

Королевская Наталья Владимировна

ДИАЛОГ О МУЗЫКАЛЬНОМ СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКИ

Имманентный и внемузыкальный смыслы - можно ли дать однозначный ответ, что составляет сущность музыки, основу её содержания? Этот диалог, начатый в романтическом XIX столетии, в XX веке приобрёл остроту в связи с выдвижением авангарда, определяющего одну из основных художественных парадигм современного искусства. В предлагаемой статье диалог о музыкальном содержании ведётся в полемике с односторонним представлением о сущности музыки как искусства, противоположного слову, не способного выражать смыслы, лежащие за пределами специфически музыкальных структур (мелодия, гармония, ритм, тембр и т.д.). Диалог направлен на преодоление дихотомии "музыкальное - внемузыкальное" в понимании музыкально-смыслообразовательных процессов на основе феноменологии слова и музыки А. Ф. Лосева, типологизации культуры Ю. М. Лотмана, концепций стилеобразования В. Ж. Конен и Г. И. Ганзбурга.

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/20.html

Источник

Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики

Тамбов: Грамота, 2016. № 7(69): в 2-х ч. Ч. 2. С. 83-87. ISSN 1997-292X.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/3.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/3/2016/7-2/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net
Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

УДК 7; 78.01

Искусствоведение

Имманентный и немзыкальный смыслы – можно ли дать однозначный ответ, что составляет сущность музыки, основу её содержания? Этот диалог, начатый в романтическом XIX столетии, в XX веке приобрёл остроту в связи с выдвиганием авангарда, определяющего одну из основных художественных парадигм современного искусства. В предлагаемой статье диалог о музыкальном содержании ведётся в полемике с односторонним представлением о сущности музыки как искусства, противоположного слову, не способного выразить смыслы, лежащие за пределами специфически музыкальных структур (мелодия, гармония, ритм, тембр и т.д.). Диалог направлен на преодоление дихотомии «музыкальное – немзыкальное» в понимании музыкально-смыслообразовательных процессов на основе феноменологии слова и музыки А. Ф. Лосева, типологизации культуры Ю. М. Лотмана, концепций стилеобразования В. Ж. Конен и Г. И. Ганзбурга.

Ключевые слова и фразы: смысл; смыслообразование; музыкальное содержание; слово; эйдос; авангард; постмодерн.

Королевская Наталья Владимировна, к. искусствоведения, доцент
Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова
sgk@freeline.ru

ДИАЛОГ О МУЗЫКАЛЬНОМ СОДЕРЖАНИИ МУЗЫКИ

*«...Вот мы знаем, что настоящий смысл музыки
непереводим на слова. И это всё же не освобождает
нас от необходимости всё снова и снова подходить
и подбираться к музыке со словами» [13, с. 10].*

Эта статья носит дискуссионный характер. Поводом для дискуссии послужила работа К. В. Зенкина «Музыкальный смысл как энергия» [4], не менее дискуссионная по содержанию. Критический энтузиазм этого автора, в свою очередь, вызвала трактовка В. Н. Холоповой понятия «музыкальное содержание» в книге «Музыка как вид искусства» (СПб., 2000), главным образом, понимание музыкального содержания В. Н. Холоповой как немusicalной категории: «В свете высказанных соображений об определённой двусмысленности, сопровождающей любые разговоры о музыкальном содержании (ибо оно, так или иначе, выносится за пределы сущности музыки), Холопова ставит себя в сложную ситуацию» [Там же]. Как нам кажется, в не менее сложной ситуации оказался и сам Константин Владимирович в осмыслении проблемы музыкального содержания как дихотомии музыкальных и немusicalных смыслов, требующей от исследователя выбора той или иной позиции и в самой себе заключающей проблему: возможна ли вообще такая постановка вопроса?

Предлагаемая статья, расширяя пространство открытой К. В. Зенкиным полемики, начатой ещё во второй половине XIX века, с одной стороны, приверженцами программной музыки (Веймарская школа Ф. Листа), с другой – Э. Гансликом, автором трактата о «чистом» «музыкально-прекрасном» («О музыкально-прекрасном», Лейпциг, 1854), представляет собой попытку разрешения сложившейся в этой дискуссии дихотомии (музыкальное – немusicalное) в понимании музыкального содержания.

Отстаивая точку зрения, восходящую к музыкальной эстетике Э. Ганслика, согласно которой в музыке «нет содержания, отличного от формы» [Там же], и задаваясь вопросом «что в музыке?» и «что есть само музыкальное “что”?», К. В. Зенкин опирается на труды А. Ф. Лосева [10] и А. В. Михайлова [13]. Центральным понятием у А. Ф. Лосева, которое использует К. В. Зенкин, отстаивая беспредметность музыкального искусства, является «меон»: «Музыка, по Лосеву, является оформлением хаотической, бесформенной, иррациональной стихии, для характеристики которой Лосев применял древнегреческие термины “гиле” и “меон” – не сущее. Эта материя не вещественная, а “умная”, смысловая, ... бесконечная потенция любых смыслов и форм» [4]. Действительно, «меон» у А. Ф. Лосева – величина потенциальная, а потому неисчерпаемая, представляющая собой область «затемнения» смысла, не явленного непосредственно, но пребывающего в эйдетической «глубине», где «сущее» распадается на составляющие его модусы смыслов и значимостей, пребывающих в нерасчлнённом хаотическом состоянии. Меон существует, но он не явлен – это глубинно-иррациональное измерение эйдоса (сущего), или его «не-сущее», «киное», без которого эйдос лишается бытия как энергийная, живая, становящаяся инстанция. Логика становления эйдоса, согласно А. Ф. Лосеву, опирается на диалектическое соотношение рациональной явленности и иррационального «размыва» – покоя и движения, тождества и различия, единичности и множественности: «...подлинный эйдос 1) есть нечто сущее, 2) он находится в некоем абсолютном покое, 3) благодаря которому он может быть в движении, и 4) это возможно лишь благодаря тому, что эйдосу присуще тождество и 5) различие» [10, с. 501].

Раскрывая логику становления музыкального смысла, не переводимого на язык слов, А. Ф. Лосев создаёт универсальную модель смыслообразования как чисто логической конструкции, отказывая музыке лишь в одном – в понятийности содержания. Эйдос как носитель смысла не может быть конкретизирован: «музыкальное

произведение таит в себе некий скрытый эйдос, ... в глубинах его кроется явленный лик сокровенной бездны сущности», но «эйдос этот... не дан» [Там же, с. 494]; «кажется, что вот-вот заговорит музыка словом и откроет свою удивительную тайну. Но тайна не открывается, а идея, её открывающая, кажется совсем близкой и уже готовой появиться на свет сознания» [Там же]. Этот последний уровень, где сущность открывается, для музыки недостижим, согласно А. Ф. Лосеву, а потому она пребывает в состоянии вечного оформления хаотической стихии, «доэйдического становления», которое может быть выражено только числом: «Число – конструкция, свободная от какой бы то ни было предметности и вещественности, становится эйдосом музыки, её невыразимой и неназываемой сущностью. Музыка – алогическое становление числа, его жизнь во времени» [4]. По Лосеву, «бесформенность, хаос и мгла музыкального бытия должны быть выявлены как таковые» [10, с. 489].

Почти одновременно с книгой «Музыка как предмет логики» в 1927 году вышла «Философия имени» А. Ф. Лосева, обращённая к сущности слова, где механизмы смыслообразования получили логическое завершение, ибо в языке эйдос не может остаться без имени: «Без имени – было бы бессмысленное и безумное столкновение глухонемых масс в бездне абсолютной тьмы...» [11, с. 152]. В этой стихии каждый шаг меонизации (явленности) единого (идеи, эйдоса) формирует смысловую структуру, которая у Лосева обозначена как *ноэма*, отражающая отдельное (индивидуальное) постижение неизменной предметной сущности, вбирающая многообразные смысловые оттенки и коннотации единого смысла: «каждый раз всё с особым и особым значением будут произноситься одни и те же слова, образуя целую иерархию осмысленности, понимания, ноэтичности» [Там же, с. 62]; «динамичность смысла означает отсутствие ограниченности его понимания, благодаря чему в каждом новом акте его осмысления обнаруживается нечто новое» [5]. Так выстраивается логическая триада смыслообразования: *эйдос/идея* (сущность, сущее, единое) – *меон* (иное, расчленение единого) – *ноэма* («результат меонального оформления предметно-сущего», смысловая структура). Причём данная модель только теоретически может быть представлена в виде последовательности – меонально-ноэтический процесс, образуемый рядами смысловых структур, дающих множественное «идеально-оптическое» воплощение единого и собственно идея (эйдос, сущее) сосуществуют в одновременности.

Как видно на примере выявления смыслового ядра двух основных книг А. Ф. Лосева, писавшихся практически одновременно и, возможно, в корреляции друг с другом, автор разделяет слово и музыку как понятийную и беспредметную стихии. И в том, и в другом случае Лосева волнует апофатическая сторона предмета. Однако в музыке Лосев шёл от апофатического содержания самого материала искусства (в его понимании Лосевым) к тому уровню смыслообразования, где «идея... кажется... готовой появиться на свет сознания», тогда как постижение смысла слова обнаруживает обратное движение, вглубь, к сокрытым сакрально-апофатическим пластам, ускользающим от осязаемости и всякой предметности, а, значит, родственным музыкальной стихии.

В сущности, это – двусторонний процесс – от музыки к слову и от слова – к музыке, что увидел и зафиксировал А. В. Михайлов [13]. Его концепция слова во многом родственна построениям Лосева: понятию *меон* соответствует понятие *транс-словесного смысла*, означающего внутреннюю смысловую многослойность слова, «отпущенную из слова как слова в своё закрытое (до известной степени) от слова бытие» [Там же, с. 11]; *идея* может соответствовать понятию *сообщения* («то, о чём», у А. В. Михайлова), – особое слово-имя, свёртывающее в себе содержание целого (подобно названиям частей «Песни о земле» Г. Малера: «О юности», «О красоте»...). Говоря о взаимонаправленности слова и музыки, сохраняющей память о первобытном синкретизме искусств, А. В. Михайлов в контексте таких непрерывающихся отношений слова и музыки рассматривает музыку как транс-словесный смысл (или инобытие слова), который может быть развёрнут в двух направлениях: «музыка <...> и заключает, и стирает в себе, внутри себя (как только-музыки) слово, но, как только это состояние достигается, и... обнаруживается “за”-словесное ядро со скрадываемым словом, всё отношение этих словесных слоёв и музыки как бы переворачивается: <...> возможным оказывается рассмотрение и перебор всех таких слоёв в направлении изнутри – наружу, от музыки к <...> словесным, охватывающим, обнимающим само музыкальное ядро, сердцевину только-музыки <...> слоям» [Там же, с. 12-13].

Эта концепция А. В. Михайлова в статье К. В. Зенкина актуализирована с целью разграничения полюсов *понятийности* и *беспредметности*, чтобы подчеркнуть: слово, не взирая на присутствие в нём музыкальных слоёв, остаётся словом, а музыкальная интонация, обнаруживающая в себе «прононсированное», или «скраденное» (А. В. Михайлов) слово, «не превращает музыку всецело и полностью в язык» [4]. Однако в музыкально-поэтических жанрах, позволяющих в рамках единого художественного континуума наблюдать процесс взаимопереходности слова и музыки, «водораздел», проведённый К. В. Зенкиным, обнаруживает относительность. Факт взаимопереходности слова и музыки очевиден и на уровне жанровой структуры (в вокальной симфонии со словом в финале – от музыки к слову, в вокальных жанрах и опере с развёртыванием вокального текста к завершающим или носящим итоговый, обобщающий характер музыкальным постлюдиям – от слова к музыке), и в процессах смыслообразования, в которых компоненты музыкально-поэтического синтеза становятся равноправными носителями концептуального смысла, что слову позволяет его имманентная понятийность, а музыке – благоприобретённая «привычка» высокой семантической активности, выработывавшаяся веками (о чём говорит и К. В. Зенкин: «Подчеркну, что музыка Нового времени (17-19 веков) всячески интенсифицировала свою языковость – и именно в этом её полная аналогия изобразительному искусству и литературе указанной эпохи, осознавшим себя в качестве более или менее точного отражения реальности» [Там же]).

Когда произведение «заряжено» концепцией, единый концептуальный смысл пронизывает все его слои, не делая различия между словом и музыкой. В полемике с К. В. Зенкиным, изолирующим музыкальное

искусство, обладающее, как «вещь в себе», собственным *музыкальным смыслом*, от *смысла как такового*, мы хотим особо подчеркнуть этот момент, тем более что лосевская модель смыслообразования, сконструированная в пространстве слова, может быть актуализирована в отношении музыкально-поэтических жанров (что нашло интуитивное претворение в ряде трудов¹ и осознанное, использующее модель смыслообразования А. Ф. Лосева в качестве методологической основы исследования, в монографии автора статьи [8]).

Рассуждения К. В. Зенкина об абсолютной музыке подчинены определённому дискурсу, который в его статье выявляется благодаря многочисленным отсылкам к XX столетию, когда идея «чистой» музыки достигла полной зрелости в творчестве авангарда, представляющего сферу постоянных научных интересов К. В. Зенкина. Дискурсивность ведёт к тому, что известные факты, попадая в пространство дискурса, подвергаются искажению. Например, говоря об отношении Р. Шумана к программности, К. В. Зенкин создаёт образ сторонника «чистой» музыки: «Так, Роберт Шуман, который сам любил давать программные названия своим произведениям, понимал их относительность и неполноту. А говоря о симфониях Бетховена с названиями, ... пожалел о том, что Бетховен дал эти названия и тем самым ограничил слушательскую фантазию» [4]. Однако у Шумана есть и другие высказывания, обнаруживающие иное понимание сущности музыки: «...не следует внешние влияния и впечатления оценивать слишком низко. Бессознательно рядом с музыкальной фантазией часто действует какая-либо идея, наряду с ухом функционирует глаз, и этот всегда деятельный орган удерживает возникающие среди звучаний известные контуры, которые вместе с развитием музыки принимают всё более отчётливые черты. Чем больше родственных музыке элементов включают в себя рождающиеся в звуках мысли и образы, чем сильнее поэтическая и пластическая выразительность композиции, и чем, вообще, большим воображением и остротой восприятий обладает музыкант, тем больше его произведение будет воодушевлять и захватывать» [16, с. 180-181].

Таким образом, музыкальное содержание может формироваться как изнутри самой музыки, через число, обуславливающее идеальное тождество формы и содержания (авангард XX века), так и извне, продиктованное идеей, концептуальным замыслом и, в конечном итоге, словом – носителем этих величин. Целый пласт музыковедческих изысканий посвящён исследованию семантических связей слова и музыки в процессах формирования эпохальных стилей, обнаруживающих стремление музыкального языка обрести понятийность и содержательность, присущую слову, стать не только эмоционально, но и метафорически насыщенной речью: труды В. Ж. Конен [7] и Г. И. Ганзбурга [3], обосновывающие присутствие слова на всех этапах формирования стиля, в восхождении от синтетических жанров (включая программность) к «чистой» музыке, в которой слово продолжает жить скрыто («...“чистый” инструментализм никогда не бывает до конца “очищен”..., поскольку семантизированная интонационность успела на предыдущих этапах становления стиля вобрать в себя образно-смысловой заряд словесности» [Там же, с. 138]; «постепенное обособление... “чистой выразительности” в пределах того или иного жанра и стиля от её первоначальной, почти всегда программной основы – общий принцип музыкального искусства» [7, с. 25-26]), исследование творчества И. С. Баха Б. Л. Яворским, позволившее услышать «Хорошо темперированный клавир» через Слово Священного писания [2]. При этом заметим, что внемузыкальное всегда становилось собственно музыкальным содержанием: «в музыке влияния литературы и драмы преломляются в весьма специфической форме, косвенно и опосредованно, через призму её собственных выразительных возможностей и законов» [7, с. 27].

Дискурсивность, представляющая эволюцию музыкального мышления как поступательный процесс, прогрессирующий от «языковости» музыки в сторону «самодостаточности музыкальной “вселенной”, ... несводимости музыкального искусства к языку» [4], может оказаться ни чем иным, как «антиисторичной привычкой рассматривать наиболее знакомое в качестве единственно возможного», когда «система, принятая в качестве метаязыка, из “вещи” превращается в мерку» [12, с. 449]. Эволюция музыкального искусства, рассматриваемая под знаком книги А. Ф. Лосева «Музыка как предмет логики», выстраивается как путь к авангарду, игнорируя иные стилевые процессы и иные эстетические системы в музыке XX столетия («всё что не будет вести к этой, заданной мне самой методикой изучения, цели, получит вид “уклонений с пути”, “случайных” и “незначительных” фактов» [Там же]).

В XX веке, отличающемся учащённой динамикой «приливов и отливов» культурно-художественных парадигм, колебания музыкально-художественного сознания между *числом* и *словом*, выступающих в качестве основ организации музыкально-смыслообразовательных процессов (в системе стилеобразования *числу* и *слову* соответствуют две глобальные парадигмы – авангард и постмодерн²), предопределены исторически – доминирующим на том или ином отрезке истории отношением к действительности и обусловленным им

¹ Содержание крупных музыкально-поэтических произведений многими исследователями раскрывалось в довольно точном приближении к модели смыслообразования Лосева – через выявление идеи и её многоплановое раскрытие (актуализацию мезонального ресурса): «...Положенные в основу всего произведения три главных музыкальных образа в их развитии и взаимодействии отражают основную, центральную идею кантаты и определяют единство и монолитность её общего музыкально-симфонического замысла» [6, с. 134]; «...части симфонии (и в этом её связь с обычным инструментальным сонатно-симфоническим циклом) как бы с разных сторон освещают одну идею или являются последовательными этапами её раскрытия, создающими в совокупности целостную и широкоохватную симфоническую концепцию – картину мира» [9, с. 80]; «выбор текста, его компоновка подчинены центральной идее, которая подобно стержню объединяет многочастную композицию и определяет её драматургию» [1, с. 209].

² На основе взаимодействия этих двух ведущих тенденций в сфере музыкального стилеобразования XX века А. С. Соколов выстраивает панораму музыкального искусства XX столетия [15].

способом моделирования мира. Для этого случая кажется весьма актуальной предложенная Ю. М. Лотманом типологизация культурных моделей [12], охватывающая историко-культурные пласты от Средневековья до XIX столетия и предполагающая их дальнейшее повторение. Попробуем «приложить» типологизацию Лотмана к эволюции музыкального искусства прошедшего столетия.

Постмодернистской тенденции в этой системе будут соответствовать родственные типы культуры и моделирования действительности – *семантический* и *семантико-синтаксический*, различие между которыми определяется системой соответствий: в первом случае «мир представляется как слово, а акт творения – как создание знака» [Там же, с. 400] (данный тип культурного сознания, характеризующийся повышенным вниманием к вневременным смыслам, в отечественной музыкальной культуре проявился в пространстве классической музыкальной традиции, при переходе от социально активного искусства 1960-х годов к неоромантизму следующих десятилетий, особенно ярко – в творчестве композиторов провинции [8]), в рамках второго мир предстаёт как текст, «получает черты языка» [12, с. 416], оперируя знаками обширного культурного полистилистического «словаря». В целом, пересечение неоромантизма и полистилистики в едином культурно-художественном пространстве отечественной музыки подчёркивает родственность данных типов культурного сознания.

Авангардизм устремлён к противоположному типу культуры – у Лотмана *асемантическому* и *асинтаксическому*, возникающему «в исторически кризисные моменты, когда социальные институты дискредитированы и самая идея общества воспринимается как синоним угнетения» [Там же, с. 410], что оборачивается разрывом отношений искусства с действительностью и презрением к слову как символу лжи – в музыке послевоенного авангарда этот принцип выступил в обнажённом виде (разрыв этих связей, когда «музыка стремилась доказать своё право на имманентное развитие – имманентное же легко превращалось в независимое от общественных целей», подчёркивает С. И. Савенко, обосновывая историческую закономерность эстетики и поэтики авангарда [14]), и в иерархии искусств этого периода не случайно именно музыка занимает доминирующие позиции как противоположность слову и семантическому типу культурно-творческого сознания. Отметим попутно, что музыкальный авангард – беспрецедентный случай в истории музыкальной культуры, осознанно противопоставивший себя слову, утратив при этом (что самое парадоксальное) и свою самость – музыкальность (над чем стоило бы задуматься в контексте нашего диалога).

«Постановка вопроса о собственно музыкальном (а не внемusicalном) содержании» [4] включает в себе одностороннее решение проблемы музыкального содержания. Сам Лосев признаётся в односторонности созданной им музыкальной феноменологии, поддерживающей идею «чистой» музыки, ибо эта односторонность, связанная с пониманием музыки как апофатической сущности, актуализирует (и заодно абсолютизирует) лишь одну сторону музыкального содержания – тот слой, где «сущность музыки непосредственно проявляется во всех структурных проявлениях, поскольку они имеют числовую природу (ритм, пропорции формы, синтаксис, гармонические и мелодические структуры, тембры, уровень громкости), а также категориях становления (ход, предикт, устой, асафьевская триада imt: начало, середина, конец и т.п.) и *выражения* (звуковой экспрессии)» (*курсив мой – Н. К.*) [Там же]. Утверждая, что перечисленные категории, «давая словесные обозначения соответствующим музыкальным феноменам, являются ближайшими к сущности именами – теми именами, которые суть сама сущность» [Там же], К. В. Зенкин «освобождает» ритм, пропорции формы, синтаксис и т.д. от *функции выражения* как ничего, кроме себя, не выражающие (ритм есть только ритм, тембр есть только тембр и т.д.). Заметим, что *выражение* в этом ряду существует отдельно, понятие *звуковой экспрессии*, относящееся к сфере выражения, не уточняется. Это неудивительно: выражать что-либо (а именно смысл) могут лишь конкретные элементы художественной системы. В этом – различие трактовки понятия «чистой» музыки у А. Ф. Лосева и К. В. Зенкина: формализм Зенкина, соприкоснувшегося с творческим опытом послевоенного авангарда, более радикален; Лосев, не имевший такого опыта при написании книги «Музыка как предмет логики», фокусирует взгляд на интересующей его стороне музыкальной сущности, ставшей специальным объектом исследования учёного, хотя при этом в его музыкальных анализах присутствует и внемusicalное (предметное) содержание – настроения и образы, что снимает дихотомическое напряжение в решении проблем музыкального содержания.

И у К. В. Зенкина отстаиваемая им точка зрения не выдерживает дихотомического давления, поскольку невозможно отмахнуться от факта «языковости» музыкального искусства, что с особой наглядностью проявилось в его поправках к трактовке В. Н. Холоповой содержания первой части «Лунной» сонаты Л. Бетховена: «...Напротив! Первый же повторяющийся звук мелодии способен создать... ощущение мольбы, волевого импульса, даже глубоко скрытого протеста. А с другой стороны – “ровные, мягкие, непрестанно повторяющиеся арпеджио”, символически выражающие, по мнению Холоповой, “жизнь и бесконечность”. Но только ли это? Разве нет и в них (наряду с отмеченными качествами) “механического безразличия”, роковой предопределённости?» [Там же]. На данном примере хорошо видно, что в подходе к музыкальному содержанию К. В. Зенкина и В. Н. Холоповой нет принципиального различия – оппонент иначе осмысливает семантику бетховенских арпеджио, но с тех же внемusicalных позиций (хотя, если задуматься о существовании вносимых поправок, «жизнь и бесконечность» и «механическое безразличие» – скорее, синонимичные, чем антонимичные категории: циклическую «бесконечность жизни» можно трактовать как подлинно «механическое безразличие» по отношению к конечности человеческого бытия).

Таким образом дихотомия «музыкального – внемusicalного» содержания разрушается сама собой, что подтверждает резюме К. В. Зенкина, к которому в конце концов приходит учёный: «Только проникнувшись

всей полнотой апофатической неназываемости музыкальной сущности, можно попытаться, не разрушая последней, “вывести” из этой полноты “нечто” частное и конкретное» [Там же]. Да, музыка совмещает и то, и другое, и то, как сосуществуют эти противоположности, не только отражает неповторимую специфику музыкального искусства – «природу двойственных тенденций музыкального языка – его имманентность, замкнутость, отвлечённость, с одной стороны, и способность к “расшифровке” при помощи обобщённых литературно-программных аналогий – с другой» [7, с. 26], но в то же время провоцирует исследователей под влиянием определённых эстетических программ (актуальность проблемы инструментальных жанров во второй половине XIX века, на которую Э. Ганслик отреагировал трактатом «О музыкально-прекрасном»; увлечённость К. В. Зенкина творчеством композиторов авангарда, убеждённости учёного в поступательном прогрессе эволюции музыкального искусства, её направленности к авангарду XX века) утверждать приоритетность только одной из этих сторон – имманентной.

Список литературы

1. **Арановский М. Г.** Симфонические искания: проблемы жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Сов. композитор, 1979. 287 с.
2. **Берченко Р. Э.** В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М.: Классика-XXI, 2005. 372 с.
3. **Ганзбург Г. И.** Три поколения композиторов-романтиков в их отношении к синтетическим жанрам // Музыкальная академия. 2001. № 3. С. 135-141.
4. **Зенкин К. В.** Музыкальный смысл как энергия [Электронный ресурс] // Единая интонология: академические тетради. Тетрадь седьмая. Конференция «А. Ф. Лосев и проблемы единой интонологии». URL: <http://www.independent-academy.net/science/tetradi/13/zenkin.html> (дата обращения: 20.01.2015).
5. **Карпицкий Н. Н., Гарнапольская Г. М.** Имманентный смысл слова в теории языка В. фон Гумбольдта [Электронный ресурс] // Лингвистика: традиции и современность: материалы Международной научной конференции. Ростов н/Д: ИПО ПИ ЮФУ, 2009. С. 110-112. URL: http://www.portalus.ru/modules/philosophy/rus_readme.php?archive=&id=1372195322&start_from=&subaction=showfull&ucat=5 (дата обращения: 09.02.2015).
6. **Келдыш Ю. В.** Оратория и кантата // Очерки советского музыкального творчества: в 2-х т. М. – Л., 1947. Т. 1. С. 122-141.
7. **Конен В. Ж.** Театр и симфония. М.: Музыка, 1968. 348 с.
8. **Королевская Н. В.** Слово и музыка в произведениях саратовских композиторов: в пространствах смысла. Саратов: SGK им. Л. В. Собинова, 2014. 292 с.
9. **Лаврентьева И. В.** О взаимодействии слова и музыки в советской вокальной симфонии 60-70-х годов (на примере творчества Д. Шостаковича, М. Вайнберга, А. Локшина) // Проблемы музыкальной науки. М.: Сов. композитор, 1985. Вып. 6. С. 76-109.
10. **Лосев А. Ф.** Музыка как предмет логики // Лосев А. Ф. Форма. Стиль. Выражение. М.: Мысль, 1995. С. 405-602.
11. **Лосев А. Ф.** Философия имени // Лосев А. Ф. Самое само: сочинения. М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. С. 29-204.
12. **Лотман Ю. М.** Статьи по типологии культуры // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб.: Искусство-СПб, 2000. С. 392-461.
13. **Михайлов А. В.** Слово и музыка. Музыка как событие в истории слова // Слово и музыка: научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. М.: МГК, 2002. Вып. 36. С. 6-23.
14. **Савенко С.** Карлхайнц Штокхаузен [Электронный ресурс]. URL: <http://www.opentextnn.ru/music/personalia/shtokkhauzen/> (дата обращения: 15.02.2015).
15. **Соколов А. С.** Введение в музыкальную композицию XX века: учеб. пособие по курсу «Анализ музыкальных произведений» для студ. высш. учеб. заведений. М.: Гуманитар. изд. центр «ВЛАДОС», 2004. 231 с.
16. **Шуман Р.** Гектор Берлиоз. Фантастическая симфония // Шуман Р. Избранные статьи о музыке / пер. с нем.; ред., вступ. ст. и примеч. Д. В. Житомирского. М.: Государственное музыкальное издательство, 1956. С. 145-183.

DIALOGUE ON MUSICAL CONTENT OF MUSIC

Korolevskaya Natal'ya Vladimirovna, Ph. D. in Art Criticism, Associate Professor
Saratov State Conservatory named after L. V. Sobinov
sgk@freeline.ru

Immanent and non-musical meanings – is there an unambiguous answer, what is the essence of music, the basis of its content? This dialogue, initiated in the romantic XIX century, acquired relevance in the XX century due to avant-garde, which determined one of the main artistic paradigms of the modern art. The author's dialogue on musical content is a dispute with the one-sided conception of music as an opponent of verbal art, not capable to express meanings outside specifically musical structures (melody, harmony, rhythm, timbre, etc.). The dialogue aims to overcome the dichotomy “musical – non-musical” in the interpretation of musical and meaning-formative processes on the basis of A. F. Losev's phenomenology of word and music, Y. M. Lotman's typologization of culture, style-formation conceptions by V. Zh. Konen and G. I. Ganzburg.

Key words and phrases: meaning; meaning making; musical content; word; eidos; avant-garde; post-modernism.