

**Александр Сергеевич Соколов**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

Доктор искусствоведения, ректор  
Московской государственной  
консерватории имени П. И. Чайковского,  
профессор, заведующий кафедрой теории  
музыки историко-теоретического  
факультета

**Prof. Aleksandr S. Sokolov, D.A.**

[rectorat@mosconsv.ru](mailto:rectorat@mosconsv.ru)

Rector of the Moscow P. I. Tchaikovsky  
Conservatory, Head of the Music Theory  
Department

## **К проблеме логических дефиниций понятия «музыкальная форма»**

### **Аннотация**

Публикация подготовлена на основе текста пленарного доклада, прочитанного автором на Четвертом международном конгрессе Общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыковедении» (Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова, 2–5 октября 2019 года). Понятие «музыкальная форма» рассматривается в различных культурно-исторических проекциях, в свете различных научных парадигм.

### **Ключевые слова**

Форма, содержание, материал, функция, парадигма, музыка

## **Regarding the Problem of Logical Definitions of the Concept of ‘Musical Form’**

### **Abstract**

The publication is based on the text of the plenary report read by the author at the 4th International Congress of the Society for Theory of Music "Terms, concepts and categories in musicology" (N. G. Zhiganov Kazan State Conservatory, October 2–5, 2019). The concept of ‘musical form’ is considered in various cultural and historical projections, in the light of various paradigms.

### **Keywords**

Form, content, matter, function, paradigm, music

Выбор темы недавнего Четвертого Международного конгресса Общества теории музыки «Термины, понятия и категории в музыковедении»<sup>1</sup> (сделанный на заседании Совета Общества исходя из накопленного опыта предыдущих форумов) явился показательным для современного этапа науки о музыке. Еще в ходе предшествующих содержательных дискуссий всё отчетливее стала обозначаться потребность не просто «договориться о терминах», а глубоко вникнуть в сложное переплетение исследовательских парадигм, без осознания сути которых невозможно плодотворное сотрудничество. Важно при этом понимать, что смена парадигм не только радикально обновляет научный лексикон, но и позволяет воспринять в неожиданном ракурсе исследовательский инструментарий, устоявшийся и, казалось бы, уже сместившийся с авансены поиска в сторону уважительно учитываемой «истории вопроса». На это обращал особое внимание в своей известной книге Томас Кун, которому мы и обязаны введением в научный обиход понятия «парадигма»<sup>2</sup>. По его образному выражению, ученые в период смены парадигм оказываются как бы на иной планете, в окружении незнакомых предметов, где и знакомые предметы предстают в совсем ином свете (см.: [12, 145]).

В связи с этим вполне закономерно было желание участников конгресса обсудить и разнообразные неологизмы, предлагаемые современными композиторами применительно к собственному творчеству; и аутентичную терминологию, позволяющую углубиться в изучение музыкальной культуры далекого прошлого; и терминологические заимствования из смежных областей знания. Потребность такого рода очевидна при изучении музыкального языка во всевозможных его проекциях, будь то форма, жанр, ладовая или ритмическая организация, фактура и так далее.

Отвечая на эту потребность, организаторы предусмотрели возможность активного обмена мнениями в формате пленарного и секционных заседаний, стендовых докладов, семинара-практикума и презентаций. Тематика докладов, отобранных для пленарного заседания, определяла направление дискуссий на заседаниях секционных. Названия секций разворачивали целую панораму обсуждаемых проблем и говорили сами за себя: «Концептуальные основы в исследованиях новейшей музыки», «Понятийный аппарат и терминология в изучении лада и гармонии», «Понятийный аппарат в изучении тембра и фактуры», «Понятия и термины в междисциплинарном пространстве», «Нарратив и нарративность», «Терминология в изучении формы», «Понятия и термины в движении истории», «Понятия и термины в изучении жанров», «Терминология в музыкальной медиэвистике», «Специфика понятийного аппарата и терминологии в различных национальных традициях», «Понятийный аппарат и терминология в изучении музыки барокко».

По окончании конгресса хочется предположительно оценить степень новизны всего того, к чему выступающие в эти дни приблизились совместными усилиями. Задавшись этим вопросом, автор данных строк заново прочел сборник научных трудов сорокалетней давности, который до этого обстоятельно проштудировал еще в пору аспирантских занятий со своим научным руководителем Е. Назайкинским, — сборник «Психология процессов художественного творчества» [23], подготовленный к изданию Комиссией комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР. В этом издании выборочно представлены доклады, прочитанные на состоявшемся в 1978 году в Москве Всесоюзном симпозиуме,

---

<sup>1</sup> Заседания конгресса проводились 2–5 октября 2019 года в Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова. Автор от души благодарит за теплый прием своего коллегу и друга, ректора Казанской консерватории Рубина Кабиновича Абдуллина.

<sup>2</sup> «Под парадигмами, — пишет Кун, — я подразумеваю признанные всеми научные достижения, которые в течение определенного времени дают модель постановки проблем и их решений научному сообществу» (см.: [12, 11]).

посвященном методологическим проблемам изучения процессов художественного творчества.

В рамках данного симпозиума был проведен круглый стол на тему «Терминология в литературоведении и искусствознании», материалы которого также опубликованы. Само название круглого стола отражало закономерный акцент на литературоведении, так как именно в этой сфере в ту пору наблюдался плодотворный всплеск активности выдающихся ученых. И хотя искусствознание было также представлено исследователями театра, живописи, музыки и кино, доминирование филологии было очевидным. Другой доминантой в постановке вопросов на круглом столе стала интердисциплинарность. Инициатива в этом плане принадлежала ведущему круглый стол Б. Мейлаху, автору незадолго до этого изданной книги «На рубеже науки и искусства» [18].

Единственным представителем музыкознания, выступившим тогда на круглом столе, был В. Медушевский. Его доклад «Миграция терминов и системность науки» и сегодня не потерял актуальности. Речь шла о различных уровнях и планах систематизации искусствоведческой терминологии — уровнях общего и частного искусствознания, уровнях философско-эстетических и специально-научных понятий, о социологических, психологических, семиотических и прочих сторонах художественной культуры. Обсуждалась проблема омонимии и синонимии терминов, в частности по отношению к фундаментальным категориям формы и содержания. Неисчерпаемость таких вопросов засвидетельствована и в тематике ряда докладов вышеупомянутого Конгресса.

Следует отметить, что отголоски той дискуссии о терминологии уже непосредственно в музыковедческой среде появились почти сразу. Среди таковых можно выделить статью того же В. Медушевского «О музыкальных универсалиях» [17], публикации Е. Назайкинского [21] и Т. Бершадской [5]. В материалах же упомянутого круглого стола стоит обратить внимание на неоднократно поднимавшуюся разными докладчиками проблему «термин или метафора». За этой оппозицией стоит альтернатива выбора того или иного языка описания художественного текста. Удаляясь от декартовского «определяйте значения слов, и вы избавите человечество от половины его заблуждений», язык философии, науки (и не только гуманитарной) стал насыщаться образностью метафорического плана, а стало быть, признаками художественного мышления.

В декларативном виде этот поворот представлен на первых страницах книги Е. Назайкинского «Логика музыкальной композиции»: «Жанр книги диктует нам путь литературно-музыковедческого описания, лишь в некоторой степени опирающийся на читательскую инициативу активной слуховой работы <...> Читателю предлагается описание, противоположное обычному анализу. Оно будет скорее синтезом, направленным к конкретному произведению <...> Образные описания в ряде случаев оказываются особенно необходимыми в роли искусствоведческого эквивалента строгих научных дисциплин» [20, 9-10].

И если в книге Е. Назайкинского очевидная оппозиция неопифагорейской традиции, ставящей во главу угла Число и соответствующие ему точно определяемые критерии оценки Красоты, оставлена в подтексте, то в опубликованной только что книге И. Ханнанова «Невербальная специфика музыки» [27] такая оппозиция представлена уже как убежденное обоснование решительного отказа от прежней, отслужившей свое, по мнению автора, парадигмы во имя новой.

Движение в этом направлении, впрочем, обозначилось значительно раньше и поначалу могло восприниматься с прежних позиций как некоторая досадная размытость научных суждений. Это хорошо видно в ранних работах Б. Асафьева, в которых он явно избегал четкого определения понятий, значение которых сам же подчеркивал. Приведу некоторые тому примеры: «Определить симфонизм немислимо, точно так же, как нельзя определить понятия живописности, истинной поэтичности, музыкального звука и т. п.» [8, 6]; «В своей качественной сущности он [симфонизм] неопределим» [7, 63]. Явно

не в ладу с канонами формальной логики и такое асафьевское определение: «Соната, настоящая, хорошая соната — не есть ни схема, ни конструкция, ни форма даже, а метод мышления музыкой, впрочем, и не метод даже, а *качество* музыки как мышления»<sup>3</sup> [3, 302].

В этой связи понятна не вполне уместная острота И. Способина, допущенная им на похоронах Б. Асафьева: «Так мы и не узнали, что такое *интонация*...» (цит. по: [28, 318]). Понятен и контекст, определивший такое размежевание позиций. Уже у С. Кьеркегора и в продолжившем его учение экзистенциализме «появляются новый философский язык и стиль, призванные выразить мысль философа косвенным путем, фрагментарно, афористично и лирично» [19, 92].

Выбранная тема настоящей публикации связана со всеми вышеперечисленными проблемами. Омонимия термина «форма» очевидна и давно обоснована как в науке, так и в педагогике. С констатации сего начинается свой учебник «Основы музыкальной композиции» А. Шенберг: «Термин “форма” употребляется в нескольких смыслах. Когда он привлекается в связи с двухчастной, трехчастной формами или рондо, он указывает на количество частей. Выражение “сонатная форма” указывает, напротив, на размер частей и сложный характер их взаимоотношения. Говоря о менуэте, скерцо и других танцевальных формах, имеем в виду размер, темп и ритмические характеристики, свойственные танцу. Если этот термин употребляется в эстетическом смысле, то выражение “форма” означает, что композиция соответствующим образом организована, то есть состоит из элементов, функционирующих по принципу живого организма. Без такой организации музыка была бы аморфной массой, такой же бессмысленной, как эссе без знаков пунктуации, и такой же беспредметной, как разговор, перескакивающий с одной темы на другую» (цит. по: [11, 5-6]).

Под формой может подразумеваться и эстетико-философская категория, и научное понятие, и узкоспециальный термин. Ставя вопрос о логических дефинициях понятия «музыкальная форма», целесообразно остановиться на двух аспектах.

1. Важно понимать, в свете какой именно научной парадигмы используется это понятие, какие новые смыслы оно обретает в определенном контексте. Пафос выступления В. Медушевского на вышеупомянутом круглом столе заключался, в частности, в том, что в те годы им была принята за основу нейросемиотическая концепция, новейшие данные исследований феномена функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Именно с этих позиций В. Медушевский обосновал предложенные им понятия «форма аналитическая» и «форма интонационная»<sup>4</sup>, «форма редуцированная» и «форма развернутая». Уровень научной проработки этих идей был подтвержден защитой докторской диссертации [16] и публикацией получившей широкую известность монографии [15].

Лингвистическая парадигма легла в основу другого капитального исследования — книги М. Арановского «Синтаксическая структура мелодии» [1]. Здесь миграция терминов привела к существенной корректировке устоявшихся в музыковедении классификаций. Автор, в частности, полностью отказался от использования в анализе музыкальной формы терминов «фраза» и «период». Поскольку фраза в языкознании тождественна предложению, то в музыковедческом лексиконе, по мнению М. Арановского, присутствие этого слова — не что иное как «терминологическое недоразумение» [1, 133]. Можно заметить, что термина «фраза» нет и в известных учебниках музыкальной формы, принадлежащих А. Б. Марксу, И. Х. Лобе (см.: [1, 135]).

<sup>3</sup> В оригинале цитаты запятая после слова «музыкой» ошибочно стоит перед словом. — *Прим. ред.*

<sup>4</sup> Соотношение этих понятий ученый характеризует следующим образом: «Аналитическая форма подчинена интонационной и служит ей — подобно тому, как левое полушарие служит правому при контакте человека с музыкой. Человек мыслит музыку при посредстве целостного мозга, но в этом гармоничном сотрудничестве доминирует правое полушарие, а значит — образное, чувственное синкретическое мышление» [15, 17].

Во французском же учении о музыкальной форме, в частности в учебнике Венсана д'Энди (которому в программе казанского конгресса было уделено особое внимание), смысловое соотношение терминов «фраза» и «период» прямо противоположно принятому в отечественной теории: период является частью фразы (см.: [31, 39]).

М. Арановский предложил свою терминологическую систему, адаптирующую лингвистические традиции. В частности, он назвал четыре формы существования тона в музыке: тонема, граммема, тон, интонема. В характеристиках музыкального синтаксиса им также использованы термины «слог», «слово», «синтагма», «предложение». Как показало время, широкого распространения этих новаций в музыковедении не произошло. Видимо все-таки, как показал Э. Ренан<sup>5</sup>, есть слова, которые следует оберегать, даже если мы убеждены, что в них содержатся ошибки.

В зарубежном музыковедении во второй половине прошлого столетия особенно заметно накопление заимствованных извне парадигм. На конгрессе EuroMAC<sup>6</sup> в Страсбурге (2017) в этой связи речь шла о семиологии, герменевтике, когнитивистике, теории трансформаций. На вышеуказанном конгрессе в Казани отдельная секция была посвящена проблемам нарратологии. Строго говоря, не всегда распространение в музыковедческих кругах заимствованных извне идей достигает значения парадигмы. Чаще речь идет о новаторстве отдельных композиторов, концептуально обосновывающих свою творческую позицию, которая, в свою очередь, получает и музыковедческий комментарий.

Примером может служить недавно изданная книга молодого исследователя О. Гарбуз, посвященная творчеству французского композитора Паскаля Дюсапена [30]. В ней изложен материал диссертации, написанной под двойным научным руководством — профессора Иванки Стояновой и автора настоящей публикации, — и защищенной как в России, так и во Франции. П. Дюсапен, сменивший П. Булеза на посту руководителя Коллеж де Франс, в своей инаугурационной речи обстоятельно прокомментировал ориентиры своего творчества. В частности, почерпнутые им из трудов Ж. Делёза и П.-Ф. Гваттари концепции ризомы и палимпсеста. Тем самым был дан ключ к анализу его музыки с опорой на предложенную самим композитором терминологию.

В то же время вполне можно говорить о парадигмах, утвердившихся в самом музыкознании в русле его имманентного развития. Многочисленность исследователей, устремившихся по стопам Г. Римана, А. Б. Маркса, Э. Курта, Б. Асафьева, Х. Шенкера — зримое тому свидетельство. И зачастую такие «проценты с капитала» являются весьма значительными и заслуженно вводят новые исследовательские имена в элиту музыкознания.

---

<sup>5</sup> Эрнест Ренан (1823 – 1892), французский философ, писатель и историк религии, в своей книге «Очерки по истории религии» («*Etudes d'histoire religieuse*», 1864) в ходе рассуждений о понятии «Бог» отмечал: «Предполагая даже, что для нас[,] философов[,] <...> другое слово было бы лучше, так как слова отвлеченные не выражают достаточно ясно действительного бытия, было бы величайшей несообразностью для нас — порешить таким образом со всеми поэтическими источниками прошедшего и отделиться нашим языком от простых людей, которые так хорошо по-своему почитают (Бога). Слово[ “]Бог[”] есть предмет почтения для человечества; это слово для него давно предписано и употреблялось в изящных произведениях поэзии; отказаться от него значило бы извратить все обычаи языка и бросить их. <...> Бог, провидение, бессмертие, это — такие добрые старые слова, хотя может быть несколько тяжелые, которые философия будет толковать в смысле более и более утонченном, но которых она никогда не заменит (другими) с пользой» (цит. по: Михаил [Лузин М. И., архимандрит] О евангелиях и евангельской истории. По поводу книги *Жизнь Иисуса*. Соч. Э. Ренана (*Vie de Jesus*, par E. Renan). Опыт обзора и разбора так называемой отрицательной критики Евангелий и евангельской истории. Издание второе, вновь пересмотренное, исправленное и дополненное. М.: в Университетской типографии (Катков и Ко.), 1870. С. 54). — Прим. ред.

<sup>6</sup> EuroMAC (от англ. *European Music Analysis Conference*) — серия крупных международных конференций по музыкальному анализу, курируемая национальными музыковедческими сообществами из разных стран Европы и проходящая с частотой раз в три года. Ближайшая, десятая по счету конференция запланирована в Москве в нынешнем году, а в ее организации участвуют Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского и российское Общество теории музыки. — Прим. ред.

В программе казанского конгресса, в частности, был предусмотрен доклад о теоретической концепции В. Бобровского, что позволяет еще раз упомянуть о его значительном вкладе в развитие асафьевской линии исследований. Брошенная вскользь Б. Асафьевым фраза — «схема сонатного аллегро одна, сонатных же форм столько, сколько есть сонат» [2, 52] — отразилась у Бобровского в понятиях «форма как принцип» и «форма как данность», «форма-генезис» и «форма-результат». И с использованием этой новой терминологии В. Бобровский убедительно продемонстрировал достоинства своего оригинального метода анализа музыки.

2. Следует остановиться и на некоторых закономерностях жизни понятия «форма». Этой проблеме посвящена замечательная книга А. Лосева «Диалектика художественной формы» [14]. В ней основной задачей автора стал феноменолого-диалектический анализ понятия художественной формы. Предложенный им метод «воронки» означает переход от общекатегориальной феноменологической диалектики художественной формы к эмпирическому ее анализу, то есть движение от общей эстетики к частичной. Свою книгу А. Лосев называл частью большого труда по систематической эстетике и предлагал в ней итоговую классификацию всех художественных форм.

Традицией философии еще со времен античности было рассмотрение категорий как самостоятельных (Аристотель), категорий в составе полярных пар (пифагорейцы) и в триадическом делении (Прокл). Как в этой «системе координат» бывала представлена музыкальная форма?

Форма как нечто единичное, форма как таковая — понятие, подразумевающее обособление по определенным признакам на фоне «бесформенности», то есть отсутствия неких искомых признаков организации. Вспомним опрометчивую фразу Венсана д'Энди о прелюдиях Дебюсси: «Эта музыка не будет жить, так как у нее нет формы» (цит. по: [9, 91]). Здесь особо ощутим аксиологический аспект суждения: «форма — значит красота» (М. Глинка; цит. по: [28, 36]). Такой подход объясним в условиях господства определенного художественного канона, например, классицистских представлений о совершенной форме. Однако в искусстве XX века феномен «аксиологической реабилитации»<sup>7</sup> таких понятий как хаос, абсурд, эклектика — повлек за собой пересмотр прежних представлений. Одним из ключевых терминов эстетики постмодернизма стала нонселекция. «Отсутствие композиции в Новом романе XX века есть по сути новый тип композиции», — отмечает А. Дима [10, 116].

Значительно привычней выглядит для нас форма как коррелят в парных категориях. Можно сказать, что на данном этапе мы находимся «в плену» принципа бинарности. К уже упоминавшимся парным понятиям В. Медушевского, В. Бобровского можно добавить много других (см.: [28]): «форма в широком смысле» и «форма в тесном смысле» (отечественные учебники), «форма как процесс» и «форма как откристаллизовавшаяся схема» (Б. Асафьев), «форма-эйдос» и «форма-морфе» (К. Дальхауз) и так далее.

---

<sup>7</sup> Происхождение данного термина требует специального рассмотрения, поскольку, периодически возникая в литературе в закавыченном виде, он обычно не сопровождается отсылками к первоисточникам. В данной публикации, очевидно, автор косвенно опирается на опыт использования этого термина в своей другой работе (см.: Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века : учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: Владос, 2004. С. 30), но на самом деле термин встречается и в более ранних источниках. Вероятнее всего, он имеет отечественное происхождение, хотя ныне известны его аналоги в зарубежной литературе. Среди предшествующих публикаций интересный пример его использования, причем сразу в калькированном виде для франкоязычной публикации, можно найти в статье петербургского исследователя М. С. Кагана «Место и функции искусства в культуре» (1998). См.: Kagan M. S. La place et les fonctions de l'art dans la culture // Canadian Aesthetics Journal / Revue canadienne d'esthétique. Vol. 2: Winter/Hiver 1998. Special Issue / Numéro special : "Symbol, Fiction, Communication" / "Symbole, Fiction, Communication" / ed. by P. McCormick. URL: [https://www.uqtr.ca/AE/vol\\_2/kagan.html](https://www.uqtr.ca/AE/vol_2/kagan.html) (дата обращения: 30.03.2020). — Прим. ред.

Особо следует остановиться на парной категории «форма — содержание», по известным причинам ставшей в советский период проводником идеологии соцреализма. Оставив позади этот избыточивший нонсенсами период нашей истории, нужно все-таки определиться в отношении к самой, пусть и скомпрометированной, терминологии. Можно, казалось бы, попросту вывести ее из научного обихода, используя альтернативную терминологию, как предложила в свое время В. Холопова в одном из параграфов своего учебника «Музыка как вид искусства» — «Прощальный взгляд на дихотомию “форма-содержание”» [29, 175-181]. Но не лишним будет и «отмыть» злополучный термин для того, чтобы осмысленно им пользоваться и дальше. Так поступает Е. Назайкинский, усматривая диалектику формы и содержания в восхождении от одного предметного уровня к другому — принцип «лестницы» взаимопереходов [20, 42].

При этом стоит обратить внимание на другую пару понятий — «форма — материал», история которой восходит к античности (Плотин, Аристотель). В музыкальной культуре XX века именно эта пара обрела особое звучание. «Музыкальная форма есть результат “логического обсуждения” музыкального материала» [26, 227], — говорил Игорь Стравинский. По сравнению с «материалом» термин «содержание» значительно моложе. Он был предложен Г. Гегелем, но что существенно, не в качестве элемента парной категории, а в составе триады: «Содержание имеет <...> некоторую форму и некоторую материю, принадлежащие ему и существенные для него; оно их единство» [6, 83]. Идея, что называется, носилась в воздухе и была тут же подхвачена И. Гёте: «Материю видит перед собой всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним дело; форма же остается тайной для большинства»<sup>8</sup> (цит. по: [13, 364]).

Понятие художественная форма в составе триад появлялось и позднее. У В. Белинского встречаем особую триаду: содержание — форма — конкретия. Под последней подразумевалась слитность формы и содержания, явленная в шедевре (см.: [4, 406]).

Разработанность философских категорий имеет, как давно замечено, свою стадийность<sup>9</sup>. Специально изучая этот вопрос, В. Обухов приходит, в частности, к выводу, что категории-одиночки по мере развития науки образуют полярные пары [22]. К соотносимым же категориям по мере углубления диалектики их связи прибавляются синтезирующие. Здесь очевидно логическое подведение к гегелевской триаде «тезис — антитезис — синтез» (пример тому — вышеприведенная триада В. Белинского). Однако существуют и иные, негегелевские триады, да и триадами дело не ограничивается. В частности, А. Лосев в упомянутой книге [14], также опираясь на гегелевскую триаду, отдает предпочтение тетрактидности.

Следует ли ожидать отражения этих закономерностей в дальнейших дефинициях понятия «музыкальная форма»? Подтверждающий это прогноз был некогда сделан Е. Назайкинским: «Категориальные триады естественно рождаются в самой практике музыки, в ее создании, исполнении, восприятии и осознании. Исследование триадности как метода, хорошо отвечающего природе музыкального произведения, должно составить, по-видимому, специальную задачу» [20, 300]. Именно такой шаг был сделан самим ученым в классификации *функций* музыкальной формы. Им была предложена и описана новая триада: коммуникативные, тектонические и семантические функции<sup>10</sup>. Скорее всего, и в отношении музыкальной формы нечто подобное произойдет там, где сам

<sup>8</sup> Оригинал цитаты: «Den Stoff sieht jedermann vor sich, den Gehalt findet nur der, der etwas dazuzutun hat, und die Form ist ein Geheimnis den meisten». См.: *Goethe J. W. von. Aus Kunst und Alterthum. Fünften Bandes drittes Heft. 1826 // Goethe Maximen und Reflexionen / Nach den Handschriften des Goethe- und Schiller-Archivs hrsg. von M. Hecker. Weimar: Goethe-Gesellschaft, 1907. S. 55 (Schriften der Goethe-Gesellschaft. 21. Band / Im Auftrage des Vorstandes hrsg. von E. Schmidt und F. Suphan).* — *Прим. ред.*

<sup>9</sup> Подробнее об этом см.: [24, 15-30].

<sup>10</sup> Подробнее автор настоящего материала останавливался на этом вопросе в пленарном докладе на Втором международном конгрессе Общества теории музыки в Москве. См.: [25].

необычный материал музыки и новаторские творческие установки современных композиторов подскажут музыковедам соответствующее направление поиска. Как пример тому можно процитировать фрагмент интересного интервью, которое дал в прошлом году в Москве Тристан Мюрай: «Временная организация является для меня ключевым моментом в композиции. Когда я говорю *время*, я подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в небольшом масштабе), жест (в крупном масштабе) и форму (в огромном масштабе)»<sup>11</sup>. Не комментируя сейчас эту необычную триаду, повторю лишь, что целесообразно с особым вниманием относиться к предлагаемым композиторами неологизмам, даже если мы убеждены, что в них содержатся ошибки!

---

<sup>11</sup> Интервью проведено Реной Фахрадовой, пишущей в настоящее время дипломную работу под научным руководством автора данной публикации.

## Литература

1. *Арановский М. Г.* Синтаксическая структура мелодии : Исследование / ВНИИ искусствознания. М.: Музыка, 1991. 320 с.
2. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Кн. 1 и 2. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1971. 375 с.
3. *Асафьев Б. В.* Сонатность у Грига // Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды. Т. IV: Избранные работы о русской музыкальной культуре и зарубежной музыке / Ред. текста, вст. ст., прим. к работам о русской культуре — В. А. Васиной-Гроссман, к работам о зарубежной музыке — В. А. Васиной-Гроссман и Т. Н. Лиановой; АН СССР; Институт истории искусств. М.: Академия наук СССР, 1955. С. 302-306.
4. *Белинский В. Г.* Пантеон русского и всех европейских театров. Март. № 3 // Белинский В. Г. Собрание сочинений. В 9-ти томах. Т. 3. Статьи, рецензии, заметки. Февраль 1840 – февраль 1841 / Ред. Ю. В. Манн. Подготовка текста В. Э. Богграда. Статья к тому А. Л. Осповата. Примеч. А. Л. Осповата и Н. Ф. Филипповой. М.: Художественная литература, 1976. С. 405-410.
5. *Бершадская Т.* О понятиях, терминах, определениях современной теории музыки // Критика и музыкознание : сб. ст. Вып. 3 / ред. А. А. Щербакова. Л.: Музыка, Ленинградское отделение, 1987. С. 97-113.
6. *Гегель Г. В. Ф.* Наука логики : В 3-х т. Т. 2 / [Отв. ред. М. М. Розенталь; АН СССР; Ин-т философии РАН]. М.: Мысль, 1970. 248 с. (Философское наследие).
7. *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Пути в будущее // Мелос. Книги о музыке. Кн. 2 / под ред. И. Глебова и П. П. Сувчинского. СПб.: Государственная типография, 1918. С. 50-96.
8. *Глебов И.* [Асафьев Б. В.] Соблазны и преодоления // Мелос. Книги о музыке. Кн. 1 / под ред. Игоря Глебова и П. П. Сувчинского. СПб.: Синодальная типография 1917. С. 3-27.
9. *Денисов Э.* Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / [Предисл. М. Тараканова]. М.: Советский композитор, 1986. 208 с.
10. *Дима А.* Принципы сравнительного литературоведения / Пер. с рум. [и комм. М. В. Фридмана; Предисл. В. И. Кулешова; Ред. Г. И. Насекина]. М.: Прогресс, 1977. 230 с.
11. *Задерацкий В.* Музыкальная форма. В 2-х вып. Вып. 1: Учебник для специализированных факультетов высших музыкальных учебных заведений. М.: Музыка, 1995. 544 с.
12. *Кун Т.* Структура научных революций / Пер. с англ. И. З. Налетова; Общ. ред. и послесл. С. Р. Микулинского и Л. А. Марковой. М.: Прогресс, 1975. 288 с. (Логика и методология науки).
13. *Лихтенштадт В. О.* Гете : Борьба за реалистическое мировоззрение : Искания и достижения в области изучения природы и теории познания / Ред. и предисл. А. Богданова. Петербург: Государственное издательство, 1920. XIII, [3], 500 с. (Труды Социалистической академии).
14. *Лосев А.* Диалектика художественной формы. М.: [б. и.], 1927. 252 с.
15. *Медушевский В. В.* Интонационная форма музыки. М.: Композитор, 1993. 266 с.
16. *Медушевский В. В.* Интонационно-фабульная природа музыкальной формы : дис. ... докт. иск.: 17.00.02. М., 1981. 381 с.
17. *Медушевский В.* О музыкальных универсалиях // С. С. Скребков. Статьи и воспоминания / [Сост. Д. А. Арутюнов]. М.: Советский композитор, 1979. С. 176-212.
18. *Мейлах Б.* На рубеже науки и искусства : Спор о двух сферах познания и творчества / АН СССР; Научный совет по истории изучения мировой культуры; Комиссия

комплексного изучения художественного творчества. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1971. 246 с.

19. *Мудрагей Н. С.* Рациональное и иррациональное : Ист.-теорет. очерк / Отв. ред. В. А. Лекторский; АН СССР, Институт философии. М.: Наука, 1985. 176 с.

20. *Назайкинский Е. В.* Логика музыкальной композиции. М.: Музыка, 1982. 320 с.

21. *Назайкинский Е.* Понятия и термины теории музыки // Методологические проблемы музыковедения : Сб. ст. / [ВНИИ искусствознания; Редкол.: Д. В. Житомирский и др.]. М.: Музыка, 1987. С. 151-177.

22. *Обухов В. А.* О структуре категорий материалистической диалектики // Проблемы научного познания / Редкол.: В. П. Рожин (отв. ред.) [и др.]. Л.: Издательство Ленинградского университета, 1978. С. 65-75. (Министерство высшего и среднего специального образования РСФСР. Ученые записки кафедры общественных наук вузов Ленинграда. Философия; Вып. 18а).

23. Психология процессов художественного творчества : [Сб. ст.] / АН СССР, Науч. совет по истории мировой культуры, Комис. комплекс. изуч. худож. творчества, ВНИИ искусствознания; [Отв. ред. Б. С. Мейлах, Н. А. Хренов]. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1980. 285 с.

24. *Соколов А.* Музыкальная композиция XX века: диалектика творчества : Исследование. Изд. 2-е / Мос. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, Кафедра теории музыки. М.: Композитор, 2007. 272 с.

25. *Соколов А.* Функциональный подход в отечественном учении о музыкальной форме // Журнал Общества теории музыки. 2016. № 3 (15). С. 1-9.

26. *Стравинский И. Ф.* Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / Пер. с англ. В. А. Линник, ред. перевода Г. А. Орлова, посл. и общ. ред. М. С. Друскина. М.: Музыка, 1971. XVI, 416 с.

27. *Ханнанов И. Д.* Невербальная специфика музыки. М.: Логос, 2019. 360 с.

28. *Холопов Ю. Н.* Введение в музыкальную форму / Науч. ред. и подг. текста к печати Т. С. Кюрегян и В. С. Ценовой. М.: Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2006. 432 с.

29. *Холопова В. Н.* Музыка как вид искусства : Учебное пособие / [Московская гос. консерватория им. П. И. Чайковского]. СПб.: Лань, 2000. 320 с. (Мир культуры, истории и философии).

30. *Garbuz O.* Pascal Dusapin: mythe, algorithmes, palimpseste. [Château-Gontier]: Éditions Aedam Musicae, 2017. 336 p. (Collection Musiques XX-XXIe siècles).

31. *Indy V. d'.* Cours de composition musicale. Premier livre / Rédigé avec la collaboration de Auguste Sérieux. 6e Édition. Paris: Durand et Cie, 1912. 228 p.