

4



САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

*На правах рукописи*

**Дементьева Екатерина Валерьевна**

Трансформация музыкального языка в западноевропейской культуре XX в

Специальность 24 00 01 – теория и история культуры

**АВТОРЕФЕРАТ**

диссертации на соискание ученой степени

кандидата философских наук

**22 МАЙ 2008**

Санкт-Петербург  
2008

Работа выполнена на кафедре теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии Санкт-Петербургского государственного университета

Научный руководитель — доктор философских наук, профессор  
*Соколов Евгений Георгиевич*

Официальные оппоненты — доктор искусствоведения, профессор  
*Скафтымова Людмила Александровна*

— доктор философских наук, профессор  
*Клюев Александр Сергеевич*

Ведущая организация — Санкт-Петербургская государственная  
академия театрального искусства

Защита состоится 15 сентября 2008 г в 13 часов на заседании совета Д 212 232 11 по защите докторских и кандидатских диссертаций при Санкт-Петербургском государственном университете по адресу 199034, Санкт-Петербург, Менделеевская линия, д 5, факультет философии и политологии, ауд 167

С диссертацией можно ознакомиться в научной библиотеке им А М Горького Санкт-Петербургского государственного университета

Автореферат разослан 3 августа 2008 г

Ученый секретарь  
Диссертационного совета  
Кандидат философских наук, доцент

 Л. Е. Артамошкина

## Общая характеристика работы.

### Актуальность исследования.

Трансформация художественного языка в целом и в частности – музыкального связана в первую очередь с модификацией западноевропейской культуры если существенными были интенсивность и скорость изменений, совершившихся в культуре на рубеже 19 и 20 вв., то не менее значительными являлись процессы, происходившие в это же время в сфере музыки (искусства). Поэтому исследование эволюции музыкального языка при соотнесении ее с соответствующим хронологическим и топологическим контекстом необходимо, в том числе и для прояснения многих вопросов связанных со спецификой западноевропейской культуры.

В 20 в. наблюдается существенное сближение художественного и философского дискурсов. Это совершается отчасти из-за того, что искусство, являющееся (как впрочем, любой другой феномен духовной или материальной культуры) отражением общих особенностей данной эпохи, лишившись прежних своих ориентиров, формообразующих констант, теперь представляло собой настолько разнородную и непредсказуемо развивающуюся систему, что художники стали ощущать настоятельную потребность в философии (так как с ее помощью становилось возможным учреждение основополагающих параметров неклассического языка). Поэтому и при анализе музыки 20 в. необходимо вычленение определенного «концептуального» аспекта, обуславливающего по преимуществу мышление композиторов. Таким образом, для наиболее адекватного представления об эволюции и сущности музыкального языка эпохи недостаточно одного только музыковедческого подхода, потому что невозможно в полной мере продемонстрировать логику его развития без обращения к соответствующим философским концептам.

Если сравнивать то, как происходил процесс модификации музыкального языка в предыдущих эпохах (например, с 17 – до первой половины 19 в. включительно) с ситуацией возникшей в начале 20 в., то очевидно, что с одной стороны в данный период присутствует рост динамики этих изменений, с другой – что их направление, фиксируемое ранее строго в русле определенных канонов, установленных классической художественной системой (которая в свою очередь была порождена Просвещением), теперь «рассредоточивается» согласно многочисленным возможностям, перспектива каковых была открыта неклассической музыкой. Кроме того, принято, как правило, считать, что классический музыкальный (художественный) язык представляет собой совершенно неподвижную и застывшую схему, накладывающуюся подобно шаблону на материал, из которого затем возникает художественное произведение, а современные поиски дальнейших способов существования музыки (искусства) возникают как хаотичный, абсолютно не связанный с традицией спонтанный процесс. Но, несмотря на кажущуюся «статичность», именно классический художественный язык подготовил и обусловил, более того, уже на самых ранних этапах своего формирования содержал в

себе неотвратимость тех мутации, которые затем обнаруживаются в неклассическом языке и которые поначалу воспринимались вне каких бы то ни было прямых и непосредственных ссылок на события предшествующие их появлению. Изучение подобных экспериментов, проводящихся в сфере музыки (и вообще искусства) 20 в при постоянном их соотношении с историческим и культурным контекстом, исследование логики развития художественного языка, или постепенного исчезновения его прежних, основополагающих элементов, входит в задачу данной диссертации и может способствовать изменению, расширению позиций, с которых принято рассматривать большинство подобных вопросов в гуманитарных науках.

Необходимо отметить, что становление, развитие и метаморфозы западноевропейской музыкальной системы (а по большому счету – самого искусства) было связано в первую очередь с определенным типом сознания, сформировавшимся в эпоху Нового времени (в частности – с появлением и оформлением субъектно-объектной оппозиционной бинарии), благодаря чему и начинает приобретать свойственные ей черты современная культура появились предпосылки для существования и функционирования собственно науки, что повлекло за собой, помимо всех прочих событий также и институализацию искусства как такового. Следовательно, уделив должное внимание взаимодействию сознания и языка, субъекта и культуры, наблюдая за тем, как они «выстраивают» друг друга возможно тем самым прояснить ряд научных проблем, в том числе и из сферы философии.

Под «классической» в диссертационной работе подразумевается художественная система, которая возникла в век Просвещения и в значительной степени исчерпала свои ресурсы к началу 20 в, о чем свидетельствуют работы таких композиторов как Чарлз Айвз, Арнольд Шенберг, Джон Кейдж, Пьер Булез, Карлхайнц Штокхаузен, Луджи Ноно. Теперь она существовала лишь постольку, поскольку требовала преодоления (Ч Айвз, А Шенберг) и окончательно была заменена новой, «неклассической» системой (Д Кейдж, П Булез, К Штокхаузен, Л Ноно). Их музыка представляется «неклассической» по отношению к традиционной, «классической». В данном исследовании термин «неклассическая» не относится к многочисленным направлениям популярной, «массовой» музыки, как-то блюз, джаз, рок, этно и т.д. получившие столь широкое распространение в 20 в.

#### **Степень научной разработанности проблемы**

Относительно эпохи Просвещения среди мыслителей проявивших наибольшее внимание к проблемам современного им музыкального языка можно выделить имена *Ж. Л. Д'Аламбера*, *Ж. Ж. Руссо*. В классической немецкой философии самые известные труды, касающиеся непосредственно сущности музыки были написаны *Г. В. Ф. Гегелем*, *Ф. В. И. Шеллингом*. Для периода Романтизма характерны работы таких авторов как *Р. Вагнер* и *Ф. Ницше*. В дальнейшем значительное внимание музыке уделяли в своих эстетических исследованиях *Н. Гартман*, *Р. Ингарден* и *Т. В. Адорно*. В

«Философии новой музыки» и «Эстетической теории» последний анализирует состояние современного искусства, его специфику и роль, которую оно играет в культуре. Вопросы существования и развития музыки в современном обществе были также разобраны им в «Социологии музыки», где Адорно активно критикует массовое (коммерческое) искусство, альтернативу которому видит в поисках многих современных художников, разрабатывающих стратегии развития неклассического искусства, в частности – А Шенберга, Д Кейджа, П Булеза, К Штокхаузена. *М С Каган* также разрабатывал вопросы, связанные с исследованием искусства и музыки («Музыка в мире искусств»)

Кроме того, имеется весьма обширный круг работ отечественных музыковедов, посвященный собственно музыкальному языку 20 в (его синтаксическим и морфологическим особенностям), среди них следует упомянуть *А Атексееву, Т Баранову, Л Березовчук, М Герман, Ф Гершкович, В Григорьева, М Дубинскую, Д В Житомирского, Т Зозолову, А Ивашкина, В Р Кисина, Ю Кон, С Курбатскую, Р Лаут, О Т Леонтьеву, А Михайлова, К Г Мяло, С Павлишина, Н Петрусеву, М Проснякова, М Рахманову, С Савенко, А Соколова, О Соколову, И Соттертинского, Б Спасова, Г Филенко, Ю Н Холопова, В Н Холопову, М Чапыгины, Н Шахназарову, Г Шнейерсона, Г Эйстер, М Эрик*

Подробный анализ развития музыкального мышления представлен следующими зарубежными исследователями *Ж Агийла (J Aguilá), Д Жамо (D Jameux), Ж-И Боссер (J-Y Bousseure), А Букуречиев (A Boucourechlev), Э Вюйермоз (E Vuillermoz), Р Монтигни (R Montigny), К Розен (C Rosen)*. Помимо непосредственного разбора музыкального текста, они рассматривают проблемы, касающиеся взаимного влияния музыки и других видов искусств – поэзии, театрального представления.

Изучением культурного «фона», сопутствующего изменениям европейской музыки, занимались также *К Жабинский, К Зенкин, А С Кловев, Р Куницкая, Т В Чередишченко*. Историю музыки, в контексте культуры, подробно исследовали такие авторы как *Р И Грубер* «Всеобщая история музыки», *М С Друксин* «История зарубежной музыки», *В Конен* «История зарубежной музыки с 1789 г до середины 19». Среди изысканий, касающихся музыки Ж Ф Рамо и особенностей культуры его времени можно упомянуть монографии *В Бряцовой*, и *Ж Малиньона*. О Бахе и его эпохе писало очень большое количество исследователей, в числе которых следует отметить работы «Иоганн Себастьян Бах» *А Швейцера*, «Пассионы И С Баха» и «Иоганн Себастьян Бах» *М С Друкшина*. Различные формы музыкальных произведений были проанализированы в книгах *Б Асафьева, Б Гецелева, Вл Протопопова, В И Мартынова* «Время и пространство как факторы музыкального формообразования».

Хотя музыке уделяли достаточное внимание многие философы, от Пифагора до Шеллинга, Шопенгауэра и Ницше, но музыканты наиболее остро ощутили потребность поверить свои поиски философской рефлексией преимущественно в 20 веке

Подобным примером может служить П. Булез, являющийся представителем так называемой «концептуальной» музыки, и который благодаря широкому спектру работ от посвященных непосредственно технике музыкальной композиции, до теоретических, приближающихся по своему уровню к трудам современных ему философов является идеальной «моделью» для нового типа исследований, не сводящегося ни к методам искусствоведения, но и не поднимающегося до «настоящей», классической философии, а берущего из той и другой области то, что актуально для данного момента. Потребность такого подхода доказывается еще и той сложностью, с которой, как правило, производится анализ современной, неклассической музыки.

Тем не менее, вопросы, затрагиваемые в диссертации, в целом виде не попадали в поле зрения исследователей.

**Целью** диссертации является исследование характера трансформации музыкального языка, а также изучение обусловившей ее эволюции художественного сознания в общем контексте западноевропейской культуры и философии 20 в.

**Цель работы определяет следующие исследовательские задачи**

1. Проследить за тем, как происходило становление основных параметров (конститутивов) классической музыкальной системы
2. Обозначить основные этапы эволюции музыкального языка с 17 по конец 19 в. включительно
3. Выявить взаимосвязь музыкального языка с соответствующими ему доминирующими мыслительными схемами Классицизма и Романтизма
4. Охарактеризовать основные особенности неклассических музыкальных систем (додекафонии, пуантилизма, серийной, сонорной и конкретной музыки)
5. Рассмотреть философские концепты, легитимирующие неклассические музыкальные системы
6. Продемонстрировать, как именно совершалась концептуализация неклассической музыкальной речи (на примере теоретических работ П. Булеза)

**Источниковедческая база исследования**

Наряду с упоминаемыми выше работами при написании диссертации был использован разнообразный круг источников, что диктовалось сформулированной целью и поставленными задачами. В целом, источниковедческую базу можно разделить на шесть групп.

1. Философские тексты Нового времени, раскрывающие различные аспекты мышления эпохи, такие как «Монадология», «Начала природы и благодати, основанные на разуме» Г. В. Лейбница и «Философия искусства» Ф. В. И. Шеллинга, «Лекции по эстетике» Г. В. Ф. Гегеля, а также сочинения Э. Берка и Ж.-Ж. Руссо, ссылки на них позволяют в общих чертах обрисовать тот концептуальный фон, на котором происхо-

дило развитие музыкального языка сначала в эпоху Просвещения, затем – Романтизма

2 Философские исследования, освещающие проблемы культуры, науки и искусства 20 в «Семиотика Поэтика» *Р Барта*, «Материя и память» *А Бергсона*, «Истина и метод» *Х-Г Гадамера*, также – «Эстетика» *Н Гартмана*, «Картезианские размышления» *Э Гуссерля*, «Логика смысла», «Критика и клиника» *Ж Делеза*, и, кроме того – «Исследования по эстетике» *Р Ингардена*, «Галактика Гуттенберга» *М Мак-Люна*, «Слова и вещи» *М Фуко*, «Время и бытие» *М Хайдеггера*, «Диалектика Просвещения» *М Хоркхаймера* и *Т В Адорно*

3 Теоретические и художественные работы музыкантов, поэтов, писателей и художников относящиеся к периоду от второй половины 19 в – до 20 в *Р Вагнера*, *В Кандидского*, *С Малларме*, *М Пруста* благодаря которым становится возможным выявить в различных видах искусства события аналогичные эволюции и разложению основных параметров классической музыкальной системы

4 Статьи и работы самих музыкантов, касающиеся как непосредственно вопросов морфологии и синтаксиса музыкального языка – «Техника моего музыкального языка» *О Мессяна* «Основы музыкальной композиции» *А Шенберга*, так и охватывающие более широкий спектр тем (от современной культуры до эстетики) – это «Ориентирь» *П Булеза*, «Автобиография» *Д Кейджа*, кроме того, – многочисленные интервью и эссе *К Штокхаузена* и *Л Ноно*

5 При написании диссертации были задействованы исследования следующих искусствоведов и музыковедов *МС Друскина*, *Ю Кон*, *В Конен* *Р И Грубер*, *Р Куницкой*, *С К Савенко* *Л А Скафтымовой*, *О Соколовой*, *А Алексеева*, *В Григорьева*, *Д В Житомирского* *О Т Леонтьевой*, *Г Мяло*, *Г Шнейерсона*

6 Также были использованы музыкальные произведения композиторов придерживающихся неклассической художественной ориентации, из них наиболее репрезентативными для данной работы являются Вторая соната для фортепиано, Первая, Вторая, Третья и Четвертая симфонии *Ч Айвза*, «Просветленная ночь», «Пеллеас и Мелизанда», «Песни Гурре», Шесть пьес, «Мир на земле», «Лестница Иакова», «Лунный Пьеро», «Моисей и Аарон» *А Шенберга*, «Воображаемый пейзаж № 3 и № 4», «Пробуждение Финнегана» *Д Кейджа*, «Прометей», «Прерванная песня», «Диалектический контрапункт наобум», «Дышащая ясность», «Фрагменты – Тишь, к Диотиме» *Л Ноно*, «Молоток без мастера», Первая соната для фортепиано, «Сферы», «Отклонение», «Структуры для двух фортепиано» первая и вторая тетрадь *П Булеза*, «Перекрестная игра», «Из семи дней», «Мантра», «Вертолетный квартет», «Контакты», «Моменты» *К Штокхаузена*

### **Теоретико-методологические основы исследования**

В соответствии с поставленной целью и сформулированными задачами была выработана методология данного исследования Ее основной особенностью является

применение различных техник в зависимости от конкретных задач и особенностей используемого материала

*Индуктивный* метод позволил в процессе анализа основополагающих элементов музыкального языка (морфологических, синтаксических) вывести общие закономерности развития музыкального мышления. Использование *дедуктивного* метода позволило проследить как те или иные философские концепты находят свое выражение в художественной практике. Посредством *сравнительно анализа* удалось провести параллели между изменениями, происходившими в различных видах искусств и подтвердить тем самым как необходимость, так и необратимость трансформации музыкального языка. И, наконец, *историко-контекстуальный* был востребован для проведения хронологической и топологической дифференциации, благодаря которой становится возможным выявление стратегии эволюции музыкальной системы и собственно определение ее как западноевропейской.

#### **Научная новизна исследования**

1 Установлено, что классическая музыкальная западноевропейская система была фундаментальна соответствующим ей типом мышления, который сформировался в Новое время

2 Продемонстрировано, как происходила замена классической музыкальной системы на неклассическую

3 Выявлена и раскрыта непосредственная связь музыки с другими художественными практиками

4 Определено, что неклассические музыкальные системы для наиболее эффективного их существования нуждаются в сочетании как художественного, так и научно-теоретического аспектов (П. Булез)

5 Продемонстрировано стремление неклассических композиторов Д. Кейджа, К. Штокхаузена, Л. Ноно к синтезированию (как синхроническому, так и диахроническому) теоретического и художественного опыта различных культур

6 Прослежено взаимовлияние музыкального языка и философии в культуре 20 в

#### **Результаты исследования**

1 Доказано, что наиболее интенсивное взаимодействие музыки (искусства) и философии начало совершаться в 20 в

2 Установлено, какие характерные черты неклассическая система унаследовала от классической, а какие являются ее индивидуальным свойством

3 Проанализированы основные неклассические музыкальные системы и рассмотрены особенности их существования в непосредственной художественной практике

4 Исследована роль философии в формировании теоретических установок и концептуальной базы додекафонии, пуантилизма, серийной, сонорной и конкретной музыки

5 Введены в научный оборот непереуведенные и не использовавшиеся ранее в отечественных исследованиях теоретические работы П Булеза, Д Кейджа, К Штокхаузена

#### **На защиту выносятся следующие положения**

1 Классическая музыкальная система, также как в последствии – неклассическая возникают и исчезают вместе с эпохами (культурами) в рамках которых они образовались и не могут претендовать на универсальность

2 Все модификации, происходящие в музыкальном языке, обусловлены не столько волей композитора-творца, сколько состоянием и спецификой самой культуры, определяемой в соответствии с той или иной стадией ее эволюции

3 Музыкальный язык и его развитие (трансформация) находится в постоянном и непосредственном взаимодействии с соответствующими философскими теориями

4 Господство субъекта, установленное Просвещением в последующем только увеличивается, что во многом предопределяет эволюцию музыкального языка переход от тональной системы к додекафонии, затем – к тотальному сериализму и, наконец – к алягорике свидетельствует о прогрессирующем стремлении субъекта к тотальному господству

5 Радикального изменения западноевропейской музыкальной парадигмы в 20 в не произошло, но существовали только лишь изменения систем, стилей, направлений сама же парадигма, фундированная опытом европейской культуры Нового времени и соответствующим типом мышления осталась неизменной

#### **Научно-практическая значимость исследования**

Материалы диссертации, разработанные в ней методологические подходы, и полученные результаты способствуют более глубокому осмыслению особенностей процессов, происходивших в западноевропейской культуре 20 века Кроме того, все перечисленные утверждения могут быть использованы как при дальнейшем изучении трансформации музыкального языка, так и при разработке стратегий философских исследований, посвященных анализу проблем связанных с существованием художественного мышления в современном мире Материалы и выводы диссертации также могут быть использованы в учебно-педагогической практике для чтения лекций и проведения семинарских занятий по курсам «философия культуры», «теория культуры», «теория и история искусства», «история культуры», «история музыки»

#### **Апробация исследования**

Диссертация обсуждена и рекомендована к защите на заседании кафедры теоретической и прикладной культурологии факультета философии и политологии 15 января 2008 г

Основные идеи и результаты исследования были изложены на научных конференциях «Метафизика чистоты и порядка» (октябрь 2006 г), «Современное искусство в пространстве художественного музея» (Июнь 2007 г), «Горизонты культуры

от массовой до элитарной» (ноября 2007 г.), а также на теоретическом семинаре аспирантов и докторантов кафедры теоретической и прикладной культурологии

Собранный в процессе работы над диссертацией материал и выводы, осуществленные на его основании, использованы в лекционных и семинарских занятиях по курсам «Теория и история искусств», «Теория культуры», «Философия культуры», «Культурология» проводившихся автором диссертации на факультете философии и политологии СПбГУ в 2005 - 2008

Материалы диссертации нашли отражение в 4 научных публикациях, общим объемом 2,2 печатного листа

### **Структура исследования**

Диссертационная работа состоит из введения, трех глав (13 параграфов) и заключения. В библиографии приводится 206 наименований различных изданий, в том числе 54 – на иностранных языках. В объемном измерении диссертация насчитывает 171 страницу.

### **Основное содержание диссертационного исследования**

Во **введении** дается обоснование актуальности темы, раскрывается степень ее научной разработки, определяются предмет, цели и задачи, изложены методологические основания диссертации, результаты исследования и научная новизна.

В первой главе «**Западноевропейская классическая музыкальная система. Формирование и развитие основных конститутивов**» исследуется процесс формирования, развития и постепенного исчезновения основных конституирующих (базовых) параметров классического музыкального мышления, а также их соотношение с философским и культурным контекстом эпохи.

В первом параграфе «**Становление классического музыкального мышления (Просвещение)**» прослеживается как определенный тип сознания художника (мыслителя) Нового времени формирует классическую музыкальную систему. Благодаря тому, что отношения между человеком и миром стали выстраиваться как субъектно-объектные, мышление обретает импульс, в результате которого оно, развиваясь, стремится к все более и более жесткому контролю над предметом познания. Просвещение, не только наследует, но и усиливает установки, выработанные эмпиризмом и рационализмом, что определяет специфику эпохи, заключающуюся, согласно М. Хоркхаймеру и Т. В. Адорно в стремлении «избавить людей от страха и сделать их господами. Программой Просвещения было расколдовывание мира. Оно стремилось разрушить мифы и свергнуть воображение посредством знания»<sup>1</sup>, а также в появлении чрезвычайно сильной склонности к упорядоченности во всем, контролю, посто-

<sup>1</sup> Хоркхаймер, Адорно «Диалектика Просвещения» М - СПб 1997 с. 16

явному соотношению с «эталоном», с неким сводом нерушимых правил, заранее задающих тематические и структурные особенности художественного произведения

Примерно в этот же период закладываются основные параметры, по которым создавались музыкальные произведения и которые сейчас принято называть классическими, то есть сочетающими в себе все необходимые признаки «правильно» организованной, тематизированной, презентированной, и, наконец – в нужном ключе воспринятой вещи. Подобно философским высказываниям музыкальный язык этого времени также обретал своеобразную «чистоту» звучания, упорядоченность систематизацию и унификацию «формулировок», о чем свидетельствовали «Трактат о гармонии» Ж. Ф. Рамо, «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха, во многом предопределившие дальнейшее формирование западноевропейской музыки. Появление темперации оказало значительное влияние на развитие музыкального языка, так как обусловило необратимость процесса его развития благодаря распространению темперации возникает возможность свободного перехода в любую тональность и использования аккордов самой различной структуры. Таким образом, данное установление позволило реализовать общее стремление Просвещения установить как можно более жесткий контроль над как можно большим (по крайней мере, постоянно возрастающим) количеством материала.

В век Просвещения адотональная система предстает регламентированным и обязательным комплексом. Условным ее кодексом (так как труды, посвященные этой теме, существовали и ранее) можно считать «Трактат о гармонии» Рамо. Очередное «открытие» Просвещения в области музыки состоит в том, что тоника уподобляется определенной точке опоры, некому центру притяжения, без которого не могла состояться ни одна пьеса того времени, законы созидания формы и ритма произведения также находились под влиянием тональных отношений. Иными словами, происходило качественное различие звуков: господствующий – тоника, и «подчиненные» ему все остальные. Если при полифонической организации существовало одновременно несколько равнозначных голосов, то при гомофонии появляется «вертикаль власти» – главный мелодический голос, свободно развивающийся в соответствии с тональными законами и гармоническое сопровождение, призванное оттенять и усиливать основную тему.

Появление и эволюция темперации, гармонии, благодаря предустановленности (идея «предустановленной гармонии» Лейбница находит отражение, хотя с определенными оговорками, и в сфере музыкального мышления) обретающей статус высшего и вездесущего закона, подтверждает, таким образом, главенство субъекта (его точки зрения) оперирующего с помощью математических методов.

Во втором параграфе **«Эволюция (Романтизм)»** проанализирован процесс дальнейшего развития западноевропейской музыкальной системы, а также показана его непосредственная зависимость от эстетических приоритетов. В эпоху Романтизма

правила, структурирующие любое культурное поле, подвергаются серьезной деформации, кроме того, появляется множество новых, ранее неприемлемых канонов. Это постепенно подготавливает процесс, заключающийся в том, чтобы не просто варьировать сочинение в обуславливаемых неким законом границах, но сам закон подвергнуть анализу, критике, переосмыслению (установка, которая хотя и была сформулирована ранее, но, тем не менее, получила наибольшее распространение в культуре этого времени). Для раннего Романтизма характерно скрытое, «подземное» зарождение тех процессов, которые проявят себя в полную силу лишь к концу эпохи. Так музыка, подобно другим искусствам расширяет, модифицирует и окончательно закрепляет «трафарет», согласно которому создаются все произведения. Причем этот «трафарет» действует одновременно в двух сферах – ментальной, определяющей положение и самосознание художника в обществе (его отношение к миру, в котором он обитает, понимание им своих функций, задач, и соответственно – то, как среда воспринимала его) и практической, касающейся непосредственно художественных форм, организующих материал и методов его обработки (инструментарий). Относительно музыки последнее нашло воплощение в качестве структуры произведения (музыкальных форм) и собственно материала – звуков, существующих, согласно ладотональному, гомофонно-гармоническому методу их построения. Модификация тональных отношений (выразившаяся с одной стороны в четком определении параметров гомофонно-гармонической структуры, с другой – в повороте к ее последовательному разрушению) и развитие формы происходили параллельно. Поэтому сочинение всегда являлось замкнутым текстом, созданным по определенному канону – принципу построения целого из одной, главной предпосылки «В замкнутых классических и полифонических музыкальных формах целое рождалось в развитии основной мысли, ее логическом исчерпании, постоянном к ней возвращении»<sup>2</sup>

Получивший статус «личности» художник мыслит свое творчество как превосходящее узкие границы стандарта, повседневные, «филистерские» рамки. Над гением не властен ни один из законов, кроме того, который побуждает его к деятельности. Такая позиция способствует восприятию себя художником (и восприятию его «толпой», обществом) в качестве безусловно ценного индивида, но постигнуть в полной мере его избранность, цель, значение в состоянии только тождественный ему творец. Тем не менее, художественный процесс по-прежнему обязательно предполагал для каждого из видов искусств установление академиями определенных схем, по которым художник создавал, а зритель (слушатель) воспринимал произведение. Поэтому, несмотря на привилегированное положение гения для него наряду с высшим законом, вменяемым ему философии, существовал также, имманентный, может быть даже до конца им не осознаваемый, закон, обуславливающий форму и методы конструирования гво-

---

<sup>1</sup> *Ивашкин Ч.* Анвз и музыка 20 в М. 1991 с. 17

рения, художник мог постоянно преодолевать, расширять его границы, но вовсе обойтись без него был не в состоянии

В третьем параграфе **«Разложение классического музыкального мышления (конец 19 в )»** реконструируется начало процесса последовательного исчезновения из музыкального языка определенных композиторов (в частности – Ч Айвза) некоторых конститутивных элементов прежней, тональной системы Классическая традиция построения музыкальной формы в середине 19 века претерпевает существенные изменения, а к концу столетия в ряде случаев ее авторитет постепенно ослабевает Форма, постепенно эволюционируя, теряет свою замкнутость, цикличность так с появлением программной музыки обозначается переход к одночастной форме, наиболее характерной для конца 19 в , что, разумеется, напрямую связано с модификацией тональных отношений (и в определенной степени обусловлено этим) Данные процессы, а также смена «прототипов», «настроений», определявших характер произведения (театрально-драматического, имевшего несколько частей на тирический – как правило, одночастный) для организации музыкальной формы, являются следствием окончательного утверждения соответствующего типа художественного сознания

Так как в западноевропейской музыкальной культуре господствовала гомофонно-гармоническая система, подчинявшая строгой иерархии принципы организации звуков, то поэтому в связи с ее директивой отдельный звук не имел смысла сам по себе, а только при наличии связей между ним и другими звуками, составляющими вместе мотив, тему и, наконец – полностью все произведение Но к началу 20 в в произведениях многих композиторов складываются предпосылки возникновения атонального мышления, мелодия уступает место фактурно-тембровому и красочно-гармоническому элементу, начинают интенсивно проводиться модуляции в любые тональности Модификация ладотональных отношений, эволюция формы, а также определенные теоретические предпосылки, обусловившие деформацию художественного языка, анализируются в диссертационной работе на примере произведений Ч Айвза Тем не менее, нельзя считать, что подобное нежелание, подчиниться законам, установленным Просвещением, точнее последовательная их дискредитация (через расширение канонов художественной практики Романтизмом вплоть до полного их исчезновения в 20 в ) является неким этапом начала сопротивления против всевластия субъекта, скорее наоборот таким образом утверждается гипертрофированное расширение его позиций

Во второй главе **«Варианты построения неклассических музыкальных систем»** анализируются основные неклассические музыкальные системы и их взаимосвязь с мыслительными практиками 20 в Трансформация музыкального языка шла сразу по многим направлениям – заново переосмысливаются понятия звука, формы и исполнения Кроме презентации произведения, а также пространства, в котором

происходило его исполнение, само назначение музыки воспринимается теперь во много по-другому так творчество итальянского композитора Л. Ноно нельзя представить вне социального контекста

В первом параграфе «Додекафонический проект» прослеживается, в общих чертах, процесс отмены тональности, а также реконструируется ситуация, возникшая в музыке в момент перехода к атональному мышлению и формирования первой стратегии неклассической организации звуков – додекафонии. С искусством в это время происходит то, что Хайдеггер называет «вдвижением в горизонт эстетики», иными словами осуществляется процесс, когда «произведение становится предметом переживания и соответственно искусство считается выражением жизни человека»<sup>1</sup>. Данная посылка, окончательно утвердившись в век Романтизма, достается по наследству авангардной музыке, разившей и модифицировавшей ее. С ней же связаны и многочисленные на рубеже 19 – 20 вв. метаморфозы художественного языка.

В какой-то мере поиск иных параметров организации художественного материала велся исходя из идеи исчерпанности прежней тональной системы для музыки (для живописи – линейной перспективы, «предметного» изображения). Так Адорно указывает на замечание Шенберга, касающееся одного историко-философского различия, которое состояло в том, что «в эпоху раннего музыкального романтизма такие изобразительные средства как стоявшие особняком шопеновские тональности, действительно излучали нечто вроде силы новизны благодаря их незатертости и свежести, тогда как в музыкальном языке на рубеже веков к 1900 году, не осталось ни новизны, ни свежести, к тому времени выродившихся в утонченность»<sup>4</sup>.

Основополагающим и провоцирующим все остальные изменения (как-то – формы, пространства, презентации) явилось преобразование в области тональности. Классический европейский строй музыкального мышления, основанный по преимуществу на мажорно-минорной диалектике, аннулируется в теоретических работах и художественных сочинениях А. Шенберга. Таким образом, после перехода к атональности, на смену привычной упорядоченности приходит своеобразный звуковой «хаосмос» от предшествующей системы остаются только двенадцать полутонов, которые теперь надлежит организовать согласно совершенно иным законам (потому, что прежние способы конструирования произведений не способны более справляться с многообразием нового звукового материала). Так двенадцатитоновая техника утверждением что, не один из этих звуков не имеет преимуществ перед другими и не знает тяготения к основному тону, подчиняя их сочетания только лишь из себя порожденным правилам, констатировала абсолютное равноправие всех полутонов хроматического звукоряда, открывая тем самым широкие возможности для дальнейших поис-

<sup>1</sup> М. Хайдеггер. *Время картины мира // Время и бытие*. М. 1993. с. 42.

<sup>4</sup> Т. В. Адорно. *Эстетическая теория*. М. 2001. с. 27. 28.

ков Иными словами происходит тиквидация тоники как тотально-главенствующей инстанции

На примере высказывании В Кандинского, поиски которого относительно эволюции художественного языка шли в одном и том же направлении с экспериментами Шенберга следует констатировать, что отмена тональности в музыке во многом созвучна исчезновению линейной перспективы и предметного изображения в живописи

По концентрации внимания художника (мыслителя) на деятельности собственно «я», по стремлению вывести из него основополагающие законы искусства (философии) додекафонический «прорыв» был, в какой то мере, сродни феноменологическому движению Кроме того, подобно тому, как Гуссерль в свое время призывал учеников обратиться «назад, к вещам», к конкретному, а не к абстрактному, не к теориям, так же и Шенберг сосредотачивал свои поиски вокруг «конкретного», языкового материала, как и Гуссерль он сетовал на преобладание в музыкальном мышлении (а последний – в науке, в философии) застывших конструкций, смысл которых утрачен (тональность), избавиться от которых можно было бы только при обращении к наглядному восприятию мира, оживляющемулюбые смысловые конструкции

Во втором параграфе **«Тотальный сериализм»** исследуется дальнейшая эволюция музыкального языка, выразившаяся в замене додекафонии ее теоретико-идеологической преемницею, системой тотального сериализма Музыкальный язык Шенберга был воспринят и переосмыслен многими композиторами, в том числе – П Булезом и К Штокхаузенем, разработавшими на основе додекафонии проект тотальной серийности, развивающий далее и углубляющий концепцию «индивидуализации» каждого звука Теперь первоначально взятый двенадцатитоновый ряд должен предопределить не только высоту звука, но и его длительность, тембр и динамику (чего не было в додекафонии) Поэтому музыкальный язык, перейдя к сериализму и сохранив ключевые характеристики додекафонии, подчинил двенадцатиполутоновый ряд – «серию» еще более жесткому контролю

Тотальная серийность не могла существовать в рамках предсказуемых кульминаций, вступления, подъема, завершения классического музыкального произведения (для литературы – это структура романа, для живописи – прямая перспектива, правила композиции, господствовавшие в 18 – 19вв), она требовала формирования у композитора (слушателя) восприятия «наименьшего отдельного» – интервала, временного соотношения

На данном этапе техника тотального сериализма во многом перекликается со структурализмом в его самом широком, не замыкающемся исключительно на лингвистических исследованиях значении, что очевидно из свидетельства Р Барта Звукоряд из двенадцати полутонов представляет собой ту единицу, благодаря которой становятся возможными обе операции являющиеся залогом структуралистской деятельности – членение и монтаж Структуралистская деятельность направлена на то, чтобы

воссоздать, реконструировать «объект» при этом сделав явными правила его конституирования и функционирования Поэтому структуральный человек «берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное»<sup>7</sup> в промежутке же между членением и монтажом «рождается нечто новое» – интеллигибельность Так же и дробление прежнего тонального музыкального языка на двенадцать полутонов (полученных еще в результате темперации, но обретших возможность к самостоятельному функционированию только в 20 в, в структуре серии) и последующее их затем комбинирование согласно правилам сериализма, производящее все новые и новые смыслы, демонстрирует аналогичные стратегии мышления в среде композиторов

Идея «чистоты» звука также претерпела серьезные изменения Кейдж, Штокхаузен и другие композиторы стали использовать в своих сочинениях абсолютно недопустимые ранее сочетания – всевозможные искусственно полученные и взятые из природы шумы и звуки

В третьем параграфе «Способы презентации (Алеаторика)» исследуется каким образом происходила модификация способа презентации произведений при соотношении данного процесса с появлением идеи алеаторики Также в общих чертах анализируется то, каким образом существует в западноевропейской культуре (на примере некоторых концепций Хайдеггера) само понятие представления, частным случаем которой является презентация художественная В рамках искусства презентация имеет место как проекция мыслящего субъекта (творца, гения ) на мир, на материал ему подвластный, который тот выстраивает в соответствии с законами, полученными в результате рефлексии, так как «сознание есть со-представленность предметной сферы вместе с представляющим человеком в круге им же обеспечиваемого представления Все присутствующее получает от сознания смысл и образ своего присутствия, а именно презентности внутри representation»<sup>8</sup>

Алеаторика явилась определенной реакцией на «тотальное закрепощение» сериальности, так что правила абсолютной организации уступают место случайному выбору По степени интенсивности употребления элемента случайности ее можно разделить на два вида – «абсолютную» и «ограниченную», которые основываются на довольно различных теоретических посылах В рамках первого, разработанного Дж Кейджем утверждается, что истина звучания открывается лишь в его спонтанном и ничем не ограниченном проявлении Статус композитора радикально меняется, и хотя он все еще стоит в определенный момент у истоков музыкальной интриги-деятельности, но больше не может с помощью строжаиших предпосылок ограничивать «музыкальный объект»

<sup>7</sup> Р. Барт Структурализм как деятельность//Семиотика Поэтика М. 1994 с. 255

<sup>8</sup> М. Хайдегер Врмя картины мира// Врмя и бытие М. 1993 с. 60-61

Второй вариант – «ограниченная» алеаторика, наиболее часто используется Булезом и Штокхаузеном, и представляет собой опыты, направленные на выявление оптимального соотношения между произвольным выбором исполнителем пути разворачивания музыкального гекста или его элементов и организующим подобное действие законом

Алеаторическая музыка, в особенности в том варианте, который предлагал Кейдж спонтанной манерой своего воспроизведения, презентации была созвучна дриппингу – живописной технике, начало которой было положено дадаистом и сюрреалистом Максом Эрнстом, а в последствии активно использовавшейся Джексоном Поллоком. Суть ее заключалась в том, чтобы превратить процесс нанесения краски на холст в «свободный жест», в «живопись действия» – так Эрнст брызгал краской на полотно или клал две только что написанные картины одну на другую, а Поллок расстилал полотно и покрывал его каплями краски или просто метал их при помощи разнонаправленных ударов веревки. Как алеаторика, так и дриппинг представляли собой синтез случайных и предустановленных «операций» художника (музыканта), приближая тем самым акт создания художественного произведения к некой театральной практике, перформансу (или к сакральному обряду)

В четвертом параграфе **«Форма произведений и опыты организации музыкального пространства»** исследуется взаимосвязь появления открытой или бесконечной формы и формулирования правил образования нетрадиционного (неклассического) музыкального пространства. Как алеаторический, так и серийный «материал» из-за своей специфики не мог, да и не в коем случае не должен был бы быть выстраиваемым, согласно прежним (например – сонатной) формам. Если для «абсолютной» алеаторики было характерно порождение формы непосредственно в момент исполнения, то серия, уже из себя самой с необходимостью выводит новую форму, что в равной степени свойственно и тотальному сериализму и «ограниченной» алеаторике.

В процессе формообразования, согласно Штокхаузену, не должны преобладать ни мелодия, ни ритмика, ни громкость (таким образом, чтобы нельзя было ни пропеть мелодию, ни повторить ритм, ни заранее предугадать слабее, или сильнее будет следующий звук), между всеми интервалами и аккордами должно также, по мнению композитора, соблюдаться равновесие, возникающее благодаря сходимости их сущностей.

Подобная организация формы произведений, ее «открытость» не могла не вызвать соответствующей модификации физического пространства, где исполнялась подобная музыка. Значительная трансформация музыкального пространства происходит примерно в середине 20 в. если в классической традиции оно было строго локализовано и противопоставлялось аудитории (симфонический оркестр), то теперь пространство сильно расширяется, видоизменяется, рассредоточивается и включает в себя слушателя.

В пятом параграфе «**Социальный контекст (Л Ноно)**» анализируется обусловленная философией марксизма возможность продуцирования и восприятия неклассической музыки (искусства) в качестве определенного вида социальной деятельности. Ни одна из перечисленных неклассических музыкальных систем не постулировала окончательного отказа от автономного существования музыки как вида искусства. Это стало возможным только с момента возникновения социального контекста, когда музыка, лишившись самостоятельности (впрочем, также – и все искусство, и наука) превратилась в определенный род социальной активности. О подобном «рассредоточении» собственно функций музыки в ее «революционном» значении свидетельствуют в частности теоретические и художественные работы итальянского композитора Л. Ноно.

Марксизм благодаря утверждению, что любая деятельность человека, пока не будет достигнут единственно справедливый общественный строй, должна выражать собой борьбу с буржуазным классом сводит, таким образом, назначение искусства, а, следовательно, и музыки до инструмента, с помощью которого проводится подобная битва – а точнее – идеологическая пропаганда. Более того, согласно подобным взглядам не только для создания иного общества требуется неклассическое искусство, но и для самой возможности последнего (поиска стратегий развития музыкального языка, технических приемов) необходима, как считает Ноно, четко выраженная идеологическая направленность «какой смысл имеют слова о «человеческом слушании», о новых акустических пространствах, новых кругах, новой психологии слушания, новой технике, если не связывать их с новым социальным строем человечества, который, не основывается на эксплуатации, частной собственности, неокapитализме и неокapитализме господстве, короче говоря, – с социалистическим строем (или строем близким к нему)»<sup>7</sup>

Третья глава «**Концептуализация неклассической музыкальной речи (П Булеза)**» посвящена анализу теоретических работ Булеза, демонстрирующих каким образом трансформировавшаяся (хотя и не радикальным образом), музыкальная парадигма выставляет мышление композиторов. Теоретические работы Булеза являются наиболее репрезентативным для настоящего исследования, так как в них ярко представлены все основные характерные черты мышления неклассического художника. Кроме того, анализ концепции Булеза, при одновременном сопоставлении их с идеями современных ему музыкантов, а также выявление философского контекста происходящих модификаций, позволяет с большей точностью проследить за процессом эволюции музыкального языка.

В первом параграфе «**Эстетика и фетиши**» производится исследование проблемы, связанной с господствующим в среде некоторых исследователей убеждением эстетической состоятельностью обладает музыка, написанная лишь в соответствии с

---

*1 Ноно Музыкальная власть // Современное буржуазное искусство. Критика и размышления. М. 1975 с. 379*

законами тональной системы. Сторонники классической музыки, утверждая неизбежность старых принципов и ограничивая дальнейшее развитие, универсальными, по их мнению, канонами, делают из нее экспонат. В связи с этим Булез отмечает: «Они имеют вкусы, унаследованные из прошлого, они ищут музыку исключительно в музее, в то время, как она находится здесь, живая, в этом веке»<sup>8</sup>. Подобно шаманам они используют неизменные «погремушки разума», которые являются наиболее распространенными упреками критиков по отношению к атональной музыке.

Серийную музыку, «выросшую» из атональной, обвиняют в излишней «научности», «бездушности», в стремлении быть оригинальной любой ценой и провоцировании искусственной эволюции, во взаимонепонимании композитора и публики. Но при этом не учитывается, что и тональная система существовала в европейской культуре не как нечто раз и навсегда установленное, а возникла в результате совершенно определенного развития музыкальной морфологии и синтаксиса, поэтому вполне логичным является ее постепенное исчезновение. Булез иллюстрирует данный процесс следующим образом: от модальности незаметно перешли к тональности, параллельно эволюционировал ритм, к законам тональности в узком смысле этого слова приходят благодаря «преобладанию вертикального контроля» в организации звуков, прекрасным свидетельством чему являются «Трактат о гармонии» Рамо и «Хорошо темперированный клавир», «тональность породила свои собственные формы, четкие рамки, в соответствии с которыми строилась иерархия, в некотором роде, подобно коперниканскому порядку. Затем отмечают увеличивающуюся деградацию тональных функций, вплоть до их полной их отмены, что и приводит нас к современности»<sup>9</sup>.

Разумеется, споры между представителями «консервативного» и «прогрессивного» мышления – встречались во многих областях знания и на протяжении всей истории западноевропейской культуры, (относительно музыки – это, например, «жесткие войны *Arts antiqua* и *Arts nova*») Но по сравнению с предыдущими эпохами в современном мире подобная полемика приобретает более интенсивный, характер. Исходным пунктом здесь являются процессы, предопределившие трансформацию европейской культуры в конце 19 – 20 вв. именно трансформацию, а не так называемый «прогресс», потому, что понятие прогресса как одностороннего движения не может больше быть употреблено для адекватного описания сложившейся ситуации «Мы звенья единой эволюции, которая проходит через нас»<sup>10</sup>. Следовательно, прежде, чем выносить какие-либо суждения относительно современной музыки, необходимо обращаться непосредственно к истории развития музыкального языка.

Помимо того, музыка, согласно мнению Булеза, – это одновременно и искусство и наука и ремесло, а значит – невозможно стать хорошим композитором, не сочетая в

<sup>8</sup> P. Boulez «Points de repère» conditions de Scail Bourgois 1981 с. 527

<sup>9</sup> P. Boulez «Points de repère» conditions de Scail Bourgois 1981 с. 21

<sup>10</sup> там же с. 24

равной степени качества художника, «интеллектуала» и ремесленника (т е хорошо владеющего техническими навыками)

Во втором параграфе «**Вкус и функция**» исследуется вопрос о значении автономии художественного вкуса и его относительности Для утверждения закономерности существования нового искусства недостаточно ограничиваться рассуждениями об одном лишь художественном языке, его эволюции, морфологии, но требуется также перенесение этих проблем в область философии и в частности – эстетики Вот почему П Булез после убедительной апологии нового музыкального языка, демонстрируя историческую необходимость его возникновения, обращается к проблеме вкуса

Непосредственно перед анализом рассуждений композитора, производится апелляция к различным способам рассмотрения этой категории в немецкой классической философии, посредством свидетельства Т В Адорно Выдающейся заслугой Канта, по мнению Адорно, явилось то, что он признавал апорию эстетической объективности и суждения вкуса Кант, по выражению Адорно «способствовал осмыслению наиболее глубинных процессов искусства, которое возникло через полтора года после его смерти, – искусства, ощупью ищущего свою объективность в том, что является открытым, не задвинутым на засов»<sup>11</sup>

В то же время, «отказ от традиции» совершался не только на концептуально-теоретическом уровне (эстетика Адорно), но и на практическом – в экспериментах множества художников, к числу которых принадлежал и Булез, фиксирующий, разумеется, постольку, поскольку ему это позволяет статус музыканта ту же неуловимость, «невербализуемость» вкуса, что и Кант, согласно интерпретации Адорно Понять существо вкуса Булезу необходимо, чтобы с его помощью попытаться установить практически вневременной критерий (или вернее показать, что у каждой эпохи он свой собственный) для отделения истинных произведений искусства от посредственных И тем самым в дальнейшем доказать, что если при использовании нового, серийного, например – языка возникают слабые работы, то это происходит как раз от недостатка вкуса, и ни в коем случае не распространяются на структуру в целом

Третий параграф «**Необходимость эстетической ориентации**» посвящен анализу позиции Булеза, суть которой сводится к утверждению о необходимости сбалансированного сочетания в музыкальном языке технических и художественных составляющих Обращение композиторов к проблемам эстетики не могло не вызвать соответствующего отклика со стороны философов В данном случае на примере музыки можно проиллюстрировать особенность, которая, тем не менее, характерна для всей культуры 20 в – отныне как философами, так и художниками осознается настоятельная потребность в сближении философского и художественного дискурсов « В то

---

<sup>11</sup> Т В Адорно Эстетическая теория М 2001 с 486

время как эстетика вышла у философии из моды, наиболее передовые, продвинутые художники все сильнее ощущают ее необходимость»<sup>12</sup>, – пишет Т В Адорно

Техника музыкального языка, по словам Булеза, с очевидностью не должна существовать сама по себе только из-за того, что кажется более поддающейся формулировкам, вербализации, нежели эстетический аспект. Назначение, функции новой эстетики, а стало быть, и ее целесообразность Адорно (аналогично и мнение композитора) видит в том, что «прежде всего она необходима для развития произведений»<sup>13</sup>

Но, тем не менее, как утверждает Булез, эстетическая мысль постольку, поскольку она представляется независимой от выбора технического решения, может привести лишь к ошибке – язык сводится к более или менее ловким манипуляциям, или банальной жестикуляции, в зависимости от темперамента, а это в целом, влечет за собой его ужасающую нищету, слабость и эклектизм

Таким образом, считает Булез, ни технические средства, ни эстетические теории не должны быть самоцелью, но необходимо решительно выступить против мнения, утверждающего пагубность «интеллектуальной» рефлексии для «вдохновения», напротив только лишь при гармоничном взаимодействии они оба могут обрести свою действительную силу

В четвертом параграфе «**Время, нотация, код**» прослеживается зависимость таких технических элементов как музыкальная нотация от осмысления категории времени. Поскольку изменение понимания времени, его «перевоплощение» в чистую, нематериальную длительность связано в первую очередь с работами А Бергсона, то идеи Булеза относительно нотации, обозначения анализируются при сопоставлении их с концепциями интуиции и длительности данного философа. Проблема графической транскрипции в современной музыкальной культуре вынуждает композитора апеллировать к понятию интуиции. Философия осознается Бергсоном (а, интерпретируя идеи Булеза, все то же самое следует относить и к искусству в целом, и к музыке в частности) как сознательное и обдуманное возвращение к данным интуиции

Графическая транскрипция может быть представлена, согласно Булезу, двояким образом: 1 мышление невматическое, 2 мышление математическое в соответствии с координатами геометрического плана. Причем, каковы бы они не были «невматическими» или «структурными», обе эти транскрипции служат одной системе координат определенных с одной стороны абсциссой времени (слева направо) – времени начального и времени финального, с другой – ординатой высоты (снизу вверх) для градации высоких и низких звучаний. В результате их последовательного рассмотрения музыкант приходит к выводу, что никогда не стоит отрекаться от интуиции прежде, чем будет предоставлен метод для воспроизводства исследования в области подлежащей освоению

<sup>12</sup> Т В Адорно Эстетическая теория М 2001 с 485

<sup>13</sup> Там же с 484

В пятом параграфе «**Форма, восприятие**» исследуется как в результате изменения трактовки восприятия (А Бергсон), эволюционирует морфология художественных произведений Музыкальная форма, отмечает Булез, изменялась в точном соотношении со временем изменения локальных структур Серийная система с необходимостью повлекла за собой поиски новой формы, которая была бы в состоянии точно структурировать новые «локальные структуры», порожденные серийным принципом В «относительном» универсуме, где находится серийное мышление, по мнению Булеза, не могло более идти речи о фиксированных, не относительных формах Эволюция музыкального «словаря», морфологии постепенно опустошила прежние схемы (относящиеся к тональной системе), лишила их всякого реального существования, вводя распорядительную власть данных схем в противоречие с тем материалом, которым она распоряжалась Все эти нагромождения схем должны были, согласно выводам композитора, в конечном счете, уступить концепции формы способной к обновлению в каждый новый момент Теперь каждое произведение само порождало собственную форму, неизбежно и необратимо связанную с ее «содержанием» В то же время, истоки данной эволюции форм, разумеется, не напрямую, но косвенно восходят к интуитивизму и связанным с ним особенностям восприятия, так как их мыслил Бергсон В **Заключении** подводятся итоги исследования и формулируются основные выводы

#### **Основные положения диссертации отражены в следующих публикациях**

##### **I Статьи в периодических и продолжающихся изданиях, включенных в список ВАК РФ**

- 1 Дементьева Е В Трансформация музыкального мышления в 20 в // Известия Российского государственного педагогического университета им А И Герцена № 19 (45) – СПб Книжный Дом, 2007 (0,65 п л )
- 2 Дементьева Е В Становление новых концептуальных доминант в музыкальной культуре 20 в П Булез, К Штокхаузен, Д Кейдж // Вестник СПбГУ Вып 4 Сер 6 – СПб – 2007 г С (0,68 п л )
- 3 Дементьева Е В Концепция «Музыки Мира» (Weltmusik) Карлхайнца Штокхаузена// Известия Российского государственного педагогического университета им А И Герцена № 27 (61) – СПб Книжный Дом, 2008 (0,23 п л )

##### **II. Статьи, опубликованные в научных изданиях**

- 1 Дементьева Е В Эволюция музыкального языка в культуре 20 в // Studia culturae Вып 9, Альманах кафедры музейного дела и охраны памятников Центра изучения культуры Факультета философии и политологии СПбГУ, СПб Санкт-Петербургское философское общество, 2006 (0,63 п л )

Подписано в печать 02 04 2008 г. Заказ № 15

1,41 п. л. Тираж 100 экз.

Отпечатано на факультете философии и политологии СПбГУ  
199034, С.-Петербург, Менделеевская лин., д. 5