагает подобие и родство между объектом и воспринимающим субъектом. Такая рефлексия не объясняет экспрессию, а просто называет ее. «Она наиболее близка к чувству, которым завершается эстетическое восприятие и которое либо присоединяется к рефлексии, либо вытесняет ее». Итак, в феноменологии М. Дюфренна сущность эстетического объекта постигается интуитивно, а не интеллектуально.

Феноменологию Дюфренн понимает в целом как теорию восприятия в его чувственной форме. В основе восприятия, по его мнению, лежит именно интуиция, он противопоставляет ее научному познанию, а само восприятие, по мнению Дюфренна, «открывает нам мир в его истине».

4. Музыкальное восприятие и музыкальное отношение.

Если говорить о практическом применении феноменолого-герменевтической методологии при анализе проблемы восприятия музыки, которая, нужно заметить, еще остается недостаточно осмысленной в философско-эстетическом дискурсе, то можно рассмотреть **концепцию основных этапов музыкального отношения** (или музыкального эстезиса) современного исследователя – Риммы Тельчаровой.

Р. Тельчарова, применяя указанную методологию, разрабатывает структуру *феноменологических уровней восприятия музыки* как иерархию актов музыкального сознания, благодаря которым осмысливается мир музыки. «Феноменологическая установка музыкального сознания – это выявление и исследование конститутивных элементов музыкального познания, это выявление сущностных структур идеального музыкального предмета и соответствующих ему музыкально-смысловых состояний».

Первым уровнем музыкального сознания, согласно концепции Р. Тельчаровой, называется *«протопонятийный»* уровень чувственного музыкального опыта, который создает естественную установку для дальнейшего экзистенциально-феноменологического анализа деятельности музыкального сознания. Донаучный фундамент сознания автор называет «жизненным миром». Первая ступенька на пути к музыкальному феномену состоит в том, чтобы, несмотря на трудности перехода от общих психологических ощущений, которые сопровождают процесс исполнения или прослушивания музыки, до сущностно-эстетических ощущений, характеризующих саму музыку, максимально освободиться от субъективизма и дать зазвучать самой музыке.

Второй уровень активности музыкального сознания, по Тельчаровой, протекает уже в условиях *«чистого сознания»* и *«чистой субъективности»*. Обнаружить их можно, освободившись от наивности первичной естественной установки музыкального сознания. При этом свое внимание необходимо обращать на сами акты музыкального сознания, в которых осознаются музыкальные предметы. Проанализировать акты музыкального сознания позволяет феноменологическая редукция, состоящая из ряда известных операций (которые мы уже перечисляли). Музыкальные данности здесь представлены не предметами, реально существующими, а феноменами.

Третьим уровнем активности музыкального сознания, по концепции Тельчаровой, является *выделение музыкального эйдоса произведения, в единстве с субъективной интенциональностью сознания*. Этот уровень связан со структурой интенциональных переживаний. Это ноэтически-ноэматические структуры сознания, которые рассматриваются на основе идеи темпоральной структуры музыкального сознания. Данный уровень музыкально-эстетического отношения в последовательно-феноменологической редукции связан с объективным эсплицированием и понятийной фиксацией сущности музыкального произведения.

Четвертый уровень в диалектике музыкально-эстетического отношения, связан, по Тельчаровой, с *феноменологическим конституированием*. Анализ конституирования музыкального предмета означает вычленение тех элементов музыкального сознания и субъективности, в которых конституируются сущностные свойства музыкального произведения. На этом этапе музыкальное сознание осуществляет синтетическую деятельность, благодаря которой музыкальное произведение воспринимается как идентичное самому сознанию. Мы конституируем смыслы, которые несет нам музыка, например, наглядно-слуховое конституирование чувственного музыкального предмета осуществляется с помощью самого слушателя и основополагающего уровня активности сознания - чувственных ассоциаций. Гуссерль это называет его «эстетическим» или «чувственным синтезом», а в музыке это *музыкальный эстетизм*.

Итак, начальным актом феноменологического музыкального восприятия является не опыт и непосредственно услышанный звук, а музыкальное представление, ладово-слуховое ощущение, ритмические структуры, представленные в музыкальной памяти, интуиции, фантазии воспринимающего субъекта. В адекватном эстетическом восприятии схвачено эйдетическое значение музыкального произведения и воспняты его эстетические свойства. Можно утверждать, что из смутной среды субъективных музыкальных представлений на начальном этапе музыкально-эстетического отношения мы делаем редукцию в область музыкального сознания на втором этапе познания, выделяем музыкальный эйдос произведения в единстве с субъективной интенциональностью и, наконец, на четвертом этапе,

конституирования музыкального предмета возвращаемся к личностному «Я», чтобы преодолеть холодную объективность и определить для себя и других «музыкальную истину» со всей эйдетической строгостью и личностным ощущением.

В концепции Р. Тельчаровой музыкально-эстетическое отношение рассматривается как *восприятие музыки на основе феноменолого-герменевтической методологии, а иерархические уровни музыкального сознания как уровни музыкального восприятия*. Можем провести параллели между взглядами Феррари, Лосева и Тельчаровой по феноменологической редукции музыкального восприятия. Все они осуществляли феноменологический анализ музыкального восприятия с целью выявления музыкальной эйдетики, описания тех субъективных смыслов, которые конституируются в музыкальном сознании.

Контрольные вопросы для самопроверки студентов

1. Восприятие как категория эстетики.
2. Феноменолого-герменевтическая методология анализа музыкального восприятия.
3. Музыкальное восприятие и его этапы.
4. Музыкальное восприятие и музыкальное отношение.

Литература:

1. [Адорно Т. В. Избранное: социология музыки. – М.: СПб, 1998. – 445 с.](#)
2. Барт Р. От произведения к тексту // Вопросы литературы. – 1988. – № 11. – С 125–132. – URL: <https://studfiles.net/preview/6808204/>
3. [Житомирский Д. В. Западный музыкальный авангард после второй мировой войны / Д. В. Житомирский, О. Т. Леонтьева, К. Г. Мяло. – М. : Музыка, 1989. – 300 с.](#)
4. [Зарубежная музыка 20 века : материалы и документы / под ред. И.В. Нестьева. — М. : Музыка, 1975. — 255 с.](#)
5. [Капичина Е. А. Философия музыки : от языка - к восприятию : монография. — Луганск : ГОУ ЛНР им. М. Матусовского, 2018. — 360 с.](#)
6. [Ксенакис Я. Формализованная музыка: новые формальные принципы музыкальной композиции \[пер. М. Заливадного\]. – СПб., 2008. – 123 с.](#)
7. [Фомина З.В. Философия музыки: Учебное пособие для студентов и аспирантов музыкальных вузов. – Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова, 2011. – 208 с.](#)
8. Холопов Ю. Новые парадигмы музыкальной эстетики XX века. – URL: <http://www.kholopov.ru/prdgm.html#fn22>