

элементов содержания и формы. В свете предложенных методик возникает новый ракурс анализа классических и современных музыкальных образцов.

**Ключевые слова:** музыкальное произведение, музыкально-художественная целостность, интонационно-художественная идея, композиторский образ-замысел, метод, драматургия, структура, композиция.

**NEONILA OCHERETOVSKAJA. TO A PROBLEM OF INTERACTION OF THE CONTENTS AND FORM OF A PIECE OF MUSIC.** *In the article is paid attention to necessity of mastering by categories of the musical contents and form as by the tool of the analysis of the diverse musical phenomena. The initial moment elects a piece of music in unity of elements of the contents and form. In light of the offered methods arises new aspect of the analysis of classical and modern musical samples.*

**Key words:** music work, musical art integrity, intonational art idea, image-plan by composer, method, dramatic art, structure, composition.

УДК 78.072.2

*Кира Тимофеева*

## МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ

Одной из центральных проблем музыкознания является вопрос о его соотношении с музыкальной практикой. Отражая практическую музыкальную деятельность, музыкознание осмысливает природу и рассматривает функции музыкального искусства, его содержание и форму, процессы функционирования и исторического развития, систематизирует знания о музыке. Как фундаментальная наука теоретическое и историческое музыкознание сформировало систему категорий, понятийный аппарат, и, следовательно, выполняет регулирующую функцию в развитии музыкальной культуры, воздействуя на различные формы музыкальной деятельности и процессы музыкальной коммуникации.

Понятие «метод» является одной из основных категорий музыкознания, изучающейся в обширной научной литературе. Следует заметить, что точки зрения различных ученых относительно природы и структуры метода, его соотношения с другими историко-типологическими категориями во многом не совпадают. Если в исследованиях ведущих ученых конца XX в. категория «метода» рассматривалась в философско-эстетическом ключе, то в предлагаемой статье – в аспекте специфики исполнительского искусства.

**Объектом** статьи является категория «метод», а **предметом** – сравнительный метод анализа и его роль в музыковедении.

Приведем краткий научный экскурс возникновения и развития категории «метод» в отечественном искусствознании. Данная категория стала предметом дискуссий в советской музыкальной науке, начиная с конца 20-х – начала 30-х годов XX в. Основной смысл проблемы состоял во взаимоотношении мировоззрения и творчества, то есть в выявлении мировоззренческих, философских и идеологических факторов в творчестве различных художников литературы и искусства. По мнению литературного критика 30-х годов М. Розенталя, «метод, как и мировоззрение, разрабатывает принципы подхода к действительности, законы познания и отражения явлений и предметов...» [1, с. 35].

В конце 50-х годов XX в. акцент смещается на эстетико-художественный аспект понимания метода. В. Сквозников определил метод как «...определенное единство художественного видения жизни и ее творческого пересоздания; отсюда – тот или иной тип связи образного мышления с отражаемой действительностью» [3, с. 170].

В переломные 80-е годы творческий метод понимается уже не только как категория эстетико-художественная, но и социально-идеологическая, направленная на решение практических задач в искусстве. К примеру, И. Волков исследует творческий метод в искусстве как «объективно-историческую закономерность, преломленную специфически художественным образом в определенном, исторически сложившемся типе общественной деятельности и ставшую основным принципом, орудием художественно-творческого освоения всего конкретного многообразия реальной действительности» [1, с. 41].

Исследователь Д. Наливайко, [3] трактует творческий метод как методологическую категорию, подразумевающую определенную систему взглядов (не только эстетических), определенные принципы отбора и момент сознательной и целенаправленной деятельности художника. По мнению Д. Наливайко, метод теснейшим образом связан с содержательным уровнем искусства, ориентируя его на определенную интерпретацию действительности, не только смысловую, но и художественную.

Специфику музыковедческого метода, его сходство и отличия с методом искусствоведения, с методами искусства и науки определяет В. Медушевский [2]. Свообразием музыковедческого предмета,

по мнению исследователя, является взаимодействие противоположных сторон человеческой деятельности – художественной и научной. Объединяющей же стороной науки и искусства является человеческое мышление, целостное по своей природе, но выраженное в различных формах.

В. Медушевский рассматривает метод искусствоведения как «единство двух разнонаправленных векторов»: объективного, направленного на рациональное постижение искусства, и субъективного, соединяющего рациональную картину мира с художественным и личностным опытом [2, с. 214]. Предметом познания искусствоведения становится художественная культура, содержанием метода становится память культуры о наиболее рациональных способах деятельности в каких либо областях.

Исходя из трактовки метода музыковедения, В. Медушевский определяет музыкальное произведение как «художественный текст, адекватно прочитываемый с позиций художественной культуры, которой он принадлежит» [2, с. 214]. Дифференциация научной и художественной интерпретации происходит, во-первых, на семиотическом уровне (музыкальный текст – научная статья); во-вторых, – на определенной коммуникативной стадии: изучения объекта и его восприятия. Следовательно, метод искусствоведения, являющийся «медиатором между полюсами науки и искусства», синтезирует объективные знания о художественной культуре [2, с. 213].

В данной статье *методология* рассматривается как совокупность общих основ теории исполнительства, отражающая содержание социокультурного и исторического контекстов и являющаяся одним из проблемных вопросов, изучаемых современной интерпретологией. Многоуровневая структура методологии музыковедения отражает сложность и многоликость объекта музыковедческого исследования – музыкальной культуры и музыкального искусства, их многообразных связей с другими областями человеческой жизни, культуры, искусства и науки.

Методология как *система* научных принципов имеет несколько взаимосвязанных уровней:

– *фундаментальный* – представляет высший уровень методологии науки, выявляющий научную стратегию принципов познания;

– *общенаучный* – используется в большинстве наук и способствует критическому переосмыслению понятийного аппарата и подходов к исследуемому материалу;

– *конкретнонаучный* – представляет совокупность идей, научные концепции, лежащие в основе какого-либо исследования.

В монографии В. Шейко и Ю. Богуцкого определены основные парадигмы методологии, лежащие в основе концептуальных принципов изучения *культурологии* как научной дисциплины [7]. Авторы систематизируют существующие функции, направления и механизмы действия основных принципов научного исследования.

**К функциям методологии** относится определение *способов* (методов) получения научных знаний; обеспечение *всесторонней информации* об изучаемом процессе или явлении; уточнение, обогащение и *систематизация* терминов и понятий в науке; внедрение новой информации в теорию науки.

Одним из ключевых вопросов интерпретологии является изучение *методологических проблем теории исполнительства*. Методология в научной традиции рассматривается как система принципов (методов) познания, лежащих в основе исследования (концепции) [7]. Основными функциями методологии являются систематизация научных знаний и разработка логико-аналитического инструмента познания, способствующие введению новой информации в теорию науки.

Опираясь на категориальный синтез теоретического музыковедения и исполнительского искусства, интерпретология выявляет четкую тенденцию их внутреннего родства.

Методологической основой интерпретологии является взаимодействие нескольких научных подходов современного музыковедения:

– *компаративный*, представляющий «процесс установления сходства или различия предметов и явлений действительности, а также нахождения общего, свойственного двум или нескольким объектам» [7];

– *системный*, изучающий явления и процессы в единстве предметной, функциональной и исторической плоскостей;

– *жанровый*, на основе которого музыкальное произведение рассматривается в системе музыкальных жанров и типов интонирования (жанровости);

– *семиотический*, действующий через расшифровку смыслов и значений в музыке (через систему музыкальных знаков и символов) в определенном историческом контексте;

– *интерпретационный*, позволяющий выявить специфику феноменов и артефактов исполнительского искусства и фокусирующий

своеобразии принципов исполнительского мышления (в частности, исполнительский текст, концепция, драматургия, стиль и др.);

– *стилевой*, дифференцирующий творческую деятельность композитора и музыканта-исполнителя в аспекте личности, базируясь вокруг его художественного сознания и системы принципов музыкального мышления;

– *визуальный*, или графический метод (графики, схемы, диаграммы, сонограммы и др.), позволяющий, в процессе сравнительного изучения исследуемого предмета (исполнительской интерпретации), наглядно показать разницу отдельных уровней исполнительской формы. Этот метод тесно связан с компьютерными технологиями;

– *исторический*, пронизывающий все уровни исследования музыкального процесса, касающегося исполнительской интерпретации (личность исполнителя, исполнительское направление, школа, отдельно взятое исполнение и т. д.).

Одним из распространенных методов науки является **метод сравнительного анализа**. Его определение находим в монографии В. Шейко и Ю. Богущко: «процесс установления сходства или различия предметов и явлений действительности, а также нахождения общего, свойственного двум или нескольким объектам» [7, с. 64]. Наряду с методом сравнения давно утвердился в философской практике и компаративистский метод, послуживший основой отдельной научной отрасли. В настоящее время компаративистика является областью историко-философских изысканий, предметом которой есть сопоставление различных уровней иерархии системы. Философская компаративистика предполагает идеологически нейтральную систему категорий, четко обозначенную стратегию сопоставления, оставляющую меньше возможностей для субъективистских спекуляций и интерпретаций, считает В. Шохин [8]. К методам компаративистики относят сравнительно-исторический, аналитико-феноменологический, структурно-функциональный. Таким образом, метод сравнительного анализа в исполнительстве является составной компаративистской методологии.

Метод сравнительного анализа достаточно широко представлен в современном процессе научного осмысления и составляет перспективу исследования теоретических проблем интерпретологии. Однако в музыкальной науке он до сих пор не был предметом специального интереса.

Исключение составляет статья В. Фомина, где обосновывается необходимость использования *сравнительного анализа* в комплексном исследовании способов существования музыкального произведения [6]. Автор раскрывает алгоритм последовательного использования системного подхода в музыкознании, анализирует понятия способа и форм существования музыкального произведения. В музыкальной науке использовался метод целостного анализа, который предполагает исследование музыкального произведения как системы в широком социально-историческом контексте.

На современном этапе метод сравнительного анализа широко востребован в исполнительском искусстве. Это обусловлено возросшей потребностью исполнителей к сравнительному анализу на различных уровнях профессиональной деятельности: при изучении музыкального произведения, при создании оригинальной трактовки для концертного выступления, в педагогическом процессе в помощь молодым исполнителям для развития их слухового и аналитического мышления. Метод сравнительного анализа – это *способ познания семантико-коммуникативных связей между композитором и исполнителем, с помощью которого становится возможным постижение целостного смысла исполнительской интерпретации (или других явлений музыкального творчества)*.

На основе предложенного определения автором статьи разработана **методология анализа исполнительской драматургии** [5], в основе которой лежит взаимодействие нескольких принципов (методов) познания:

– *стилевой метод* включает определение исторической эпохи, особенности национальной культуры, композиторской и исполнительской школ;

– *жанровый метод*. Влияние жанровой природы отражается на характере и композиционно-драматургической структуре произведения. Для исполнителя жанровые характеристики имеют решающее значение при выборе средств выразительности (определении фразировки, нюансировки, артикуляции, темпо-ритма), а также при построении исполнительской драматургии;

– *функциональный метод*. В его основе лежит глубокое изучение исполнителем нотного текста музыкального произведения. Сюда относится определение композиционной формы, тонально-гармонического плана, выявление интонационно-драматургической структуры

(интонационный анализ тематизма и музыкальной драматургии), изучение и сопоставление различных редакций<sup>1</sup>;

– *типологический метод*<sup>2</sup>. Его целью является определение личности интерпретатора как представителя определенного исполнительского типа (анализируется исполнительский текст: использованная исполнителем динамика, артикуляция, темпоральность);

– *сравнительный метод*. В центре внимания исполнителя находится соотношение авторской и исполнительской драматургии. Сравнение различных трактовок позволяет исполнителю углубить свои познания относительно природы музыкального произведения, приблизиться к раскрытию авторского замысла и создать оригинальную драматургическую концепцию.

**ВЫВОДЫ.** Привлечение внимания к практике сравнительного анализа в контексте исполнительского искусства является сверхзадачей интерпретологии на современном этапе её развития. Для многочисленной армии исполнителей, пишущих о природе и законах своего искусства, научная ценность предложенной концепции, на наш взгляд, заключается в постановке проблемы сравнительного анализа как методологического фундамента моделирования исполнительского процесса.

Во-первых, сравнительный анализ как метод интерпретологии способствует развитию аналитической деятельности и мышления музыканта-исполнителя. Во-вторых, он направлен на осмысление содержания исполнительских концепций и их научное описание. Благодаря сравнительному анализу процесс работы над музыкальным произведением при создании собственной концепции и построении исполнительской драматургии структурируется, обретает системный характер. Как результат, опора на сравнительный анализ способствует определению жанрово-стилевых и национальных особенностей исполнения.

---

<sup>1</sup> Вышеизложенные аналитические подходы направлены на научное моделирование нотного текста с целью наиболее точного раскрытия авторского замысла. Последующие методы анализа связаны непосредственно с исполнительской спецификой, поскольку объектом исследования становится музыкальное произведение как артефакт (в условиях концертного исполнения либо аудио- или видеозапись).

<sup>2</sup> В основе метода лежит разработанная Д. Рабиновичем классификация исполнителей в соответствии с типами темперамента и психофизиологическими особенностями [4].

Иными словами, сравнительный анализ предстает одновременно как структура и как процесс. Возникая как результат взаимодействия нескольких подходов, он выступает *завершающей ступенью исполнительского анализа авторского текста*. В процессе формирования исполнителем собственных позиций (стиля, «школы») сравнительный анализ оказывается и *методом мышления, и направлением творческой деятельности, и механизмом исследования избранных артефактов фортепианного искусства*. Таким образом, было раскрыто содержание категории «метод» в трактовках различных ученых, а также рассмотрена специфика категории «метод» в аспекте исполнительского искусства через широкий круг его предметностей; выявлена научно-теоретическая и практическая значимость сравнительного метода анализа в структуре научного моделирования исполнительского процесса.

#### **СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Волков И. Ф. *Творческие методы и художественные системы* / И. Ф. Волков. – 2-е изд., дополн. – М. : Искусство, 1988. – 253 с.
2. Медушевский В. В. *О методе музыковедения* / В. В. Медушевский // *Методологические проблемы музыкознания*. – М. : Музыка, 1987. – С. 206–230.
3. Наливайко. Д. *Искусство: направления, течения, стили* / Д. Наливайко. – Киев : Мистецтво 1980. – 288 с.
4. Рабинович Д. *Исполнитель и стиль* / Д. Рабинович. – М. : Сов. композитор, 1979. – 320 с.
5. Тищенко К. *Сравнительный анализ как метод интерпретологии (на примере исполнений Большой сонаты П. И. Чайковского ор. 37)* / К. Тищенко // *Наук. вісн. НМАУ ім. П. І. Чайковського : Музично-творчий процес : наукові рефлексії*. – К., 2008. – Вип. 72. – С. 201–207.
6. Фомин В. *Способ существования музыкального произведения и методология сравнительного анализа. Введение в проблему* / В. Фомин // *Музыкальное искусство и наука*. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 99–135.
7. Шейко В. М. *Формування основ культурології в добу цивілізаційної глобалізації (друга половина XIX – початок XXI ст.) : монографія* / Шейко В. М., Богуцький Ю. П. – К. : Генеза, 2005. – 592 с.
8. Шохин В. К. *Ф. И. Щербатской и его компаративистская философия* [Электронный ресурс]. – Режим доступа : [http://society.polbu.ru/shohin\\_scherbatskoi/ch01\\_i.html](http://society.polbu.ru/shohin_scherbatskoi/ch01_i.html)

#### **ТИМОФЕЕВА К. МЕТОД КАК КАТЕГОРИЯ МУЗЫКОЗНАНИЯ.**

*Представлена система основных подходов к анализу феноменов исполнительского искусства в их методологической функции и исторической предметности.*



*Ключевые слова:* интерпретология, сравнительный анализ, метод, методология.

**ТИМОФЕЄВА К. МЕТОД ЯК КАТЕГОРІЯ МУЗИКОЗНАВСТВА.** *Надано систему основних підходів до аналізу феноменів виконавського мистецтва в їх методологічній функції та історичній спадкоємності.*

*Ключові слова:* інтерпретологія, порівняльний аналіз, метод, методологія.

**TIMOFEEVA K. METHOD AS A CATEGORY OF MUSICOLOGY.** *A system of basic approaches to the analysis of performing arts phenomena in their methodological functions and historical continuity is represented.*

*Key words:* interpretology, comparative analysis, method, methodology.

УДК 781. 22 : 78.036 «19»

**Виктор Мужчиль**

## **МОДИФИКАЦИЯ ПАРАМЕТРОВ ЗВУКООБРАЗОВАНИЯ В МУЗЫКЕ XX ст.**

XX столетие – эпоха радикальных и стремительных перемен не только в социальной, политической, экономической и других сферах общественной жизни, но и в искусстве, в частности, музыкальном. Прежде классическое сознание художника стало терять твердую почву традиционной преемственности. Разнообразие образов повлекло множество музыкальных техник и направлений: сериализм, алеаторика, сонористика, полифония пластов, минимализм и т. д. Однако ни в теории музыки, ни в акустике на сегодняшний день нет работ, посвященных проблеме музыкального звучания в его связи с параметрами звукообразования.

**Цель** статьи – установить фактор мобильности параметров инструментального звукообразования в музыке XX века.

Новая эстетическая парадигма второй половины XX века, по мысли Ю. Холопова, характеризуется тем, что «материал музыки – звукоотношения не *используется* (что предполагает его наличие в готовом виде), а *создается* композитором в процессе сочинения, вообще в процессе его деятельности» [15, с. 139–140]. Это связано с возрастающим интересом к сонорике, где, как пишет Ю. Холопов, «умалетсяя