

achievement, that before did not reach» («Summa Theologica»), the author reflects over a problem of "changes" in searches of the answer to a question that "is reached" as a result of movement. Musical monuments of the various periods European Cultures - the period of the early Middle Ages, the periods of the High and Late Middle Ages, the period fin de siècle (in particular, Maurice Ravel's products) become a research material.

Keywords: movement, change, motionless, sense, understanding, Maurice Ravel.

Виталий Вышинский

ДВИЖЕНИЕ КАК ПРЕДМЕТ НАУКИ О МУЗЫКЕ

При обращении к противоречивым явлениям музыкального искусства XX века (особенно его второй половины) исследователь нередко попадает в ситуацию, когда разработанные в музыкознании и прекрасно «работающие» при анализе музыки XVIII–XIX вв. теоретические доктрины с их широким комплексом понятий и категорий оказываются малоэффективными, а то и просто несостоятельными. Как быть, например, с такими явлениями музыкального творчества, как 4'33'' Джона Кейджа, *visible music I* или *MO-NO* Дитера Шнебеля? Определение этих опусов как «не-музыки» с позиции XXI века является, мягко говоря, некорректным, ибо как писал Левон Акопян: «Они заняли твёрдое место в анналах истории музыки, а их создатели широко известны как квалифицированные композиторы, доказавшие свою способность фиксировать музыкальные идеи также и с помощью вполне конвенциональных знаков нотного письма» [2].

Однако даже если принять точку зрения, что упомянутые произведения не являются музыкальными, так как в них композитор не оперирует звуками — главным элементом искусства музыки, — проблему это всё равно не решает. Так, основополагающее понятие отечественного музыкознания «интонация» вряд ли уместно для объяснения того, чем является электронная, спектральная музыка, или для исследования ряда сочинений Лучано Берио или Томаса Аде-са (список можно продолжить, включив в него сочинения советских композиторов второй половины XX века или композиторов первого авангарда). Более того, сами авторы той или иной теоретической концепции в случае, когда анализированная ими музыка не вписывалась в заранее подготовленные ей рамки, отвергали её, не признавали, не замечали. Как правило в своих научных разработках они опирались на музыку барочной и классико-романтической эпохи, а новейшая музыка рассматривалась в тех же терминах и с того же методологического ракурса. Осуществлённые с помощью этих концептуальных разработок обобщения, касающиеся музыки XVII–XIX вв., применительно к музыке XX века, по мысли Л. Акопяна, «сравнительно эффективно работают разве что при анализе звуковысотных структур серийной музыки». И далее: «Для высокой теории не осталось по-настоящему крупных, достойных задач; их вытеснила игра <...> отвлечёнными терминами и концептами, имеющими лишь самое косвенное отношение к музыке как таковой» [2].

Действительно современное музыкознание довольно часто задействует методологию и понятийный набор других отраслей научного знания, что порой ещё больше усложняет осмысление и без того трудно вербализируемых фактов музыкального творчества. Отсюда необходимость нахождения такого понятия, которое разрабатывалось на протяжении практически всей истории музыкально-теоретической и музыкально-эстетической мысли, и поэтому могло бы применяться к музыке как прошедших эпох, так и настоящего времени. Данное положение обусловило **актуальность** настоящего исследования, его **объект**, каким стали музыкально-эстетические и теоретические концепции, сложившиеся в различные эпохи, а также **предмет** — характер преломления в этих концепциях понятия «движения». В контексте вышеизложенных размышлений привлечение понятия «движение» представляется именно таким, которое отвечает обозначенным условиям и позволяет избежать «ловушки» разговора по поводу музыки, ибо тогда в центре исследования оказывается естество музыки, её глубинные свойства. **Цель исследования** — рассмотрев значения, которым обладало понятие «движение» в различных музыкально-теоретических системах, обозначить комплекс вспомогательных понятий, который составит основу будущего аналитического подхода к изучению музыкальных явлений различных художественных эпох.

Начать исследования понятия «движения» хотелось бы с фразы Альберта Эйнштейна, который как-то заметил, что фундаментальной проблемой, остававшейся на протяжении тысячи лет неразрешённой из-за её сложности была проблема движения [36, с. 3]. Действительно, изучение законов движения стало первой ступенью на пути постижения повсеместно наблюдаемых в природе явлений. Более того, как считал Аристотель, оставлять вопрос движения нерассмотренным просто недопустимо, поскольку незнание того, что есть движение, влечёт за собой незнание природы [5, с. 103]. Та или иная концепция движения нередко выступала в качестве своеобразного репрезентанта различных исторических и художественных эпох — выявляла их своеобразие, становилась ключевым элементом системы миропонимания, указывала тип и характер мышления¹.

¹ Например, аристотелевская перипатетическая теория движения, основные характеристики которой – целесообразность, витальность, сопряжённость со стихией становления. Отсюда А. Лосев определяет тип античного мышления как континуальный [26, с. 454]. Другим примером может послужить ньютоновская механика с лежащим в её основе законом инерции. Следствием умозаключений И. Ньютона мир, утративший цель, приобрёл черты большого неодушевлённого механизма, описываемого математически-количественными характеристиками (см. [12, 31]). Наконец, естественнонаучные концепции XX века, опрокинувшие сложившиеся ранее представления о пространстве, времени, движении и материи. (Смену парадигм, произошедшую в XX веке, точно описывают слова И. Стравинского: «Я был рождён во времена причинности и детерминизма, а дожил до теории вероятности и случайности» [32, с. 300]). В качестве итога приведём определение понятия движения, данного в «Новой философской энциклопедии»: «Движение — понятие философского дискурса, направленное на описание и объяснение онтологических характеристик природы и предполагающее определенную концептуальную схему или научно-исследовательскую программу, в которых по-разному интерпретируется связь движения с пространством, временем, материей» [30, с. 596].

Вместе с тем необходимость всестороннего рассмотрения проблемы движения существовала не только в философских и естественнонаучных практиках, но и в осмыслении явлений искусства. Особую важность и значение категория движения имела и имеет в музыкально-теоретических и музыкально-эстетических интуициях ибо, говоря словами Эрнста Курта, «всё происходящее в музыке основывается на процессах движения и их внутренней динамике» [17, с. 17].

Практика рассмотрения музыки сквозь призму теории движения была начата ещё в древнегреческой философии. Ключевой фигурой в этом оказался Аристотель, который неожиданно, вразрез своим общим философским выводам отделил движение от движущегося предмета¹ и представил это чистое движение предметом целого искусства — музыки². Далее, осмысляя музыку как средство воспитания, Аристотель вслед за Платоном конституировал близость музыкального движения и психического³. Таким образом был заложен фундамент теории музыкального этоса, в которой осуществлялась попытка связать воедино человека, мир и искусство, а объединяющим началом как раз и выступило «слышимое движение», как писал об этом Алексей Лосев [22, с. 590].

Философы последующих эпох, объясняя природу музыки, открывая её законы, так или иначе касались проблемы движения как такового, но и не оставляли без внимания идею его тождества с движением психическим. Как результат, в Средневековье античная теория музыкального этоса приняла вид учения о моральном значении музыки, в эпоху Ренессанса — концепции о темпераментах, далее трансформировавшейся в теорию аффектов. Наконец, движение выступило и как категория описания элементов самой музыки⁴.

Открытие экспрессивных свойств и возможностей движения в XVII веке спровоцировало пересмотр выразительных активов того или иного искусства. Принцип движения стал ведущим в живописи, архитектуре, скульптуре,

¹ Так, П. Гайденко отмечала, что Аристотель принципиально не мог отрешиться от того, что движется, так как движение не мыслилось им как самостоятельный субъект, а представлялось всегда предикатом [13].

² Интерес вызывает определение философом движения, поскольку схожим образом можно попытаться объяснить неуловимую для слов природу музыкального искусства: «Движение есть действительность существующего в возможности» [5, с. 104].

³ Эти аристотелевские выводы А. Лосев называл «историческим чудом» и «мировым открытием». По мнению исследователя, такое учение о музыке можно найти лишь в XIX и XX веке [21, с. 629–632] (более подробно его анализ аристотелевской музыкальной эстетики см. [21, с. 629–639, с. 645–656]).

⁴ См. рассуждения по этому поводу Григория Нисского, Августина Аврелия, Боэция, Иоанна Скотта Эриугена, Маркетто Падуанского, Гвидо Аретинского, Джозефо Царлино, приведенные в сборнике «Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения» [29].

театре, литературе¹ и, конечно же, в музыке, где он, по словам М. Лобановой, напрямую связан с «интересом к празднеству, игре, с идеей “украшения мира”, повлиявшими на развитие концертирующего стиля, сонаты, сюиты, оперы, балета, выразившимися в расцвете мелизматики и разнообразных танцевальных формах» [18, с. 67].

В центре внимания художников барокко оказываются движения человеческой души (аффекты), экспрессия моторики, акцентность, энергия ритма. Особую значимость приобретает выразительная сторона темпа. Ю. Абдоков пишет: «Феномен барочной темповой поэтики во многом и определяется стремлением композиторов фиксировать через одно темповое измерение не какой-то единственный, метрономически выверенный тип движения, а контрапункт самых разнообразных, порой весьма разнящихся темпо-ритмических измерений. Это позволяет как бы сгущать музыкальное время, в котором каждое движение — многомерный многосоставный символ» [1, с. 121]².

Установкой на движение характеризуются такие излюбленные формы музыкального барокко как fuga³ или, например, сюита, в чередовании контрастных танцев которой, и, соответственно, разнообразных типов движения, представлено многообразие аффектов.

Эта тенденция развивалась и далее. Принцип движения сыграл существенную роль в формировании жанра, ставшего своеобразным репрезентантом музыкального классицизма — симфонии. Марк Арановский указывал, что по отношению к инструментальным формам барокко критерием новизны в симфонии стал метод представления эмоций в движении⁴, в становлении, в

¹ Г. Вёльфлин писал о специфике стиля итальянской живописи в эпоху барокко: «Живописный стиль имеет своей целью вызвать иллюзию движения» [11, с. 77]. О барочной архитектуре: «Принципы барокко — массивность и движение. Барокко стремится не к совершенству архитектурного тела, не к красоте всего “растения”, <...>, а к процессу, к передаче определённого, владеющего этим телом движения. <...> При этом не только отдельные члены совершают заданную им работу, а вся масса принимает в ней участие, всё тело вовлекается в размах движения» [11, с. 116]. См. также его концепцию замкнутой и открытой формы в изобразительном искусстве барокко [10, с. 145–181]. В свою очередь, Н. Жирмунская отмечала: «Традиционная трактовка проблемы динамизма в литературе барокко опирается обычно на внешние особенности стиля и композиции: пристрастие к изображению движущихся объектов в пейзажах (преимущественно в лирике и в эпических жанрах), в частности — описание движения воды — ручейков, рек, водопадов, в особенности фонтанов, занимающих такое большое место в изобразительном искусстве барокко, далее — на обилие динамических метафор (пламя, тающий снег, ветер и пр.)» [15, с. 125].

² Более подробно о значимости категории движения для музыкальной эстетики барокко см. [18, с. 66–67], [19, с. 60–64].

³ «Идея, которой наиболее очевидно служит fuga, это идея непрекращающегося движения», — писал Гленн Гульд [14, с. 235].

⁴ Примечательно, что в английском, французском, немецком языках слово *emotion* (эмоция) происходит от корня *moto*, что значит движение. На латыни *motio* есть и движение, и эмоция. Заметим, что в немецком языке «эмоция» передаётся также сложносоставным словом *Gefühlsbewegung*, где *Gefühl* — «чувство», «ощущение», а *Bewegung* — «движение».

изменении. Специфическим типологическим признаком жанра оказался, по мнению учёного, момент «сдвига в выражении»¹. Так движение получило новую качественную характеристику, структуру и результат, каким стала сонатная форма, аккумулировавшая в себе все необходимые предпосылки и условия моделирования, говоря словами Марка Арановского, «процесса преобладающего изменения» [3, с. 152].

Рассмотрение музыки как искусства, выходящего за границы осязаемого вещественного мира, воплощающего его дух, его глубочайшую сущность – характерная особенность эстетики романтизма. По замечанию Н. Берковского, для романтиков «музыка выражает бытие самого бытия, жизнь самой жизни, чуть ли не совпадает с ними» [8, с. 21]. Музыка получила сверхфеноменальное, метафизическое истолкование. В поисках основы основ философы вновь приходят к идее чистого движения. Музыка «изображает чистое движение, не скованное никакой телесной формой, носящееся как бы на невидимых крыльях и образующее гармонический живой мир» – обобщал К. Фишер [33, с. 9559–9560]. Впервые эта мысль была озвучена Ф. Шеллингом в его «Философии искусства»; её трансформацию находим в работах А. Шопенгауэра, который, обосновывая метафизическое понимание музыки, приходит к мысли, что её предметом есть движения,

¹ Исследователь пишет, что «показ относительно стабильного психического состояния сменяется изображением *процесса* переживания, *изменения* аффекта, картины душевных *движений* (везде курсив М. Арановского. — В.В.)» [4, с. 19]. Действительно, несмотря на то, что движение для барокко явилось важнейшей категорией, тем не менее, ключевым тут выступало не качественное изменение, а количественное накопление. Эмоция в ходе своего развёртывания не менялась, всё приобретало вид самодостаточного движения, обращённого само на себя. В. Мартынов в этом случае пишет о подчинении «объективному закону времени», что выражается в невозможности ускорения или замедления, в константности измерительной доли. Отсюда недопустимость контраста, расположенного во времени, «так как введение нового типа движения влечёт за собой новый тип отсчитывания времени, в результате чего на стыке получается некий перелом, нарушающий закон объективного времени» [27, с. 135]. Аффект должен полностью себя исчерпать, энергетический накал тематической ячейки естественно израсходоваться; никакой другой материал (новый аффект как новое движение) не должен был этому препятствовать. Т. Ливанова писала: «В учении об аффектах воплощается идея о содержательности музыкального искусства, о том, что все стороны музыкальной композиции – и более всего каждая мелодия – выражает определённые душевные движения, чувства, страсти. Эта прогрессивная идея <...> получает, однако, у эстетиков XVIII века <...> механистическое понимание: <...> один аффект трактуется в сопоставлении с другим, причём развитие чувств, их нарастание, противоборство и т.д. не принимается в расчёт. С подобных позиций было легко понять отдельное замкнутое произведение, один образ, одну тему, или сопоставление образов и тем, но широкое развитие музыкальных образов (характерное впоследствии для симфонизма) не умещалось в систему учения об аффектах» [16, с. 298]. Отсюда слова М. Арановского о том, что «инструментальные формы барокко фиксировали неподвижную эмоцию» [4, с. 19].

стремления абсолютного первоначала, которым является иррациональная, слепая воля¹.

Таким образом, отделив движение от его вещественного наполнения, выявив в нём самоценный выразительный потенциал и отождествив его с психическим движением и миром, находящимся в непрерывном становлении, философы и эстетики разных исторических эпох стремились отыскать Гармонию, созерцая которую человек привнесёт строй и согласованность в неупорядоченные и разрушающие движения своей души. Так получили своё продолжение идеи древнегреческой музыкальной эстетики, принявшие в данном случае безусловную форму. С другой стороны, преломляясь в музыкальном искусстве, философско-эстетические аспекты той или иной концепции движения выступили катализатором его новых форм, принципов, приёмов. Движение стало средством постижения природы музыки; мыслилось как её подлинная специфика, как её предмет.

Однако наибольшую значимость для всех видов художественного творчества, разноаспектная разработка темы движения приобрела в XX веке (особенно в первой его половине), что было обусловлено неповторимой научно-философской атмосферой эпохи. Движение предстало своего рода модусом столетия, важнейшей чертой мировоззрения и мироощущения.

В музыкальном творчестве XX века, с его неприменной установкой на поиск нового, с отказом от объективно данного, с положением о необходимости всякий раз выдумывать всё с самого начала, даже звук (как об этом позже говорил Дьёрдь Лигети), проблема движения оказалась одним из факторов, определившим направленность и характер художественных поисков и экспериментов. Так, движение проявилось как важнейший принцип музыкального конструирования (о чём говорил, в частности, Эдгар Варез), как обоснование новых техник и приёмов письма (например, идея «полифонического тембра» Дмитрия Шостаковича), как музыкально-эстетическая установка (идея «нового движения» у экспрессионистов, или идея изображения движений души посредством различных видов механистических движений у композиторов «Шестёрки»). Движение стало предметом выражения (сразу же вспоминается симфонические движения Артура Онеггера, в частности, его «*Pacific 231*»), мыслилось композиторами как своеобразный художественный «информатор». Так, Виктор Бобровский, обобщая творческие искания молодого Шостаковича, писал о его увлечении передачей движения как такового, ибо постижение сути происходящего осуществлялось «через рисунки движения и объектов внешнего мира, и самих людей (как одного из его элементов)» [9, с. 6].

В соответствии с духом эпохи разнообразные аспекты движения оказались также в фокусе крупнейших музыкально-теоретических и музыкально-философских исследований. Здесь невозможно не вспомнить труды Эрнста

¹ См. [34, с. 238], рассуждения о музыке у А. Шопенгауэра см. [35, с. 254–263]

Курта и его оригинальную теорию музыкального энергетизма, книги Алексея Лосева, в частности, «Музыку как предмет логики», в которой её автор высказал тезис о том, что «новое основоположение музыки должно говорить о музыкальном движении» [23, с. 331]¹. Кроме того, большую ценность имеет идея музыкального мироощущения, изложенная А. Лосевым в работе «Строение художественного мироощущения», поскольку в данном случае движение как понятие процессуального феномена приобретает мировоззренческое (художественно-мировоззренческое) значение².

И конечно же нельзя оставить без внимания работы Бориса Асафьева, особенно, написанные в 20-е годы, ибо их центральной темой является процесс, или если быть более конкретным — процесс музыкального формирования и инструменты, позволяющие понять его специфику. По мысли Б. Асафьева, наравне с механизмом восприятия и запоминания музыки таким инструментом является не что иное как движение [7, с. 29]. Исследователь активно пользуется этим инструментом в анализе не только музыкальных произведений прошлого, но и современных ему авторов. К примеру, рассматривая композиционные особенности того или иного сочинения музыкального «гиганта» этого периода Игоря Стравинского, учёный пишет о движениях и его фазах, способах организации, проявлениях, типах, отношениях, оттенках и характере поведения. Давая же в целом характеристику музыкальным поискам 20-х годов XX века, Б. Асафьев отмечает, что композиторы выстраивают «свои звуковые концепции на основе реально испытанных движений, а не только внутренних переживаний, созерцаний, воспоминаний» [6, с. 248].

Специальному изучению учёный также подвергнул невероятно сложный вопрос причин и стимулов движения или, как он писал, действующих сил музыки. Для их выявления необходимо было исследовать характер взаимодействия компонентов той или иной системы звукоотношений или, говоря попросту, наиболее действенные средства и приёмы, выработанные в художественной практике той или иной эпохи. В конечном счёте анализ фактов и факторов процесса формирования, а в более узком смысле законов музыкального движения, напрямую вытекающих из самого звучащего материала

¹ В свете рассматриваемой проблемы огромное значение имеет статья А. Лосева «Основной вопрос философии музыки», где философ указывает, что последним основанием музыки есть чистое становление, без которого «никак нельзя объяснить того особенно волнующего характера, которым отличается музыкальное переживание» [24, с. 327]. Необходимо уточнить, что в философии А. Лосева движение осмыслено как овеществленное (качественно заполненное) становление, поэтому *чистое* движение (движение как таковое) и становление предстают как явления единого порядка (см. [20, с. 3–4]).

² А. Лосев пишет, что «музыкальное мироощущение есть ощущение текучести, процессуальности, непрерывного потока бытия, и, с другой стороны, есть познание чистого качества предметов, познание того общего материала, из которого они создаются» [25, с. 318]. Несмотря на то, что философ не употребляет понятие «движение», оно находится в контексте этого размышления как продолжение ряда «текучесть, процессуальность, непрерывность».

ла, в их исторической перспективе обернулся объяснением, как пишет Марина Лобанова, «не только сущностей музыкальных стилей, но — самой природы музыкального мышления» [19, с. 71].

Таким образом, вопрос движения в музыке обернулся вопросом самой *возможности* музыки, который, в свою очередь, тянет за собою другой вопрос: «что такое музыка»? Особую актуальность эти вопросы приобретают при обращении к часто противоречивым явлениям музыкального искусства второй половины XX века, о чём уже писалось в самом начале статьи. Однако одного понятия «движение» будет недостаточно для описания тех или иных сторон музыкального явления любой эпохи. Необходимы понятия, которые бы способствовали разрешению задачи «диагностировать», идентифицировать движение, то есть выявить его тип и характер, направленность, условия свершения и принципы конструирования.

Наиболее обобщённо различные состояния движения можно представить в таких понятиях как «динамика» и «статика». Касательно особенностей их проявления в музыке уже имеется ряд теоретических разработок. Так, по мысли Б. Асафьева система подвижных звукоотношений, которая представляется как окристаллизованное единство, как целое, пребывающее в покое и равновесии сил, может быть определена понятием «статика». В свою очередь, непрерывное усиление действий стимулов, возбуждающих рост и продолжительность движения, равно как и стремление максимально отдалить наступление момента равновесия, приводит к формированию иного качества музыкального движения — динамики [7]. В данном случае исследователь в своих рассуждениях опирается на естественнонаучные представления о движении (понятие «динамика» даёт описание законов движения тел в *зависимости* от действия на них сил, а статика — условия *равновесия* тел, находящихся под действием сил).

Интересное суждение о музыкальной динамике находим у Вячеслава Медушевского. Учёный замечает, что с позиций строения и восприятия произведения динамизм — это интенсивное, направленное развитие [28, с. 212]. Таким образом, динамизм определяется через понятие «развитие» — тем самым появляется необходимость рассматривать движение в его специфических различиях (как сказал бы Алексей Лосев). В данном случае его отличительными характеристиками становятся направленность и интенсивность: движение становится целесообразным и качественно определённым.

Понятие «интенсивность» хотелось бы рассмотреть более подробно. В высказывании В. Медушевского оно употреблено для качественной характеристики явления. Вместе с тем понятие «интенсивность», в паре с его противоположностью — понятием «экстенсивность», отражает некий принцип, организующий подход, логику поведения элементов той или иной структуры. Так, интенсивность описывает структуру, определяемую мерой отдачи каждого её элемента. На первом плане оказывается стремление к максимальной

реализации данного, строго ограниченного ресурса. Во главе угла — качественное преобразование.

Понятие «экстенсивность» выявляет особенности структуры иного плана. Здесь акцент поставлен на количественном накоплении, поскольку экстенсивность подразумевает привлечение дополнительных ресурсов, которые ранее не были частью системы, что в конечном счёте приводит к её расширению.

С этих позиций дихотомия «интенсивность — экстенсивность» оказывается действенным и удобным инструментом раскрытия способов музыкального конструирования движения, внутренней логики поведения его элементов, характера композиторской работы с ними. При этом сохраняет свою актуальность и оценочное свойство этих понятий, особенно в вопросе более точной и гибкой типологии движений.

Таким образом, изложенные в статье наблюдения и размышления подводят к мысли о движении как некоей структуре, состояния которой обобщённо представлены в понятиях «динамика — статика». В свою очередь для описания логики взаимодействия её компонентов наиболее продуктивным представляется привлечение понятий «интенсивность» (понятие качества) и «экстенсивность» (понятие количества), которые также могут быть осмыслены и как своего рода организующие принципы. Конечно, ими не исчерпываются подходы к конструированию музыкального движения. Например, нерассмотренным осталось значение темпа — внешнего выразителя движения, который отображает не только его меру, но и выражает качественное наполнение. Являясь мощным инструментом структурной и семантической дифференциации, темп и его изменения рельефно отображают специфику композиционно-драматургического плана сочинения. Заметим также, что выверенная логика темповых соотношений способствует созданию большей целостности и законченности композиции, формирует сеть драматургических связей. Однако рассмотрение и аргументация этих положений требует отдельного исследования.

Святой Августин как-то заметил, что музыка — это наука хорошо выполненных движений [29, с. 121–123]. Простота максимы, впрочем, не означает лёгкости постижения тайн этой науки, а лишь указывает направление поисков. В этом смысле понятие движения становится для исследователей (так же, как и для композиторов) ключом, дающим возможность открыть необходимый реактив, превращающий разрозненные элементы в целостные явления музыкального творчества, ибо, как заметил Иоанн Скот Эриуген: «Музыка есть наука, светом разума освещающая гармонию всего, в познаваемом движении или в столь же познаваемой неподвижности находящегося» [29, с. 297–298].

1. Абдоков Ю. Музыкальная поэтика хореографии : Пластическая интерпретация музыки в хореографическом искусстве. Взгляд композитора / Ю. Абдоков. – М. : МГАХ, РАТИ-ГИТИС, 2009. – 272 с.

2. Акопян Л. Большие теоретические концепции в музыкознании: свет и тень [Электронный ресурс] / Д. Акопян. – Режим доступа : musxxi.gnesinstudy.ru/wp-content/uploads/2009/12/Acopyan.pdf
3. Арановский М. К вопросу о моделирующей функции музыки: музыка и время / М. Арановский, А. Бендицкий // Музыка как форма интеллектуальной деятельности : сб. статей / [ред.-сост. М. Арановский]. – М. : Книжный дом «ЛИБРОКОМ», 2009. – С. 142–156.
4. Арановский М. Симфонические искания. Проблема жанра в советской музыке 1960–1975 годов. Исследовательские очерки / М. Арановский. – Л. : Сов. Композитор, 1979. – 289 с.
5. Аристотель. Сочинения в четырёх томах / Аристотель. – М. : Мысль, 1981. – Том III. – 613 с.
6. Асафьев Б. Книга о Стравинском / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 279 с.
7. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс / Б. Асафьев. – Л. : Музыка, 1971. – 376 с.
8. Берковский Н. Романтизм в Германии / Н. Берковский. – СПб. : Азбука-классика, 2001. – 512 с.
9. Бобровский В. Четвёртая симфония (истоки симфонизма Шостаковича) / В. Бобровский // Д. Шостакович. Проблемы стиля : сб. статей / [сост. и ред. Т. Лейе]. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – Вып. 149. – С. 6–29.
10. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. Проблемы эволюции стиля в новом искусстве / Г. Вёльфлин. – М. : Изд-во. В. Шевчук, 2009. – 344 с.
11. Вёльфлин Г. Ренессанс и барокко. Исследование сущности и становления стиля барокко в Италии / Г. Вёльфлин ; [пер. с нем. Е. Лундберга]. – СПб. : Азбука-классика, 2004. – 288 с.
12. Гайденко В. Западноевропейская наука в средние века: Общие принципы и учение о движении / В. Гайденко, Г. Смирнов. – М. : Наука, 1989. – 352 с.
13. Гайденко П. История греческой философии в её связи с наукой / П. Гайденко. – М. : Либроком, 2009. – 264 с.
14. Гульд Г. Избранное. В 2 кн. / Г. Гульд ; [пер. с англ. В. Бронгулеева, А. Хитрука]. – М. : Издательский дом «Классика-XXI», 2006. – Кн. 1. – 240 с.
15. Жирмунская Н. От барокко к романтизму: Статьи о французской и немецкой литературе. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ, 2001. – 464 с.
16. История европейского искусствознания. От античности до конца XVIII века / [отв. ред. Б. Виппер, Т. Ливанова]. – М. : Изд-во АН СССР, 1963.
17. Курт Э. Романтическая гармония и её кризис в «Тристане» Вагнера / Э. Курт ; [пер. с нем. Г. Балтер]. – М. : Музыка, 1975. – 552 с.
18. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 320 с.
19. Лобанова М. Музыкальный стиль и жанр: история и современность / М. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 312 с.
20. Лосев А. Античная философия истории / А. Лосев. – М. : Наука, 1977. – 207 с.
21. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / А. Лосев. – Харьков : Фолио ; М. : АСТ, 2000. – 880 с.
22. Лосев А. История античной эстетики. Ранний эллинизм / А. Лосев. – М. : Искусство, 1979. – 815 с.
23. Лосев А. Музыка как предмет логики / А. Лосев // А. Лосев. Из ранних произведений. – М. : Правда, 1990. – С. 195–390.
24. Лосев А. Основной вопрос философии музыки / А. Лосев // А. Лосев. Философия. Мифология. Культурология. – М. : Политиздат, 1991. – С. 315–335.
25. Лосев А. Строение художественного мироощущения / А. Лосев // А. Лосев. Форма-Стиль-Выражение. – М. : «Мысль», 1995. – С. 297–321 .

26. Лосев А. Типы античного мышления / А. Лосев // А. Лосев. *Философия. Мифология. Культурология*. – М. : Политиздат, 1991. – С. 453–473.
27. Мартынов В. Время и пространство как факторы музыкального формообразования / В. Мартынов // *Психология художественного творчества* ; [сост. К. Сельченко]. – Минск : Харвест, 2003– С. 130–145.
28. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке / В. Медушевский // *Эстетические очерки* ; [сост. С. Раппопорт]. – М. : Музыка, 1967. – Вып. 2. – С. 212–244.
29. Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и Возрождения / [сост. текстов и общая вступ. статья В. Шестакова]. – М. : Музыка, 1966. – 574 с.
30. Новая философская энциклопедия в четырёх томах / [науч.-ред. совет В. Стёпин, А. Гусейнов]. – М. : Мысль, 2010. – Т. I – 744 с.
31. Рассел Б. История западной философии и её связи с политическими и социальными условиями от Античности до наших дней: В трёх книгах / Б. Рассел. – М. : Академический Проект, 2009. – 1008 с.
32. Стравинский И. Диалоги. Воспоминания. Размышления. Комментарии / И. Стравинский ; [пер. с англ. В. Линник] . – Л. : Музыка, 1971. – 416 с.
33. Фишер К. История новой философии / К. Фишер. – М. : Директмедиа Паблишинг, 2008. – 15547 с.
34. Шеллинг Ф. Философия искусства / Ф. Шеллинг ; [пер. с нем. П. Попова]. – М. : Изд-во «Мысль», 1999. – 608 с.
35. Шопенгауэр А. Мир как воля и представление / А. Шопенгауэр // А. Шопенгауэр. *Собрание сочинений в пяти томах*. – М. : Московский клуб, 1992. – Т. I. – 395 с.
36. Эйнштейн А. Эволюция физики: развитие идей от первоначальных понятий до теории относительности и квантов / А. Эйнштейн, Л. Инфельд. – М. : ТЕРРА–Книжный клуб, 2009. – 320 с.

Вишинський В. Рух як предмет науки про музику. У статті розглянуто значення поняття «рух», яке є невід’ємним елементом науки про музику різних історичних та художніх епох; виявлено комплекс допоміжних понять, які дають змогу ідентифікувати тип руху, визначити його організуючі принципи; закладено передумови обґрунтування аналітичного підходу до вивчення явищ музичної творчості минулого та сьогодення.

Ключові слова: поняття «рух» статика, динаміка, екстенсивність, інтенсивність, музично-теоретичні концепції.

Вышинский В. Движение как предмет науки о музыке. В статье рассмотрено значение понятия «движения», являющимся неотъемлемым элементом науки о музыке различных исторических и художественных эпох; выявлен комплекс вспомогательных понятий, позволяющих идентифицировать его тип и обозначить организующие принципы; заложены предпосылки обоснования аналитического подхода к изучению явлений музыкального творчества прошедших веков и настоящего времени.

Ключевые слова: понятие «движение», статика, динамика, экстенсивность, интенсивность, музыкально-теоретические концепции.

Vyshynsky V. Movement as a subject of musical science. In the article the «movement» concept, that is the integral element of the musical science of differ-

ent historical and artistic epochs, is considered. The group of bridging concepts, permitting to identify the type of movement and to outline its organizing principles, are educed. The suppositions for analytical approach to the study of musical creativity of former centuries and present time are established.

Keywords: the «movement» category, statics, dynamics, principle of intensity, principle of extensity, musical-theoretical conceptions.

Вадим Ракочі

ПОЧАТКОВЕ *SOLO* ЯК ІНОВАЦІЙНИЙ ПРИЙОМ СУЧАСНОГО ОРКЕСТРОВОГО МИСЛЕННЯ

Цілковита тиша. Диригент змахує паличкою і фіксує немигаючий погляд на першому трубачі. Останній набирає повітря – але жодного звуку. Диригент нервово струшує головою, нетривала пауза – і новий змах. Виконавець від напруження заплющує очі, і за мить лунає одинадцятитактове *solo* труби – зазвучала П'ята симфонія Густава Малера...

Твір розпочинає одна труба за цілковитого мовчання решти оркестру, і цей приклад – один із найтриваліших серед собі подібних; переважно *solo* без супроводу триває лише один-два такти. Це пов'язано з тим, що композитор за визначенням не надає інструментам, що солують, особливого статусу в творі: останнє означало б бажання постійно і регулярно виділяти саме цей тембр на тлі інших.

Для оркестрових творів (за винятком концертного жанру) не надто характерне домінування лише одного тембру. Значно поширенішим випадком є регулярне переключення одного інструмента на інший – саме така модель викладення притаманна оркестровій композиції. Але час від часу впродовж кількох тактів експонування матеріалу доручається одному інструменту, який не супроводжують інші: виконання лунає в тиші затамованого подиху всієї зали і стає особливим прийомом гри в оркестрі.

Парадоксально, що слово *solo*, що перекладається з італійської як «один», насправді – дуже багатозначний термін. Він має найрізноманітніші тлумачення, залежно від ситуації застосування і способу використання. Цей термін вживається, щоб означити виконання лише одним інструментом, щоб виділити певний, важливіший за інші, тембр, він використовується для позначення гри без супроводу, застосовується з метою підкреслення імпровізації виконавця на тлі інших тощо.

Цей опис здається не повним, бо завдяки різній виразності та справленому ефектові в музиці відбуваються відмінні ситуації, що пов'язані з ефектом *solo*. Адже голос одного кларнета, що розпочинає твір серед тиші, звучить зовсім не тотожно кларнету, що грає на тлі інших інструментів навіть за умови прозорості фактури супроводу. Самотність, беззахисність, кришталевість, чистота є природними об'єктивними характеристиками звучання інструмента за динаміки *piano*. Характеристики голосу одного інструмента