

Одесская государственная музыкальная академия
им. А. В. Неждановой

На правах рукописи

Чехунина Алина Александровна

УДК 78.04

**БАХИАНСТВО КАК УСТАНОВКА КОМПОЗИТОРСКОГО И
ИСПОЛНИТЕЛЬСКОГО ТВОРЧЕСТВА XIX–XX ВЕКОВ**

Специальность 17.00.03 – Музыкальное искусство

**Диссертация на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения**

Научный руководитель:
доктор искусствоведения, профессор
МАРКОВА Елена Николаевна

Одесса - 2010

СОДЕРЖАНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
РАЗДЕЛ 1. ФЕНОМЕН БАХИАНСТВА В МУЗЫКЕ XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ.....	9
1.1. Наследие И. С. Баха и музыка XIX–XX столетий.....	9
1.1.1. Бахианство как композиционный символ и интонационная идея романтизма.....	9
1.1.2. Баховские знаки жанрового архетипа музыки XX века.....	17
1.2. Универсальность психологии установки Д. Узнадзе в определении специфики творческой деятельности.....	30
1.3. Музыкальные проекции психологии установки.....	60
1.3.1. Концепции психологической установки в музыке.....	60
1.3.2. Роль психологической установки коллективного субъекта в определении идей-образов эпох и музыкальных стилей-направлений.....	88
Выводы к Разделу 1.....	102
РАЗДЕЛ 2. АНАЛИЗ «БАХОВСКИХ ЗНАКОВ» МУЗЫКИ XIX–XX ВЕКОВ В СВЕТЕ ПСИХОЛОГИИ УСТАНОВКИ.....	103
2.1. Бахианство романтиков XIX века.....	103
2.2.«Антиромантические» тенденции в творчестве композиторов и исполнителей XX века.....	129
Выводы к Разделу 2.....	163
ВЫВОДЫ.....	164
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	172

ВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования определена, в первую очередь, несомненной весомостью немецкой музыкальной традиции, и в особенности – музыки И. С. Баха в становлении профессионального творчества XVIII–XX веков, которая в периодизации Г. Римана [202] вписывается в эпоху лидерства немецкой музыки, направляя существенные стороны музыкального искусства XIX–XX столетий. Два предшествующих века определены исключительной значимостью искусства И. С. Баха, при этом жанры его инструментального и кантатно-ораториального наследия были востребованы в разной мере. В XIX веке пристальное внимание к себе привлекал *инструментализм* гения немецкой музыки, а в XX веке, в пору отрицания романтизма и декларации авангардных – демонстративно антитрадиционалистских – позиций, находим апелляцию к баховской полифонии, но с особым вниманием к *кантатно-ораториальному* наследию (см. у Е. Марковой о баховском двухчастном-двухфазном типе пассиона в жанровой стратегии XX века [89, с. 126–138]).

Направленность на моделирование в авторской стилистике признаков искусства И. С. Баха, которая воплощается в применении композиционных принципов ХТК, кантаты или пассиона, фуги как ключевого архитектурного и фактурного качества, инструментального линейаризма как символа высокой риторики музыки немецкого мастера – определяется как *бахианство*, согласно с утвердившейся в профессиональной среде терминологической практикой (например: «моцартианство», «бетховенианство»).

Обобщение показателей бахианства как феномена стилистического качества музыки эпохи романтизма, индивидуальной стилистики отдельных авторов в XIX веке, и «антиромантических» установок XX столетия

заслуживает исследовательского интереса и формирует направление данной работы.

Связь исследования с научными программами, планами, темами.

Диссертация выполнена на кафедре современной музыки и музыкальной культурологии и отвечает теме № 8 «Современная музыка в системе межпредметных связей гуманитарных дисциплин» перспективного тематического плана научной работы Одесской государственной музыкальной академии им. А. В. Неждановой на 2007-2011 гг. Тема утверждена на заседании ученого совета академии (протокол № 5 от 06.12.2006 г.).

Цель исследования – выявить сущность бахианства в аспекте стилистики в музыке XIX-XX вв. в свете психологии установки в концепциях композиторского и исполнительского творчества.

Задачи исследования:

- 1) систематизация художественных материалов по бахианству XIX века в смысловой аналогии романтической идее музыкального творчества;
- 2) обобщение художественных материалов по бахианству в музыке XX ст. как выражения антиромантических тенденций либо заявления «романтизма XX века»;
- 3) выстраивание сведений по психологии установки в личностно-индивидуальном и коллективно-субъективном качестве (по модели Д. Узнадзе) в ее преломлении в условиях музыкальной специфики и в теории последней;
- 4) рассмотрение музыкальной стилевой парадигматики бахианства в аспекте концепции установки с выходом на стилевые парадигмы музыки;
- 5) анализ образцов композиторского и исполнительского творчества эпохи романтизма с установкой на выявление «знаков Баха»;

б) анализ композиций и исполнительских интерпретаций в музыке XX века в свете представлений о психологической установке коллективного субъекта музыкально-профессиональной среды на бахианство.

Объектом исследования является композиторское и исполнительское творчество XIX–XX веков в музыке романтической и «антиромантической» традиций.

Предмет исследования – бахианство композиторского и исполнительского творчества XIX–XX веков в аспекте психологии установки.

Методологической основой исследования явились ключевые позиции интонационного подхода в музыке, представленные концепцией Б. Асафьева и его школой в Украине с учётом богословско-церковных истоков учения об интонации, которые реализуются на современном этапе в концепциях В. Медушевского, Е. Марковой, А. Самойленко, [7; 89; 90; 94; 95; 136] и других авторов. Кроме того, привлекаются ключевые положения музыкальной психологии Э. Курта, Б. Теплова, А. Костюка, Е. Назайкинского [79-80; 146; 75-77; 103-106], «психологизированного» музыкознания В. Холоповой [157-159], а также концепция психологической установки Д. Узнадзе [148-151]. Особое место занимает метод компаративистики, поскольку в данном исследовании речь идёт о сравнении позиций музыковедения и положений психологической науки, а также рассмотрение бахианства в его антитетическом проявлении от XIX к XX веку.

Материалом исследования являются вокальный цикл Ф. Шуберта «Лебединая песня», опера Р. Вагнера «Тристан и Изольда», произведения Ф. Мендельсона, И. Брамса, С. Франка, кантата К. Орфа «Carmina Burana», оратория А. Козаренко «Страсти Господа нашего Иисуса Христа», «Страсти по Матфею» Тан Дуна, «Страсти по Иоанну» С. Губайдулиной, «Страсти по

Марку» О. Голихова, режиссерско-дирижерская интерпретация Е. Колобовым первой редакции оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского, исполнительские решения Г. Караяна, Г. Гульда, М. Аргерих. Разнообразие выбранных материалов по жанровым и стилевым показателям обусловлено идеей выявления баховского архетипа в музыкальном искусстве разных эпох и стилей, что демонстрирует индивидуальные творческие установки на осознанное бахианство, объединяющиеся в общее русло установки коллективного субъекта музыкального творчества.

Научная новизна исследования заключается в следующем:

- впервые выдвигается целостная концепция бахианства в противоположностях его романтического и «антиромантического» осмысления на протяжении XIX–XX веков;
- впервые в концепцию бахианства включено композиторское и исполнительское творчество (прежде всего творчество выдающихся авторов исполнительских интерпретаций – Е. Колобова, Г. Караяна, Г. Гульда, М. Аргерих и др.);
- инновационным моментом работы выступает специально музыковедческая трактовка концепции психологической установки (по Д. Узнадзе) с выходом на стилевой анализ;
- оригинальным моментом исследования является анализ произведений композиторов-романтиков (Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, И. Брамса, Р. Вагнера, С. Франка, П. Чайковского) в аспекте выявления «баховских знаков»;
- безусловным авторским вкладом является анализ бахианства ярких представителей музыкального искусства XX века – композиторов (К. Орф, А. Козаренко, С. Губайдулина, Тан Дун, О. Голихов и др.), а также исполнителей с позиций психологии установки.

Практическая ценность работы определена ее направленностью на потребности методологического обогащения современного музыкознания,

поскольку концепция стилевых предпочтений в разные эпохи как установочный психологический комплекс коллективного субъекта представляет собой органичную часть музыкально-культурологических представлений о стиле. Материалы исследования могут быть включены в музыкально-исторические курсы, в том числе теории и истории исполнительства специальной музыкальной высшей и средней школы.

Апробация материалов исследования. Диссертация обсуждалась на заседаниях кафедры современной музыки и музыкальной культурологии Одесской музыкальной академии. Основные положения работы были представлены на научных конференциях (8): «Научни дни – 2008» (София, 1-15 апреля 2008); «Naukowy potencjal swiata-2008» (Пшемьшель, 12-20 сентября 2008); «Трансформація музичної освіти і культури в Україні : традиції та сучасність» (Одесса, 24-26 ноября 2008); «Настоящи изследвания – 2009» (София, 17-25 января 2009); «Трансформація музичної освіти і культури в Україні: традиції та сучасність» (Одесса, 4-6 мая 2009); «Мистецька освіта в Україні (теорія, методи, технології)» (Кривой Рог, 2-3 ноября 2009); «Музичні інформаційні технології. Досвід і проблеми розвитку» (Одесса, 19-22 ноября 2009); «Трансформація музичної освіти: Захід – Схід» (Одесса, 15-16 мая 2010).

Публикации. По материалам исследования опубликованы 4 статьи в соответствующих специализированных изданиях, утвержденных ВАК Украины:

1. Чехунина А. Установка как проблема музыкальной психологии / А. Чехунина // Проблемы сучасності : культура, мистецтво педагогіка : [зб. наук. статей / гол. ред. М. М. Алленов]. – Луганськ, 2008. – Вип. 9. – С. 68–78.
2. Чехунина А. О. Установка творчої діяльності в контексті музикознавчої проблематики / А. Чехунина // Актуальні філософські та культурологічні

проблеми сучасності: [Альманах]. – Київ: Видавничий центр КНЛУ, 2008. – Вип. 22. – С. 323–329.

3. Чехуніна А. Феномен психологічної установки у визначенні національно-стильової специфіки музики / А. Чехуніна // Музичне мистецтво і культура: Науковий вісник Одеської державної музичної академії ім. А. В. Нежданової: [зб. наук. статей / гол. ред. О. В. Сокол]. – Одеса: Друкарський дім, 2009. – Вип. 10. – С. 87–98.
4. Чехунина А. Феномен бахиянства в контексте психології музикального творчествa (к проблеме психологической установки) / А. Чехуніна // Проблеми сучасності: культура, мистецтво педагогіка: [зб. наук. статей / гол. ред. М. М. Алленов]. – Луганськ, 2010. – Вип. 15. – С. 283–293.

Структура роботи. Работа состоит из введения, двух разделов с подразделами, выводов, списка использованной литературы (220 наименований). Полный объем диссертации – 191 страница, из которых – 171 с. основного текста.

РАЗДЕЛ 1

ФЕНОМЕН БАХИАНСТВА В МУЗЫКЕ XIX–XX ВЕКОВ В КОНТЕКСТЕ ПСИХОЛОГИЧЕСКОЙ УСТАНОВКИ

1.1. Наследие И. С. Баха и музыка XIX–XX столетий

1.1.1. Бахианство как композиционный символ и интонационная идея романтизма. Творчество И. С. Баха представляет собой очевидный исток композиторского и исполнительского творчества последних двух столетий. С его именем связано восхождение романтизма в XIX веке. Своеобразной исходной точкой для построения романтического мира музыки стал цикл «Двадцать четыре каприса для скрипки соло» Н. Паганини, в котором уже само число – 24 – символично своей соотнесенностью с Хорошо Темперированным Клавиром немецкого Мастера (несмотря на то, что итальянский скрипач игнорировал механику продвижения по тональностям хроматической системы). Аналогии с ХТК И. С. Баха возникают и при звучании открывающего цикл Каприса №1, написанного в E-dur (тональность «идеального состояния» у романтиков!). В нем воспроизводится прием мелодизированных гармонических фигураций Прелюдии C-dur из I тома ХТК И. С. Баха, обнаруживая таким образом «фактурное родство» этих двух пьес.

Демонстративным и парадоксальным было бахианство Н. Паганини-исполнителя, проецировавшего на итальянскую скрипку технику баховской скрипичной полифонии, определяемой техническими возможностями немецкой скрипки, отличающейся по строению от итальянского аналога. Н. Паганини сознательно моделировал скрипичное многоголосие И. С. Баха,

созданное на немецкой скрипке, с другим типом подставки, облегчавшим игру двойных нот и даже аккордовых комплексов и, таким образом, воспроизвел баховскую фактуру средствами итальянской скрипки. А поскольку влияние Н. Паганини на современников и романтический стиль в музыке вообще было огромным, бахианский исток, побудивший великого итальянского скрипача к обогащению возможностей своей скрипки-оркестра и насытивший ее звучание полифонической фактурой, стал «всеприсутствующим» элементом в произведениях многих композиторов-романтиков (Ф. Шопен, Ф. Лист, Р. Шуман, И. Брамс).

Особую страницу занимает бахианство «немецкого бидермайера», представляемое именами Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана. У Ф. Шуберта находим тематическое и стилистическое цитирование музыки И. С. Баха, которое явилось одним из показателей «стилевой многосоставности» авторского почерка композитора-романтика, и образовало бидермайеровский смысл его искусства «великое в малом» [113].

Очевидно бахианство у Ф. Шопена и Ф. Листа, а также преклонение перед риторикой немецкого Мастера у Р. Вагнера, И. Брамса, С. Франка, М. Рegerа и многих других корифеев «века романтизма».

Ориентация Ф. Шопена на сочинения И. С. Баха констатируется в монографических изданиях [183, с. 213], хотя и недооценена в конкретике проявления ее в отдельных произведениях. З. Кемпер [там же, с. 193] находит Прелюдию, которая, по его словам, написана под некоторым воздействием «Хорошо темперированного клавира» – это Прелюдия *As-dur*, не вошедшая в тетрадь ор. 28. Автор указывает на аналогии шопеновских Прелюдий и Этюдов к ХТК И. С. Баха, а также отмечает «бахианские штрихи» в монументальных фортепианных Сонатах Шопена. Среди них исторически и генетически смыслообразующей является Первая соната *c-moll*, начальная тема которой, что специально отметил З. Кемпер [там же, с. 193] как «длиннотность» монотематической конструкции I части, составляет

прямую цитату из двухголосной Инвенции И. С. Баха. Вторая (b-moll) и Третья (h-moll) сонаты Шопена, развивающие тип цикла и фактуры Первой, содержат, наряду с бетховенианством, очевидную связь с риторическим пафосом автора ХТК.

В наследии Ф. Листа до последнего времени не высвечивалось его органное творчество – но именно для органа написаны им Вариации на тему ВАСН. Бахианство композитора явно проступает и в его раннем, недавно опубликованном духовном Концерте «De profundis». Аналогичным образом обнаруживалось бахианство Р. Шумана, ибо восхищение музыкой Баха у последнего породило символику монограммы SCH, которая комбинаторно сопрягалась в «карнавале букв» тематических комбинаций на высотностях ASCH-ESCH в цикле «Карнавал».

Бахианство Ф. Мендельсона очевидно по его организационной деятельности в Баховском обществе, но это качество имеет место и в его «Песнях без слов», которые воспроизводили в стилевом упрощении риторику инструментальных многоголосных Арий И. С. Баха. Так, начальная пьеса из Первой тетради «Песен» открывается прелюдированием аналогичным Прелюдии №1 из I тома ХТК Баха, а в качестве мелодической линии обнаруживается линейная поступенность, соотносимая с риторической строгостью *anabasis–catabasis* тем немецкого композитора XVIII века. Следует также отметить, что фортепианные «Песни без слов» Мендельсона, издававшиеся тетрадями, в основном, по 6 пьес, воспроизводили по ряду фактурно-структурных признаков тип сюит-партит И. С. Баха, обязательно завершаясь инструментальной арией-песней, а в VIII тетради – песней-хоралом (*Andante*, C-dur, № 48).

Принципу камерно-фортепианной трактовки бахианства в «Песнях без слов» Мендельсона противостоят его оратории, наследовавшие духовные циклы Лейпцигского мастера и обнаружившие черты общности с его хоровой монументальной лирикой. Но осуществлялось это в оперно-тетрализованном

смысле, лишенном сакральной «зашифрованности» эмоционального выражения, идущего от церковной символики художественных реалий И. С. Баха.

«Вторичный» романтизм И. Брамса и М. Рegerа, демонстрировавший восприимчивость от романтиков первого поколения, питавшийся соками шумановской новеллистичности и вагнеровских грандиозно-монологических «томлений», – через посредство опыта барочной полифонии И. С. Баха и цитирование хорального тематизма образовывали собственно авторский, «брамсовский», «регеровский» стилевой комплекс.

Романтики абсолютизировали органную инструментальную кантилену И. С. Баха, наполняя фортепианные звучания аналогиями органной мощи и неисчерпаемой «многогласности» этого духового по своей природе (и клавишного по механизму) инструмента. Итогом романтического «органного пианизма» стали произведения И. Брамса и особенно М. Рegerа, породившие впоследствии знаменитые («под орган») обработки для фортепиано хоральных Прелюдий Баха (например, до сегодняшнего дня популярна Прелюдия h-moll Баха-Зилоти и др.). В творчестве М. Рegerа индивидуализированность вагнерианства, опосредованно базирующаяся на риторике и линейности Баха, и брамсовское демонстративное «цитирование» Баха образуют *органичное слияние*, переключая в символистскую «диффузию стилей», в которой эклектичность стилевых соединений становится подчеркиваемой и выразительно самодостаточной.

Пути музыкального романтизма и бахианства пересеклись еще и «территориально-географически». И легитимная Лейпцигская школа, возглавленная Ф. Мендельсоном, и оппонировавшая ей, державшаяся исключительно на артистическом-педагогическом авторитете Ф. Листа, так называемая Веймарская школа базировались в городах, бывших местом действия продуктивнейших этапов творческой биографии И. С. Баха:

Лейпциг – Веймар. Веймар стал знаменит и как город И. Гете, творца «Фауста», поселившегося в месте пребывания исторического Фауста.

Само обращение к авторитету И. С. Баха для романтиков имело фаустианский привкус. Композиторы защищали свой индивидуализм-эгоцентризм ссылкой ... на баховскую корпоративность выражения в ореоле непризнания его современниками при всей грандиозности сделанного им, – как это имело место в биографии исторического и легендарного Фауста, не допущенного к кафедрам университетов (исключение – Ягелонский университет в Кракове...). Так выстраивалась *демонизация* трактовки личности И. С. Баха, которой романтики восхищались в его инструментальных шедеврах, но «обходили» творения, написанные для церковной службы.

Высоко почитая творца Высокой мессы, Ф. Шопен разыгрывался перед концертами на Прелюдиях-фугах ХТК. Непосредственное обращение Шопена к тематическому элементу из произведений Баха прослеживается, как отмечено выше, в Первой сонате, начальная и ведущая тема которой заимствована из с-moll'ной двухголосной Инвенции, и в Прелюдии *As-dur*, не вошедшей в ор. 28. В центральный период творчества бахианское качество мышления Ф. Шопена обнаруживается *в конструкции цикла его Прелюдий и Этюдов*, но при откровенном заимствовании идеи, композитор жестко отмежевывается от *интеллектуализма формы-жанра фуги*.

Баховская риторика узнаваема в темах многих сочинениях Ф. Листа. Так, в отличие от большинства тем симфонических поэм, в «Фауст-симфонии» во вступительном изложении темы («сомнения Фауста») выявляется близость к риторической символике тем фуг Баха. В данном случае концентрируется высокая абстракция сочетания тем Креста (опорности исходного мотива *as-f-c-e...*) и Покаяния (в нисходящих поступенных звеньях секвенции), придающих общей структуре темы надличностный смысл. Мелодические контуры темы Креста узнаваемы также

в знаменитой монотеме «Прелюдов», основной мотив которой (*c-h-e...*) соотнесен с «темой философского вопроса» Сонат Л. Бетховена (ср. с начальным мотивом *c-b-es...* в *Adagio cantabile* «Патетической» оп. 13). В указанной теме в развитии выделяется устой «а», что и позволяет наметить контур Креста *c-h-e-(c)-a*.

Однако указанные тематические образования, устанавливающие сопричастность к церковной риторике тем Баха, обращены к мелодическим фигурам, но не к форме фуги как жанру имитационной полифонии. Фугато часты у Листа (как и других авторов-романтиков), однако они направлены на изобразительно-пространственные эффекты «заполнения объема» темой-образом (например, тема фугато из разработки Сонаты Листа *h-moll*, представляющей собой «омефистофеливание» образа Фауста, проведение которой по всем голосам создает эффект концентрации сил Тьмы). Эта же «пространственность» фугированного проведения обнаруживается и в III картине I акта оперы «Лоэнгрин» Р. Вагнера, где изумленная реакция толпы на явление Рыцаря – посланца Неба, излагается имитационными продвижениями «мотива удивления».

Фугированное изложение как знак «чрезмерной учености» иронически обыгрывается в некоторых образцах романтической музыки (например, фуга завсегдаев «кабачка Ауэрбаха» в «Осуждении Фауста» Г. Берлиоза, тема Фауста-ученого в Интродукции, *Andante* одноименной оперы Ш. Гуно и др.). Еще одним примером иронического осознания фугированного изложения выступает Фуга в поэме Р. Штрауса «Так говорил Заратустра», где данный жанр становится символом «блужданий во мраке», воплощением омертвевшего знания, противостоящего новой истине, несомой пророком. Но это уже – этап *постромантического* музыкального творчества.

Отмеченная выше *однонаправленная опорность* в творчестве романтиков на наследие Баха (цитирование инструментального тематизма и применение архитектоники цикла ХТК) сочеталась с «симуляцией

интеллектуализма», с уходом от имитационной полифонии жанра фуги как средоточия выразительной абстракции баховской музыки. Такая позиция «отрицания интеллектуализма» составляла артистическую декларацию, но не сущность романтического отношения к интеллектуальности. Это обнаруживается в вышеуказанных примерах использования имитационно-полифонических форм, а также в приверженности к фуге как способу обучения и средству выразительности, которым нужно овладеть – «чтоб отрицать». Призывы Листа – и не только его – к философскому наполнению музыкальных образов соответствовали *романтической антиномичности* в принятии тех или иных творческих позитивов.

Объемность рационального Самознания музыки И. С. Баха образовывала идею пугающей грандиозности. В «Двойнике» Ф. Шуберта на стихи Г. Гейне запечатлено губительное отчаяние лирического героя стиха, музыкально воплощаемое через дважды-цитату из Баха – в h-moll проходит тема cis-moll'ной Фуги из I тома ХТК Баха, а в аккордовой последовательности хорального остинато узнаваем стилистический показатель баховской фактуры.

Заметим, обе стилистические цитаты «впаяны» в фактурный принцип *одноголосия* вокального цикла с фортепианным «сопровождением», где жанрово-фактурное клише отодвигает в восприятии непосредственную ссылку на Баха. И все же эти цитаты «работают» в выразительном плане, они, подобно грандиозному Медному Всаднику в больном воображении Евгения из известной поэмы А. Пушкина, образуют «нависающий массив» в мыслях героя, хрупкая человеческая индивидуальность которого отчаянно сопротивляется слиянию с грандиозным строем мирового порядка.

«Пугающий» Бах из гейневского цикла Шуберта образует тот «фаустианский» крен в понимании великого Мастера, возможно, запечатленный в стихах И. Гете «Морской штиль» («Meeres Stille» – вспомним реплику Л. Бетховена о Бахе, обыгрывавшего корневое значение

фамилии (der Bach – ручей...): «не ручей, но море...»). В этом произведении есть знаменательная фраза: «...Todesstille fürchterlich!...» – «...Мертвен штиль внушает страх!..», – речь идет о *Пугающем* спокойствии, являющимся по формуле барокко и творчеству Баха, высшей эмоцией.

Религиозный пафос после почти двух веков скептического отношения к Вере в пределах рационалистического деизма – это открытие романтиков, однако, без надличностного лиризма *религиозного Безволия*. А вот *религиозная экстастика и пафос нравственного утверждения Высшего - роднят романтический образ мысли с наследием великого Баха*.

В исполнении итоговым моментом романтического слышания Баха выступают редакция Ф. Бузони (и Б. Муджеллини), в которых фортепианная кантилена уподобляется органному континууму и органному избыточному многоголосию. Динамическая мощь органа, соотносимая с оркестральной, образует чрезвычайно привлекательную в романтическом сознании черту баховского наследия – *торжество художественной Грандиозности*.

Одновременно клавирная «дробность» звукоизвлечения на органе, родственная «щипковым» эффектам клавесина-чембало, породила то осторожное пользование педалью у фортепиано, которое «переключило» всеохватывающее романтическое бахианство на конкретно обособленное обращение к Баху исполнителей XX века.

Суммирование романтических «ссылок на Баха» выражается:

- 1) в *тематическом запечатлении* стилистических и прямых цитат на музыкально-лексическом уровне;
- 2) в *заимствовании конструктивно-формальных признаков* музыки Баха («баховская двухчастность» в Сонате № 1 c-moll Ф. Шопена, цикличность в аналогии к ХТК в «Каприсах» Паганини, в Прелюдиях и Этюдах Шопена и др.), которые достаточно свободно трактуются композиторами

и направлены на *подчеркивание аклассических-атрадиционных моментов* романтического мышления;

- 3) в акцентированном «*избегании*» романтиками *имитационной полифонии* и жанра-формы фуги, который является эмблематичным для искусства И. С. Баха; обращение к ним в «усеченном» либо ироническом варианте свидетельствует о демонстративности романтического «*интеллектуализма*», по законам романтической иронии антиномично направленным на поиски философичности музыкального выражения.

1.1.2. Баховские знаки жанрового архетипа музыки XX века.

«*Фаустианствующему*» XIX столетию не дано было услышать конфессионально-церковные срезы наследия И. С. Баха. Высокая дисциплина выражения и «*риторика фуги*» [7, с. 264] творца *Пассионов* были отличны от реализма чувств в художественной сфере романтического века. *Духовные опусы* Баха как главное средоточие его композиторских усилий не привлекали внимания представителей века романтизма. Они *стали предметом осмысления лишь в XX столетии*, с его «*антиромантическим*» тонусом стилевых устремлений, отмеченных конструктивностью мыслительных стереотипов. Прошедшее столетие – век Научно-технической революции, мировых войн и противостояний социальных систем, век, в котором направления неоклассицизма-необарокко составляют существенное слагаемое художественно-стилистических устремлений и образуют пересечение с классицизмом-барокко XVIII века, то есть непосредственно с эпохой И. С. Баха.

Ссылки на Баха – «*бахианство*» – в XX веке приняло формы, отличные от освоенных в XIX столетии. Приведенные выше примеры направленности композиторов-романтиков на инструментальное по преимуществу творчество И. С. Баха не исчерпали всей глубины художественных накоплений этого композитора, репрезентовавшего *доклассическую*

стилистику в ее нормативно-конструктивном понимании и в связи с богослужебной предназначенностью искусства.

Е. Маркова выделяет следующие отличительные свойства мышления минувшего столетия: «Музыкальный язык XX века и архитектоника опираются на доклассицистские, ренессансные и доренессансные формы музыкального мышления. Характерными чертами современного (имеется в виду XX век – А.Ч.) профессионального искусства являются всеобъемлющее проникновение полифонии, «ораториализация» симфонических и сценических жанров... Но это только внешняя сторона. Более важным является наличие трех следующих факторов:

- 1) тематизм сквозного характера и *структура пассионов* (курсив — А.Ч.), мессы и им подобных жанров в различных музыкальных и – шире – сценических произведениях XX века;
- 2) надличностный характер отношений, запечатлеваемых в музыкальной современности...; использование структур симметричного, концентрически-кругового строения, непоказательных для театрализованного искусства недавнего прошлого;
- 3) избегание индивидуализировано-психологического решения любовной темы либо отказ от нее в пользу внелично-обрядового претворения образа, внесение индивидуально-личностного оттенка в изображение социально-гражданской, мировоззренчески-нравственной сферы, являвшейся средоточием надличностного» [89, с. 126].

И далее автор уточняет: «В пояснение первого пункта подчеркиваем обусловленность композиции пассионов риторической схемой: двухфазовая подача темы (I – тезис о необходимости искупительной жертвы, II – ‘защита от противного’ картиной несправедного людского суда и утверждение исходного» [там же, с. 127].

Приведенная двухфазная схема выстраивания соответствующего сюжета о мученическом искуплении Идеи – есть схема *именно пассионов*

И. С. Баха, так как ни пассионы Г. Телемана, ни Г. Шютца не подчинялись указанному архитектурному принципу. Пассионы Телемана были принципиально многочастны, с множественными сюжетными вставками из Ветхого завета, пассионы Шютца – одночастны. Е. Маркова приводит внушительный список, в котором, помимо непосредственного запечатления жанра (постановка баховских Пассионов К. Орфом, «Страсти по Луке» К. Пендерецкого и другие), отмечены также структурно-смысловые с ним связи (например, в произведениях «Царь Эдип» И. Стравинского «Жанна Д'арк на костре» А. Онеггера, «Бернауэрин» К. Орфа, «Греческие страсти» Б. Мартину, «Казнь Степана Разина» Д. Шостаковича, «Иисус Христос-суперзвезда» Л. Уэббера, «Доктор Фауст» А. Шнитке. Кроме того, в работе Е. Марковой рассматривается влияние Высокой мессы И. С. Баха на произведения Л. Яначека, И. Стравинского, Г. Эйслера, Б. Бриттена, Д. Кабалевского, Э. Денисова, Л. Бернштейна [89].

Несомненное значение представляют труды А. Швейцера и Э. Уилсона-Диксона.

Герменевтика А. Швейцера [164] была направлена на обнаружение в инструментальных сочинениях немецкого композитора образов-структур его Духовных кантат. Тем самым, предмет восхищения романтиков – инструментальные полотна Баха, в первую очередь – его органнные композиции, осознававшие в качестве проявления Свободы творческого выбора, предстали в подлинности и смысловой-структурной выводимости из музыки лютеранского обихода.

По Э. Уилсону-Диксону, духовные сочинения И. С. Баха демонстрируют риторическую-экстатическую-символическую выстроенность выразительности музыки И. С. Баха, которая далека от романтической «свободы чувства» – «свободы выражения» [152]. Баховские религиозные композиции (Духовные кантаты) стали точкой отсчета для quasi-духовных опусов А. Шенберга («Лунный Пьеро») и композиторов-

нововенцев в целом. А. Шенберг полагал, что серийная конструктивность имела своим истоком сочинения И. С. Баха (автор додекафонного метода считал тему Фуги № 24 h-moll из I тома ХТК предпосылкой темы-серии [165]).

Клавирное наследие И. С. Баха в воспроизведении на фортепиано в XIX веке тяготело, как отмечалось выше, к органной кантиленности-грандиозности звучания. В XX столетии это сменилось интересом к клавесинной «механичности» в преподнесении этих же сочинений на фортепиано. Для музыковедения XX века исходным принципом понимания творческой позиции И. С. Баха выступает мысль, зафиксированная в одном из писем 1708 года: «...работать, двигаясь к цели, а именно, к *хорошо организованной церковной музыке, славящей Бога* (курсив здесь и дальше – А.Ч.)» ... *Целью и изначальной причиной всякой музыки ... должно быть не что иное, как прославление Бога и освобождение сознания.* Там, где этого нет, не будет истинной музыки, а только дьявольское бормотанье» [48, с. 143].

Э. Уилсон-Диксон таким образом комментирует заявленное, систематизируя представления о Бахе в прошедшем столетии «Будучи ортодоксальным лютеранином, Бах придерживается здесь взглядов самого Лютера на очистительную силу музыки и не делает различий между мирским и священным. Бог видит и слышит все, поэтому человеку следует стремиться радовать Бога во всем. И. С. Бах и стремился «создать хорошо звучащую гармонию во славу Бога», непрестанно познавая возможности традиционного музыкального языка, который для него олицетворял порядок» [152].

Собрание клавирных пьес Баха под общим названием «Klavierübung» («Клавирные упражнения») – это «превосходный пример чрезвычайно захватывающей музыки, имеющей строго интеллектуальный облик» [цитируется по 171, с. 143].

Такого рода установка И. С. Баха на «сделанность» музыки и ее всепроникающую – истинно церковную! – *славильность* не оставляли места романтической «анормативности», романтическому поиску новаций в художественном творчестве как цели авторской самореализации. Право на поиск «хорошо звучащей гармонии», стимулировавшей экспериментаторские действия немецкого Мастера послужило моделью для конструктивных исканий А. Шенберга, новации которого базировались на комбинаторике и инверсии ранее апробированных средств и принципов. Потому интеллектуализм вышеупомянутых «Клавирных упражнений» Баха и других подобных им сочинений получили адекватную оценку только в XX столетии. Апогеем же принятия интеллектуальных завоеваний музыки И. С. Баха было введение в концертный и учебный репертуар его цикла «Искусство фуги».

Сказанное позволяет выделить *интеллектуализм «хорошо организованных» звучаний* И. С. Баха в качестве показателя эпохальной принадлежности его творчества к XVIII веку – веку «классической механики», идеи которого актуализировались в эпоху Научно-технической революции XX столетия. Интеллектуальная строгость баховского самовыражения покоилась на инструментальной механичности игры как таковой и звеньев творческого процесса (коллажность метода, заимствования из сочинений других авторов и своих собственных). Осознанный в техницизме XVIII века в качестве идеи *интеллектуализм* обеспечил *прогрессивность* действий и выборов – в русле учения о *механическом универсуме* и в культуре концепции движения как *perpetum mobile*.

Механическая ритмизация, которая в эпоху Первой технической революции имела смысл возвышающего творчество фактора, обретшего затем в романтическую эпоху функцию, пугающую своей наиндивидуальной значимостью, в XX веке глобализовалась в выразительный позитив оstinатных ритмов М. Равеля, С. Прокофьева, И. Стравинского, Б. Бартока, и обрела у А. Онеггера, Д. Шостаковича,

Б. Бриттена, К. Пендерецкого знак катастрофичности отражаемого в искусстве бытия. Эта же механичность-остинатность в конце XX – в начале XXI столетий вновь возвращается к исходной позитивной подоплеке выражения минималистов. Остинатность у минималистов преобразуется в «репетитивность», что подчеркивает *невозможность в музыке минимализма* создать «негативную тяжесть».

Автор исследования по минимализму, Д. Андросова, со ссылкой на Х. Гадамера, делает следующее обобщение смысла «репетитивности» как «избавленного от негатива» выразительного качества: «Эмоциональной подоплекой музыки как «игры-счастья» выступает по Гадамеру «отсутствие страха» – идея, принципиально новая для искусства. Действительно, вся классическая музыка, осознавая свою производность от античного «катарсиса» Трагедии, подчинялась идее «купирования отрицательных эмоций». Минимализм предлагает «надежность повторности» элемента освоенного и «не пугающего» своей семантикой...» [2, с. 35].

Характеристика искусства И. С. Баха в конце XX столетия также связана с понятием «экстатичности» [152, с. 150], неотделимой от механики танцевальности: «...безусловно, его (И. С. Баха – А.Ч.) музыка, какой бы догмы он не придерживался, возрождает танец как «видимую игру сил» [там же, с. 149].

В исследовании Э. Уилсон-Диксона специально выделяется идея экстатического ритма музыки И. С. Баха по ее истокам в музыке итальянского барокко, прежде всего – у А. Вивальди: «...современная христианская музыка очень многими своими достижениями обязана композиторам барокко, ... музыке с мощным ритмом. Музыка Баха ... пронизана пульсацией, которую наиболее явственно воплощает в себе «шагающий» или «бегущий» бас – использование в басовой линии нот одинаковой длительности. Интерес Баха к музыке Вивальди и Корелли, несомненно, усилил эти качества и в его собственной музыке. Теория

аффектов ... требовала постоянного и мощного ритма, длящегося достаточно долго ... Этот подход аналогичен тому, что происходит в джазе, где таким же точным образом используется контрабас или бас-гитара...» [152, с. 150]. Как видим, обобщение представлений о музыке барокко (и музыки И. С. Баха как ее части) органично связано с концепцией «мощной ритмической пульсации», в аналогию к танцевальной основе джаза.

В конце XIX – начале XX столетия, в эпоху символизма, появляется направленность интереса к той стороне баховского наследия, которое связано с клавирно-клавесинным комплексом искусства великого немецкого мастера. Салонная подоплека символистского художественного мира обращена к звучанию клавесина, для которого непоказательна динамика изменений *crescendo-diminuendo*, сложившаяся в подражание соответствующим оркестровым эффектам и обусловившая положение фортепиано как короля инструментов по его способности замещения оркестра. Клавесин оказался предпочтительнее благодаря его «террасной» смене *forte-piano*, сложившейся в инструментальном преломлении во время безраздельно царившей от XVI к XVIII ст динамики «эхо». В символистском миропонимании этот динамический принцип, положенный на оркестровые звучности, *создал статику контрастов музыки А. Скрябина как сменности этапов высшей грандиозности и высшей утонченности.*

Указанный динамический принцип сменности оркестровых проявлений отличает наиболее «скрябинистское» из сочинений О. Мессиана – его симфонию «Турангалила». Грандиозный четвертной состав оркестра, с поддержкой двух органов (традиционного органа и электрооргана «Волны Мартено»), представлен в оstinатных мессиановских ритмах с «добавочной» длительностью, на оглушающем *fortissimo*, как бы предвосхищающем «звуковые колпаки» рок-музыки с электроаппаратурой, – но пресекаемого нежнейшими соло кларнетов-*pianissimo* («тема цветов») и весьма легко звучащих вступлений фортепиано-соло. У последнего даже *fortissimo*

«облегчено» сопоставлением с густой фактурой оркестрового массива, тогда как более тихие фортепианные звучности составляют только «эхо» по отношению к оркестровым tutti. Но Мессиан – «отец авангарда» 1950–1960-х годов и организатор поставангардной волны 1970–1980-х, в которой явно был намечен «неосимволистский» крен (см. цитаты из «Турангалилы» в опере «Святой Франциск Ассизский» – данные в явном динамическом смягчении).

Следует отметить бахианство И. Стравинского, проявившееся в неоклассический и серийный периоды его творчества во внимании к духовным богослужебным жанрам, а также в гибком и многозначном пользовании баховской риторикой (что касается тематической конкретики многих сочинений композитора). Особое место в бахиане Стравинского заняли такие сочинения как «симфония-месса» («Симфония псалмов»), опера-оратория «Царь Эдип», Месса и духовные кантаты 1940–1950-х годов. Пассионный план «Царя Эдипа», сакральные знаки в тематизме, характеризующем страстный путь героя, – это оригинальная тема, достойная специальной разработки [139, с. 68–81].

Бахианство проявляется и в творчестве композиторов второй половины XX столетия, в частности, у К. Пендерецкого. Его «Страсти по Луке» составляют апогей бахианских устремлений данного автора. Названный опус композитора является определенным продолжением режиссерского решения К. Орфа, осуществившего в 1928 году постановку баховского Пассиона от Луки в виде сценической кантаты и тем определившего основное русло своих оригинальных произведений «Carmina Burana», «Catulli Carmina», «Trionfo di Afrodite». Однако, созданные позднее «Бернауэрин», «Драматическая баллада», и написанные в 1950-е годы трагедии «Эдип», «Антигона», обладают чертами сюжетики и строения, приближенными к баховскому пассиону гораздо больше, чем непосредственно созданные в жанре «сценической кантаты» ранние композиции.

Бахианские проекции находим у ряда композиторов, непосредственно запечатлевавших пролонгацию ХТК на циклические формы XX века. Это «Ludus tonalis» П. Хиндемита, циклы прелюдий и фуг Д. Шостаковича, В. Бибика, Р. Щедрина, С. Слонимского и многих других, в которых связи с И. С. Бахом тщательно подчеркиваются *конструктивными уподоблениями* циклов, с сохранением двоичности прелюдия-фуга в качестве составного звена макроциклизации. Бахианство названных авторов подчинено почитанию абстракции как конструктивной законченности выражения в ее космологическом и «социокосмическом» преломлениях.

Отметим также цикл 24 Прелюдии И. Карабица, «неоромантически-неоимпрессионистки» обратившегося в эпоху поставангарда к «двойному отражению» баховской идеи через опыт Прелюдий Ф. Шопена и К. Дебюсси.

Специальную страницу образуют «Бразильские бахианы» Э. Вила-Лобоса – цикл из девяти сюит, написанных для различных оркестровых составов. Уже само название цикла говорит о влиянии творчества И. С. Баха. Однако преломление искусства великого немецкого Мастера здесь весьма своеобразно. Вила-Лобос не копирует Баха ни с точки зрения мелодического языка, ни с точки зрения каких-либо конкретных композиционных приемов. Влияние Баха выражается в смелом использовании форм вокальной и инструментальной музыки, современной немецкому Мастеру, таких как прелюдия, ария, хорал; в манере развертывания полифонической ткани, основанной на мелодиях большого дыхания, сочность которых далека от «бахианской аскезы» П. Хиндемита, Д. Шостаковича; в «прорастании» гибких выразительных кантилен из исходного интонационного ядра. У бразильского композитора выделяется характерная черта его полифонического мышления (*бахианского*, это задекларировано в названии пьес) – *полифония с эффектами контрастности*, являющей пример quasi-барочной, неимитационной полифонии.

Исполнительские разработки баховской стилистики в XX веке простирались между «клавесинной эмансипацией» в пианизме (Г. Гульд), альтовой инициативностью в струнном звучании (П. Хиндемит – альтист), в обращении к органу (О. Мессиаан-исполнитель) как составляющей оркестра, ансамбля. К фортепианно-клавирным проекциям знаковой баховской композиции должны быть присоединены сведения о деятельности откровенно «бахианствующих» исполнителей, таких как Г. Гульд, М. Аргерих – в мировом масштабе, Т. Николаева, А. Ботвинов и др. в отечественных пределах. Среди исполнителей-вокалистов следует отметить Д. Фишера-Дискау – выдающегося мастера исполнения вокальной лирики Ф. Шуберта и Р. Шумана, а также духовных кантат И. С. Баха (в последнее время певец ограничил свой репертуар исключительно этим жанром).

В дирижерском искусстве отметим деятельность Г. Караяна, Е. Колобова, Х. Риллинга. Бахианский ракурс мышления Г. Караяна обнаружился в интерпретации Пассионов немецкого Мастера, в исполнении которых проявился акцент на риторической символике звучания. «Секрет выражения» риторического мышления характерен и прочтению Караяном опер, внешне совершенно далеких от идей И. С. Баха (например, опера «Кармен» с негритянской певицей Грейс Бамбри в главной роли, которая уже своей расовой принадлежностью сообщает героине «комплекс жертвы»).

Постановочная версия Е. Колобовым оперы «Евгений Онегин», решенная в двухфазной структуре пассионного типа по первой редакции П. И. Чайковского составляет предмет специального анализа во второй части исследования.

Имя немецкого дирижёра Хельмута Риллинга хорошо известно в мире в связи с деятельностью Международной баховской академии в Штутгарде. Основатель и глава академии, художественный руководитель Молодёжного хора земли Баден-Вюртемберг, Х. Риллинг снискал славу крупнейшего интерпретатора музыки И. С. Баха. Он стал первым дирижёром,

осуществившим запись всех церковных хоровых сочинений И. С. Баха (1970–1985), что составляет около тысячи произведений.

Замечательной стороной бахианства в оперной режиссуре можно считать кино-постановку С. Дзефирелли оперы «Травиата» Дж. Верди с Т. Стратос в роли Виолетты. Бахианский знак дан самим Верди в начале оперы в оркестровой Прелюдии, которая начинается темой умирающей Виолетты – темой хорального склада, соотносимой по контурам с мотивом кольца-Круга. Этот знак является точкой отсчета в построении образа главной героини Т. Стратос, в певческой экспрессии ведения роли, демонстрирующей выражение красоты жертвенного искупительного подвига. Следует отметить также режиссерскую находку С. Дзефирелли, начинающего кино-оперу видеорядом сцены похорон Виолетты, воспринимающейся как «Голгофа» главной героини.

Ракурс жертвенности выражения присущ Т. Стратос также в такой проблематичной роли (с точки зрения христианской этики и поведения героини), как Саломея в одноименной опере Р. Штрауса. Эта опера немецкого композитора XX века, явно наследует пассионную баховскую двухфазность, в которой первые четыре картины заявляют мученичество Иоканаана и сопряженность ему Саломеи, тогда как последующие демонстрируют надругательство, порождающее жертвоприношение главной виновницы свершающихся событий (согласно сюжету О. Уайльда и Р. Штрауса). На первый план выражения Саломеи в подаче Стратос, в представлении ее неудержимого желания заполучить любовное признание Пророка, выдвигается искренняя и красивая страсть-самозабвение, а ее демоническое торжество с головой Иоканаана на втором этапе действия, на пиру у Ирода, оказывается искупительным «самоуничижением», изначально направленным на мученическую смерть.

Итак, своеобразие подхода названных исполнителей, в сравнении с тем, что мы можем осознать из описаний практики интерпретации XIX века,

обнаруживается, посредством проявления качества слышания произведений Баха, их *направленности на духовную надличностную лиричность, на символическую космичность-сакральность*, тогда как грандиозность романтического прочтения не образует специальной заботы выражения.

Все названные исполнители, обладая обширным репертуаром, в состав которого входит музыка разных эпох и стилей, уделяют значительное место сочинениям немецкого Мастера, что образует *проекцию бахианских стилевых качеств* на всю их исполнительскую деятельность в совокупности. Для сравнения напоминаем, что ни Н. Паганини, ни «бахианствовавшие» Ф. Шопен или Ф. Лист специально не занимались исполнением произведений И. С. Баха. А выставление ими тех или иных знаковых показателей приверженности Баху подчинялось общему стилевому тону авторской идеи индивидуального самовыражения.

Как видим, исполнители XX века в своих апелляциях к Баху заняли позицию интерпретации сочинений немецкого мастера, и «выделения» на первый план в других исполняемых ими композициях примет баховского творчества. Следует также отметить проявление интереса к архаике стилевых истоков творчества И. С. Баха, что определило отказ от «дыхательной» оркестровой динамики в пользу «террас-эхо», то есть в направленности на *намеренную архаизацию конструктивности полифонии* Мастера.

В музыковедческом прочтении XX века выделяется тот момент, что в характеристике личности И. С. Баха романтическая идея «свободного художника» не обсуждается, подчеркивается его позиция как «ортодоксального лютеранина», и тем самым *признается его интерес к византийским истокам лютеранской службы* [171, 164, 152, 12].

В аргументацию последнего положения, апробирующего баховский *пиетизм и связь с Моравскими братьями*, указываем на одно из центральных сочинений композитора, на Реформационную кантату № 80. В ней в качестве смыслового средоточия, помимо начального и завершающего номеров,

традиционно значимых в эпико-лирической драматургии духовных кантат в целом, выступает номер, отмечающий «точку золотого сечения» композиции – № 5, при общем количестве номеров – 8. Номер 5 написан для хора, поющего в унисон, что чрезвычайно редко встречается у Баха и составляет исключительное фактурное качество этого номера в данном сочинении. Такой поворот объясняется программной направленностью Кантаты (Реформационная), претендующей на обобщение исторических вех Лютеранства. Известно, что Лютер в началах своей реформы ссылаясь на раннехристианские позиции византийства, обращался к авторитету Я. Гуса. В книге Р. Грубера приводится красноречивое высказывание М. Лютера: «...я, без ведома, проповедовал и защищал до сего дня все мнения Гуса..., все мы гуситы, сами не зная этого» [41, с. 384]. Именно гуситам принадлежала идея опоры на унисон в духе византийской монодии, но в соединении с четким *трехдольным* ритмом. Все это и находим в № 5 Реформационной кантаты.

В контексте сказанного неудивительно появление последовательности Греческого распева в Итальянском концерте И. С. Баха, напева, составляющего мелодическую опору службы старохристианской традиции, сохраненной русским Православием.

Есть еще одна сторона бахианства XX века – редакторская работа, ярко представленная Б. Бартоком в духе «модернистского» прочтения ХТК И. С. Баха, в которой на первый план выступает *кантатно-линейное* слышание музыки немецкого композитора.

При несомненной весомости баховских инструментальных жанров и их риторического наполнения, среди художественно-стилистических проявлений бахианства в музыкальном творчестве XX века следует особо отметить:

- 1) исключительную значимость духовных кантат И. С. Баха в создании концепции личности и стилевых основ творчества великого немецкого Мастера XVIII века; соответственно, имеет смысл выделить

- полифоническую *конструктивность-комбинаторику* в творческом методе Баха-композитора как проявление *надличностной* выразительности его музыки в целом;
- 2) в исполнительской практике – очевидный интерес к творчеству И. С. Баха в мировом масштабе и отечественных пределах (творчество Г. Гульда, М. Аргерих, Т. Николаевой, А. Ботвинова), а также подчинение бахианскому стилевому комплексу (во всем разнообразии его общепринятых трактовок), интерпретационных прочтений композиций других авторов, что прямо противоположно позициям великих исполнителей XIX столетия;
 - 3) чрезвычайную важность пассионов баховского образца для конструкций XX века, что определило в концепции Е. Марковой идею трактовки баховского пассиона как жанрового архетипа прошедшего столетия;
 - 4) парадигматический характер музыкального бахианства XX столетия, что свидетельствует о наличии психологической установки коллективного субъекта европейского культурного сообщества.

1.2. Универсальность психологии установки Д. Узнадзе в определении специфики творческой деятельности

В психологической науке термин «установка» используется в разных областях (в экспериментальной психологии, в социальной психологии, в различных отраслях психологии, изучающих проблемы конкретных видов человеческой деятельности и пр.). Понятие «установка» уже давно вошло в психологический язык и употребляется во многих значениях, каждое из которых стремится точно определить специфическую область применения или передать определенную теоретическую ориентацию. При этом общность трактований остается не совсем ясной.

В социальную психологию термин «установка» (Attitude) был введен У. Томасом и Ф. Знанецким в 5-томном исследовании «Польский крестьянин в Европе и в Америке» (1918–1920). По их мнению, изучение установок являлось преимущественно делом социальной психологии. Поскольку объектом отношения в социальном мире являются ценности, авторы определяют установку как психическое состояние, выражающее отношение индивида к ценностям (различные взгляды на церковь, государство и др.). На первых этапах развития социальной психологии не существовало единого мнения относительно объема этого понятия.

Так, в 1933 г. В. Мак-Дугалл писал, что «термин социальная установка (аттитюд) применяется для обозначения огромного количества самых разнообразных фактов, включая буквально все виды мнений и убеждений, а также абстрактные свойства личности, такие как мужество, упрямство, щедрость, покорность» [цит. по 117, с. 6]. В. Мак-Дугалл также высказывал мнение о том, что социальная психология не достигнет прогресса, если в понятие аттитюд не будут введены разграничения. Другие авторы напротив, считали более верным именно термин установка (аттитюд) в его социально-психологическом понимании. Например, по мнению Э. Дьюикера, понятие установки объясняет не отдельные психические функции, а деятельность личности в целом. А поскольку действующая личность существует лишь в социальных отношениях, понятие установка находится в той сфере, которую изучает социальная психология, и не имеет оснований относиться к сфере общей психологии, ограничивающейся изучением только абстрактных психических функций.

Следует отметить, что в социальную психологию понятие установки проникло значительно позднее, чем в экспериментальную психологию, в которой данный термин всегда пользовался признанием, несмотря на разноречивую терминологию. В связи с понятием динамического начала

выделились проблемы направленности деятельности и готовности индивида действовать определенным образом.

Данные проблемы решались экспериментальным путем на основе понятия установки, выражаемого как термином «установка», так и его синонимами. Эксперименты проводились: а) в области психологии восприятия; б) в области психофизики; в) в традиционной ассоцианистической психологии и противопоставленных ей исследованиях так называемой Вюрцбургской школы.

Явление установки было обнаружено в области *психологии восприятия* немецким психологом Л. Ланге (1888 г.) в экспериментальной лаборатории при изучении времени реакции на восприятие различных стимулов. Предполагалось, что простая реакция на стимул является для каждого индивида постоянной величиной. Л. Ланге доказал, что эта величина зависит от направленности испытуемого либо на восприятие стимула, либо на предстоящее движение.

Таким образом, первоначально понятие «установка» применялось для обозначения внутренней организации индивида, которая лежит в основе выбора и регуляции реакции на стимул и определялась как «*внимание*».

В. Вундт (1909 г.), экспериментально изучая время реакции на восприятие стимула, нашел, что оно сокращается при наличии предупреждающего сигнала. Таким образом, был открыт «*период подготовки реакции*». На основе этих результатов О. Кюльпе пришел к выводу, что для обозначения динамического фактора, влияющего на время реакции, более подходят термины *готовность* (preparation), «*предрасположение*» (predipozition). Экснер впервые выделил в процессе реакции состояние готовности несводимое к вниманию и трактовал его как *осознанный действенный фактор* [28, с. 331–332].

Дальнейшие экспериментальные исследования способствовали выделению в процессе реакции состояния готовности, предвосхищения

реакции (антиципации) как предсознательного состояния. Возникал также вопрос о необходимости подыскать термин, обозначающий понятие готовности к реакции, отличный от понятия «*осознанный действенный фактор*». В более поздних психофизических опытах по определению порогов чувствительности, которые проводились Г. Мюллером и Т. Шуманом примерно в одно время с исследованиями Л. Ланге, В. Вундта и др., обнаружился феномен, трактованный как эффект «*моторной установки*», и считалось, что субстратом установки является мышечное чувство. Впоследствии результаты исследований в области психофизики сыграли значительную роль при рассмотрении методов фиксированной установки.

Традиционная *ассоцианистическая психология* рассматривала психические явления исключительно как пассивные. Появление в сознании образа без обычно вызывающего его внешнего раздражителя относилось на счет простого многократного повторения закрепившихся в прошлом опыте связей. Экспериментаторы вюрцбургской школы (Уот, К. Бюллер, Н. Ах) в процессе исследований «безобразного мышления» в противовес ассоцианистической концепции выявили состояние, которое «...не может быть подведено под рубрику ощущений, образов или чувств» [цит. по 117, с. 13]. Это состояние, являлось новым аспектом предрасположенности, неосознаваемой готовности индивида.

Также было выявлено измерение готовности к реагированию, позднее получившее название *интенция* – от лат. стремление, направленность мышления, сознания на какой-либо объект [109, с. 172].

Последствия открытия *феномена установки* очень важны: «Понятие об установке поставило под вопрос представление о сознании как «внутренней сцене», на которой теснятся «психические атомы», созерцаемые субъектом. Опыт показал, что действительное своеобразие умственного процесса определяется тем, что происходит в подготовительный период реакции, то

есть до того, как осознается раздражитель, в ответ на который она производится» [115, с. 183].

Как показали результаты экспериментов, связь между стимулом и реакцией (сенсорным сигналом и мышечным движением, бессмысленными словами, вопросом и ответом на него), изучение активно-пассивного характера психических процессов, явлений восприятия, воспоминания, суждения, мышления, зависит от состояния индивида в период, предшествующий действию, от готовности испытуемого применить тот или иной способ действия. Следовательно, элементы сознания и поведения не соединяются сами собой, в силу присущих им внутренних свойств. На характер их связи влияет фактор, который придает психическому процессу упорядоченность и целенаправленность, фактор предрасположенности к реагированию, готовности индивида к действию: «... во всех случаях активности индивид настроен действовать именно таким, а не каким-либо иным образом, и всякая проявленная им активность предетерминирована имеющейся у него установкой» [117, с. 14].

Предложенный выше краткий экскурс в историю понятия установка, а также обзор экспериментальных исследований, в процессе которых возникло данное понятие и его эквиваленты, показывают, что все исследования объединяются в единый поток: все они направлены на изучение проблемы динамического начала психической активности индивида. Таким образом, введение понятия установка в экспериментальную психологию послужило толчком для возникновения в психологии нового течения. Оно, с одной стороны, было направлено на преодоление механицизма ассоцианистической психологии, с другой – позволяло осветить возможность целенаправленного приспособительного поведения и объясняло сам факт существования такого поведения.

Изучение явления установки не завершается на стадии описанных экспериментальных исследований. Известен целый ряд трудов зарубежных

ученых, в которых предлагается общая картина состояния экспериментальной психологии установки в 1-й половине XX века (Ф. Оллпорт, Дж. Дэшилл, Дж. Гибсон, Г. Оллпорт, С. Московичи, Х. Инглиш и А. Инглиш). В этих работах подчеркивается экспериментально подтвержденный факт, что действие установки проявляется в той или иной форме в различных сферах психической активности [там же, с. 10–22].

Значительный интерес представляет освещение итогов симпозиума по проблеме установки, состоявшегося в Бордо в 1959 году. В качестве основных сфер психологических исследований, связанных с понятием установка были признаны: восприятие, мышление, эмоции, интерперсональные отношения. *Установка – это ни что иное, как состояние мобилизованности или настройки определенной перцептивной схемы.*

Транспонируя указанные представления в сферу музыкальной профессиональной деятельности, отметим психологически *установочный* смысл обращения музыканта к тем или иным *типологическим показателям* независимо от того, являются они абстракциями теоретических постулатов либо изустно воспринимаемыми сообщениями о типологиях школ, навыков, стилистических предпочтений и т.п.

Приведенные данные свидетельствуют о том, что в психологии известны самые разнообразные формы проявления установки. Основной итог экспериментального изучения данного явления состоит в выделении *единой сущности феномена установки, т. е. в обнаружении эффекта установки в самых различных психических процессах, в том числе в творчески-продуктивной деятельности, как индивида, так и коллективного субъекта человеческих сообществ.*

Среди психологов, обогативших разработку психологической категории деятельности, идентифицированной как *установочной*, выделяется позиция грузинского ученого Д. Узнадзе, психолога и философа, создателя

грузинской психологической школы, одного из основателей Тбилисского университета и инициатора открытия кафедры психологии АН Грузии. Д. Узнадзе – автор *общепсихологической теории установки*. Обычно в психологии говорят о теориях двух рангов. Существуют специфические теории восприятия, мышления, внимания, фантазии и других психологических явлений, которые служат пониманию и объяснению особенностей указанных феноменов. Они известны под названием «малых теорий», однако всегда основываются на какой-либо общепсихологической теории. В музыковедении это, например, концепции А. Костюка, Е. Назайкинского, посвященные вопросам музыкального восприятия [75–77; 105], где речь идет не о «малости» сделанного вклада, а о смысле общепсихологического подхода, задействованного в том или ином музыковедческом труде.

В истории психологии известны несколько общепсихологических «больших» теорий, среди которых выделяются: ассоциационизм, психоаналитическая теория Фрейда, гештальттеория, американская бихевиаристическая психология. Теория установки, сложившаяся как «малая теория», посвященная специфическим особенностям психических явлений, в интерпретации Д. Н. Узнадзе преобразовалась в *общепсихологическую теорию, направленную на познание основных закономерностей психологической активности*.

На основе *общепсихологической теории установки* стало возможным постижение и познание общих закономерностей психологической активности человека, а также высших интеллектуально-творческих способностей, среди которых музыкальная деятельность выступает как атрибутивно-изначальный исток культурно-творческой работы человека вообще.

В работе «Психологические основы наименования» Д. Н. Узнадзе путем экспериментального исследования показал, что *наименование* предметов и явлений не происходит случайно, а имеет под собой

специфическую психологическую основу. Открытие этой удивительной закономерности открывало новый путь в психологии как в деле изучения психологических вопросов языка, так и в понимании природы психической активности. После проведенного исследования процесс наименования превратился в объект интенсивного изучения и апробации.

Для музыкантов данное открытие имеет глубинную подоснову, реализуемую в музыковедческих подходах. В характеристике жанрового, стилевого и иного типологического выбора отдается предпочтение *сформулированному автором*, если речь идет об индивидуально-творческом акте, либо творческой концепции, *декларируемой в манифестирующих документах* (см. Манифест символистов 1848 г., Манифест футуристов 1908/1910 гг., Манифест «шестерки» 1918 г. и др.).

Сам факт объединения музыкантов (творческих деятелей вообще) в группу, содружество, в деятельности которого общие для данного объединения идеи-принципы преобладали над индивидуальными личностными интересами-качествами, *давал имя* их деятельности в целом, и соответственно организовывал *установочную* позицию в творческих поисках. Нововенская школа, объединив чрезвычайно разных творцов, каковыми являются А. Шенберг, А. Берг, А. Веберн и солидаризировавшиеся с ними музыканты, создала декларацию-лозунг *экспрессионизма*, притом, что ни один из названных не представлял полноту экспрессионистского образа мысли. Но экспрессионистская «антиэстетика» выделила данных авторов как группу, обусловив общность технических подходов (свободная атональность – серийность) и определила демонстративный выраженный *атрадиционализм*, ставший знаменем отличительного-специфического стилевого движения прошедшего столетия. Нововенская школа как имя объединения создало *установку на тип* творческой активности, своевременность заявки которой можно оценить, ссылаясь на разработки П. Флоренского в труде «Имена» [151].

В работах Узнадзе [149; 150] были рассмотрены этапы овладения ребенком в раннем возрасте понятиями, которые представляют собой «функциональные эквиваленты» понятий взрослых и позволяют постичь путь развития мышления человека. Д. Выготский в своей книге «Мышление и речь» [28] детально рассмотрел результаты исследования Д. Н. Узнадзе, отметив, что перед ним стояла задача установить те формы мышления, которые должны рассматриваться не как понятия, а как их функциональные эквиваленты. То противоречие, которое существовало между пониманием процессов позднего развитого понятийного мышления и ранней речи, естественным образом разрешилось благодаря открытию псевдопонятий, которые выявляются в виде комплексного мышления и позволяют детям и взрослым понять друг друга в процессе общения. Посредством указанных ступеней мышления стало возможным обнаружить опосредствующее звено комплексного и понятийного мышления.

Процессуальный аспект формирования понятий чрезвычайно важен в понимании «несемантической семантики» (если перефразировать знаменитое высказывание У. Эко) музыки, **в которой мыслительная основа реализуется через тоновые сопряжения, минуя лексические единицы и определяя качество, которое выделили древние в музыке как «гимнастику интеллекта – гимнастику души».** Психологический механизм установки позволяет осознать высокую абстракцию тоновых построений музыки, **при том что здесь отсутствует вербально-лексический слой,** определяющий проекцию мыслительных операций в слова в родственной музыкальному виду искусства по звуковой вещественности вербальной речи.

В середине XX столетия, в 1940–1950 годы, произошло слияние «малых теорий» установки в *общепсихологический ее вариант* в научной деятельности Д. Н. Узнадзе. Преобразование психологической теории сложилась во взаимодействии с *общественными* науками, выдвинувшими к тому времени решение основных философско-методологических вопросов,

связанных с проблемами взаимоотношения человека, человека-социума, и предметной действительности.

По сравнению с другими психологическими течениями теория установки имела преимущества в деле изучения психических процессов социальной природы человека, то есть человека как коллективного субъекта, как надличностно действующего индивида.

Д. Н. Узнадзе опубликовал ряд научных трудов, среди которых эпохальный смысл приобрели: «Формы поведения человека» (1941), «Внутренняя форма языка» [150], «Проблема объективации» и др.. К концу 40-х годов обобщенные материалы Узнадзе и работавших с ним грузинских психологов были собраны в монографии «Экспериментальные основы психологии установки» [149], опубликованной на русском языке в 1961 году, в 1966 году книга вышла в США на английском языке под названием «Психология установки» (D.N. Uznadze. The Psychology of Set, Consultants Bureau, New York, 1966). Это были даты заявки и признания «*большой теории*» психологии установки.

Проведя данные исследования, Узнадзе пришел к выводу, что *проблема установки возникает на основе общей теории действия, согласно которой ни одна деятельность не начинается с «пустого места». Ее возникновению предшествует настройка субъекта на определенную форму реагирования, готовность к действию, возникшая на основе фиксированной установки.*

Открытие Узнадзе создавало основы **распознавания механизма традиции в искусстве,** поскольку выработанные предшественниками и освоенные в процессе подготовки приемы и навыки обретали смысл **«пускового механизма» для самостоятельных творческих решений.** В композиторском творчестве «пусковым механизмом» художественного изобретательства был и остается метод работы по модели, о котором говорил С. Прокофьев применительно к своей «Классической симфонии», в шутку

называя ее преобразованием на современный лад симфонии Й. Гайдна. Учеба по «совершенной модели», по образцу (вспомним труд И. Маттезона «Совершенный капельмейстер» 1739, сохранявший авторитетность вплоть до начала XIX века) как практика музыкального творчества была обобщена на уровне *деятельностного* подхода в общей психологии, «вписавшись» в *психологию установки* Д. Узнадзе.

Соответствующие разработки, открывшие, так называемую, «**моторную установку**» – своеобразную настроенность мускулатуры на выполнение физической работы – в параллель к Узнадзе и его группе, проводились также немецкими экспериментаторами Г. Мюллером и

Т. Шуманом. В контексте сказанного понятно, почему так педагогически продуктивной оказалась концепция пианизма у Б. Яворского, **настаивавшего на «дыхательной» основе фортепианной игры** [172]. Данный подход также давал рациональное объяснение той мистической идее, которая питала устроителей первых европейских консерваторий и сводилась к тому, что обучение музыке *неотделимо от культуры Веры*.

Дальнейшие исследования Д. Н. Узнадзе в «области *отдельных чувственных модальностей*, а именно – **в слуховой и зрительной сферах**», позволили выйти на *недостаточность* понятия «моторной установки» для объяснения аналогичных иллюзий, не связанных с мускульными ощущениями [149, с. 14].

Здесь мы находим непосредственную параллель к механизму **«интонационного словаря эпохи»**, разрабатывавшегося Б. Асафьевым в 30–40-е годы XX века: «Каждая эпоха вырабатывает в оперном, и симфоническом, и романсовом творчестве некую сумму «символических» интонаций (звукокомплексов). Эти интонации возникают в постоянстве созвучания с поэтическими образами и идеями, или с конкретными ощущениями (**зрительными, слуховыми, мускульно-моторными**), или с **выражением аффектов и различных эмоциональных состояний**, т.е. **во**

взаимном «сопутствовании». Так образуются чрезвычайно прочные ассоциации, не уступающие смысловой словесной семантике. Звуковой образ – интонация, получившая значение зримого образа или конкретного ощущения, – вызывает сопутствующие ему представления ...» [7, с. 207].

Отношения опыта жизненных «сопутствований» музыке – к музыке как таковой, определяют, по Асафьеву, музыкальную семантику. И в параллель к данному наблюдению великого музыковеда выстраивается вывод Узнадзе: «...установка вырабатывается лишь на основе соотношения, которое остается постоянным, как бы не менялся материал, и какой бы чувственной модальности он не касался» [149, с. 19].

Узнадзе объясняет фиксированное им явление как способность фиксированной установки к генерализации – подчинению частных явлений общему признаку, когда «реакция вызывается не только подкрепляемым стимулом, но и другими, близкими к нему» [109, с. 540]. Уточняющей становится особенность, классифицированная в виде одной из основных – иррадирование установки, когда фиксированная установка автоматически распространяется в другой орган, из чего делается вывод, что установка является целостным, а не узко ограниченным локальным процессом [149, с. 33].

Соответственно, различные измерения-характеристики в структуре установки призваны пояснить этапы выдвижения типологий в музыкальной деятельности, которые Б. Асафьев в самом общем плане различал как этапы смыслово «кристаллизующихся» и «кристаллизованных» интонаций [7, с. 31–33].

Исследования фиксированной установки позволили различать:

- а) диффузную или первичную установку, которая обычно носит малоопределенный характер;

- b) *фиксированную* установку, которая, будучи единожды актуализированной, сохраняет готовность к актуализации в аналогичных условиях достаточно продолжительное время;
- c) *легко возбудимую* установку, фиксированную в результате небольшого количества установочных опытов;
- d) *трудновозбудимую* или *невозбудимую* (нефиксированную установку).

Д. Н. Узнадзе разработал методику изучения фиксированной установки, которая проявляется в **музыкально-историческом континууме в форме кристаллизирующихся – кристаллизованных смысловых образований по Асафьеву**, различая 3 этапа ее проявления: 1) *возникновение*, 2) *развитие*, 3) *угасание (затухание)* установки, то есть процессуальный принцип, **всепроницающий в трактовке музыкальных явлений** в трудах известного музыковеда. Говоря о сохранении установки индивидом (коллективной личностью социальной общности), Узнадзе указывает на то, что «стабильность» и «лабильность» установки *напрямую зависит от «субъективных особенностей испытуемого»*: «...в то время, как один оказывается совершенно лабильным, т. е. неспособным сохранять фиксированную установку в течение некоторого времени, чтобы использовать ее в случае нужды, другие, наоборот ... сохраняют свою установку на недели, месяцы, и, может быть даже на годы» [148, с. 255].

При таком подходе музыковеды получают выход на типологизацию культурных типов, тем более что Д. Н. Узнадзе предложил определенные позиции относительно *связей между данными видами установок и типами характеров испытуемых*. Например, люди с динамической установкой определяются как, быстро адаптирующиеся к изменяющимся условиям среды *уравновешенные* (ср. нации как коллективный субъект, разграничиваемый по статическому и динамическому показателям). Люди (нации, сообщества – в нашем сопоставлении) со статичной установкой характеризуются как ... не вполне приспособленные субъекты.

Как результат – универсальное *определение понятия установки*. Последнюю понимают как «*готовность к определенной деятельности, направленность на определенную активность, возникновение которой зависит от наличия следующих условий: от потребности ..., и от объективной ситуации удовлетворения этой потребности*» [там же, с. 260].

Известно, что любой организм стремится к активности, нуждается в деятельности, не может существовать без нее. Но у человека существует также нечто специальное: это *теоретическая* потребность, выработавшаяся «...по мере развития условий его социальной, его культурной жизни» [149, с. 29–30], и являющаяся разновидностью субстанциональной потребности. Именно то, что Узнадзе называет *теоретической потребностью*, образует выход на специфику *творчески-идеальной проекции установочной концепции*: установки на абстракцию коллективного субъекта, переживаемой в индивидуальном сознании в качестве личной потребности субъекта-индивида.

Если теоретическая потребность не может быть удовлетворена в данный момент, человек сосредоточивается на анализе возникшего затруднения, «...задерживает каждое из обстоятельств (*затруднения*) перед умственным взором, чтобы иметь возможность их повторного переживания, объективирует их, чтобы, решить, наконец, вопрос о характере дальнейшего продолжения активности» [148, с. 330]. Данное явление – *объективация*, возникает, когда установка не обеспечивает адекватного действия; тогда возникает план сознания, в результате чего вырабатывается новая установка. Если новая установка не может быть активизирована, вновь возникает акт объективации, таким образом, расширение области человеческих установок фактически не имеет предела. Так увеличивается количество установок человека, в него включаются не только непосредственно возникающие установки, но и те, которые существовали раньше. Старые установки могут активизироваться повторно, в соответствующих условиях.

Кроме потребности, необходимым условием появления установки является наличие соответствующей ей ситуации. «Достаточно появиться определенной ситуации, нужной для удовлетворения потребности, чтобы в субъекте возникла конкретно очерченная установка, и он почувствовал бы в себе импульс к деятельности в совершенно определенном направлении» [149, с. 31].

Интересны наблюдения Узнадзе за испытуемыми, находящимися *под влиянием гипноза*, которые позволили сделать ученому вывод о том, *что установка не является феноменом сознания*. После погружения испытуемого в состояние глубокого гипнотического сна, методом фиксации у него создавалась установка на сравнение объектов. Результаты критических опытов служили доказательством того, что у испытуемых *под воздействием фиксированной установки вырабатывалось определенное состояние, которое, не являясь содержанием сознания, все же оказывало на него влияние*.

На основании проведенных опытов Д. Н. Узнадзе пришел к следующему выводу: «... в нас существует некоторое состояние, которое, не будучи содержанием сознания, имеет, однако, силу решительно на него действовать, ... и факт восприятия равных объектов неравными является закономерным результатом активности этого – *внесознательного* состояния» [148, с. 196].

Узнадзе отказывался от понятия бессознательного, хотя к бессознательному относится широчайший спектр психических процессов, актов и состояний личности, которые не могут быть объяснены только лишь с позиции понятия установки. Скорее наоборот, установка, возникшая в результате прошлого переживания (вытесненного в область бессознательного), может являться одним из проявлений бессознательного.

Интересны эксперименты грузинского психолога по созданию установки, фиксированной только лишь на основе *вербальной стимуляции*.

На основании соответствующих опытов становится ясным, что установка может быть фиксирована и в результате представления, стимулированного *словесным* воздействием на субъекта. Но Узнадзе также отмечает, что установка, фиксированная словесно, гораздо труднее возбуждима, имеет невысокую степень прочности, и фиксировать данную установку способны немногие испытуемые, *в основном – творчески одаренные люди*: «Сравнительно немного испытуемых, состоящих главным образом из артистов, а также студентов театрального института оказываются необычайно одаренными в этом отношении...» [148, с. 293].

На основании проведенных экспериментов, основанных на вербальном воздействии, Д. Н. Узнадзе делает вывод о том, что *фиксация установки на базе вербального воздействия является бесспорным фактом*:

«... слово представляет собой специфическую для нас сферу действительности, на основе которой строится новый слой установочных состояний человека, обуславливающих и определяющих его поведение» [там же, с. 295].

По мнению Узнадзе, в случае возникновения установки с помощью слова, *объективным условием ее возникновения является не реально данная, а идейно представленная, мыслимая ситуация*: «...мнимая или просто идейная ситуация». Что касается лиц, у которых может быть фиксирована данная установка, то автор характеризует их как «...субъектов, оперирующих идеей, представлением или мыслью» [там же, с. 296].

Данные характеристики переплетения бессознательного и осознаваемого через слово в теории установки, апелляция к возможностям творчески мыслящих субъектов, образуют чрезвычайно ценный и перспективный для музыкантов подход, который касается пересечения качеств субъекта-индивида и коллективного субъекта, фиксированного у современных историков как Большой разум массы государственно-

национального сообщества [85], либо наднациональный континуум пассионарно отмеченных индивидов и этносов [43].

Ценны разъяснения Узнадзе относительно **словесных стимуляций, использованных для фиксации установки, являющихся выражением идеи, отчего они могут быть «...констатированы лишь у обладающего речью живого существа – у человека».** И далее дано наблюдение того, что слово представляет собой обобщенное содержание предмета, а не конкретный индивидуальный образ, и этим отличается от представления, являющегося более частным процессом. Главной мыслью рассуждений Д. Узнадзе, касающихся фиксации установки с помощью словесных стимуляций является следующая: при вербальном воздействии *начинает действовать мышление, и установка, созданная посредством словесного воздействия, представляет собой более высокую форму, «...которая характеризуется тем, что, помимо потребности, стимулирующей его (человека) деятельность, она предполагает наличие ситуации, определяемой в категориях мышления, а не восприятия, как это бывает в случаях действующей в актуальном плане установки»* [148, с. 300].

Освещенные выше основные положения теории установки, разработанные Д. Н. Узнадзе, явились отправным пунктом для дальнейшего развития данной теории в работах А. С. Прангишвили [117–119], З. И. Ходжава [156], Ш. Н. Чхартишвили [163], Н. Л. Элиава [168; 169] и многих других.

Представители грузинской психологической школы специально занимались исследованиями *действия установки в социальной психологии*. В процессе социальной деятельности у человека создается целая система фиксированных *социальных установок (аттитюдов)*, которые, в отличие от других фиксированных установок, человек выражает *сознательно* в виде приемлемости – неприемлемости какого-либо социального явления. Каждая конкретная актуальная установка и соответствующее поведение создаются

посредством этой системы, что придает человеческому поведению уникально-личностный характер. Система установок определяет действие каждой новой установки (или смену одной установки другой), создающей конкретное поведение. Выявление закономерностей формирования, реализации и смены установок представляет собой одну из основных проблем социальной психологии, которая имеет непосредственный выход на «теорию истории музыки»: имеется ввиду смена исторических стилевых пластов, осуществляемых спонтанно либо осознанно на том или ином временном этапе.

В исследованиях последователей Д. Н. Узнадзе дана попытка решения проблемы бессознательного как проблемы, «...разрабатываемой в науке на основе обычных методов экспериментально-психологического изучения» [149, с. 178]. Эти исследования свидетельствуют о том, что сознание и бессознательное психическое рассматриваются в этой теории как единая «биномная» система отношений в условиях их непосредственной активации той или иной установкой личности. Функционирование сознания и бессознательного зависит «от лежащей в их основе целостной модификации личности через ту или иную ее актуальную потребность и ситуации, могущей удовлетворить эту потребность в том или ином направлении – от так называемого установочного состояния данной личности» [167, с. 471].

Система «установка-сознание-бессознательное» в состоянии, таким образом, реализовать всю совокупность отношений личности – к самой себе, к «Другому» и к «Суперличности». Под системой отношений личности к самой себе подразумевается личность как субъект для себя (самосознание); под системой ее отношений к «Другому» – не только отношение к другому как к себе подобному, но и к другому как к объекту этих отношений. Особое место в фундаментальных отношениях личности отводится «Суперличности». По мнению автора, «Суперличность» – это не нечто сверхсильное или сверхъестественное, это – своего рода инобытие личности,

«...мир объективно значимых для нее явлений, которые она всегда ставит выше себя и над которыми она впоследствии всегда поднимается, как бы проверяя себя и свои возможности на высшем уровне – на уровне Суперличности» [там же, с. 498].

Теория «суперличности» имеет непосредственное отношение к тому, что в истории искусства и в музыке в первую очередь определяют как «совершенную модель», в композиторском творчестве – некоторую образцовую форму деятельности, принимаемую как олицетворение ее в персоналии конкретного автора. Знаменитый «Давидсбунд» Р. Шумана представлял идеальную «республику ученых», вхождение в круг которых тем или иным способом атрибутирует деятельность неопитов от искусства. Нахождение в себе черт, соотносимых с «мастером Раго», с великим и недостижимым в своем величии И. С. Бахом и др., было для Р. Шумана и его современников способом фиксации в самосознании *принадлежности к уровню «суперличности»*.

В церковной музыке представление об *ангелоподобии* поющих Богохваление и концепция *ангелоподобия как высшей цели верующего* демонстрируют те «суперличностные» ориентиры, которые позволяют человеку преодолевать свою слабость и достигать видения совершенства и красоты, несоотносимых с бытийным опытом. Этот же комплекс представлений о сверхзадаче человеческого существа определяет достижения того высшего творческого горения, которое называют «вдохновением», то есть этимологически «принявших Дух», и которое есть высшая мера приобщенности индивида к надличностной ценности Высшего.

Теория сознания и бессознательного психического А. Е. Шерозия [166], наряду с учением Д. Н. Узнадзе о неосознаваемых психологических установках и концепцией «психологической защиты» Ф. В. Бассина [9] стали основанием исследования Л. И. Слитинской [138], в котором автор дает психологический анализ некоторых узловых моментов сюжета романа

„Война и мир” Л. Н. Толстого и показывает участие бессознательного психического в творческом замысле и становлении художественных образов произведения.

А. Г. Васадзе [24] пытается выяснить суть возникновения и формирования художественных образов и эмоциональных переживаний, обращаясь к силе, побуждающей к творчеству, которая существует в процессе сознательной деятельности индивида но не сознательна по происхождению и вдохновлена суперличностными критериями, имеющими место в индивидуальной психологии. Художественные мысли, образы или чувства, возникающие на различных этапах творческого процесса представляют собой продукт области бессознательного. А. Г. Васадзе поднимает вопрос о том, какую именно сферу бессознательного следует считать почвой, порождающей импульс, который предопределяет специфически творческую деятельность. Полемизируя с исследователями, ищущими импульс творчества в физиологии высшей нервной деятельности, в сфере биологических инстинктов, автор разделяет точку зрения Д. Н. Узнадзе и его учеников, которые *основой творческой активности индивида считают бессознательное психическое, точнее – установку.*

Автор, опираясь на положения Д. Н. Узнадзе и его учеников о том, что в основе художественного творчества лежит установка, причем установка первичная, недифференцированная и нефиксированная, «вбирающая в себя всю систему так называемых «частных», фиксированных по той или иной модальности установок, как нечто одинаково необходимое для всех модификаций состояния личности» [167, с. 238]. Вывод исследователя однозначен: *установка есть та почва, благодаря которой осуществляется процесс любой деятельности, в том числе и творческой.*

В работе Д. И. Ковды [71] рассматривается важный и мало разработанный в научной литературе вопрос о роли эмоций в творческом процессе. Д. Ковда вводит понятие «эмоционально-аффективная установка»

для определения состояния, предшествующего творческому импульсу. Автор предлагает различать две разновидности эмоционально-аффективной установки: 1) неосознаваемая эмоционально-аффективная установка, которая характеризуется неподвластностью возникновения образов; 2) сознательная эмоционально-аффективная установка, характеризующаяся возобновлением представлений в памяти. Обе разновидности установки сходятся в едином – подвластности творца состоянию *восторга-экстаза творческого акта*.

Автор увязывает эмоции со сферой бессознательного, ссылаясь на мнение И. П. Павлова, считавшего, что эмоции – это « ... главный импульс для деятельности коры, который ... идет из подкорки. Если исключить эти эмоции, то кора лишится главного источника силы» [114, с. 188]. Данный вывод замечателен тем, что базируется на положительно-эмоциональной окраске в искусстве даже того ужасного и жестокого, которое нередко становится предметом художественного творчества. Интересны в этом плане наблюдения музыковеда **В. Холоповой, отмечающей «основной план» запечатления «натуральных эмоций музыки»** как отражение-выражение тонизирующей энергии ритма, восторженно-прекрасного характера кантиленного пения, гармоничную стройность созвучий. И резюмирует: **«В целом они («натуральные» эмоции музыки – А.Ч.) отражают позитивный, жизнелюбивый взгляд на мир, присущий музыке как виду искусства. Надстраивающийся над ними план – условные, изображаемые эмоции, могущие быть и «негативными», но в целом подчиненные позитивности содержания музыки»** (курсив А.Ч.)» [157, с. 6].

Установочным моментом художественного творчества оказывается причастность идее добра. Ссылаясь на исследование Г. Бандзеладзе, (как одного из представителей школы Д. Узнадзе), Холопова подчеркивает «связь любого истинного произведения искусства с понятием или ощущением добра» [там же, с. 7].

Такого рода эмоции во многом определяют избирательный характер восприятия и активности творческой личности. Художник, сталкиваясь с действительностью отбирает, порой неосознанно, то, что созвучно с его личностными установками, происходит контакт, стимулирующий творчество. «Само собой сложилось» – говорят обычно художники о неподвластности возникновения образов [22]. В действительности здесь бессознательно действует установка, сложившаяся на основе уже имеющихся представлений и переживаний *художественного творчества как «искусственной»* сферы искусства.

В статье Н. Я. Джинджихашвили [45] заново осмысливается идея потребности катарсиса, предложенная Фрейдом. В отличие от своих предшественников, Фрейд социологизировал потребность катарсиса, но определял ее лишь как средство компенсации нереализованных потребностей, а в искусстве видел способ иллюзорного примирения принципа реальности и принципа удовольствия, сузив тем самым познавательно-преобразовательную роль искусства. Н. Я. Джинджихашвили предлагает заменить понятие «компенсации» понятием «выравнивания» сознания с бытием, которое обозначает более широкое взаимодействие сознания и реальности и которое он называет *«балансорной установкой сознания»*.

При этом автор различает *пассивный и активный* виды балансорной установки. К первому относится «галлюцинаторное удовлетворение психики», выражающееся в замещении реальности грезой, галлюцинацией (что обусловлено состоянием эмоционального дефицита), ко второму – то, что дополнительно включает в себя эффект «отрезвления» от галлюцинаций и направлено на преобразование реальности. *Удовлетворение балансорной установки сознания, ее активной формы, обеспечивается в искусстве, которое, в отличие от чисто игровой деятельности, не ограничивается*

«отработкой чувств», и, в конечном счете, направлено на преобразование реальности [там же, с. 494].

Особый интерес для музыковедов представляют исследования, посвященные роли установки в музыкальной деятельности. Ценное начинание в этой области принадлежит грузинскому психологу Г. Н. Кечхуашвили. Он применил теоретический аппарат психологии установки и экспериментальную методику, выработанную школой Узнадзе, для изучения ладовой организации музыки [62–64], а также закономерностей восприятия музыки [65; 66]. В первых двух работах Г. Н. Кечхуашвили отталкивается от известного в теоретическом музыкознании явления ладового тяготения. Изучив специальную музыковедческую литературу (работы С. Н. Беляевой-Экземплярской, Б. Л. Яворского, А. С. Оголевец, И. В. Способина, Б. М. Теплова), Кечхуашвили отмечает, что в некоторых работах встречаются указания на установку (*настройку*), как психологическое условие восприятия устойчивости-неустойчивости ступеней лада. Автор подчеркивает, что предположения музыковедов относительно ладовой установки (*настройки*) имеют смысл наблюдений-соображений, не подвергаясь экспериментальному исследованию. Г. Кечхуашвили проводил такого рода исследования, в которых ставил целью выявить психологический механизм, который определяет особенности восприятия ступеней лада, их функции внутри этой системы. Психологический механизм восприятия ступеней лада автор выявляет, используя экспериментальный *метод фиксированной установки*.

В статье «Музыка и фиксированная установка» [64] Кечхуашвили обращая внимание на проблему восприятия музыки XX века, указывает, что:

- 1) разработанное грузинской психологической школой Узнадзе понятие «фиксированная установка» может раскрыть смысл терминов «ладовое чувство», «слуховая настройка», «тяготение» и т. д.;

- 2) отрицание многими современниками «новой музыки» объясняется отсутствием у них фиксированных установок, соответствующих новым гармоническим системам, и отрицательным действием ладотональных фиксированных установок, выработанных в результате восприятия произведений, построенных на ладотональной основе.

Таким образом, на основании позиции Г. Н. Кечхуашвили может быть высказана мысль о том, что «ладовая установка», приобретенная и фиксированная при восприятии образцов исторической музыкальной практики XVII–XIX вв., может выступать и как фактор, обуславливающий косность позиции профессионала, затрудняющей приспособление к новым ситуациям.

Аналогичная идея дана в обобщениях Б. Асафьева: «Музыкант-специалист и рядовой слушатель различаются друг от друга только в том отношении, что у первого в сознании гораздо больший запас готовых, строго систематизированных звукоотношений (здесь и дальше выделено Асафьевым), тогда как у рядового слушателя их меньше... Степень предубеждения к новому, однако, тем самым не уменьшается у специалистов сравнении с только любителями музыки. Нередко она даже повышается у них из-за неспособности проникнуть в чуждый и непривычный склад мышления: настолько властно в их сознании оседают и делают его инертным прочно усвоенные в музыкально-профессиональной практике привычные нормы и формулы звукосочетаний и перестановок...» [7, с. 33].

Следующие статьи Г. Кечхуашвили [65; 66] посвящены выяснению вопроса о значении наглядных образов в восприятии музыки и роли психологической установки в процессе слушательского восприятия. Автор проводил большое количество экспериментов для исследования вопроса о роли, характере и границах значения внемusикальных представлений, возникающих при слушании музыки. В ходе опытов испытуемым

предлагалось прослушать запись и детально рассказать о своем музыкальном переживании.

На основании результатов опытов ставится вопрос о возможности возникновения установки на основе представления или вербальной стимуляции и выводятся следующие закономерности, поясняющие психологические механизмы восприятия музыкальных произведений:

- субъективные образы, которые возникают у испытуемых в процессе слушания «абсолютной» (инструментальной) музыки, представляют собой иллюстрацию объективного ее содержания.
- субъективные образы являются следствием ассоциативных связей с уже имеющимися у слушателей представлениями.
- возникновением субъективных образов у испытуемых управляет неосознаваемая установка, возникающая у слушателей при восприятии «абсолютной» (инструментальной) музыки.
- конкретизация образов, происходящая у слушателей при сообщении им названия или подробной литературной программы произведения, является результатом установки, возникающей на основе представления или вербальной стимуляции.

Исследования Г. Н. Кечхуашвили о роли и значении установки в музыкальном восприятии были продолжены Д. Басурашвили и Н. Тавхелидзе [10; 144; 145]. Данные исследования, проведенные с помощью вариантов метода фиксированной установки, были направлены на выяснение:

- роли установки в восприятии характера музыкального произведения;
- значения установки в формировании у музыкально образованных слушателей чувства композиторского стиля, и чувства принадлежности музыкального произведения к той или иной стилевой эпохе.

Главным выводом, выстраиваемым в сопоставлении приведенных обобщений-наблюдений, является *тезис об участии в формировании психологической установки субъекта идеальных типологий творчества*

(«стиль», «произведение», «ассоциативный ряд», др.), что свидетельствует об органичности проявлений Большого исторического разума в реализации установок коллективного субъекта наций, эпох, совокупности школ-направлений.

В психологии под понятием *установка* подразумевается *готовность, субъекта к деятельности, направленность его на ту или иную деятельность, возникающая при предвосхищении им появления определенного объекта и обеспечивающая устойчивый целенаправленный характер протекания деятельности по отношению к данному объекту. Речь идет именно о готовности к предстоящей деятельности. Если навык относится к периоду осуществления действия, то установка – к периоду, который ему предшествует. Установка возникает при взаимодействии индивида со средой, при столкновении потребности с ситуацией ее удовлетворения.*

Установка является временным состоянием, которое предрасполагает индивидуума к определенной реакции или определенному классу реакций. Это состояние может возникать под влиянием предшествующего опыта или ожиданий, под воздействием требований решения какой-либо задачи, в форме открытых или скрытых инструкций.

На базе установки деятельность субъекта может быть активизирована помимо участия его эмоциональных и волевых актов. В сущности установки следует отметить также характерную лишь человеку способность к «объективации» – переживанию действительности как существующей независимо от сознания. Объективация возникает, когда установка не обеспечивает адекватного действия, человек начинает относиться к миру как к объекту, существующему независимо от него, возникает новая потребность, в результате чего вырабатывается готовность к деятельности – новая установка.

Понятие «установка» очень весомо, поскольку проникает практически во все сферы психической активности и человеческой деятельности, и, не являясь частным психологическим процессом, представляет собой целостное явление, носящее центральный характер. Сформировавшись в одной сфере, установка может переходить и в другие сферы активности личности.

В *общей психологии* понятие установка применяется для исследования:

- 1) психофизиологических механизмов приспособления организма к предвосхищаемым ситуациям;
- 2) избирательности и направленности психических процессов;
- 3) механизмов неосознаваемой регуляции деятельности личности;
- 4) формирования характера;
- 5) целенаправленного поведения;

В *социальной психологии* данное понятие используется при изучении:

- 1) отношений личности как члена группы к тем или иным социальным объектам;
- 2) механизмов саморегуляции, устойчивости и согласованности социального поведения;
- 3) процесса социализации и изменения установки, например, под влиянием пропаганды, а также при прогнозировании возможных форм поведения личности в определенных ситуациях.

Социальные аспекты психологии установки, как неоднократно подчеркивалось выше, чрезвычайно существенны для трактовки музыкальных качеств выражения, определенных *типологическими* показателями, которые составляют продукт деятельности коллективного субъекта разных уровней человеческих сообществ.

В современной психологической справочной литературе [122] выделяются следующие разновидности установок:

- 1) неосознаваемая;

- 2) социальная (группы или общества) – предписывающая те или иные ценностно-нормативные модели социального поведения;
- 3) этническая (национальная) – как готовность личности воспринимать явления национальной жизни и межэтнических отношений;
- 4) смысловая [123; 128] – как отношение личности к объектам, имеющим личностный смысл, проявляющийся в деятельности;
- 5) целевая [там же] – вызываемая целью и определяющая устойчивый характер протекания действия. При прерывании действия она проявляется в виде тенденций к завершению прерванного действия;
- 6) у операциональная [там же] – появляющаяся в ходе решения задачи при учете условий данной ситуации и вероятностного прогнозирования этих условий, опирающегося на прошлый опыт поведения в сходных ситуациях, направляя стереотипы в мышлении, конформизм в личностном выражении;
- 7) мнемическая [128] – проявляющаяся в направленности человека на запоминание определенного материала;
- 8) профессиональная – обнаруживаемая в психологической готовности индивида к решению специфических потребностей, характерных для определенного вида человеческой деятельности.

На наш взгляд, предложенный перечень разновидностей установок требует более точной систематизации. Так, например, неосознаваемая установка предполагает наличие противоположной, осознаваемой установки, установка социальная – наличие индивидуальной и т. д. В указанных случаях предполагается единство параметров, по которым можно было бы сгруппировать разновидности установок. Однако принцип общности параметров невозможно применить к таким разновидностям, как смысловая, целевая и операциональная установки, поскольку абсурдно было бы предположить наличие противоположных им бессмысленной, бесцельной и неоперациональной установок.

Относительно приведенной выше разновидности «профессиональная установка», следует отметить, что это очень емкое и многогранное понятие, вбирающее в себя не только многие из вышеперечисленных разновидностей, но и предполагающее наличие специфических установок, характерных для каждого отдельного вида деятельности. Их разработкой занимается отраслевая, (прикладная) психология, психология различных видов деятельности (художественно-творческой, юридической, инженерной, педагогической, медицинской, спорта и мн. др.) Развитие и обогащение понятийного аппарата подвидов установки применительно к различным профессиям не является специальной задачей нашего исследования.

Систематизируя сказанное, выделим три группы разновидностей установок:

(1) - Осознаваемая установка.

- Неосознанная установка.

Основным параметром различия данных разновидностей является степень осознанности, возникающая у субъекта перед началом активности.

(2) - Кратковременная мнемическая установка.

- Долговременная мнемическая установка.

В данном случае установки следует различать по степени продолжительности удержания их в памяти индивида, и, соответственно, времени их действия. Выделяя данные разновидности установок, мы соглашаемся с мнением Л. С. Выготского о том, что любое из воспринятых представлений и впечатлений сохраняется в памяти индивида, независимо от того, активно или нет его сознание в момент поступления информации [30, с. 164].

(3) - Социальная установка.

Предполагает наличие социальных потребностей, мотивов, ценностей, стимулирующих ту или иную активность личности, или группы личностей.

- Индивидуальная установка.

Предполагает, соответственно, наличие индивидуальных потребностей и мотивов.

В отношении социальной и индивидуальной установки, следует отметить, что это разделение условно, поскольку индивидуальные потребности и мотивы возникают в социальной среде (в процессе взаимоотношений личности и общества).

Следует также внести уточнение относительно такой разновидности как этническая (национальная) установка. Как показывают история, социология, этнология и другие общественные науки, этнос и нация представляют собой общность, определенный коллектив людей, следовательно, в нем наличествуют социальные отношения и процессы. Поэтому предлагаем считать этническую (национальную) установку – подвидом социальной либо индивидуальной установки (в зависимости от того, индивид или группа индивидов является подготовленными к какой-либо деятельности).

Объединяя во вторую группу разновидности установки, имеющие общий принцип направленности на какой-либо объективный фактор деятельности (мотивы, цели и условия деятельности), мы соглашаемся с классификацией А. В. Петровского [123, с. 420] и А. М. Степанова [128, с. 372].

Важную роль в регуляции различных видов деятельности (включая музыкально-творческую) играют следующие функции установки:

- 1) установка определяет устойчивый, последовательный, целенаправленный характер протекания деятельности, выступает как механизм стабилизации, позволяющий сохранить ее направленность в непрерывно изменяющихся условиях;
- 2) установка освобождает субъекта от необходимости принимать решения и произвольно контролировать протекание деятельности в стандартных, ранее встречавшихся ситуациях;

- 3) установка может выступать и как фактор, обуславливающий косность деятельности, затрудняющий приспособление к новым ситуациям;
- 4) установка образует качество мыслительных действий индивида – и коллективного субъекта, сообщая последнему признаки, аналогичные проявлениям индивидуального сознания.

В качестве главного вывода проделанной систематизации материалов по психологии установки выступает следующей тезис:

Долговременная установка коллективного субъекта определяет социальные, профессиональные выборы в психологии реакций и действий индивида. Коллективно-субъективная идеальность приобретает реальную конкретику в проявлении индивидуальных волений, направленных на достижение «теоретических потребностей» (по Д. Узнадзе). В искусствоведческой интерпретации можно говорить о творческих установках личности, переживаемых как индивидуальная потребность творческой самореализации и направленных на художественную абстракцию.

1.3. Музыкальные проекции психологии установки

1.3.1. Концепции психологической установки в музыке. Проблема психологической установки в музыкальной деятельности до сих пор является малоизученной музыковедением и имеет несистемный характер, несмотря на обширные данные психологической науки, подтвержденные экспериментально и обоснованные теоретически. Психологические исследования могут облегчить решение многих задач музыковедения, связанных с изучением музыкальной деятельности. Представляется целесообразным налаживание совместных работ с психологами, а также более активное использование музыковедами достижений психологической науки, способствующим более глубокому

изучению специфики музыкального искусства, постижению и осмыслению тех значений, которые несет в себе музыка как эстетический феномен.

Согласно определению Д. Н. Узнадзе, установка – «это целостное состояние *готовности к определенной деятельности, направленность на определенную активность*, возникающая при наличии потребности, актуально действующей у данного субъекта и объективной ситуации удовлетворения этой потребности» [151, с. 260]. В соответствии с данным определением, субъект предуготовлен к деятельности, «установлен» на определенную активность.

Установка является своего рода «переменной», управляющей в каждый дискретный момент времени деятельностью субъекта – процессами его восприятия, памяти, воображения, мышления, решения задачи и т. д. Результаты экспериментальных исследований, проведенных представителями грузинской психологической школы, убеждают в том, что явление психологической установки присуще любой деятельности человека, в том числе и музыкальной, в проявлении психологии индивидуума и коллективного субъекта, носителя Большого исторического разума.

В круг вопросов, изучаемых музыкальной психологией, входят три разновидности музыкальной деятельности: восприятие музыки, ее исполнение и создание. Объективно так сложилось, что в исследованиях первенствовал культурологический ракурс музыкальной психологии – а именно проблема музыкального восприятия [см. обобщения в книге Е. Назайкинского, 105]. В спектр проблем, который охвачен данным научным направлением, входят следующие базисные вопросы:

- как слушатель воспринимает в целом и в деталях произведение, форма которого последовательно «развертывается» во времени?
- как закономерности восприятия звуковых форм определяют собой устройство музыкального языка и строение конкретных произведений?

- каковы психологические предпосылки, обеспечивающие слушательское восприятие, оценку, понимание композиторского и исполнительского замысла?
- какие психологические механизмы лежат в основе связи музыки и действительности?

Явление музыкального восприятия, имеющее сложный и многогранный характер, рассматривается в направленности на звуко-интонационную перцепцию, в которой выделяются познавательный, ориентировочный, оценочный, мнемический, коммуникативный, прогностический, корректировочный виды активности музыкального сознания. Изучение данного системного единства предполагает привлечение психологических методов изучения процесса музыкального восприятия, обращение к психологическим категориям воображения, памяти, апперцепции и др.

Вопрос о значении установки в восприятии музыки раскрывают в своих работах Е. В. Назайкинский [105], В. В. Медушевский [94], А. Г. Костюк [76–77], И. Земцовский [54] и др. Согласно позиции авторов, *установка музыкального восприятия обеспечивает устойчивый характер протекания всего процесса восприятия, а также предопределяет качества воспринимаемого музыкального объекта*. Используя понятийный аппарат теории установки, разработанный Д. Н. Узнадзе и его школой, авторы убедительно объясняют чувственные реакции (ощущения), образные представления, процессы памяти (узнавание), мыслительные действия, процессы изменения эмоционального состояния, возникающие при восприятии музыкальных произведений.

Наиболее полно положения о психологической установке применены в работах Е. В. Назайкинского [105], и В. В. Медушевского [94]. Авторы широко трактуют понятие психологической установки и распространяют его на так называемые «музыкальные универсалии» (эмоциональные, логические, стилевые, звуковысотные), то есть, на основные типы композиторского письма, типы

фактуры, устойчивые темповые, ритмические, громкостные и др. интонационные формы. Взгляды авторов также сходятся в том, что установка является важным звеном сложной системы психологических механизмов, актуализирующих элементы прошлого опыта. На основе уже имеющегося опыта происходит построение образа, предмета или явления, восполнение недостающих его элементов, выделение наиболее важных деталей и свойств, организация процесса «предугадывания» воспринимаемого объекта.

В. В. Медушевский выделяет *установку* в качестве особого механизма, *связывающего прошлый опыт с конкретной перцептивной деятельностью*. Отмечая множественную мотивацию музыкальной деятельности, отвечающую «потребностям познания, эмоционального переживания, выработки ценностной ориентации, развития творческих потенциалов», автор указывает на комплексный характер установки, руководящей этой деятельностью [94, с. 180]. Исследователь предлагает следующие разновидности установки:

- a) аксиологическую установку, позволяющую оценивать воспринимаемые музыкальные произведения, соотнося их с личными представлениями о важном, ценном, интересном;
- b) творческую установку исполнителя и композитора, предопределяемую креативными потребностями и мотивами личности;
- c) познавательную установку, основное назначение которой состоит в «опережающем подключении к восприятию конкретного музыкального произведения тех областей музыкального и жизненного опыта, которые необходимы для полного, своевременного и правильного распознавания использованных средств и постижения художественного смысла» [там же, с. 181].

Названный ракурс видения теории установки ценен в постановке проблемы, ставшей предметом данного исследования: направленность коллективного сознания эпохи романтизма (XIX в.), затем «антиромантической» эпохи (XX в.) на преломление творческих принципов

И. С. Баха – согласно стилистическим предпочтениям и оценочной шкалы столь различающихся исторических этапов художественного мышления

Е. В. Назайкинский предложил ввести в круг вопросов, связанных с психологией музыкального восприятия, понятие «модуса» и «эталона», приравнивая их к установке [105]. Перспективными представляются рассуждения Е. В. Назайкинского относительно метрической установки, которая моделируется у слушателя при восприятии экспозиционной фазы музыкального произведения. Ощущение чередования опорных и неопорных моментов музыкального времени (метрическая пульсация) обладает большой инерцией. Возникнув один раз в восприятии, метрическая пульсация может вступать в конфликт со всеми остальными элементами музыкального ритма.

Ярким примером метрического конфликта являются синкопы, в которых сильные доли не акцентируются. Так, например, согласно предложенного Е. Назайкинским анализа [105], в первой части «Венского карнавала» Р. Шумана на протяжении 16 тактов сильная доля подчеркивается только один раз в самом конце. Но это не мешает слушателю воспринимать сильную долю, вернее, восстанавливать ее на основе уже имеющейся метрической установки («метрического эталона»), сформировавшейся во время звучания первых тактов произведения.

Е. Назайкинский проницательно указывает также на сходство метрической и тональной установки. Сравнивая единый тональный план произведения с выдерживаемой на протяжении всего произведения метрической сеткой, автор проводит параллель между первоначальной установкой на основную тональность – «тональным эталоном» и первоначальной метрической установкой – «метрическим эталоном».

Транспонирование найденных характеристик из области индивидуального творчества в усилия коллективного субъекта выводит нас на концепцию *традиции в профессиональном искусстве*, когда передача мастерства осуществлялась и осуществляется *от авторитета Мастера*,

сообщающего наработки предыдущего этапа творчества следующему поколению. Здесь функцию эталона выполняют заветы форм-смыслов, к которым приобщаются занимающиеся в данной сфере музыканты.

В работе «О психологии музыкального восприятия» Е. В. Назайкинский указывает на связи между жанрово-коммуникативными условиями исполнения произведений и установками восприятия у слушателей. Оперная сцена или церковный зал, гостиная, летний театр, арена цирка, ярмарочные подмостки представляют собой в момент слушания музыки реальное пространство общения, в котором создается определенная эстетическая атмосфера для восприятия произведений того или иного жанра. Пространственные условия исполнения произведений различных жанров, в свою очередь, направляют внимание слушателей, создают психологическую установку на восприятие музыки в данных конкретных условиях.

При несоответствии пространственных условий традициям исполнения того или иного жанра включается особый механизм константности музыкального восприятия, в основе которого лежит долговременная установка. Она способствует извлечению из памяти уже имеющихся представлений о традиционном исполнении, и позволяет оценить произведение как самостоятельное, не зависящее от ситуации исполнения. Заметим, данный подход, включающий анализ реакции аудитории как коллективного субъекта музыкально-творческого процесса, имеет прямое касательство к трактовке установки как психологического механизма, формирующего стилевые позиции музыки.

И все же функции и характер установки в музыкально-перцептивной деятельности далеко не исчерпывают исследования Е. Назайкинского и В. Медушевского. Особенно это касается проявления установки в осуществлении таких специальных видов музыкальной деятельности, как исполнительское и композиторское творчество, для которых существенно различение долговременной и кратковременной установок. Так, например, в

основе музыкально-исполнительской деятельности лежит долговременная установка традиции школы, складывающаяся на протяжении достаточно длительного периода исторического времени. Долговременная установка обладает внутренней иерархичностью и включает в себя кратковременные установки, которые образуются практически мгновенно на уровне подсознательной активности человека. И долговременные и кратковременные установки «запускают» моторные компоненты деятельности и механизмы высшей психической активности, которые способствуют «извлечению из памяти» стереотипов операций, необходимых для решения той или иной задачи.

Особый интерес и особую сложность составляет изучение явления установки в композиторском творчестве. Психологическая установка позволяет несколько прояснить деятельность бессознательного компонента психики и ее участие в творческом процессе. Психологические проблемы творческой деятельности человека уже неоднократно подвергались исследованию с позиций установки как психологами (Д. Н. Узнадзе, А. Е. Шерозия, А. Г. Васадзе, Д. И. Ковда и др.), так и музыковедами (Е. В. Назайкинский, М. Г. Арановский, В. В. Медушевский, А. И. Климовицкий, А. И. Муха). Ученые сходятся в том мнении, что побуждение к творчеству не обязательно является осознанным актом, хотя и выступает результатом сознательной деятельности. Участие сознательных и бессознательных процессов в творческой деятельности зависит от лежащих в их основе тех или иных установок личности, актуализированных в момент творчества.

Осознанные и неосознанные установки в процессе творчества тесно взаимосвязаны и переплетены при решении задач разного масштабного уровня. Об этом, например, говорит М. Г. Арановский: «...осознавая необходимость замены аккорда, композитор ищет новый вариант, интуитивно опираясь на свой музыкальный слух, усвоенные в прошлом возможности построения гармонических комплексов. Сознание ставит задачу, а интуиция осуществляет поиск решения» [2, с. 586]. В данном случае мнение

М. Г. Арановского явно обнаруживает сходство с позициями теории Д. Узнадзе. На наш взгляд, М. Г. Арановский приравнивает понятия установки и интуиции; не упоминая термин «установка», он говорит о том психологическом «механизме», который, по сути, является установкой. Ведь и сформированный музыкальный слух, и усвоенные возможности построения гармонических комплексов представляют собой ряд долговременных установок.

С помощью понятия установки становится возможным объяснить некоторые специальные проблемы музыкознания – например, проблему ладовой организации музыкального интонирования. Так, например, вопросы функционального тяготения и модуляции рассматривает А. П. Милка в работе «О психологических предпосылках функциональности в музыке» [97].

Г. Н. Кечхуашвили в своих работах, исследует известное в теоретическом музыкознании явление ладовой настройки. В ходе эксперимента автор доказывает, что специфическую слуховую настройку субъекта, воспринимающего тонику в качестве ладового центра можно создать с помощью метода фиксированной установки.

Установка, как общее состояние личности, обычно не осознается субъектом (правда, при наличии определенного навыка самонаблюдения, возможно ее обнаружение и распознавание). Например, при прослушивании гармонических последовательностей восприятием руководят кратковременные неосознанные установки, которые моментально образуются в подсознании реципиента. По этому поводу Е. В. Назайкинский высказывает следующую мысль: «Настройка на основную тональность (тональная установка) и перестройка слуха в процессе модуляции (смена установки) осуществляются как бы автоматически и не фиксируются слушателем как факт его психологического состояния. Однако при направленном внимании слушатель может осознанно следить за всеми модуляциями» [104, с. 54].

Назайкинский отмечает также, что тональная настройка (установка) действует на всех трех уровнях восприятия: на первом уровне, в масштабе отдельных звуков и интонаций – она проявляется в виде тоникальности; на втором – в виде подчиненности всего ладового комплекса звуков и созвучий тонике, а на третьем – уже в виде основной тональности, которая, являясь ладогармонической функцией высшего порядка, подчиняет себе все побочные тональности.

В качестве предварительных выводов проделанного обзора материалов по психологии установки в трудах музыковедов предлагаем перечень перспективной проблематики в развитии соответствующего исследовательского направления:

- углубление концепции установки в музыке в направлении прояснения механизма когнитивного поведения человека, представлений о специфике творческой музыкальной активности, мотивации, фантазии и т. д.;
- экспериментальные исследования проявлений установки в различных обстоятельствах музыкального творчества – музицирования в целом, во взаимодействии с иными типами психической активности, соответственно, выделение разных типов музыкальности, художественной одаренности и т.д.;
- изучение принципов, методов, отдельных приемов формирования слушательских и исполнительских установок (в первую очередь, с помощью вербального воздействия), идеи которых были заложены выдающимися музыковедами – исследователями, критиками, педагогами – Б. Яворским, Б. Асафьевым, И.Соллертинским, Д. Кабалевским, Л. Выготским и др.

Рассмотрение понятия психологической установки применительно к музыкознанию предполагает историческую перспективу, которая даёт возможность выявить эволюцию становления музыковедческих представлений о данном явлении. Намечается логика исторического развертывания позиций научного использования и теоретического

толкования понятия психологической установки в музыковедческих и музыкально-психологических исследованиях, начиная с XIX века вплоть до современности.

Обращение к XIX веку, к эпохе, удаленной почти на целый век от окончательной кристаллизации теории установки в психологии – закономерно. Появление в области общей и экспериментальной психологии многочисленных исследований, посвященных изучению процессов восприятия и ощущений, структуры человеческой деятельности, памяти, свойств творческого воображения, а также работ общеэстетического плана и сугубо музыковедческих, обосновывающих особенности художественного отражения действительности в искусстве, музыкального мышления, музыкального языка, стиля и жанра способствовали оформлению специальной научной дисциплины – музыкальной психологии. Она кристаллизовалась в работе Э. Курта «Музыкальная психология» (1936), которая подвела итог исканиям музыковедения и психологической науки минувшего века.

В научных подходах XIX века предпринимались попытки очертить границы феномена установки и описать суть психических явлений, сходных с механизмами функционирования психологической установки в различных видах деятельности задолго до обретения данным понятием «прав гражданства» в психологической науке.

Одним из первых авторов, поднимающих вопрос о специфике психологии музыкальной деятельности, явился немецкий философ, психолог и педагог И. Ф. Гербарт, научные интересы которого были сосредоточены на музыкальном искусстве. Исследование Гербартом психологических проблем музыкального восприятия и музыкального мышления в работах «Психологические заметки» (1811), «Психологические исследования» (1839), впоследствии послужили отправной точкой для многих немецких ученых, внесших заметный вклад в изучение данных понятий [23, с. 31–32]. Гербарт

различает в процессе музыкального восприятия две качественно важные ступени – слуховые ощущения и «музыкальную мысль», как фактор, способствующий постижению смысла музыки. В рамках понятия «музыкальное мышление» ученый выделяет момент апперцепции: «... музыкальное мышление есть нечто такое, чем психика апперцептивно дополняет и предвосхищает слуховые восприятия и влияет на них» [38, с. 231].

Мысль Гербарта об явлении «апперцептивного опережения» в процессе музыкального восприятия впоследствии более отчетливо была выражена Э. Гансликом: «...интеллект человека, воспринимающего музыку подлинно эстетически, обладает способностью *предвосхищать* ее течение, интеллект может обгонять ее и возвращаться назад» [33, с. 37]. Общность взглядов Гербарта и Ганслика обнаруживается не только в вопросе апперцептивного отражения, участвующего в процессе восприятия музыкальных произведений. Ганслик явился продолжателем идей формальной эстетики, которые были выдвинуты Гербартом вслед за Кантом в противовес содержательной эстетике Гегеля. И основным в этом противопоставлении явились принципиальные различия эстетико-психологических позиций Гегеля и Гербарта, а затем и Ганслика.

Относительно термина «апперцепция» необходимо отметить, что одним из первых вел его в психологию Г. Лейбниц. Под перцепцией он понимал ступень примитивной, смутной презентации какого-либо содержания («многого в едином»), а под апперцепцией – ступень ясного и отчетливого, осознанного видения душой этого воспринятого ею содержания и овладения последним. И. Кант считал, что апперцепция обуславливает сочетание представлений, и различал эмпирическую и трансцендентальную апперцепцию. По мнению В. Вундта, апперцепция является началом всей психической жизни человека, особой психологической причинностью, внутренней психической силой, детерминирующей поведение личности.

В современной психологической науке явление апперцепции раскрывается таким образом, что прошлый опыт субъекта, сохраняемый в виде вторичных образов разной степени обобщенности, формируется в некую систему представлений, и эта система начинает влиять на реальную жизнедеятельность человека, определять его восприятие и понимание действительности. В музыкальной деятельности человека единство перцепции и апперцепции проявляется в двух направлениях. С одной стороны, на процессы музыкального восприятия и мышления влияет уровень развития музыкально-слуховых представлений, составляющих основу внутреннего музыкального слуха. С другой стороны, в процессе создания, исполнения и восприятия музыки участвуют и немusические эмоционально-образные представления, как хранители жизненного опыта человека.

Отметим вклад Г. Фехнера в развитие идеи апперцептивного влияния на процессы музыкального восприятия и мышления, хотя музыка и не являлась специальным объектом его научной мысли. В своём капитальном труде «Введение в эстетику» (1876) ученый разрабатывал вопрос об эстетической функции представлений, способствующих восприятию музыки как художественного явления [описано 23, с. 37–38]. Он считал, что представления-воспоминания, соединяясь с ощущениями, образуют элементарную эстетическую единицу и только при таком «сцеплении» эмоциональный комплекс слушателя эстетизируется.

Кроме теоретического обоснования своих взглядов, Фехнер применил экспериментальные методы психологии в изучении эстетической реакции людей на произведения искусства, проложив тем самым путь эмпирическому изучению эстетических явлений. В исследованиях ученый пытался сформулировать вопросы красоты в научных терминах и найти те количественные отношения, которые стимулируют позитивные эстетические чувства. Таким образом, Фехнера можно рассматривать как

основоположника эмпирического метода изучения эстетических явлений, нашедшего своё продолжение в более поздних исследованиях Г. Гельмгольца [36], а также наследовавших его Штумпфа [описано 146, с.130–135], Майера [там же с. 78–79], Курта [80], С. Беляевой-Экземплярской [11], Е. Мальцевой [88], Б. Теплова [146], Н. Гарбузова [34] и др.

В контексте интересующего нас вопроса о применении понятия установки в музыковедческой и музыкально-психологической практике подходы Гербарта, Ганслика и Фехнера об участии апперцепции в музыкальном восприятии и мышлении, оказываются весьма существенными, поскольку ведущая роль жизненного опыта в восприятии является одновременно и проблемой установки. Установка как состояние *направленности на какой-либо вид активности* актуализируется лишь при условии того, что в запасах прежнего опыта субъекта уже имелись аналогичные (или сходные с аналогичными) ситуации для какого-либо вида деятельности. С выходом на исторический опыт Большого разума человеческой общности европейского музыкального профессионализма выделяется *опыт эталонного для той или иной эпохи композитора и исполнителя, каковым безусловно для XIX и XX столетий был И. С. Бах* – в разных ракурсах понимания художественного вклада в указанные столетия.

Опыт, в результате которого сформировались те или иные установки, определяет предугадывание в рамках воспринимаемого музыкального произведения определенных типов ритма, фактуры, направления движения мелодии, изменения ладотонального плана. В масштабах же исторической эпохи можно говорить о «предвосхищении» стилевого развития, которое базируется на установках коллективного субъекта. В концепции Е. Марковой, установочную функцию по отношению к стилевому становлению выполняет «...интонационная идея, определенная открытиями популярной сферы, «свертыванием» опыта музыкального общения с самой разнообразной

публикой», которая «... поднимается на щит профессионалами, доводящими ее до полноты и совершенства проявления» [89, с. 119].

Таким образом, поясняя размышления Гербарта, Ганслика и Фехнера с позиции теории установки Д. Узнадзе, можно утверждать, что апперцептивная обусловленность музыкального восприятия опирается на возможность перенесения сложившихся ранее (в ходе жизненного опыта индивидуума, коллективного субъекта) установок в другие условия деятельности или на другие объекты, на которые деятельность может быть направлена.

Г. Гельмгольц в своем труде «Учение о слуховых ощущениях как физиологическая основа для теории музыки» [36] выступает как исследователь явлений музыкально-психологического порядка. Анализируя механизмы звуковысотного, динамического, тембрового слуха, ученый связывает экспериментальные данные с элементарными закономерностями музыки. Наиболее детальному изучению были подвергнуты физические свойства звуков и особенности их переработки в органах слуха. Гельмгольц доказал экспериментально, что человеческое ухо обладает возможностью производить частотный анализ звука, т. е. разбивать, раскладывать любые сложные звуковые колебания на составляющие его простые тоны. Этим самым были заложены фундаментальные основы теории слуха: аналитические возможности ума, интеллектуальная готовность формируется *опытом музыкального слышания* [там же, с. 519].

Эту же особенность слуховой апперцепции автор отмечает, анализируя тенденции исторической эволюции ладогармонической системы: «... в 15-м и 16-м столетии научились распознавать самостоятельное значение аккордов, развилось чувство как для их взаимного сродства, так и для сродства с тоническим аккордом на основании такого же закона, который уже издавна существовал *бессознательно* для сродства отдельных звуков» (курсив наш – А.Ч.) [там же, с. 521].

В приведенных высказываниях Гельмгольц предвосхищает научное обоснование понятия неосознаваемой рефлексорной установки Д. Узнадзе, опередив его более чем на полвека [149, с. 29–30].

В работе Гельмгольца мы находим также немало ценных мыслей относительно неосознанного компонента художественной деятельности и восприятия художественных произведений. Например, утверждение автора о том, что «...законы и правила (создания художественного творения – А.Ч.) не определяются разумом и не сознаются как художниками при исполнении художественных произведений, так и наслаждающимися ими зрителями и слушателями». Или же то, что «...художественное произведение должно казаться произвольным творением художника», который создает свои образы, следуя фантазии, подчиняясь закону и преследуя некоторую цель, но, не отдавая себе отчета ни в том, ни в другом.

Значительно позднее, в XX столетии, согласно развитию научной психологической мысли в работах Л. Выготского [31], Д. Узнадзе [151], осознанная установка будет характеризоваться как сознательно направляемая и регулируемая (волевым усилием – А.Ч.) готовность к деятельности (вниманию – А.Ч.), в котором субъект сознательно избирает объект восприятия, на который деятельность направляется. В отличие от произвольного внимания, *непроизвольное внимание* связано с рефлексорными установками, которые поддерживаются независимо от сознательного намерения человека.

«Непроизвольное внимание», формирующее психологическую установку, демонстративно обнаруживается в качествах *эпохального стиля*, подверженность связи с которым формируется у людей спорадически, всем строем бытия на той, а не иной исторической дистанции. Отсюда *распознавание* принадлежности к эпохально-стилевой среде данного музыкального явления срабатывает для любого индивида достаточно точно и

безотказно, тогда как *называние-понимание* этой принадлежности образует плод значительных аналитических усилий.

Немецкий музыковед Г. Риман, чья деятельность охватывает практически все области музыкальной теории, а также историю музыки, музыкальную эстетику и критику, провел обширные эмпирические исследования в своей работе «Выразительность музыкального мотива» [описано в 23, с. 43–44]. Отмечая возникновение у слушателей представлений о «поднимающейся» мелодии как «светлой», «опускающейся» – как «темной», автор сделал выводы о наличии у всех людей обобщенных представлений о движении мелодии (ее подъеме и нисхождении, шагах и скачках, контрастах по глубине и высоте и т. д.). Причину возникновения одинаковых образов ученый связывает с существованием *жизненной апперцепции музыкальных структур*.

Таким образом, Риман продолжает на качественно новом уровне линию исследований Гербарта, Ганслика, Фехнера об апперцептивной обусловленности музыкального восприятия, которое опирается на запас уже имеющихся в прежнем опыте установок.

Интерес представляют также работы Г. Римана «Акустика с точки зрения музыкальной науки» [133] и п. О. Зиха «Эстетическое восприятие музыки» [описано в 23, с. 47–48], содержащие в себе попытки выявления и обоснования психологических механизмов, поясняющих специальные музыковедческие понятия, в частности, понятия лад, тональность, отклонение, модуляция. Ученик Г. Римана – Г. Адлер транспонировал эти выводы в область психологии коллективного субъекта стилевых наиндивидуальных общностей, выделив, фактически, в качестве *установочного* качества для стилевых пластов *определенные жанровые настройки* [176].

Центральной фигурой в становлении музыкальной психологии, выводящей нас на проблему бахианства как апперцепции стилевых

проявлений в XIX–XX вв. – является Э. Курт, автор работ «Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха» [79], «Тонпсихология и музыкальная психология» [80]. Последняя работа автора представляет пример целостного рассмотрения явлений музыки с точки зрения законов психологии восприятия, в ней *достаточно активно употребляет термин «установка»*.

Указанное положение объясняется тем, что ко времени выхода в свет данного исследования в арсенале психологической науки накопилось немало эмпирических и теоретических сведений о применении понятия «установка» для описания достаточно широкого спектра явлений психической активности. В первой главе – «Феномен тона» Курт определяет в качестве отправных пунктов музыкальной психологии то, как происходит психическое превращение чисто слухового впечатления и каким образом оно материализуется. Автор высказывает мнение, что материализация тона в музыке было бы невозможным без существования такого явления как ступенчатый строй, прошедший путь эволюции от «...пифагорова строя, который основывался на квинтах, «чистого строя» с использованием терций, и привел к концу XVII века к «равномерной темперации» [80, с. 12]. Ученый приходит к выводу о наличии у реципиентов *психологической установки* восприятия равномерно-темперированного строя, как правильного: «В чисто слуховом отношении идеалом должна бы стать предельная точность, устойчивость строя» [там же, с. 13].

В данном случае под установкой восприятия автор подразумевает *перцептивную установку*, означающую предрасположенность к определенной интерпретации воспринимаемых элементов действительности. Курт указывает на то, что «...предельная точность, устойчивость строя, с позиций восприятия ... оказывается довольно растяжимой», в особенности у «...певческих голосов и инструментов, не имеющих, подобно органу и фортепиано, фиксированного звукоряда и обнаруживающие значительную

свободу исполнения по сравнению с равномерной температурой». Причиной «растяжимости» строя, по мнению ученого, является «главная» особенность музыки – внутрिलाдовое тяготение (по Курту – «гравитация») [там же, с. 13–14]. С помощью «музыкальной гравитации» объясняется, например, обостренное интонирование вводных тонов [там же, с. 12], энгармоническое переосмысление аккорда, материальное ощущение веса, тяжести, «силы, хорошо известной каждому музыканту, которая неуклонно давит вниз (например, в момент задержания – А. Ч.)» [там же, с. 17].

Курт акцентировал внимание на психологической природе данных явлений, обусловленной «психической активностью воли» (влияние философии Шопенгауэра – А. Ч.) и возникновением *новой* психологической установки музыкального восприятия, возникающей «в то время как гармоническое напряжение переносится на другие звуки» [там же, с. 17]. В данном случае Курт описывает механизм смены установки. С психологической установкой восприятия автор связывает также чувственно-образные компоненты восприятия музыки – ощущения мерцания, истаивания, матовости и проч. [там же, с. 23].

Рассматривая вопрос «структуры музыкального восприятия», исследователь пишет о «...психическом феномене», с которым связывают «комплексное качество», то есть свойство «целостного переживания», согласно которому «целое представляет собой не сумму содержащихся в нем частей, а их преобразование в особое единство» [там же, с. 31–32]. А вот под психическим феноменом Э. Курт подразумевает *установку*, являющуюся важным психологическим механизмом, обеспечивающим целостность восприятия музыкального произведения.

В данном случае в работе Курта ощущается влияние представителей *гештальтпсихологии* (М. Вертгеймера, В. Келлера, К. Коффки), часто ссылавшихся на явления музыкального восприятия, предлагавших для иллюстрации принципов целостности чрезвычайно яркий материал.

Ощущение «целого», которое «представляет собой не сумму содержащихся в нем частей, а их преобразование в особое единство» [80, с. 32], Курт распространяет не только на многие музыкальные понятия – мотив, аккорд, ритм, тип письма, композиционную структуру и др., но и на процесс творчества, в котором «...ощущение целого, разумеется, оказывается все же первичным по отношению к деталям, несмотря на то, что оно уже предполагает их» [там же, с. 34], а также на понятие *стиля*, называя его «*диспозицией*» [там же, с. 35], подразумевая готовность реципиента воспринимать устойчивое единство образной системы и выразительных средств художественной эпохи или манеры отдельного автора, и, таким образом, приравнивая их к понятию *установка*.

Этот *стилевой фактор* в определении функционирования психологического явления, называемого *установкой*, чрезвычайно важен в характеристике конкретно-стилевой доминанты, формируемой не только жанровыми предпочтениями, но и спонтанно-осознанно выбранным *персональным средоточием искомых выразительных примет*. В этом плане значимы сами исторические объекты, избранные Куртом для его исследовательских усилий: И. С. Бах и Р. Вагнер. Оба они стали «*властителями дум*», знаковыми фигурами для стилей-направлений XIX–XX веков: для романтизма, и противостоящих романтизму и друг другу неоклассицизма-экспрессионизма.

Не последнее место в работах Курта занимает исследование взаимодействия сознания и бессознательного психического и их участия в таких видах музыкальной деятельности, как восприятие музыки, исполнительство, композиторское творчество. Автор отмечал тесную взаимосвязь между данными явлениями, выделяя бессознательный компонент как более мощный, «являющийся предпосылкой *сознательного восприятия* (курсив – А.Ч.) музыки» и «диктующий» сознанию комплексные представления и впечатления [79, с. 45].

Отмечая участие бессознательного в исполнительской и творческой деятельности, автор акцентирует внимание на одном из важных аспектов взаимодействия глубинных и поверхностных пластов психики, который проявляется в наличии и активизации существующих в них «технических навыков» (как исполнительских, так и связанных с композиторской техникой), «...которые, сначала приобретаются путем полной концентрации сознания, а затем реализуются совершенно самостоятельно, не требуя больше особого внимания» [там же, с. 45]. Механизмом, извлекающим из глубин подсознания навыки, представления и проч., автор также считает *психологическую установку*.

Учитывая достижения современной психологии, следует заметить, что Курт в своем последнем высказывании предварительно очерчивает границы одного из трех видов бессознательного, предложенных впоследствии В. Ротенбергом [135, с. 34–40]. В. Ротенберг выделил следующие виды бессознательного психического, являющиеся разными вариантами соотношения неосознанного компонента психики и сознания:

- 1) бессознательное как черта, *сопутствующая* развитому сознанию (иначе говоря – *досознательное*);
- 2) бессознательное как *неактуальное в данный момент* для осознания (но в принципе осознаваемое);
- 3) бессознательное *неосознаваемое*.

Второй вид бессознательного (*неактуальное в данный момент*, но в принципе осознаваемое содержание психики) связан с проблемой *автоматического-бессознательного*. Область автоматически производимых человеком операций весьма обширна и связана как с выполнением всякого рода привычных, так сказать общечеловеческих индивидуальных и социально-коммуникативных действий, так и во многом с реализацией чисто профессиональных навыков, которые являются важной составляющей, например, творчества исполнителей-инструменталистов или композиторов.

Профессиональные навыки, относящиеся к периоду совершения действия, предваряются готовностью к действию, в случае, указанном Куртом – профессиональной установкой (хоть автор и не употребляет понятие «профессиональная»).

Что касается возможности рассмотрения бессознательного (как индивидуального – в трактовке Фрейда, как коллективного – в трактовке Юнга), в роли источника для творческих импульсов, озарений, открытий, фантазий и пр., следует отметить, что Курт не обращается к данной теме. Однако, как показано нами было выше, *совокупные выходы на творчество музыкальных «властителей дум» XIX и XX веков, на творчество И. С. Баха и Р. Вагнера, провоцируют трактовку его психологических штудий в область действий коллективного субъекта, множественных персоналий как носителей установочных импульсов, исходящих от признанного в качестве «эталонного» средоточия стилевой идеи.*

В отечественных условиях идеи психологизма родово-коллективной абстракции в побудительных мотивах действий индивида принимали характерный «всеохватывающий» срез, который, по наблюдению автора «Истории русской святости» отличает религиозность русичей [60], а в обобщении В. Холоповой выделяет смыслово-конструктивную «грандиозность» замыслов [159, с. 27–35].

П. Сокальский является одним из первых представителей русского музыкознания дореволюционного периода, кто подверг научному анализу «механизмы музыкальных впечатлений» [141, с. 7–11]. Сокальский рассматривал теоретические основы музыки «... с точки зрения научного естествознания, точных акустических законов». Передовым для его времени был взгляд на музыку, как на феномен, который существует «...не сам по себе, а как музыкальное впечатление слушающих ее людей» (курсив А.Ч.) [там же, с. 7]. Обращая внимание на «психическую сторону» музыкальных

впечатлений, автор поднимает вопрос о необходимости создания новой науки – музыкальной психологии.

Под высказыванием «музыкальные впечатления» Сокальский имел в виду процесс музыкального восприятия и разделял его на три «этапа»: 1) акустический, заключающийся в восприятии звука как физического явления; 2) физиологический, который сопровождается поступлением звукового сигнала в органы слуха его первичным распознаванием и идентификацией; 3) психологический, сопровождающийся превращением явлений физической реальности в «продукты психического характера ... впечатления, настроения, представления, суждения, идеи и оценку всего происходящего процесса» [там же, с. 8].

П. Сокальский отмечал, что первый и второй этапы музыкального восприятия происходят «...по законам слепой необходимости, помимо участия воли и сознания человека» [там же, с. 9]. Явное сходство во мнении с Г. Гельмгольцем, с чьей работой он был знаком, позволяет нам еще раз (как и в анализе труда Гельмгольца) провести мысль о том, что Сокальский описал, фактически, явление *неосознаваемой рефлекторной установки*.

Относительно третьего этапа, входящего в состав процесса восприятия музыки, украинский/русский исследователь, отмечал, что здесь начинают обнаруживаться «тайны индивидуальных ... различий», психическое содержание которых выражается в проявлении у реципиентов разных мыслей, чувств, представлений, возникающих в момент восприятия музыки, обуславливаемых уровнем образования воспринимающего (общего или специально-музыкального) и типом его темперамента.

Мысли, чувства и т. д., возникающие в процессе восприятия, а также знания и навыки (являющиеся результатом общего или специального музыкального образования), являются наследием жизненного опыта. Сокальский писал: опыт «...дает то, что (слушатель – А. Ч.) имеет готового, что накопилось в нем прежде ..., а потому есть как бы оживленная страничка

прожитой психической жизни слушателя» [там же, с. 10]. Опираясь на данное высказывание, мы можем говорить об интуитивно описанном автором механизме действия *перцептивной установки*, базирующейся на имеющемся у индивидуума прошлом опыте.

Также в работе П. Сокальского высказывается положение, касающееся формирования у слушателя оценки воспринимаемого музыкального произведения: «...представления, группируясь в большие психические единицы», сопоставляются «...с общими идеями и понятиями данного субъекта», и получают «...оценку путем сравнения, как создание искусства» [там же, с. 11]. Мнение Сокальского представляет для нас несомненную важность. Речь идет об оценивании воспринимаемой музыки, которое базируется на соотнесении ее с личными представлениями о важном, приятном, интересном. Данная разновидность установки называется *аксиологическая* и является необходимым условием активизации и последующего закрепления.

В начале XX века ученый Б. Яворский, разработал концепцию «ладового ритма» (1908-1920) [171], в которой придал термину «лад» глубокий и расширительный смысл, возвысив это понятие до уровня одной из важнейших музыковедческих категорий. Автор разработал вопрос о ладовой конструкции и ее различных типах, увязал вопросы лада и метроритма, а также музыкальной формы. Рассмотрение данных проблем нашло широкое практическое применение в современной Яворскому музыке. Термин «ладовый ритм» означает развёртывание лада во времени, а «ритм» – всю область временных соотношений, от мельчайших – до пропорций между крупными частями; чувство ритма определяется как способность ориентироваться во времени, в постоянно действующем звуковом тяготении. Отсюда и возникает обобщающее представление, давшее название всей теории.

Главной предпосылкой теории ладового ритма стало понимание двух противоположных типов звукоотношений – неустойчивых и устойчивых – в качестве основополагающих для построения ладов. Важным стимулом ладового развития, источником естественной ладовой неустойчивости Яворский считает интервал тритон. В опоре на собственную теорию автор истолковывает различные звукоряды: пентатонику (мажор или минор с исключением звуков тритона), венгерскую гамму (увеличенный лад из двух единичных систем), целотонный и тоно-полутоновый звукоряды (увеличенный и уменьшенный лады, а также дважды-лады).

Научное обоснование указанных ладов составляет одну из важнейших заслуг Яворского, поскольку большая часть из них реально существует в музыке XIX–XX веков, особенно в творчестве Ф. Листа, Н. Римского-Корсакова, А. Скрябина. Яворским были продемонстрированы и периодически построенные звукоряды (лады с ограниченной транспозицией), которые много лет спустя использовал в творческой практике О. Мессиан. Понятие ладовой переменности разъясняет многие явления народной музыки, и помогает объяснению некоторых сторон политональности. После 1917 года создатель теории ладового ритма углубился в новые исследования, пытаясь найти обоснование теоретических положений в современной ему психологической науке.

Яворский дал психологически ориентированное и мотивированное определение лада, нацеленное на понимание этого явления как одной из существеннейших сторон музыкального мышления. «... Основанная на определенном принципе стройная координация тяготеющих ячеек, – пишет он, – образует при своей реализации в определенных звуках лад... Организованная *внутренняя настройка* дает возможность организовать звуковое мышление» [там же, с. 39–41]. Данное высказывание представляет интерес, поскольку понятие «внутренняя настройка» (или – «ладовая настройка» – А.Ч.) отражает внутреннюю психологическую готовность

слушателя к восприятию звуковысотных отношений в музыке, т.е. – его *перцептивную* установку.

Яворский применяет понятие «внутренняя слуховая настройка» не только в исследованиях, связанных с ладом, но и в исследованиях речевой, и музыкальной интонации [171, с. 41–48]. Отмечая генетическую связь речевого и музыкального факторов, Яворский писал: «...музыкальная интонация есть речевая конструктивная ячейка и, как таковая, организуется на определенной ступени культурного развития каждого народа» [там же, с.44]

И при этом Яворский указал на общий психологический источник речи и музыки – *установку*:

– «... одномоментная (речевая) интонация выявляет ... ракурс внутренней слуховой настройки, организованной переживаемым биологическим или трудовым процессом» [там же, с. 41];

– «... музыкальная интонационная речь есть моторно-организованно возникающая в звуковом спецификауме внутренней слуховой настройки и способная организовать объективное сознание через воспринимающий слух» [там же, с. 43].

Выдающийся музыковед, Б. Яворский интуитивно описал сущность явления *установки*. Не применяя в своих исследованиях данное понятие, поскольку в то время оно еще не было «задекларировано» в психологической науке, он, тем не менее, осознавал необходимость указанных выходов, фиксируя соответствующую позицию в своих высказываниях.

Иная ситуация сложилась к середине 20-х годов, когда вышла в свет одна из первых работ Д. Узнадзе «Основы экспериментальной психологии», в которой впервые были обоснованы некоторые из основных принципов теории *установки*, объяснявших с позиций более широкого теоретического базиса, в аспекте психологической природы музыкальных явлений таких феноменов как восприятие, внимание, мышление и др.

Первым из музыковедов, кто опирается в своих исследованиях на терминологический аппарат теории установки, была С. Беляева-Экземплярская (диссертация «О психологии восприятия музыки» (1916)) – музыковед и психолог, исследователь закономерностей восприятия в общей и музыкальной психологии. В статье «Восприятие мелодического движения» (1929) автор описывает серию индивидуальных и *групповых* экспериментов, проведенных на базе подсекции психологии музыки Государственной академии художественных наук в 1926–1927 гг. В ходе экспериментов, основной задачей которых являлось исследование ощущения завершенности или незавершенности мелодии, возникающее в процессе восприятия мелодического движения, Беляева-Экземплярская приходит к выводам, важным как для теоретического музыкознания, так и для музыкальной психологии:

- ощущение законченности мелодического движения обусловлено ладовым мышлением экспериментуемых и базируется на чувстве лада, как системы взаимоотношения устойчивых и неустойчивых звуков, обеспечивающей закономерности динамического характера. Данный вывод, в котором усматривается продолжение научных взглядов Яворского, является традиционным для музыкознания советского периода.
- новаторским представляется вывод о существовании явления *психологического характера*, которое может объяснить ощущение внутрिलाдового тяготения и функциональную взаимосвязь ступеней.
- Таким явлением «психологического характера» С. Беляева-Экземплярская считает *установку*:

«Звуки мелодии не безразличны друг к другу, а обнаруживают известные функциональные соотношения. Восприятие этих соотношений зависит от *установки* слушателя на определенный лад, зависит от того, какие звуки он будет считать опорными и какие куда-то тяготеющими,

стремящимися, неустойчивыми» [11, с. 64]. В данном случае речь идет о *перцептивной установке*, обуславливающей готовность реципиента воспринимать в качестве лада – звуковысотную структуру, основанную на принципе взаимоотношения тонов, о чем автор и пишет далее: «Когда мелодия построена в тех ладах, к восприятию которых есть некоторая *готовность* и когда этому не мешает ... момент других звуковых впечатлений, то показания испытуемых и вывод теоретического анализа совпадают» [там же, с. 65].

Кроме того, Беляева-Экземплярская отмечает следующее: «Установка может зависеть от особенностей настройки *данного момента*, ... наблюдается и тенденция к некоторой *постоянной установке*, обусловленной прошлым опытом, выучкой...» [11, с. 65].

Судя по всему, в данном случае автор акцентирует внимание на том, что *установка обладает внутренней иерархичностью* и представляет собой целый *установочный комплекс*, в котором, в зависимости от ситуации преобладает (выступает на первый план, становится главенствующей) одна из разновидностей установки. Так, под особенностью настройки «данного момента» подразумевается *кратковременная перцептивная установка*, обеспечивающая готовность воспринимать в данный момент (здесь и сейчас) лад проигрываемой мелодии в качестве основного. Под постоянной установкой – *долговременная установка* – понимается готовность слушателя воспринимать *любую* из известных ему (приобретенных в ходе жизненного или профессионального опыта) звуковысотных систем в качестве лада.

В статье «Заметки о психологии восприятия времени в музыке» [121, с. 303–329] Беляева-Экземплярская характеризует установку как важный фактор, обеспечивающий психологическую готовность восприятия темповых, метрических и ритмических отношений в музыке и влияющих на него. Так, восприятие темпа зависит от скорости чередования счетных единиц-долей, затем «...образуется установка, вследствие чего одни звуки

или стуки будут казаться акцентированными, другие – нет. В зависимости от расположения акцентов будет изменяться и ощущение темпа» [там же, с. 316].

При восприятии метра большое значение отводится повторению, периодичности, которые упорядочивают, облегчают процесс восприятия: «Нам не нужно делать усилия, чтобы уловить новое содержание, оно идет по налаженному пути и соответствует создавшейся установке» [121, с. 325].

Ритм рассматривается автором как «временная форма», находящаяся в тесной взаимосвязи с содержанием, в ней заключенным и неразрывно связанным с качественными особенностями музыки – «... ладовыми, мелодическими и гармоническими, тембровыми, громкостными и др.» [там же, с. 328]. Для восприятия ритма должна возникнуть «...установка, готовность к восприятию определенных отношений» [там же, с. 305].

Таким образом, понятие установки у Беляевой-Экземплярской занимает важное место в определении существа механизмов музыкального восприятия и конструирования-сочинения музыки, выводящих через коллективную субъективность слушательских групп, на представление о стилевых процессах в музыке.

В работе Е. Мальцевой [88, с. 25–33] мы также находим указание на значительную роль установки в развитии такой разновидности абсолютного слуха, как абсолютно пассивный слух, который может быть приобретен «... путем вслушивания в тембровые особенности звука и наблюдения за их изменениями» [там же, с. 32–33]. В частности, Мальцева акцентирует внимание на вербальной установке; словесные указания являются той установкой, которая направляет процесс музыкальной деятельности – восприятия, мышления, узнавания и т.д. Но в тех случаях, когда вербальный стимул представлен в виде тезиса, принимаемого коллективным субъектом представителей стиля-направления, то в этом случае логично выделить его как *установочный в творческих предпочтениях*.

Итак, обобщая сказанное об историческом становлении концепции установки в психологии с проекцией на музыковедческие подходы, ометим:

- 1) органичность для психологических разработок XIX–XX веков проблематики «настройки», «слуховой настройки», которая коррелирует с соответствующими психологизированными терминами музыкально-теоретических и музыкально-эстетических описаний, а с конца XIX века – также с поисками выдающихся ученых в сфере психологии перцепции-апперцепции (И. Герbart, Г. Фехнер, Г. Гельмгольц и другие);
- 2) развитие теоретического и исторического музыкознания от Г. Римана и Г. Адлера продвигает концепции влияния настройки-установки в объяснении базисных механизмов музыкального выражения и достигает апогея в трудах Б. Яворского и Э. Курта, в центре исследования которых оказалось творчество И. С. Баха и его стиль как одна из «интонационных идей» (по Е. Марковой) стилевых установок XIX и XX веков;
- 3) обособление музыкальной психологии в автономную сферу, в которой экспериментальный метод, почерпнутый в общей психологии, адаптировался к гибкому взаимодействию индивидуального-наиндивидуального, направив исследования музыкальных психологов 1920-х годов в сторону коллективно-субъективного качества *установки*; последняя нашла проявление в стилевых предпочтениях и обратила внимание исследователей к внутренней иерархичности и сложности выделенного *установочного комплекса* в сфере музыки.

1.3.2. Роль психологической установки коллективного субъекта в определении идей-образов эпох и музыкальных стилей-направлений.

Психология музыкально-творческой деятельности составляет наиважнейший пласт современной музыковедческой проблематики, который отмечен несистематизированностью разработок, поскольку направлен на осознание глубинных атрибутивных свойств музыкальной деятельности в запечатлении родового *идеального* опыта человечества в целом – в сочетании с

множественными выходами индивидуализированных проявлений единств идеального и материально-физического начал в музыке, охватываемых по разным направлениям музыкальной наукой.

От XVIII столетия в качестве одной из ключевых в музыковедческой науке вычленилась сфера народного-национального, заняв ведущее положение в музыкально-исторической проблематике (общеизвестны труды по Всеобщей истории музыки, написанные Ч. Берни, В. Хоккинсом). Коллективный субъект как сознательный носитель Ratio в конкретике историко-культурного проявления обнаруживался в двоякости своего адекватного запечатления: как суммированная масса индивидов в единстве «народа», как концентрация в индивидуальной уникальности творца-гения энергетической массы, конденсирующей мыслительные типологии народов.

Так исторически сложилось, что проблема народного-национального в музыке от века Первой технической революции вплоть до настоящего времени органично вошла в музыкознание, определив тонус и ракурс психологических разработок музыкальной выразительности.

В XX столетии вопросы коллективного сознания в виде «идей времени», «словарей эпохи», стилей эпохи и национального мышления составили ключевые исследовательские поиски.

Проблемы национальной характерности и особенности музыкального искусства всегда составляли фундаментальный пласт искусствознания, который определял сложность и многозначность музыкального творчества. Явление психологической установки в музыкальной деятельности создает широкий проблемный круг, вопросы которого соприкасаются с такими значительными категориями музыкального искусства как стиль, жанр, авторский метод, творческая индивидуальность и др.

Современные научные подходы к проблеме национального в искусстве связаны с принятой методологической дихотомией рационально-логического

и интуитивно-осознанного, однако и в том, и в другом случае они тяготеют к понятийному выражению.

Национальный признак всегда является одним из основных в словесно-смысловой конструкции описания какого-либо музыкального явления. За привычной и однозначной в своем словесном выражении схемой описания музыкально-художественного факта («австро-немецкий симфонизм», «русский романс», «французский импрессионизм», итальянское *bel canto*, «немецкая романтическая опера») кроется многозначный комплекс исторического бытия национальной культуры, сложный механизм взаимодействия психологической динамики национального сознания и статики художественной формы. И лишь «расшифровка» каждого звена словесно-понятийной конструкции может приблизить к действительному смыслу состоявшегося явления. Поскольку и «немецкая», и «романтическая», и «опера», – все эти понятия фокусируют в себе разветвленную систему ментального комплекса, создавая в художественной плоскости так называемую «заряженную форму», под которой А. Климовицкий понимает систему идеологически реагирующей на мир формы [70].

Таким образом, то, что на первый взгляд очевидно, то, что воспринимается культурным сознанием как само собой разумеющееся, имеет все же потребность в понятийном уточнении, так как лишь в случае «словоназывания» явления мы приближаемся к его сути, ибо познать, как известно, – означает назвать.

Разнообразные вопросы, связанные с психологией музыкальной деятельности, разработаны в многочисленных трудах Г. Гемгольца, К. Штумпфа, К. Сишора, Э. Курта, Х. Римана, Б. Асафьева, Б. Теплова, Л. Выготского, Е. Назайкинского, В. Медушевского и др.. На развитие отечественной музыкальной психологии оказали влияние научные разработки теории восприятия и ощущений, исследования структуры деятельности, памяти, творческого воображения и т. д.. Однако, тайна

творческого музыкального процесса осталась неразгаданной до конца и сегодня, в связи с чем исследовательская мысль активно старается охватить механизмы функционирования этой сферы человеческой деятельности.

Глубинные механизмы функционирования многих явлений композиторского творчества тесно связаны с концепцией психологической установки, трактуемой с учетом опыта палеопсихологии принятия единства осознанного и неосознанного в деятельностном выражении человека. Так, например, понятие «свой-чужой» опирается на внутреннюю норму, которая подсознательно сформировалась у людей и, так или иначе, находит свое выражение в различных художественных явлениях.

Богатейший опыт европейской музыкальной культуры показывает, что формирование индивидуальных авторских стилей многих композиторов основывалось на сложных механизмах, во-первых, осознания принадлежности «своей» национальной традиции, во-вторых – активного взаимодействия со стилево-жанровыми нормами «чужих» культур, тем самым, порождая художественную уникальность проявления творческой деятельности. Достаточно лишь вспомнить имена Ф. Листа, М. Глинки, А.Рубинштейна, Г. Малера, а также целого ряда композиторов, представляющих музыкальный авангард второй половины XX столетия, органично вписавших эстетику музыки Востока в языковой контекст европейского мышления (О. Мессиан, Дж. Крамб, Дж. Кейдж, К. Штокхаузен, Ф. Гласс и американский музыкальный минимализм в целом), – чтобы утверждать неоспоримый факт роли осознанной установки в избирательности стилевых качеств музыкального материала и декларативности личностных позиций автора-композитора, которые составляют содержательно-смысловую целостность каждого конкретного стиля-направления.

Так, например, А. Шёнберг, проповедуя композиционно-стилевые принципы додекафонии – Новой музыки – акцентировал её генетические

истоки, указывая на контрапунктическое искусство Баха, тем самым, как бы подводя под общий знаменатель «баховского гена» всю предыдущую и будущую эволюцию немецкой профессиональной традиции. Г. Малер, осознанно ориентируясь на традиции большого жанра симфонии, персонифицированного именем Л. Ван Бетховена, тем не менее, активно «растушёвывал» монолитность композиционной логики бетховенского симфонизма внедрением образно-содержательных и, соответственно, музыкально-тематических норм экспрессионистского толка, да ещё и со славянским «уклоном» (не говоря уже о еврейских элементах его творчества, что составляет сегодня отдельную линию исследования наследия Г. Малера).

В европейской культурной памяти масштабные структуры малеровских симфоний ассоциируются с эпохой завершения *немецкого* симфонизма. При этом существенную роль в творческой концепции Г. Малера играет духовно-этический пафос музыкального творчества, часто реализующийся по принципу баховской музыкальной риторики. Его яркое воплощение, наряду с авторским пониманием симфонии как жанрового архетипа, находим и в камерно-вокальной музыке. Бахианская установка, преломлённая в условиях жанровых нормативов немецкой романтической музыки, представляется весьма показательной для понимания как авторского стиля Г. Малера, так и рубежного перелома XIX–XX веков в целом, для которого оба австрийских композитора – Г. Малер и А. Шёнберг – парадоксальным образом являются знаковыми проявлениями *немецкого* музыкального стиля.

Таким образом, обращение к явлению психологической установки в контексте музыкально-творческой деятельности представляет возможности проникновения в сложные глубинные механизмы творчества, поясняющие и «расшифровывающие» такие категории как авторский стиль, национальный стиль и др.

Начиная с Нового времени, в фундаментальных искусствоведческих исследованиях встречаем как эмпирические принципы освоения вопросов о

природе национальной специфики музыкального творчества с помощью наблюдения и описания, так и пробы строгой систематизации и классификации стилей по формальным признакам (Г. Вельфлин, И. Ген, О. Шпенглер). Данные вопросы рассматривались и с позиций установки на осознание стилевого фактора в его структурно-динамическом аспекте (Д. Лихачев, Ю. Лотман, В. Ванслов, А. Михайлов и др.). При этом, безусловно, психологический аспект не всегда акцентировался исследователями в качестве глубинного пласта формирования национального стиля.

Отдельный слой среди подобных теоретических концепций составляет позиция французской «новой исторической школы», которая выстроила целостную картину той либо иной региональной культуры на основании ее онтологической доминанты – этнического фактора, определяемого как ментальность (К. Леви-Стросс, Ж. Ле Гофф и др.). История ментальности – наиболее перспективное направление антропологических исследований в современных европейских школах, прежде всего – французской. Ее основатели – Л. Февр и М. Блок – поясняли ментальность как коллективную психологию сообществ на стадии цивилизации.

Сходные взгляды находим в культурологических исследованиях Н. Данилевского, Г. Гачева, В. Певзнера, С. де Мадариага, Й. Хейзинга, А. Гуревича, у которых основные, типовые характеристики культуры (художественной – в том числе) выводятся из типовости ментальных ситуаций. Определенные таким образом ментальные показатели той или другой культуры (так называемый «жест культуры») выполняют функции своеобразной психологической доминанты, регулирующей динамику ее развития в исторической перспективе.

В историческом музыкознании категория национального стиля достаточно апробирована, теоретические подходы к ней намечены в «общей истории музыки» авторов XIX столетия. Для Х. Римана и Г. Адлера понятие

национального стиля является одним из базовых наряду с понятием стиля в целом.

У Х. Римана вся история музыки от средневековья до конца XIX столетия представлена как история трех национальных музыкальных стилей – французского, итальянского и немецкого. Г. Адлер различал стилевые периоды по принципу лидерства той или иной национальной школы в историческом времени, чему свидетельство – перечисление жанров и авторов, которые представляют конкретный стилевой пласт. Выдвижение на первый план национальных координат в определении стилевого качества помещает искусствоведческие позиции в одну плоскость с известной исторической аксиомой: «История творится не всеми народами вместе, но отдельными народами, первенствующими на определенных исторических этапах».

Проблема *национального* стала важнейшим фактором развития профессионального искусства от конца XVIII ст., причем *психологическая* подоплека его, связанная с выражением патриотического чувства, пафоса утверждения того или иного национального знамени, – указывают на осознанный выбор, на *настройку* в поведенчески-мыслительных предпочтениях, которые совокупно называем *психологией установки*.

Говоря о концепции психологической установки Д. Узнадзе в ее методологических выходах на историко-музыковедческую проблематику, невозможно не обратиться еще к одной научной интерпретации психологических оснований творческой человеческой деятельности, представленную в трудах Л. Гумилева. Теория этногенеза Л. Гумилева представляет исключительную ценность своим концепционным пересечением с историко-музыковедческими позициями и специальными научными представлениями о явлении психологической установки [43].

Этнос по Гумилеву – это энергетическая организация человеческих особей, основная *психологическая установка* которой выражается в

осознанном либо полуосознанном отличии «своего» и «чужого». «Сопоставление «мы-они» характерно для всех эпох и стран», – утверждал Л. Гумилев [43, с. 41]. В историческом музыкознании исходная дихотомия «свое-чужое» определила академическое разделение на «отечественную» и «зарубежную» музыкальные культуры, выражая, таким образом, стихию национальной номинации авторской работы и её стилево-содержательное *отражение* в культурной памяти нации человечества.

Л. Гумилев выдвинул единый и универсальный признак определения того или иного этноса – этнический поведенческий стереотип. Язык, происхождение, обычаи, идеология лишь иногда, по мысли автора, являются определяющими в сознании этнической специфики при одном условии: «вынести за скобки мы можем лишь одно – признание каждой особью: мы такие-то, а все другие иные» [там же, с. 95–96]. И указанный психологический норматив становится *установочным* – на всех этапах проявления национально-этнического показателя.

Психологически-поведенческий принцип обнаружения национально-этнического знака ярко демонстрирует история музыки XIX века: осознание себя польским композитором француза по отцу Ф. Шопена, большую часть своей жизни проведшего во Франции; шотландца по отцу Э. Грига – норвежским; представление Новонемецкой и Венгерской композиторских школ – австрийцем Ф. Листом; грузинская кровь по отцу и жизненно-бытийная несоприкасаемость с русской глубинкой не помешала стать А. Бородину выразителем русского эпического принципа в музыкальной профессиональной сфере; польские корни рода М. Глинки не помешали утверждению в его лице классики национальной оперы, русского симфонизма, а культовой фигуре австрийского музыкального экспрессионизма А. Шёнбергу и его единомышленникам А. Бергу и А. Веберну утверждать «от противного» рационально-интеллектуалистский пафос баховского Гения. Позднее, уже в XX столетии, в эпоху

постмодернистского художественного сознания, апелляция к баховским композиционным структурам в аспекте их жанровой архетипичности (в частности – пассиона), составит отдельный пласт композиторского творчества. Это и позволяет говорить об осознанном бахианстве как установочном факторе.

Принятая установка на проявление заявленного национального знака и соответствующего творчески-поведенческого комплекса оказалась необходимой и достаточной для представительства в мировом художественном сообществе национальной стилистики (будь то фольклористска–сориентированная либо в абстрагировании от нее по иному заявленная национальная «интонационная идея»). И если в большинстве случаев все вышеперечисленные композиторы представляли свой национальный лик посредством ссылки на соответствующий фольклорный пласт, то контекст подачи этих ссылок был не так однозначен. Данное положение фиксировалось в последующие времена, когда жизненное окружение великих музыкантов эпохи романтизма было отдалено во времени и забыты питавшие их источники.

Такова ситуация с «Камаринской» М. Глинки, национальный знак которой безусловен со ссылкой на фольклорные темы. Но контекст этой знаковости, определенный вторичным проявлением ссылки на казацко-рыцарскую эмблему победной русской армии, каковой она предстала в Европе в XVIII столетии и побудила Л. Бетховена обработать данную мелодию в 1798 г. в героическом стиле («12 вариаций на тему русского танца...»), – был утрачен для многих слушателей, о чем свидетельствуют некоторые критические высказывания современников Глинки в 1840-е годы.

Аналогично, запечатление глубинно-национального как бы «минует» питавший того или иного композитора фольклор. Например, судьба знаменитого «клича богатырей» из унисонной начальной темы «Богатырской» симфонии А. Бородина № 2. Данная тема – квинтэссенция

«русскости» в данном сочинении, но, как справедливо отметила в своей книге Е. Маркова [89, с. 174], первоначально эта тема предназначалась для характеристики половцев – и в целом совокупный тип этой мелодии несколько далек от русских фольклорных мелодий. Но зато она очень органично «вписывается» в интонационную парадигму 1870-х годов, контуры которой находим и в теме Мечтаний Татьяны, и в мелодической линии романса Э. Грига «Осенью» и многих других сочинениях, весьма далеких от народности вообще и русской народности в частности.

Понимание Гумилевым поведенческого стереотипа как единственного и универсального этнического признака созвучно научным позициям современной антропологии, выдвигающей понятие ментальности в качестве решающего национального показателя, формируемого государственным сообществом людей [см. концепцию Д. Лангевише, 81]. Имеющиеся на сегодня многочисленные научные описания определяют явление *ментальности как установочный психологический механизм представителей определенной нации-культуры*, который дает возможность хаотический поток всяческих впечатлений интегрировать сознанием в целостное мировидение. Музыкальная солидаризация, определяемая утверждением знаковых мелодий и музыкальных звучаний вообще, занимает не последнее место в «кодировании» национально-ментальных примет. В этом плане наличие огромного потока авторских интерпретаций «баховских знаков» (на всевозможных уровнях – от музыкальной лексики до образных мотивов) композиторами XIX–XX, наталкивает на мысль об очевидности осознания представителями различных национальных культур баховского творчества как культурного гена европейского музыкального профессионализма, порождая феномен бахианства как установки.

Особенного внимания в теории Л. Гумилева заслуживает специально выделенный автором феномен этнической доминанты, который понимается им как основная возможность соотношения качества выражения с понятием

национального идеала – и, добавим, идеального вообще в пределах эпохи. Продолжая эту мысль, Д. Лихачев отметил, что принципиально важно различать национальный характер и национальный идеал: «Идеал не всегда совпадает с действительностью, даже всегда не совпадает. Однако, национальный идеал тем не менее очень важен. Народ, создавая высокий национальный идеал, создает и гениев, которые приближаются к этому идеалу» [85, с. 315].

В данном выражении – указание на взаимосвязь явлений этнической доминанты и психологической установки конкретной личности, материализованным культурным проявлением которой выступает формирование и бытие национального идеала. Очевидно, что наиболее яркой сферой реализации последнего выступает всякая культурная деятельность (художественно-артистическая в том числе) национальных Гениев-Героев, являющихся проводниками *идеальных* представлений наций. Фигура И. С. Баха представляется наиболее показательной в демонстрации культурных ориентиров не только немецкой музыкальной традиции, но и европейского культурного ареала в целом. Особенно это подтверждается актуализацией стилевых нормативов и приёмов моделирования сущностных качеств баховской музыки в композиторской практике XX столетия (на славянской почве уникальным является попытка возрождения пассионного жанра в творчестве А. Козаренко С. Губайдулиной, И. Алфеева).

Мысль о взаимодействии субъекта-индивида и коллектива (нации) оплодотворяет всякие художественные наблюдения-раздумья, порождая творчество. Тем самым, перед нами – удивительное единство человеческого «внутреннего» и «внешнего», что реализуется в артефакте: стиль как поведенчески-мыслительный тип выражения, *установочный* для окружения, то есть для творческих индивидуальностей и для совокупного Большого разума современников.

Таким образом, концепция этногенеза во многом созвучна позициям психологической установки Д. Узнадзе, определяет актуальные и методологически обусловленные для современного искусствovedческого контекста предпосылки осознания и пояснения феномена национального в музыке. Подобных ракурсов не находим у большинства современных авторов-искусствоведов, рассматривающих данный вопрос. При этом проблема национального стиля в музыке соответственно психологическим аспектам ее рассмотрения, приобретает культурологическую масштабность, не изменяя при этом принципам музыкальной имманентности содержания понятия стиля.

Национальное-ментальное обозначается в музыкальном историческом развертывании и как принятие первенства инонациональной идеи – очевидное и демонстративное господство немецкой музыки в XVII–XIX вв. (что и зафиксировано в римановской идее смены трех наций в руководстве музыкальной профессиональной жизнью от XII до XIX ст.).

Тем показательнее осознанное и принципиальное выдерживание в «век национальных школ и национальных революций», – в XIX век, «равнения на Баха», что было волей коллективного субъекта разных наций в принятие немецкого – бахианского – знака в качестве органики своего национального художественного типа. Признание русской школы в лице «Царя Игоря», то есть И. Стравинского в качестве явно лидирующей идеи века Научно-технической революции и мировых войн – не исключило баховского знака в исканиях антироманического века. Более того, как уже отчасти отмечалось ранее, Стравинский в «Царе Эдипе» (1928) четко обозначил *пассионный* план композиции и открыл музыкальный ряд оперы-оратории риторической темой-символом Кольца, узнаваемой по аналогии с баховскими темами, тем самым демонстрирующей преемственность от немецкой – бахианской – стилевой идеи.

Все вышеперечисленные пути проникновения в тайны психологии музыкального запечатления народного-национального качества выражения в музыковедении фокусируются в феномене реакции на «идею времени», выражаемую осознанием *избранного источника* художественного вдохновения в музыке, каковым в том числе стало выраженное *бахианство* как века романтизма, так и аромантически направленного минувшего века. Психологическая глубинность обнаруженного сосредоточения коллективного субъекта на идее *бахианства*, становится *установочной по ряду показателей*:

- 1) высокая степень сосредоточенности внимания на апелляции к И. С. Баху – как символу профессиональной композиционной авторской работы в условиях неудержимо разраставшихся атрадиционалистских тенденций в области творчества;
- 2) множественность примеров бахианской направленности творчества – в единстве композиторской осознанности тематических выборов и в спонтанности исполнительских решений, теоретически обобщаемых в музыковедческих описаниях, непосредственно обращенных к Баху, как это имело место в трудах И. Форкеля, Э. Курта, А. Шенберга, А. Швейцера, в многочисленных статьях романтиков, в программно-художественных декларациях композиторов и исполнителей.

В качестве выводов приведенных обзоров материалов по психологии установки в свете заявленной проблематики бахианства XIX–XX столетий, отмечаем:

- 1) бахианство составляет выбор коллективного субъекта европейского культурного ареала в рассматриваемой временной дистанции, соответственно, корректируемой эпохальными смысловыми предпочтениями от «века романтизма» до «антиромантического» столетия;

- 2) психология установки, разработанная Д. Узнадзе применительно к личностным мотивациям деятельности, в высшей мере касается психологии Большого разума исторического мышления, в тех его ипостасях, которые обозначены парадигматикой стилового выражения эпох, наций и школ-направлений;
- 3) выдвинутая теоретическая модель психологии установки коллективного субъекта предполагает аналитическую апробацию бахиански направленных творений в музыкальном искусстве XIX–XX веков, что и составляет предмет аналитической части диссертационного исследования.

Выводы к Разделу 1

Обобщая содержательность первой главы диссертации, выделим следующие положения:

- 1) романтическое бахианство с его ссылками на тематические цитаты, конструктивно-формальное уподобление инструментально-циклическим структурам Баха при избегании имитационно-полифонических форм, бахианство XX века, «антиромантическая» направленность которого выделила полифоническую парадигматику и пассионно-кантатные жанровые срезы в следованиях Баху, – демонстрируют последовательно-стилистическую избирательность и разграничение стилевых предпочтений в баховском источнике; в представленных случаях речь идет об *осознанной* апелляции к стилевым составляющим искусства Лейпцигского Мастера XVIII столетия;
- 2) *исполнительское* проявление бахианства, доступное в анализах материалов XX века, обнаруживает *осознанную декларативность* стилевых качеств, заимствованных от Баха; эта декларативность находит свое проявление либо в репертуарных ограничениях, либо в стилевой иерархии разнообразия представляемых произведений. В их числе и режиссерско-дирижерские решения, реализация которых обусловлена установкой коллективного субъекта творческого объединения (театрального, оркестрового, хорового и др.);
- 3) музыкальные проекции психологии *установки* определяют особый акцент на *культурно-осознанном проявлении этого феномена*, который выделяем в музыке как бахианство, как стилевую парадигму в пределах ведущих тенденций романтизма – антиромантизма/аромантизма музыкального искусства XIX–XX столетий.

РАЗДЕЛ 2

АНАЛИЗ «БАХОВСКИХ ЗНАКОВ» МУЗЫКИ XIX–XX ВЕКОВ В СВЕТЕ ПСИХОЛОГИИ УСТАНОВКИ

2.1. Бахианство романтиков XIX века

На искусство романтиков XIX столетия значительное влияние оказал «Пассион по Матфею» И. С. Баха, который осознавался в *мистериально-театрализованном* плане. С обращенностью к данному пассиону, соотносимы разве что ссылки на Хорошо темперированный клавир Баха, из которого, соответственно французской традиции сакрализации прелюдии, и выделился этот жанр, отрываясь от немецкой двоичности прелюдия – фуга (доказательством этому являются Каприсы Н. Паганини, Прелюдии, Этюды Ф. Шопена, Этюды по Паганини Ф. Листа).

Художественный индивидуализм И. С. Баха был приветствуем романтиками, ими принят и понят, – и объективно это запечатлено в уникальном варианте структуры Пассионов, осознанных впоследствии в качестве «баховского знака» в искусстве XX века, эталонно-баховской типологии, представляющей *ментальный динамизм* субъекта как носителя национальных мыслительных типологий.

В представленных анализах мы делаем акцент на «баховских знаках» тех сочинений, выразительность которых в их ссылках на И. С. Баха недооценена, при том, что они очевидны и отмечаются в монографиях как принципиальные устремления авторов-романтиков к сопряжению собственного творчества с бахианскими смыслами-структурами. Психологический ракурс такого подхода неизбежен, поскольку речь идет о *фантазийно-поэтическом* восприятии наследия Баха. Вдохновляющий *образ* композитора был дороже почитателям в XIX веке, нежели, правда «творческой механики» великого немецкого Мастера – его современникам.

Образно-тематическое богатство Пассиона от Матфея И. С. Баха определяется значением первого номера, «Шествие на Голгофу». Музыкальная символизация Высшего отмечена последовательностью *anabasis*, составляющую мелодический стержень основной темы-образа. Данная стержневая фигура, является показателем *бахианства*, и делает узнаваемой ссылку на Баха в Четвертой симфонии И. Брамса (тема финала) и Шестой симфонии П. Чайковского (тема вступления к I части). В данном случае речь идет о слышании символических смыслов Пассиона И. С. Баха авторами романтического века, акцентировавшими выразительность *абстракции* как смысла баховской риторики, величие которой осознавали через самозначимость *линии*-мелодии.

Антитеза классицизм – романтизм выделила и для самих романтиков, и для исследователей их творчества соотнесенность романтизма с барокко. Соответственно, закономерным был интерес Ф. Шуберта к барочным элементам выразительности. Однако Шуберт, представляя романтический этап развития Венской школы, в отличие от Гайдна, Моцарта, Бетховена, также обращавшихся к барокко, первым из романтиков проявил интерес к первохристианским ценностям, которые вдохновляли романтиков своей отстраненностью от материальной избыточности самовыражения в Вере. Отсюда – особенности жанровой системы творчества Ф. Шуберта и специфика его авторского мышления, определившиеся в стилевых установках немецкого «бидермайера», со свойственной ему камерностью выражения и минимализацией формы. Наиболее ярко и целостно авторский стиль композитора воплотился в сфере камерного вокального творчества, в жанре немецкой *Lied*, следы которой обнаруживаются и в инструментализме, и в трактовке крупных форм, использованных композитором. Камерная форма сольной песни оригинально вобрала монументальные идеи барокко, своеобразно развивая «немецкую идею эклектизма в искусстве» [113, с. 14-21].

Стереотип художественного мышления Франца Шуберта проявился в синтезировании противоположных стилевых тенденций. Данное качество не получило непосредственного продолжения в XIX столетии, но по многим признакам отмечено связью со стилевыми нормативами XX века – в частности, с минимализмом [2, с.89-95].

В сочинениях 1820-х годов черты авторского стиля Ф. Шуберта проявляются в преемственности лирико-эпических проявлений барокко и в избегании драматической-диалогической структуры, идущей от классицистской оперы, привлекавшей композитора на раннем этапе творчества. Опираясь на барочные выразительные элементы в своей музыке, Шуберт выстраивает разнонаправленные жанровые показатели композиций по «вертикали», как бы в сопряжении контрастно-полифонических смыслов-идей и таким образом демонстрирует немецкую национально-ментальную генетику своих сочинений, моделируя в пределах малых жанров стилистические признаки и интонационно-тематические аллюзии к композициям И. С. Баха. Подобного рода эклектические соединения своего и заимствованного в границах минимализированности объемов жанра Lied придает произведениям Ф. Шуберта исключительную смысловую ёмкость, приравнивая их по выразительности и глубине содержания к крупномасштабным творениям немецкой музыкальной традиции барокко и классицизма.

Обращает на себя внимание сознательное бахианство Ф. Шуберта в вокальных миниатюрах, цикла «Лебединая песня» (1828 г). Наиболее ярко «ссылка» на Баха обнаруживается в песне «Двойник» на текст Г. Гейне. Композитор привлекает в свое сочинение одну из самых известных тем-образов Фуг И.С. Баха, запечатлевших символ Креста (Фуга *cis-moll* из I тома ХТК). Но у Баха тема изложена одногласно, что показательно для экспозиционного раздела фуги, а у Шуберта тема представлена в хоральной фактуре, - как бы в гипертрофии бахианских показателей: соединение темы

Креста и фактуры хорала, использованной в единстве с приемом остинато в проведении хоральной темы. Аналогичные жанровые признаки, с выделением риторически значимых ходов, ассоциируемых с баховской стилистикой, имеет место и в других песнях данного цикла.

В песне «У моря», также на текст Г. Гейне, тема излагается у фортепиано в хоральной фактуре, при этом вокальная партия дублирует мелодический голос. Аккордовая хоральная вертикаль обнаруживаются также в песне «Портрет», на стихи Г. Гейне. Песня «Город» (гейневский текст) отмечена барочным приёмом остинато, что вызывает аналогии к композициям мастеров барокко. Данный приём автор применяет для показа ритмической фигуры в фортепианной партии, вызывающей смысловую аллюзию к «музыке бичевания» из «Пассиона от Матфея» Баха.

Песня «Атлант» (стихи Г. Гейне), запечатлевающая в малой форме масштабность героической фигуры, держащей на плечах всю тяжесть мира, во вступлении (в фортепианной партии) содержит мотивный оборот, контур которого уподобляется характерному для тем Фуг Баха опеванию уменьшенной кварты. В нем, как в баховской теме-зерне, концентрируется интонационно-динамический потенциал, раскрывающийся в последующем тематическом развёртывании. Так символическая нагрузка основного элемента фортепианного вступления сообщает глубокий смысл образу-символу Атланта, принимающего на себя ответственность за судьбу мира.

Еще одним примером бахианства Ф. Шуберта является его «Серенада» на текст Р. Рельштаба. Удивительно красивая мелодия вокальной партии этой песни выстроена с опорой на скрытое двухголосие, что характерно для многих баховских арий, зачастую содержащих нисходящее секвенционное движение в одном из голосов скрытой полифонии. В данном случае, стилистическое цитирование И. С. Баха ассоциирует любовное лирическое признание «Серенады» с идеями возвышенного воспевания и молитвенной сосредоточенности, с образами вдохновенного рыцарского любовного

Служения, за которым всегда стояло представление о любви-служении Богоматери. Другой баховский знак находим в фактуре «Серенады» – наложение в фортепианном вступлении, на линию баса, движущегося в умеренном ритме движения-шага пассакалии, – гармонической quasi-мандолинной фигурации, что еще раз подчеркивает содержательную емкость, заключенную в художественную «простоту» серенады.

Отметим тот факт, что в проанализированных миниатюрах наиболее узнаваемые бахианские музыкальные знаки и символы появляются преимущественно в партии фортепианного сопровождения. Таковую особую тематическую и драматургическую значимость инструментального пласта, в котором звучат ссылки на Баха, находим впоследствии и в операх Р. Вагнера, музыкальное действие которых разворачивается с опорой на систему *инструментальных* лейтмотивов, порученных оркестру и в большинстве своем минующих вокальные партии главных героев. Таким образом, на разных исторических этапах для немецкого музыкального мышления показательной является идея выразительной самостоятельности *инструментальной* музыки, адаптирующейся к разным стилевым качествам.

Как видим, Ф. Шуберт, работавший в «малых» формах песни средствами стилевой эклектики, создавал художественную целостность, ориентируясь на метод «романтической иронии» и его же отрицание: привнесение в серьезную немецкую музыку малых форм, и одновременно наделение камерных песенных типологий образной емкостью и масштабностью смысла. Музыкальная стилистика И. С. Баха проступает у Шуберта в функции эстетического базиса романтического воспроизведения действительности, что и определило драматургический принцип камерных сочинений Ф. Шуберта.

Установка на баховские монументальные жанрово-тематические и фактурные показатели, в соединении с малыми формами «опрощенности» выражения в бидермайеровском раннем романтизме, определила

художественное открытие стиля Шуберта, объективно представляющего «противоречия стиля», как об этом сказано в работе А. Овсянниковой [113].

Для вокальной миниатюры Ф. Шуберта характерно насыщение музыкального текста баховскими «знаками», проявляющимися на различных уровнях: образно-содержательный (очевидная символика образов песен, апеллирующая к религиозно-духовной тематике музыки Баха); интонационно тематический (мелодизированная хоральность); фактурный (полифонические приёмы развития тематизма, скрытое многоголосие). Такой подход в контексте стилевых установок искусства бидермайер, с которыми соотносима шубертовская вокальная лирика, выявляет принципиальную специфику данных сочинений. Подобное музыкально-содержательное расширение жанра немецкой Lied у Ф. Шуберта раскрывает глубинный принцип композиторского мышления, основанный на понимании баховской музыки как «аксиоматического» показателя немецкого стиля в музыкальном искусстве.

В данном случае речь идёт об осознании генетического качества песен Ф. Шуберта, образно-смысловым ядром которых явился «высокий стиль» немецкой профессиональной традиции, олицетворённой фигурой великого Баха, что позволяет говорить о *бахуанстве* данного композитора.

Среди немецких композиторов-романтиков, так или иначе осознававших «генетическую» связь своего творчества с искусством И. С. Баха, особо выделяются имена *Ф. Мендельсона* и *И. Брамса*. Оба автора в европейской культурной памяти связаны, с одной стороны, со стилевыми установками музыкального классицизма, с другой – романтического искусства, что порождает суммирующие концепции «умеренного романтизма» и «преднеоклассицизма» и, соответственно, характеризует их творчество. Однако некоторые особенности музыкального стиля Ф. Мендельсона и И. Брамса указывают на органическую связь с баховскими показателями музыкального мышления и организации музыкального

материала.

Формированию эстетических позиций И. Брамса под воздействием творчества Ф. Мендельсона способствовал, очевидно, круг общих друзей композиторов, самой значимой фигурой среди которых был пламенный борец против банальности в искусстве Р. Шуман.

В 1853 году в Лейпциге И. Брамс знакомится с известным пианистом и композитором И. Мошелесом – другом Ф. Мендельсона; значимой становится и встреча с выдающимся немецким певцом Ю. Штокгаузенем, принимавшим участие в исполнении оратории Ф. Мендельсона «Илия», исполнителем многих вокальных сочинений И. Брамса. Можно предположить, что изучение оратории Ф. Мендельсона (наряду с ораториальными произведениями старых мастеров) и дружба с Ю. Штокгаузенем могли стимулировать творческую работу композитора и привести к созданию собственных кантатно-ораториальных произведений, таких, как «Песня судьбы» на текст Ф. Гельдерлина и «Триумфальная песнь» на текст 19 главы Откровения Святого Иоанна Богослова.

Ориентация и у Ф. Мендельсона, и у И. Брамса на великие образцы прошлого нашла отражение в дирижёрской деятельности – во введении в концертную практику произведений И. С. Баха, Г. Ф. Генделя и других мастеров старинной полифонии. В 1872 году, находясь на должности дирижёра венского общества друзей музыки, И. Брамс, вслед за Ф. Мендельсоном, исполнил «Страсти по Матфею» И. С. Баха. Как отмечает К. Гейрингер, «уже первый концерт, состоявшийся в 1863 году, ясно говорит о художественном *sredo* Брамса. Горячий почитатель Баха начинает свою деятельность исполнением кантаты «Бог мой! По множеству скорбей моих» [35, с. 94]. Из 18-ти концертов, проведенных в течение 1872–1875 годов, две трети были посвящены старинной музыке, исполнены 9 произведений И. С. Баха.

Несомненно, для Ф. Мендельсона и И. Брамса источником вдохновения

были великие образцы прошлого, а в своём творчестве композиторы поддерживали и развивали национальную стилевую традицию. Это, на наш взгляд, наиболее фундаментальный признак, объединяющий Ф. Мендельсона и И. Брамса и обуславливающий большое значение в творчестве обоих мастеров жанров духовной музыки. Трактовка большинства жанров в мендельсоновском наследии проистекает, прежде всего, из примата духовной сферы, которая воздействует на музыку симфоническую («Хвалебная песнь», «Реформационная симфония»), камерно-инструментальную (некоторые квартеты, органное сочинение) и камерно-вокальную (философского характера Lied). Именно в этом видится и доминанта творчества И. Брамса, – начиная от глубокой приверженности композитора к полифонической технике старых мастеров и заканчивая концепциями симфонических и хоровых сочинений.

Общий тон монументальных хоровых сочинений Ф. Мендельсона и И. Брамса связан с особым надличностным, универсально-этическим типом высказывания – парадоксально преломляемого (по методу «романтической иронии»!) с индивидуалистическим взглядом на конфессионально-религиозные разделения. Сольные сцены ораторий Ф. Мендельсона, наряду с типичными для романтической эстетики лирическими пейзажными мотивами, отмечены также демонстративной философичностью, а в хоровых разделах выражены субъективно-лирические настроения и предельный объективизм музыкального высказывания.

Таковы фуги № 9 и № 28 оратории Ф. Мендельсона «Илия», в которых полифоническая надличностная нота сочетается с динамикой балладного ритма, имевшего стойкую семантическую нагрузку индивидуализированной монологичности в романтическую эпоху. Данным Фугам близка по духу мощная двойная fuga из шестой части «Немецкого реквиема» И. Брамса. Оба автора создают псалмы, мотеты, оратории и кантаты, органное и фортепианное прелюдии и фуги, циклы фортепианных пьес,

обнаруживающие многочисленные связи с эпохой барокко и стилем Баха в частности. При этом композиторы вводят простоту сюжетных поворотов и фактурного решения, несовместимую со сложной метафоричностью бахианской *musica poetica*.

В оратории Ф. Мендельсона «Павел» жизненный путь строителя Христианской церкви представлен в сюжете – в абстрагировании от мученической кончины. Оратория содержит две фазы, подобные баховскому пассионному раскладу. Первую часть отличают драматические сцены, сообщающие о грехе убийства христианина-юноши Савлом, который преобразуется вмешательством Господним в защитника Церкви и Проповедника Павла. Вторая часть оратории заканчивается *праведным (!)* людским судом, принимающим Истину слов апостола. Музыкально это символизируется в песенной простоте и стройности базисных хоровых номеров оратории.

Бахианство Мендельсона недооценено в его известных «Песнях без слов». В основу Песни № 1, ор. 19, *Andante con moto*, написанной в E-dur (тональность «идеального состояния» романтиков), положены фигурации по типу Прелюдии C-dur из I тома ХТК, с подчеркнутой басовой линией по ходу «темы кольца-Круга», напоминающей структуры Хоральных прелюдий И. С. Баха. В мелодической линии проводится нисходящая поступенная тема Покаяния (в объеме тетра хорда *a-gis-fis-e, e-dis-cis-h* и т.д.), изложению которой на расстоянии квинты создает аллюзии к кварто-квинтовому звучанию темы в имитационных жанрах Баха.

Среди «Песен» Мендельсона выделяются также такие как «Дуэт» № 19, *Andante con moto*, A-dur, № 33, *Andante tranquillo*, B-dur, содержащие признаки двухголосных Арий И. С. Баха. Видимая ритмическая простота мелодических линий сочетается с инструментальной «разбросанностью» интервальных последовательностей и очевидной ритмической комплементарностью линий-голосов, образующих выраженную

полифонизированную фактуру, далекую от гомофоно-гармонической однозначности, заданной жанром «песни с аккомпанементом».

Опора на баховские традиции в творчестве Ф. Мендельсона очевидна также в его «Характерных пьесах» ор. 7. Полифоническая фактура и общий интонационный строй пьесы № 1 ор. 7 Ф. Мендельсона близки инвенциям И. С. Баха. Имитационное начало пьесы даёт мощный импульс полифоническому развитию, но, несмотря на это, в конце первой фразы (т. 4) возникает достаточно глубокая цезура. Начало следующей фразы с повторяющимися взволнованными интонациями выдаёт почерк композитора уже романтического XIX века. Показательно, что пьеса включает как строгие инвенционные обороты, так и эмоционально открытые, романтические, а также – обороты с секундовыми задержаниями к тонам аккордов в кадансах (например, задержание к прима в верхнем голосе в предпоследнем такте). Благодаря сочетанию в пьесе барочных и романтических черт слушательское восприятие уподобляется «раскачивающемуся маятнику» и совершает на протяжении сочинения постоянные «путешествия во времени».

Пьесы № 2, № 3, и № 4, № 5 представляют собой малый барочный цикл – прелюдию и фугу. Барочный, баховский облик имеет и тематизм. Интонационной основой однотональной темы фуги № 5 ор. 7 Ф. Мендельсона является тоническое трезвучие. Четвёртый, опорный тон темы – «e» – с двух сторон подчёркнут мелодическими скачками: сначала восходящим на чистую квинту от I ступени к V, затем нисходящим на малую терцию вниз от V к III. В результате, голос как бы расщепляется на два, и тон «e» продолжает звучать до тех пор, пока не «перельётся» в следующий – «f», находящийся на расстоянии секунды. Как отмечает С. Скребков, «при ходах голоса на интервалы больше диатонической секунды голос «расщепляется» на несколько голосов, чистое одноголосие нарушается и образуется скрытое многоголосие» [137, с. 26].

В данной теме несложно обнаружить близость с темой фуги *cis-moll* из

I тома ХТК И. С. Баха, где также возникает скрытая полифония. В экспозиционном разделе фуги голоса вступают в прямом восходящем порядке, а после небольшой трёхголосной интермедии (басовый голос паузирует) тема звучит у сопрано. Она предстаёт в интонационно преобразованном виде: в завершающей её части возникает выразительный хроматический ход – риторическая фигура *passus duriusculus*, которая располагается и отчётливо прослушивается в верхнем голосе.

Своеобразие фуги Ф. Мендельсона заключается в обострённой диссонантности вертикалей полифонического многоголосия, активном введении диссонансов на метрически сильном времени, в результате которого fuga в целом приобретает особую «терпкость» звучания (тт. 22, 26-30).

Пьеса № 6 – «В страстном томлении» – близка по духу сарабанде. Начальный восходящий мотив – *anabasis* – становится основой восходящей секвенции, приводящей весь период к каденции на доминанте. В форме пьесы ощущается связь с барочной двухчастностью, а в её втором предложении секвенцирование в условиях полифонического склада заставляет вспомнить принципы баховского интонационно-тематического развёртывания. Сочинение также показательно с точки зрения применения музыкально-риторических фигур: фигура восхождения, упомянутая выше, расположена в верхнем голосе (*a-h-c*) и служит основой темы.

Важно отметить многократное повторение указанной темы в секвенции. Благодаря повторам композитор как бы обращает внимание слушателя на символ, таящийся в тексте. В начальных тактах обнаруживаем мотив *passus duriusculus*, существующий в системе музыкально-риторических фигур барокко, как известно, в разных модификациях. Благодаря хроматизации, наиболее чётко этот ход прослушивается в басу в момент завершения мелодической фразы верхними голосами (т. 4 пьесы) и помогает преодолеть расчленённость музыкальной мысли.

Это «равнение на Баха», при очевидной оглядке на «песенное короткое

дыхание» Р. Шумана, находим и у И. Брамса. Как известно, творческий путь И. Брамса был связан с упорным изучением и совершенствованием полифонической техники письма, ставшей основой, на которой композитор развивал традиции немецкой «серьёзной» музыки, восходящей своими истоками к духовной «догматической лирике» великого Баха. Однако такая установка И. Брамса на продолжение национальной традиции была бы невозможна без вклада, сделанного в её развитие в первую очередь, Ф. Мендельсоном (инициатором возрождения, распространения творческого наследия И. С. Баха и реформирования кантатно-ораториального жанра).

Указание на смысловую многозначность романтических фортепианных сочинений И. Брамса находим у выдающегося немецкого исследователя творчества И. С. Баха, Ф. Шпитты, писавшего Брамсу после ознакомления с ор. 116–119: «Несказанно занимают меня пьесы, которые так сильно отличаются от всего, что Вы написали для фортепиано, и которые ... являются самыми содержательными и глубокими из всех Ваших инструментальных форм, какие я знаю. Они предназначены для медленного высказывания в тишине и одиночестве не только как постлюдии, но и как прелюдии к размышлению, и я думаю, что правильно Вас понимаю, если полагаю, что Вы на что-то подобное хотели намекнуть названием «интермеццо» [160, с. 334].

Интермеццо И. Брамса как бы подвели итог истории развития романтической инструментальной миниатюры, вобрав в себя многие её черты. Тонкая душевная лирика выступает в «сложном синтезе с баховской прелюдийностью» [там же, с. 335], ярким примером чему могут служить b-moll'ная пьеса ор. 117 и h-moll'ная – ор. 119. В интермеццо Es-dur ор. 117, по мысли Е. Царёвой, «сливаются приметы простой песни и органной хоральной прелюдии» [там же, с. 335].

«Интермеццо» И. Брамса, так же, как и «Песни без слов» и «Характерные пьесы» Ф. Мендельсона, показательны с точки зрения

применения риторических фигур, иллюстрирующих важные духовные события. Основой начального тематического комплекса интермеццо E-dur op. 116 № 6 является диатонический поступенный ход – *catabasis*, символизирующий нисхождение; в среднем же голосе при этом звучит восходящий хроматический ход (тт. 1-2). Жанровой основой крайних разделов формы выступает хорал, о чём свидетельствуют медленный темп, неторопливое движение аккордов четвертными длительностями, завершающееся глубокой остановкой (с ферматой) на мажорном тоническом трезвучии (тт. 8, 22).

Благодаря названным качествам, пьеса неизменно рождает в слушательском восприятии ассоциации с пением церковного хора. И. Брамс часто применяет поступенное движение, которое, например, выступает в качестве интонационной основы интермеццо b-moll и cis-moll op. 117. Барочно-баховские аллюзии содержат в себе интонации основной темы пьесы es-moll op. 118 Брамса: хорал, средневековая секвенция *Dies irae*, проявляющаяся в напеве благодаря вариантному кружению в объёме тонической терции, и элегическая песня.

Форма вариаций на *soprano ostinato* влечёт за собой непрерывные монотематические трансформации в условиях полифонического изложения. Хоральный склад в пьесе es-moll op. 118, Es-dur op. 117 органично связан с традицией духовной лирики, несущей спокойствие и особое углублённое состояние. В творчестве И. Брамса интермеццо занимают особое место: они находятся между духовной и светской традицией с большим преобладанием первой. Неслучайно созданные после них опусы композитора, вплоть до «Одинадцати органных хоральных прелюдий» op. 122, наполнены религиозно-философскими чувствами.

Говоря о творчестве и Ф. Мендельсона и И. Брамса, нельзя не принимать во внимание те особенности немецкого национального мышления, которые органично связаны с принятием лютеранства. Так, К. Жабинский,

говоря о личности Ф. Мендельсона, отмечает важность «признаков лютеранской религиозности» в чертах национального мирозерцания композитора» [57, с. 71]. Опору на религиозные протестантские принципы находим у Брамса. Размышляя о И. Брамсе-композиторе, Г. Галь отмечает следующее: «... Библию [Брамс – А.Ч.] читал постоянно: она была и осталась для него высочайшим откровением в сфере человеческой мысли и чувств. И сколько ни обращался он к библейским текстам как композитор, к звучанию его музыки всегда причастны в этих случаях глубина его переживаний, предельная концентрация творческих сил» [32, с. 141].

Глубина философско-религиозных переживаний свойственна не только композициям рассматриваемых авторов, имеющим в основе духовный текст. Она, несомненно, присутствует и в инструментальных жанрах (см. вышеописанное относительно «Песен без слов» Мендельсона и др.) как общая эстетическая установка на развитие национальной стилевой традиции духовной музыки. Имеется в виду обращение композиторов к формам, технике письма и символике музыкального барокко: применение полифонических приёмов, интонационные и образные аллюзии, жанровые трансформации, апеллирующие к баховскому стилю.

Таким образом, в произведениях указанных немецких композиторов, сохраняют свою важность широко распространенные в XVI–XVIII веках приёмы музыкальной риторики. Изобразительные фигуры, суть которых – в мелодическом движении, иллюстрирующем важные духовные события: восхождение – *anabasis*, нисхождение – *catabasis*, скорбь, страдание – *passus duriusculus*. Связь с музыкальной традицией барокко находит отражение и в приверженности композиторов к полифоническим формам, в характере тематизма, рождающем множество ассоциаций с темами фуг И. С. Баха.

Однако, если Ф. Мендельсон в своём творчестве опирается в основном на традиции барокко, идущие от универсального гения И. С. Баха («Характерные пьесы» ор. 7, Шесть прелюдий и фуг ор. 35 и др.), то

композиторский почерк И. Брамса органично включает в себя весь арсенал средств, накопленный многоголосной музыкой Средневековья, эпохи строгого стиля (в духовных хорах ор. 37) и полифонической традиции барокко (Органное хоральное прелюдии ор. 122).

Следуя по пути Ф. Мендельсона, И. Брамс, бесспорно, стремится не только достичь того высшего уровня полифонического мастерства, которое демонстрирует творчество И. С. Баха, но и обобщить все достижения профессионального многоголосия, начиная с его исходной точки, определяемой эпохой Средневековья.

Обращает на себя внимание демонстративное бахианство И. Брамса в Четвертой симфонии e-moll, где композитор абсолютизирует признаки баховского тематизма, линейно выстраивая тему от *e* ($e^1-fis^1-g^1-a^1-ais^1-h^1$), что вызывает ассоциации с построением мелодии-образа первого номера «Страстей по Матфею» Баха – «Шествие на Голгофу». Восходящая мелодическая фигура этого номера у Баха совмещает изобразительность жизненной ситуации - крестное восхождение к месту казни - и сакральную истину - Восхождение души к Богу. Поминание Бога у Баха запечатлено в мелодике, отмеченной круговыми «плетениями» вдоль стержня-anabasis, соответствующего церковной символике молитвотворения [92, с. 59]. Церковный тонус мелодической версии темы у Брамса интонационно «обостряется» остановкой мелодического восхождения на хроматическом звуке *ais*,¹ вторгающемся в диатонику anabasis.

Творчество И. Брамса, обнаруживая в своих истоках духовную лирику, оказывается созвучным известному высказыванию Теофила Пресвитера, согласно которому художник творит «не для прославления страстей людских, не для умаления алчности преходящей ..., а во возвеличение хвалы и славы имени Божия» [143, с. 451].

Демонстративность бахианских установок Ф. Мендельсона и И. Брамса отмечена авторским вниманием к жанровой типологии

Лейпцигского мастера, которая активно разрабатывается в творчестве обоих композиторов (оратории Ф. Мендельсона, «Немецкий реквием» И. Брамса и его многочисленные хоровые композиции и др). Использование музыкально-риторических фигур в инструментальных произведениях И. Брамса и Ф. Мендельсона указывает на глубинную связь музыкального мышления авторов с традициями духовной символики музыки И. С. Баха, утверждая тем самым высокий этический тонус романтической инструментальной миниатюры. Бахианские установки реализуются также на уровне активного применения полифонических приемов развития музыкального материала в инструментальных опусах данных композиторов, демонстрируя органичное претворение полифонического мышления в условиях романтического инструментализма.

Одним из ярчайших представителей немецкой романтической музыки XIX столетия является Рихард Вагнер. Его индивидуальность сосредоточена в опере «Тристан и Изольда»: именно в ней предмодернистские установки стилистики композитора обнаруживаются в наиболее полной степени. Специальное место в этом сочинении принадлежит мистериальному выразительному комплексу, который реализует стилистически *установочные* моменты действия.

Фиксация внимания на сюжетной «постсобытийности» в начале оперы создает установку на *изначальной законченности* образной ситуации: окончен жизненный счет, и, в соответствии с идеей протестантизма об смерти как итоге, звучит мотив томления, «тристанов аккорд», интонационно направляющий фактически все тематические образования композиции. Отсюда – принципиальное *однообразие* выражения, монологический смысл диалогических излияний героев, отстраняющих классику европейского театра, состоявшегося в диалоге-полилоге идей-характеров персонажей. Такая ставка Вагнера на преодоление драматизма безсобытийностью в сценических ситуациях «Тристана», - сближает музыку оперы с баховской

экстатикой погружения в образ-аффект, создаваемый полифонически-вариантным развертыванием исходной темы-образа.

Процессуальность Вагнера, преемственная по отношению к бетховенскому симфонизму, преломлена в «Тристане» через систему лейтмотивных тем-знаков, вырастающих из единого корня – «мотива томления». Таким образом, процессуальность оказывается «переориентированной» на лирико-эпический композиционный принцип баховского развития от «вершины-источника». Вместо морализирующего финала Бетховена-классициста, который соотносил завершение композиции симфонии с общинным пением в духовной кантате, Вагнер завершает оперу музыкой спокойствия и всепрощения (сродни с завершением «Пассиона от Матфея»). Подобно «Шествию на Голгофу», открывающему пассионную композицию, увертюра к «Тристану» создает «Тристанову Голгофу», в сжатой форме соотносящей свою выразительность со всеми основными событиями последующего оперного действия. Исполнение атасса Вступления и начального номера сценической композиции демонстрирует их органичное единство: темы-лейтмотивы производны от материала Вступления, который «свернут» в «тристановом аккорде», порождающем «мотив томления» как музыкальный Исток оперы.

Композиционная обусловленность оперы архитектурой Вступления уникальна. Данный во Вступлении тембрально-динамический эффект пространного «вздоха» (сначала *pp*, затем грандиозный взлет к кульминации - и «падение» репризы к начальной динамике, эффект «истаивания» в конце) повторяется в композиционном плане всей оперы: Песня Матроса в начале I действия, кульминация финала II акта – и одинокая смерть Тристана, затем Изольды в III действии.

Индивидуализированность авторского стиля Вагнера проявилась в уникальном тематизме «Тристане» – в отсутствии жанровой определенности тем. Но стилево-жанровое качество их фактурной подачи в «Тристане» -

явно определено: это четырехголосная хоральная вертикаль, которая «вуалируется» чрезвычайно выраженным голосоведением, что образует гиперболизированный признак фактуры хорала. А в подлинном виде хорал представлен лишь в теме смерти, в тональности *As-dur*. При основной тональности – *a-moll*, *As-dur* является единственной тональностью, в которой нет септаккордовой основы «тристанова аккорда». Такая недиссонантная трактовка темы смерти «закрепляет» образ Утешения в «фатальном для романтиков явлении индивидуального небытия», который предстает как «гипербола протестантского представления о смерти-завершении, не принимающего трагизма индивидуальной кончины» [113], поскольку Протестантизмом идея Страшного суда не принималась.

Аккордово-гармонический остов музыки «Тристана» представлен практически в каждом такте звучания оперы, то явственно проступая, то скрываясь за сложными полимелодическими изгибами. Таким образом, хоральность выступает в роли одной из установок художественного мышления автора в пределах рассматриваемой композиции, организуя по отношению к хоральному истоку производные темы-образы.

Для Вагнера хорально-гармонические последовательности являются базисным структурным элементом в бесконечности мелодического развертывания. Хорально-жанровое качество проявляется в фактуре оперы Вагнера, обнаруживается в неадекватных условиях «линеаризации голосоведения», представляя собой принципиально иное явление, чем баховский линеаризм или логика аккордовых соединений у Бетховена. Это не хорал-цитата, не хорал-кант как «знак» братского содружества у «бахианствующего» Бетховена, это – *конструктивная единица* целостной авторской стилистики, которая осуществляет установочные фактурно-жанровые показатели.

Композиционное целое оперы «Тристан и Изольда» воплощает идею мелодизированной гармонии, которая на новом уровне воспроизводит

линеаризм И.С. Баха. Подобно тому, как выраженный гармонический функционализм немецкого Мастера XVIII века стал основой его линейно-полифонической фактуры, так мелодическая «раскованность» голосоведения у Вагнера направляется аккордовой хоральностью как базисной интервально-фонической структурой-смыслом его музыки, порождая такое явление как «квазилинеарность». Исходный комплекс темы Томления, открывающий оркестровое Вступление и затем интонационно прорастающий в Песне Матроса в начале I действия, выстроен из поступенно следующих друг за другом мотивов, которые накладываются в стреттном проведении – в прямом движении и в инверсии. Подобно этому определяющему образу-структуре в голосоведении других тем, изложенных в аккордово-гармонической фактуре, наблюдается расслоение голосов на квазиполифонические линии-мотивы. При этом «линеаризация» фактуры не схожа с мелодическим вариационно-колорированным проведением, которое было принято в венско-классической традиции. Различия здесь – семантического порядка: если мелодическое «колорирование» у классиков создает иной ракурс *того же самого* образа, то вагнеровская «линеаризация» порождает самостоятельные ипостаси образов-тем, производность которых от «тристанова аккорда» и мотива томления демонстрирует разные ситуационно-психологические состояния (см. темы «желания любви», «любовного взгляда», «восторга любви»).

Выше подчеркивалась соотнесенность начал I картины I действия (Песня Матроса) и I картины III акта, связанных динамической общностью: в тишине одиночества и морского тумана звучит голос Матроса, тишина умирания окружает израненного Тристана, решившего свою судьбу в подчинении служению Чести. В тишине звучит соло английского рожка, которое после бурных событий конца II действия, в начале III действия оперы воспроизводит ситуационно-динамическое «*subito piano*», заданное репризой Вступления. В теме английского рожка присутствует фактура

скрытого многоголосия, которая соотносима с мелодизированной аккордикой начала Вступления и мелодией Песни Матроса.

Однако мелодия английского рожка явно восприимчива не только к первоначально проводимым темам (мотив томления, Песня Матроса). Кварто-квинтовыми диатоническими ходами соло английского рожка напоминает гимническую ясность мотива Смерти, впервые обозначившегося в финале II акта, затем неоднократно звучащего в III действии и органично «растворяющегося» в теме «восторга смерти» Изольды, завершающей оперу. А последняя фактурной мелодизированностью голосов оказывается соотносенной – с темой «восторга любви» Тристана и Изольды; в обеих темах «мелодическая экспансия» в целостности аккордовой фактуры обнаруживает связь с полифоническим мышлением, образцами-символами которого для прогрессивно ориентированного культурного сознания «века романтизма» являлись баховские фактурные построения.

В фактуре оперы Вагнера «Тристан и Изольда» гиперболизируется принцип «мелодизированной гармонии» романтиков, благодаря чему мелодизация-линеаризация голосов приобретает семантическую самостоятельность и, таким способом, оказывается связанной с полифонно-контрапунктическим мышлением И. С. Баха. Тем самым вагнеровская полифонизированность фактуры соотносится с имитационной техникой *не фуг, но инвенций Баха*, поскольку в основе последних – темы-типологии, в отличие от индивидуализированности тем фуг.

«Квазилинеаризм» Р. Вагнера отметил драматургические открытия в направленности на лирико-эпическую композиционную выразительность. Идея Томления – Ожидания Любви/Смерти, гипертрофирующая семантику мотива (аккорда) Томления до всепроникающего комплекса в совокупность образов-тем, создает условия для той «однолинейной драматургии», которая соотносима с бахианским композиционным принципом *двукульминационного*, (в начале и в завершении) целого. Индивидуальность

героев Вагнера и присущая им тематическая обозначенность обнаруживаются как *различные степени интенсивности фактурно-интонационного обнаружения темы Томления-Ожидания*.

Вагнеровский театр преодолевает драматизм человеческих страстей и характеров традиционного европейского театра – в пользу лирико-эпического мистериального театра, обнаруживая, тем самым, установочность принципов «несценической театральности» пассиона И.С. Баха.

Творческие установки Р. Вагнера декларируют бахианские истоки романтизма, апеллируя к фактурно-композиционным параметрам баховского стиля. Автор наследует национальную традицию и в неадекватных условиях гомофонно-гармонической фактуры оперной композиции максимально приближается к баховскому инструментальному полифонизму, преобразовывая его в квази-линейную фактуру.

Осмысливая содержательные и смысловые глубины музыки *С. Франка*, акцентируем в ней, в первую очередь, органический синтез баховского интеллектуализма и романтической эмоциональной открытости. При этом «путеводной нитью» в понимании фортепианных сочинений французского композитора являлась именно его профессиональная исполнительская деятельность, обусловившая специфику авторского и исполнительского стиля. Как известно, С. Франк, будучи непревзойденным импровизатором на органе, подобно И. С. Баху (а позднее – А. Брукнеру), вне церкви не концертировал.

В 1872 году С. Франк получил класс органа в консерватории, который вел до конца своих дней. Франку не доверили класс теории композиции, тем не менее, его занятия, далеко выходявшие за рамки органного исполнительства, посещали многие известные композиторы (в их числе Ж. Бизе). Франк был очень талантливым педагогом, и среди его учеников немало выдающихся музыкантов – В. д'Энди, Э. Шоссон, П. де Бревиль, Г. Ропарц, А. Дюпарк; мнение Франка много значило для таких

композиторов, как Ж. Бизе, Э. Шабрие, П. Дюка. С огромным уважением к личности и творчеству С. Франка относился К. Дебюсси.

Великолепное владение высшим композиторским мастерством проявилось в органных импровизациях С. Франка, в этом почти забытом со времен великого И. С. Баха жанре. Франка приглашали на торжественные церемонии открытия новых органов, такой чести удостоивались только крупнейшие органисты. Велико влияние органного звучания на стиль фортепианных и оркестровых произведений композитора. Самые известные и исполняемые фортепианные сочинения С. Франка воплощают художественные идеалы композитора, среди которых первое место всегда занимал И. С. Бах и традиция его органной музыки, которые отражены в жанровом определении произведений – «Прелюдия, хорал и фуга», «Прелюдия, фуга и вариации», «Прелюдия, ария и финал».

Подчёркивая своеобразие творчества С. Франка, необходимо учитывать широкий спектр художественной культуры Франции второй половины XIX столетия, соотнося музыкальный стиль композитора с ярчайшими проявлениями этой культуры. Музыка С. Франка чужды свет, блеск и живость музыки Ж. Бизе, которые обычно воспринимаются как типичные проявления французского духа. Но наряду с рационализмом Дидро и Вольтера, отточенным стилем Стендаля и Мериме, французская литература знает и перегруженный метафорами язык Бальзака и сложную многоречивость, склонность к гиперболам Гюго. Именно эту, другую сторону французского стиля воплотил С. Франк.

Стилистическими истоками музыки французского композитора исследователи считают произведения Л. Бетховена (последние сонаты и квартеты), Ф. Шуберта и К. М. Вебера; воздействие виртуозного пианизма Ф. Листа, отчасти Р. Вагнера (преимущественно в типах тематизма, в исканиях в области гармонии, фактуры). Франка коснулось и влияние неистового романтизма Г. Берлиоза со свойственной его музыке

контрастностью. Данные стилевые ориентиры определили и характерные особенности фортепианной музыки С. Франка, которая проникнута возвышенным настроением, патетикой, романтически неустойчивыми состояниями: восторженным, экстатическим порывам противостоят чувства отрешенности, самоуглубленного анализа; активные, волевые мелодии (нередко с пунктирным ритмом) сменяются жалобными, словно просящими темами-зовами. Встречаются и простые, народного или хорального склада напевы, но обычно они «обволакиваются» густой, вязкой, хроматизированной гармонией, с часто используемыми септ- и нонаккордами.

С. Франк, будучи превосходным пианистом, досконально знал возможности фортепиано, однако, в силу своей профессиональной деятельности, на протяжении длительного творческого пути стремился сблизить органную и фортепианную технику исполнения. Это стремление определило характерные особенности его фортепианного наследия, которое во многом «производно» от органных импровизаций барочной эпохи и отразилось в двух циклах, ознаменовавших новый этап в развитии французской фортепианной литературы: «Прелюдия, хорал и fuga» (1884) и «Прелюдия, ария и финал» (1886-1887). В данных произведениях сопоставляются различные жанры органно-фортепианной музыки; при сохранении четко разграниченных форм отдельных частей каждый из циклов объединяется сквозным тематизмом. Большую ценность представляют также «Три пьесы для органа» (1878) и написанные им в год смерти «Три хорала для большого органа» (1890). Собственно говоря, это не хоралы в баховском понимании, а широко развитые, отмеченные волнующим драматизмом и поэтичностью хоральные прелюдии. В них запечатлелась самобытная индивидуальность этого Франка-композитора, среди художественных идеалов которого первое место всегда занимал И. С. Бах, и прежде всего - традиция его органной музыки.

Цикл «Прелюдия, хорал и фуга», созданный в 1884 году, является ярким воплощением фортепианного стиля С. Франка, демонстрируя органную специфику авторского письма. Взволнованное токкатное прелюдирование с охватом всего диапазона, спокойная поступь хорала с ощущением непрерывно тянущегося органного звука, масштабная фуга с баховскими интонациями вздоха-жалобы, да и сам пафос музыки, широта и возвышенность темы как бы привнесли в фортепианное искусство речь истового проповедника, убеждающего человечество в высоте, скорбной жертвенности и этической ценности его предназначения. Образ хорала в фортепианном триптихе имеет символическое значение, обозначая соборность, божественное начало, вообще характерное для музыки композитора. Цикл С. Франка буквально «пропитан» мелодической энергией, которая стимулирует музыкально-интонационные процессы и вскрывает уникальность барочно-романтического сплава мелодики «Прелюдии, хорала и фуги». Причём мелодика эта приобретает иногда даже знаковый, символический характер (интонационные «очертания» темы-монограммы ВАСН в басовом голосе начального построения Прелюдии, тт. 5-6, «шопеновский» мелодический «взлёт» в т. 41 Прелюдии, романтическая интонация «вопроса» в сочетании с баховской мелодикой «вздоха» в теме Фуги и т.д.). Тема Хорала, лишь по внешним очертаниям соотносящаяся с традиционной баховской хоральной гармонической вертикалью, по существу пронизана полимелодизмом: аккордовая вертикаль буквально «вязнет» в микромелодических образованиях. Тема фуги колоритно «растворяется» в мелодическом потоке развивающего раздела, приближаясь к принципу мотивной разработочности.

«Нагружая» интонационными метафорами фактуру своего сочинения, С. Франк придаёт циклу черты философско-поэтической содержательности, что ставит перед исполнителем сложнейшую задачу прочтения музыкального текста и осмысления всех стилевых составляющих музыки.

«Романтическое», «барочное», «органное», «фортепианное», «сонатное», «фантазийное», и, конечно же, «баховское» – вот те жанрово-стилевые метафоры, которые определяют суть художественного смысла данного сочинения.

Бахианство С. Франка как сознательное следование жизненным и профессиональным позициям И. С. Баха – композитора и органиста корреktировано верностью французской барочной традиции. Поэтому можно утверждать демонстративность *установки* в художественно-артистической позиции названного Музыканта.

Бахианство русских и украинских композиторов достаточно долго не становилось предметом изучения, наверное потому, что глубоко чтя богатство технологии сочинительства и тренаж создания Фуг, многие из них обращались к баховской полифонии как учебному материалу, демонстрируя в законченных произведениях отмежеванность от немецкого имитационно-полифонического риторизма. Но бахианские знаки русской-украинской музыки очевидны, что предлагается в анализе «ссылок на Баха» в сочинениях *П. Чайковского*, великого русского композитора, уделившего, согласно своей родовой генетике по отцовской линии [98] значительное внимание украинской тематике.

Бахианство П. Чайковского – это разветвленная и неисследованная тема, подходом к которой, возможно, станет представленный анализ одного из известнейших симфонических творений композитора, справедливо относимый к кульминирующим по художественной значимости наследия в целом.

Речь идет о Шестой симфонии русского композитора, начальное построение которой обращает на себя внимание символикой тонально-высотных смыслов. Медленное вступление к первой части, написанное Чайковским не в h-moll, являющейся главной тональностью Симфонии, а в e-moll, запечатлевает образ усталости-разочарования, как своего рода «Голгофы» лирического героя. Данная «ссылка на Баха» услышана и ярко подчеркнута в исполнительской дирижерской интерпретации Г. фон Караяна.

Подобно И. Брамсу, Чайковский акцентировал ходом *a-ais* значимость появления *h* – тоники основной тональности последующего *Allegro*. Мелодическая «линейность» как стилевой принцип построения немецкого хорала противопоставлена у Чайковского фактуре главной партии, в которой линия *catabasis* (знак Смятения и Покаяния) «оплетена» звучанием первых и вторых скрипок, наполняющих линейность покаянной темы скрытой полифонией.

Далеко не последнюю роль в этом процессе сыграла мелодика. Именно в эпоху позднего романтизма мелодика широко раздвинула свои синтаксические и формальные границы, создав новый тип тематизма и новые отношения между ним и музыкальной формой. Более того, мелодика преобразила фактуру, пронизав ее мелодическими токами и породив новое понимание гомофонного многоголосия. Правомерно говорить о своеобразии позднеромантической полифонии – ее исток в том, что можно назвать панмелодизмом позднего романтизма.

Бахианство П. Чайковского указывает на *избирательную установочность* в трактовке лирико-драматического симфонизма, который в жанровом смысле несовместим с типологическими нормами музыки И. С. Баха. При этом избранная жанровая сфера исторически оказалась в центре национально-актуальных идеалов русского композитора.

Значительно позднее, уже в конце XX века, бахианские тенденции искусства П. Чайковского продемонстрировал Е. Колобов в дирижерско-режиссерском прочтении первой редакции оперы «Евгений Онегин», подсказавшей ее «пассионное» разбиение на две смыслово-структурно неравные части (картины 1-2 и 3-7) и завершением мотивом грядущей искупительной смерти Онегина (об этом подробнее ниже). Е. Колобов не навязал, но «выпятил» бахианские признаки мышления русского композитора, достойного исследований, углубляющих представления о всеобъемлющем проявлении его гения.

Представление об *установке* Чайковского на *баховские знаки* создает условия для емкого слышания наследия автора «Евгения Онегина», оперы, таящей в себе многие незамеченные до последнего времени выразительные срезы, из которых высокоталанливые исполнения (например, Колобова), вычлениют высокие нравственные акценты.

2.2. «Антиромантические» тенденции в творчестве композиторов и исполнителей XX века

Бахианство XX века апробировано творчеством П. Хиндемита, Д. Шостаковича, В. Бибика, Р. Щедрина, С. Слонимского, создавших полифонические циклы, в которых не игнорировалась полифоническая тяжесть Фуг Баха и всячески подчеркивалась прямая выводимость из композиционно-фактурных позиций баховского барокко.

В лице П. Хиндемита, Б. Бартока, А. Шенберга, Б. Яворского возобновляется система соединения в одной личности композиторско-исполнительского творчества и теоретической деятельности, а также наблюдается абстрагирование от спонтанности творческого акта в пользу умственно-рациональных разработок методологии и технологии творческой деятельности, что было невозможно в эпоху романтизма. В этой глобальной установке четко проявляется «антиромантизм» бахианства XX столетия; инверсия романтического следования Баху в произведения названных выше авторов свидетельствует о некоторой нарочитости позиции отрицания романтизма, что не снимает ссылок на него «от противного».

Как было сказано выше, в творчестве Р. Вагнера и П. Чайковского, апелляции к Баху определялись недемонстративными установками, и имели подчеркнуто-индивидуализированное проявление. В XX веке моделью *недемонстративной установочности* на бахианство является сценическая

кантата К. Орфа «*Carmina Burana*» (1936), жанр которой произведен от сценического воплощения «Страстей от Луки» И. С. Баха в 1928 г.

Центральным аллегорическим образом кантаты *К. Орфа*, на котором базируется построение драматургического плана всего произведения является образ колеса Фортуны. Композиционный план, текстуальная подборка и музыкальное развитие кантаты во многом обусловлены этим символическим образом. Он гимнически воспет в хоровых прологе и эпилоге, обрамляющих произведение. Кроме того, его сквозное действие чувствуется на протяжении всей кантаты и вносит в музыкальное развитие идею: – жизнь длится в перипетиях взлетов и падений, и дорога живому – живучесть...

Обращение композитора именно к этому жанру, освящённому веками и отмеченному баховской печатью высокого, базируется на европейской профессиональной традиции, определившей к XX веку художественный статус кантаты как «идеальной» музыкальной структуры, способной к запечатлению и воплощению глобальности и «вечности» смысла.

В Кантате К. Орфа проявляется индивидуально-личностная установка композитора на радикальный пересмотр имеющейся жанровой традиции, которая адаптирована к художественным потребностям эпохи. По сути, серьёзность данного жанра, ориентированного на то, чтобы представить масштабную и этически возвышенную содержательность, в концепции К. Орфа преобразуется в площадное представление, игру в масках. Присутствует здесь также ассоциация к средневековому жанру моралите – к «театру идей», разыгрывавшего в зрелищной пестроте карнавала аллегорические сюжеты. «Примитив» текстов «*Carmina Burana*» нарочито не соответствует выразительному потенциалу высокого жанра, хотя и в текстах, и в музыкальных средствах узнаваемы сакральные знаки, соотносимые с образами баховских кантат.

В №12, Кантаты К. Орфа («Песне жареного лебедя»), прослеживается соотнесенность с мистериальным образом белого лебедя как знака связи с небом из старогерманской мифологии (вспомним о лебеде, доставившем Лоэнгрину на землю). Образ лебедя также вызывает прямые ассоциации и с белым голубем – священным символом Чистоты и Невинности в христианских текстах. Но композитор принципиально меняет смысл символики образа Агнца Божьего: вместо возвышенного пафоса духовной чистоты автор окружает его грязью Таверны: лебедь-то не белый, а «как негр, черен, сильно поджарен...» – сообщается в тексте припева. В песне лебедя – лишенной эстетической привлекательности и приниженной – узнаваема искаженная иронически-карикатурным тембром тенора-альтино одна из самых красивых мелодий для альты И.С. Баха–мелодия «Agnus Dei» из Высокой мессы, являющаяся музыкальным «первоисточником данного фрагмента» [113а, с. 158-160]. Лицедейство в центре кантаты К. Орфа «антигероев» («жареный лебедь» №12, пьяница-аббат №13) в совокупности представляет собой «мораль наоборот», «инверсию» моральных ценностей (что в культурном контексте устремлений нацистской Германии имело двойственный смысл).

Туттийное звучание №1 – «O Fortuna», задающего фактурно-интервальный код всем номерам произведения интонационно «прорастает» во множественных сольных номерах (№ № 12, 13, 16, 17, 21, 23), и ансамблевых построениях (№№ 6, 9, 15, 19, 20). А в № 24 соединение tutti хорового эпиграфа, концертных «вокализов» труб и шаговой ритмической поступи, заданной образом Фортуны в № 1, образует аналогию к славильным («глорийным») фрагментам баховских композиций. Кроме того, заключительный раздел «Carmina Virgana» также содержит признаки старинной немецкой духовной кантаты, в которой заключительный хор соединяет в себе простоту и изысканность общинно-хорального пения. И это все наполняется пародийным смыслом благодаря тексту, обращенному к

кощунственному прославлению Фортуны. Наличие в хоровом заключении Кантаты морализующей идеи сакрального смысла круговорота Бытия, воплощенного в образе повелительницы мира Фортуны, – заявляет как бы назидание-проповедь посрамленному суетой человечеству, и сообщает композиции К. Орфа смысловую наполненность quasi-литургической драмы. Тем самым «мирские песнопения» К. Орфа (именно так автор характеризует свою Кантату) оказываются сопряженными с серьезностью высокого жанра, с характерными театральными стереотипами, выработанными поисками «мирового театра» - *theatrum mundi*, конкретика изображаемого и выражаемого в котором наполняется универсальным проблемным смыслом.

Оригинальная ритмо-тембро-интонационная драматургия К. Орфа свидетельствует о высоком уровне симфонического мышления композитора, создавшего подчеркнуто номерную, песенно-строфическую музыкальную композицию как целое, объединенное логикой тематических и структурных связей. Высота симфонической обобщенности в Кантате К. Орфа сообщает ее преемственность по отношению к национальной традиции, обновляя немецкую «симфоническую диалектику» смыслами нарочитых «инверсий».

Стилевой базис сочинения К. Орфа обеспечен опорой на приемы раннеевропейской вокальной музыки – гетерофонии, контрастной полифонии. Выделяются: хоровая речитация, псалмодирование, виртуозные юбилеи, демонстративные колоратуры солирующих голосов. Но сольное звучание зачастую подается «не в своем регистре» (№№ 16, 21, др.), на пределе диапазона, что вносит в звучание выразительную «ноту надрыва», и наполняет «мирские песнопения» - невидимыми миру слезами. Ритмоинтонационный комплекс танцевальности - шаговости органично сочетается с архаичным народным тематизмом, и примитивистским мелосом кантаты.

Оригинальна трактовка хора в произведении К. Орфа. Хор одновременно многолик и единообразен, легко «распадается» на ансамбли и «собираемые» соло, представляющие не индивид, а типаж, лик-маску.

Фактура «Carmina Burana» представлена не вертикалью аккордово-гармонических построений, а горизонтальной логикой звучания хорового массива составленного из наслаения различных пластов (тембрального, ритмического, мелодического), что заметно уже с первых тактов звучания темы-эпиграфа. В теме Фортуны массивная кластерно-«терпкая» аккордика «сращена» с «ленточной» линейностью, рожденную логикой горизонтальных ладофункциональных построений. Такое смещение акцентов – горизонтальные основания хоровой вертикали – демонстрирует смысловую «обращенность» аккордово-гармонического качества немецкой профессиональной инструментальной традиции, что в принципе подобно жанровой трансформации хорала, осуществленной Р. Вагнером в изобретении «бесконечной мелодии».

В Кантате К. Орфа находит проявление тенденция к линейаризации хорально-гармонической фактуры посредством «гипермелодизации», отмеченная Э. Куртом [79а] в опере «Тристан и Изольда» Р. Вагнера. Но поворот этой тенденции несколько иной: автор выстраивает партитуру как многослойное «горизонтальное» расширение одноголосия (монодии), что исключает имитационные протистояния голосов-линий. В результате – «образуется неделимое единство мелодических линий по типу баховского полифонического линейаризма, но принципиально отрицающее контрапунктическую основу многоголосия, что, в свою очередь, позволяет определить линейарные позиции мышления К. Орфа как тенденцию к «минимализации линейаризма» [113а, с. 169].

Приемы «линейной» и «разветвленной» горизонтали наблюдаются во многочисленных фрагментах партитуры К. Орфа: «чистое» одноголосие идет на смену многоголосной фактуре, одноголосное построение

«разветвляется», затем снова «собирается» в единство линии-мелодии либо в устойчивость аккордовой «грозди». Обращают на себя внимание «многоэтажные» напластавания ленточных движений хоровых голосов в унисон или иные интервалы. Уникальное антиномичное единство монодийной мелодики с эффектами скрытого многоголосия представляют некоторые фрагменты сольных номеров Кантаты, демонстрирующие мотивно-интонационную многосоставность монодии. Например, в № 23 виртуозная каденция сопрано построена на поступенной нисходящей последовательности *a-g-fis-e-d-cis-h-a*, триольная ритмика подачи опеваний которой сначала несколько скрывает названный ход, но в предпоследнем такте линейность темы обнажается благодаря приему отмеченного мелодического хода. Акцентирование остинатного проведения высотного устоя *a* наблюдается в начальных одноголосных попевках № 15. Мелодическая линия в нем «расслаивается» за счет скрытого двухголосия на политональные комплексы *g-d(a)*.

Приведенные примеры горизонтального обоснования логики построения музыкальной ткани не единичны в сочинении К. Орфа. Прослеживание специфики принципов линейаризации музыкальной фактуры «*Carmina Burana*» могло бы являться специальным аспектом исследования художественного стиля немецкого композитора.

В пределах данной работы отмечаем следующее: культивируя архаические пласты хорового пения, К. Орф подходит к грани линейаризма, поскольку он как интонационно-содержательная самостоятельность мелодических голосов, изживает себя и трансформируется в «ленточные» структуры. Данный авторский подход К. Орфа к органичности немецкого музыкального мышления, берущего истоки в насыщенном полифонно-гармонической избыточностью линейаризме И. Баха, и «неадекватно» преломленного в музыке Р. Вагнера, демонстрирует «примитивистский корректив» к континууму немецкой профессиональной традиции.

Таким образом, анализ кантаты К. Орфа позволяет соотносить индивидуальные позиции автора с бахианством по следующим пунктам:

- 1) трактовка кантатного жанра в традициях баховской стилистики, ориентированной на высокий этический смысл музыкальной композиции и морализующий тон; аналогии образно-содержательного смысла кантаты с духовной символикой лишь усиливают эффект «баховского» в музыке К. Орфа;
- 2) фактурная организация музыкального тематизма вскрывает линейные основы мышления композитора, полифонические истоки которого находим у Баха; линейизм «*Carmina Burana*» соотносим с принципами ленточного голосоведения, и поэтому его природа несомненно многосоставная, однако полифонизм как линейность голосоведения составляет базис сочинения К. Орфа и акцентирует аналогии с баховским стилем;
- 3) «первозданный» мелос, интонируемый в сочинении К. Орфа, сообщает хорально-хоровому звучанию кантаты особое качество, указывая на первозданный смысл хоральности как коллективного общинного пения, адекватно преломленного в лютеранском хорале И. С. Баха; но «корпоративное пение» Орфа обращено к первозданным проявлениям «коллективной души» человечества: «квази-ритуальному» обращению к Всеобщему Эросу по подобию языческих мистерий-вакханалий (более явно это демонстрирует кантата «Триумф Афродиты»); такой смысловой поворот придает хорально-хоровому комплексу кантаты универсальное значение, «снимая» с него жанрово-стилевую однозначность протестанских песнопений и обозначая им собственно хоровое – многоголосное – пение.

Как видим, сценическая «баховская генетика» совершенно исключила эклектические «внедрения бахианства» в музыку Кантаты Орфа, органичной в представлении целостного стилового облика этого композитора – как

средоточия *примитивистской* стилистики, в целом, антипода барочной «сложной метафоричности» выразительности искусства И. С. Баха. Данное решение Орфа оказалось весьма продуктивным в контексте «неоварваристских» устремлений XX века, не исключавшего и ностальгии по романтизму – в пределах принятой стилистической нормы, что особенно касается второй половины XX века, отмеченного прямым обращением композиторов к жанру пассиона.

Художественной и музыкально-смысловой основой жанра пассиона в профессиональном композиторском творчестве второй половины XX столетия, является сюжетная канва библейской тематики: Тайная вечеря, психологические основы предательства Иуды, предчувствие Голгофы, как ожидание главной тайны – загадки смерти, возникновение идеи Воскресения как слияние будущего потустороннего с реальным вещественным миром. Рождество, Распятие и Воскресенье – своеобразная духовная арка, которая обеспечивает семантику всех сторон храмных служений всех направлений православной и католической церковью. Символика кульминационного напряжения связана с Тайной вечерей, а затем – Распятием и оплакиванием сына Божьего – Христа.

Каноническая традиция последовательности развертывания всех этапов сюжетной канвы – «остов», который воспринимается аксиоматической данностью Веры, допускает лично-индивидуальный аспект причастности авторских переживаний с объективным каноном службы. Здесь нельзя не отметить особенную специфику христианства в целом, связанную с поклонением единственному и всемогущему Богу. Любая воля человека как личности подчинена рамкам божественного разрешения, любой выход за эти рамки греховен и подлежит покаянию (вспомним крестовые походы, костер инквизиции, которые «очищают» и т.п.). Вера в Бога уже сама по себе допускает готовность к страданию, потому что величие самого Бога связано с трагедией его Распятия на Кресте. Любой поворот в сюжете имеет свою

семантику, определяющую эмоциональный тонус высказывания, психологическую причастность к литургии, для которой характерно соединение сферы субъективности и Высшего Начала, возможности общения и активного духовного соучастия через опосредствованное влияние Верховной Истины – Бога. Это, в сущности, – символы человеческого Бытия, и в этом – сложность воплощения семантики универсальных символов в традиционном баховском жанре в неадекватных условиях музыкального мышления эпохи постмодернизма.

«Полифонический Ренессанс» XX века в органической связи с поисками новых технологических приемов, выходит на новый уровень интерпретации баховского жанра пассионов, принося в него переосмысление Вечного библейского сюжета, открывая иные смыслы его художественного воплощения. Пассионы К. Пендерецкого, А. Пярта, С. Губайдулиной, О. Голихова, Тан Дуна, А. Козаренко, И. Алфеева, А. Мирзоева – вот неполный перечень авторских попыток осмыслить выразительные возможности музыкального жанра, освящённого баховским гением.

Множественность современных авторских концепций пассиона требует особенного внимания и тщательной выверенности теоретических позиций при анализе композиторского творчества. Безусловно, корневая система современного музыкального мышления «питается» неисчерпаемыми источниками вековых традиций, поскольку «... главным признаком XX века становится равнонаправленное существование новаций и инерционно проходящих музыкально-грамматических знаков прошлого, которые вступают в сложные диффузионные отношения с новациями и без которых целостное семантическое поле музыки столетия невозможно представить» [51, с. 12]. Национальные источники, обращение к сфере религиозно-духовных позиций, техническое совершенство системы языка и приемов формообразования, яркая индивидуальная самобытность жанрово-стилевых аспектов художественного обобщения идеи – освещают основные параметры

композиторского творчества, каждый из которых требует пристального внимания исследователя.

В этом плане творческие позиции *А. Козаренко* демонстрируют оригинальные перспективы развития духовного жанра пассионов. Козаренко не просто обращается к сфере духовной тематики, что показательно для многих композиторов конца XX и начала XXI века. Он создает оригинальный синтез стилевых моделей, которые формируют источники его музыкального языка как особенного аспекта современного композиторского мышления. Опираясь на классический опыт (например, протестантский хорал в творчестве И. С. Баха), А. Козаренко выстраивает свой «интонационный словарь» на основе древнего слоя украинской духовной культуры XVI века – острожских напевов.

Неприкосновенная чистота острожских духовных напевов в их подлинном звучании, а также свойственные музыкальному языку композитора национальная самобытность интонационного поля, связанная с традициями западного региона Украины (музыкальная культура Галиччины), полифонизм мышления, обогащенный музыкальной палитрой технических приемов современности, – придают произведениям А. Козаренко особенную выразительность и историческую достоверность в музыкальном пространстве Украины на рубеже столетий. Идея интонационного совершенства музыкального словаря решается композитором на том слое национальной культуры, оценка которого дана автором из позиции художника нового тысячелетия.

«Рассмотрение национального музыкального языка, – по мнению композитора, – как фактора исторического процесса имеет своей подпочвой глубинное родство музыки и языка. ... Введение категории языка как центральной в музыкально историческое исследование позволяет отойти от простой констатации фабульной стороны истории музыки и притронуться к

самой детерминированности причины и следствия, скрытого «вечного двигателя» развития» [72, с. 3].

Одним из оригинальных произведений композитора, которое во многом является отражением специфики его творческих позиций в преломлении жанра пассионов в условиях современных стилевых тенденций, явилась оратория «Страсти Господа Бога нашего Иисуса Христа» (1996 г.).

Сюжетная канва оратории может быть представлена в нескольких ракурсах, образующих в целом сложный узел драматургического развертывания. Основные линии драматургического развития: философская обобщенность идеи Жизни и Смерти; сила Жертвенности и величие Воскресенья; повествовательность развертывания событий (линия речитативов и разговорных фрагментов); яркая изобразительность шествия на Голгофу и Распятие (антифон VII); кульминационность эмоциональных всплесков в сольных партиях сопрано (IV и VI антифон), тенора (III антифон), баса (II антифон); трагический тонус квартета солистов, оплакивающих Христа (IX антифон «Pieta»); светлое Воскресенье, оповещающее миру о величии и бессмертии Духа, сила которого обретается через Страдание.

В целом, конечно же, автор не мог не учитывать освященную веками баховскую модель пассионов, что во многом определила подходы к этому жанру в практике XX века. А. Самойленко отмечает: «Модели широко понимающегося музыкального «бахианства» ... необходимы ... не как авторские стилевые знаки, ... но как те, которые эмансипируют от условий индивидуального стиля общие правила музыки как поэтику, другими словами, как «знаки» бытия музыки по правилам текста, структурно-семантические показатели исторического места музыки» [136, с. 125].

В оратории «Страсти Господа Бога нашего Иисуса Христа» А. Козаренко наследует баховские принципы «большой» композиции, обращенной к вечным проблемам бытия, к вечной истинности

Божественного. Массивные звучания хоровых фрагментов оратории воплощают оригинальный синтез баховской полифонии, лапидарную строгость острожских напевов с их импровизационной вариантностью и гетерофонной природой народной песенности. Речитативная партия оратории, вызывающая прямые ассоциации с евангелистом в пассионах Баха, дополнена декламацией нового героя – Казака, который условно символизирует трагическую суть истории украинского народа. Образ-символ Казака раскрывает глубинную национальную природу оратории А. Козаренко, отражающуюся в интонационно-мелодичном языке автора.

Эмоциональность музыки в наиболее драматичных эпизодах оратории поражает своей детализацией изобразительных эффектов (антифон VII), оттеняя высокий трагизм лирической кульминации оратории («Pieta» – IX антифон»). Композиционная драматургия оратории выстраивается по принципу контрастного сопоставления хоровых, ансамблевых и сольных фрагментов. Особенную экспрессивность произведению добавляет драматическая кульминация, основанная исключительно на выразительности оркестрового звучания. Именно инструментальными средствами автор акцентирует и сосредоточивает внимание на наиболее драматичном моменте сюжетной канвы. Яркая изобразительность отдельных эпизодов совмещается с массивами хорового звучания и выразительностью сольных партий. Таким образом, основные сюжетные линии оратории воплощаются в масштабности живописного панно с тонко выписанными деталями индивидуальных эмоциональных переживаний.

Классическая фабула сюжета для А. Козаренко – отображение моральных позиций автора и взгляд на историю украинской нации из глубины многовекового исторического пространства. В истории каждого народа есть своя «точка отсчета», трагические взломы и героические всплески, драматичные переживания и поиски идеальной мечты. Поэтому тема Страстей Господних является вечной, что позволяет органично

соединить объективность событий и ситуаций с личностным характером впечатлений. Н. Герасимова-Персидская отметила: «Для сознания человека конца XX века характерно особенное ощущение исторического «дальше», – замечает, – ... направленность ко всему новому и по-новому вырастает потребность в оценке прежнего» [37, с. 6].

Своеобразная психологическая арка атмосферы конца XVI начала XVII веков с современностью в истории Украины достаточно тонко решается А. Козаренко. Он обращается к тем первоисточникам национального музыкального языка, которые, невзирая на все этапы истории, остались постоянными составляющими национального художественного мышления, его константными показателями. Вокальная природа украинского языка, специфика острожских напевов с их особенной статикой и прозрачной светлостью звучания подчеркивается тенденцией выделения опорных звуков в соединении с линейным контрапунктическим движением голосов, что часто бывает диссонантным.

Такой ярко выраженный слой национального колорита органически совмещается с классической полифонией и использованием её приемов в их классическом варианте. Канон, имитация, стретта, сложный контрапункт, органные пункты – формируют музыкальную ткань на основе комплементарности, что подчеркивает связь с баховской атрибутикой авторского музыкального стиля.

Итак, *установленность на бахианство* у А. Козаренко очевидна, но отнюдь не демонстративна, поскольку обращена к исповедыванию национальной идеи и пафоса ее почитания.

Возникновение проекта «*Страсти-2000*» инициировано *Хельмутом Риллингом*, руководителем баховской академии в Штутгарте к фестивалю, посвященному смене тысячелетий и 250-летней годовщине со дня смерти Баха. По заказу Риллинга четыре композитора из разных стран (Тан Дун, Софья Губайдулина, Вольфганг Рим, Освальдо Голихов) написали музыку к

четырем Евангелиям, как в свое время это сделал Бах. Академия Баха в Штутгарте заказала известным композиторам – обладателями разных установок и даже менталитетов – сочинения о Христовых страстях, предполагая, по всей видимости, показать весь спектр восприятия главного христианского сюжета. Все четыре пассиона прозвучали в 2000 году в Штутгарте; в условие заказа входило также обязательное исполнение каждого пассиона на родине композитора.

Так, Вольфганг Рим написал «Страсти по Луке» на немецком языке, центральной посылкой которых было решительное исследование значения Холокоста во время Второй мировой войны. «Страсти по Иоанну» Софьи Губайдулиной на русском и церковнославянском были написаны с точки зрения православного художественного видения библейского сюжета. Американский композитор китайского происхождения Тан Дун написал «Водные пассионы по Матфею» на английском языке, изображающие некий ритуал на основе звука воды. Аргентинец Освальдо Голихов интерпретировал баховский жанр с позиции органичного взаимодействия латиноамериканской музыкальной традиции и библейского сюжета. Четыре варианта пассионов выражают идею эстетических и культурных влияний музыкального жанра, возвращенного в недрах протестантской традиции, на каждого из композиторов, возобновляя всеохватывающий обмен между разными, но, в конечном счете, родственными культурами.

Тан Дун разрабатывает технику музыкальной выразительности с помощью природных звуков воды, камней, железа, обращается к живущему в нас «человеку природы». Китайский композитор Тан Дун, родившийся в 1957 году, учился в Пекине у профессора московской школы, а теперь сочиняет и зарабатывает признание в Америке. В Москве уже слышали его «Оперу призраков» в исполнении «Кронос-квартета». «Страсти» Тана Дуна написаны на английский канонический текст Евангелия: 44-летний Тан Дун, покинувший родину еще в студенческие годы, давно уже считает себя не

китайцем, а американцем. В своём творчестве он соединил азиатские лады и тембры с изощренной европейской техникой письма, и стал одним из самых востребованных композиторов мира.

В «Страстях по Матфею» (оригинальное название «Water Passion after St. Matthew») результат творческих поисков автора грандиозен. В основе – принцип чуткости к звуку, понимание мистики природы, свойственное восточному человеку. Но при этом все помещено в контекст американского культурного синтеза с его тенденцией «ярче и проще». Автор отмечает: «...Америка – мультикультурная страна. Я китаец. Но я давно живу в Штатах. В Америке нет старых традиций, только новая, и это мультикультурализм. В ряду четырех авторов «Страстей» я пишу по-английски, но это английский как всемирный язык. Сначала я пытался понять, что такое человек с буддистской точки зрения. Потом я пытался понять это с христианской точки зрения. И обнаружил, что в том, что касается человека, буддизм и христианство сходны. Например, вода равно важна в обеих религиях. Это символ рождения, крещения, обновления, воскрешения. Баховские «Страсти» – не только о Иисусе Христе, они обо всех людях. В своих «Страстях» я пытаюсь обнаружить то, что близко всему человечеству» [219].

Больше всего поражает изобретение композитором новых источников выразительного звучания, связанных с водой. Вода – барабан (музыкант бьет по поверхности воды стаканчиками); вода – резонатор (полая стеклянная трубка по-разному озвучивает удар резиновой «подметкой» в зависимости от глубины погружения в воду, в воде затихает гудение металлической тарелки после проведения по ней смычком или удара барабанной палочкой, наконец, бульканье пузырьков воздуха из погруженной пустой бутылочки); вода – сам по себе звучащий инструмент, допускающий работу музыканта с ней просто руками с извлечением звука плеска. Звучат камни, стучащие друг о друга или резонирующие в полости рта. Кульминационный момент («Смерть и землетрясение») создается шумом листов железа.

Кроме того, Тан Дун привлёк скрипача и виолончелистку – струнники играют смычком и пиццикато, вокальный дуэт баса и сопрано – бас поёт не только в академической манере, но использует и приемы восточного горлового (обертонового) пения, камерный хор и трех ударников – они работают не только с водой, но и с литаврами, большим барабаном, колокольчиками.

Сочинение Тан Дуна безусловно оригинально и ярко по своим выразительным эффектам. Но идея автора о соединении Евангелия с Водой – через Крещение (начальный эпизод оратории), и Камнем – через апостола Петра (эпизод отречения) всё же не даёт единого смыслового сплава. Плеск воды на концертной сцене ещё не есть христианская символика воды. И потому весь евангельский пласт оратории обращается к существующей религиозной традиции – в данном случае, к американскому типу выражения религиозного чувства, о чём свидетельствуют бодрые ритмы госпелс в вокальных партиях и элегически-религиозная песенность в партии Христа в «Тайной вечере». Да и подсвеченные емкости с водой расставлены в виде креста, чтобы сразу стало все понятно. В финале («Вода и воскрешение») все исполнители устремились к этим емкостям: звуки воды говорили о вечности земной природы, но не о вечной жизни.

Сказанное свидетельствует о *заданности бахуанства, о его установочности*, но намеренно сопрягаемой с quasi-романтической «тоской по своему национальному», определившей «овеществление» христианских абстракций.

С. Губайдулина создавала свои «Страсти», ориентируясь на православную каноническую традицию, построив произведение таким образом, чтобы объединить тексты из Евангелия от Иоанна и тексты «Апокалипсиса». Со слов композитора: «... это основная драма вещи. Если вы пойдёте на концерт, то вы увидите, что там певец-бас рассказывает о том, что произошло тогда на Земле. Вот и начинаю я свой рассказ с омовения ног.

Начинаю с чистоты. Бас – он рассказывает, рассказывает... А потом несколько номеров, которые соприкасаются с тем, что в это время происходит на небе. И вот эти тексты из «Апокалипсиса» исполняет уже баритон. И вот вы, когда будете слушать, сразу поймете эту драму – между тем, что происходит на Земле, как бы в горизонтальном времени, в астрономическом времени, и тем, что происходит вне времени, как бы по вертикали. Там идет служба и закалывается агнец Божий. Шествие на Голгофу идет, а вслед за этим идет текст из «Апокалипсиса». И жена, облаченная Солнцем, рождает сына Божия. Сын Божий умирает и он же дальше рождается вне времени. И вот это крест и есть. Этот крест все время идет в сочинении. И дальше идет положение во гроб, семь чаш гнева. И вот такая драматургия мне показалась очень привлекательной» [220].

С. Губайдулина, сознавая, что этот жанр принадлежит западной традиции, постаралась совместить свое сочинение с символикой Православия. Интонационный строй ее «Страстей» подчеркнута русский. Строгая сосредоточенность повествования Рассказчика напоминает характерную, построенную на одной ноте декламацию дьякона. Развернутым партиями тенора, баритона и сопрано вторят развернутые соло виолончели, альты и флейты. Хоровые эпизоды звучат как вспышки, прорезающие мглу Гефсиманского сада. Тромбоны гневно возвещают наступление Судного дня, скорбное восхождение на Голгофу сопровождается рокотом больших барабанов.

Православные и русскоязычные «Страсти» С. Губайдулиной «цитируют» Баха своим мерным ритмом, поэтому слушательское усилие для их восприятия сродни тому, которого требует Бах. Объяснение принципиальной идеи предпослано автором в аннотации: «русская» традиция не допускает драматургии событийной, как у Баха, и потому Губайдулина выстраивает драматургию духовную. Для этого ей послужил текст Евангелия от Иоанна и Откровения (Апокалипсиса). Композитор начинает и

заканчивает одним: «В начале было слово... и слово было Бог». В интонациях хора это звучит как убежденное утверждение. В партии бас-повествователя пение приближено к дьяконской манере бесстрастного чтения Евангелия во время православного богослужения. Строгого распределения партий между лицами нет: за Христа, например, поют и бас, и тенор. Непрерывный рассказ пронизан апокалиптическими пророчествами хора, а также целыми эпизодами Апокалипсиса в исполнении баритона и сопрано. И потому за «Положением во гроб» следует финал «Семь чаш гнева».

Описать музыку Губайдулиной гораздо сложнее, чем «Страсти» Тан Дуна. Она избегает каких бы то ни было авангардистских новаций. Акустически обыграно распределение партий между двумя хорами: камерный на сцене, а большой размещен в боковых ложах партера. Ужас происходящего лишь в отдельные моменты выплескивается в громе оркестра и органа, в плаче трубы или раскатах большого барабана. «Апокалипсис» требует максимума от певца-баритона, но евангельская линия часто излагается басом и хором вообще без сопровождения. В эпизоде «Шествие на Голгофу» использован говор хора для создания объема сомневающейся толпы.

В целом же возникает ощущение, что для Губайдулиной здесь полностью слились «что» и «как», то есть удивительный сценарий ее «Страстей» и способы его озвучивания. Ей не требуется описание чувств свидетелей происходящего, как у Баха в его хорах и ариях, – состояние свидетельства должно рождаться у каждого слушателя, внимающего музыке и слову. Потому, говоря об исполнении, надо учитывать его особые задачи. С. Губайдулина мастерски израсходовала все имеющиеся в ее распоряжении силы и средства – от скупого чтения на одной-двух нотах до громогласных кульминаций, что не помешало «Страстям» длиться полтора часа. Сочиняя русские «Страсти» и не желая спорить с православной традицией, не

признающей ни драмы, ни представления, Губайдулина привлекла в свой *Пассион* вневременной, внетеатральный текст *Апокалипсиса*. Получились как бы два сочинения в одном, исполняемые то одновременно, то по очереди.

Итак, *установка на Баха* у Губайдулиной очевидна, при том что она проявляется в нарочитой акцентировке адраматизированного действия *пассиона-мистерии*, обусловленного старохристианскими традициями Православия.

Для *Тан Дуна* в начале была вода, для Губайдулиной – слово. Тому и другому в Библии уделено немало места. Между тем в *Пассионах*, как их понимал Бах, нет ни Крещения, ни Воскресения, ни тем более Судного дня. Есть история Христа – от Тайной вечери до Погребения. У С. Губайдулиной же музыка выступает средством внушения слова, оно обращено к познающему «человеку культуры». «*Страсти*» *Тан Дуна* – весьма обоснованная претензия на абсолютную новизну, Губайдулина идёт по пути прослеживания логики творческого озарения Баха.

В 1996 г. дирижер и известный интерпретатор произведений И. С. Баха Гельмут Риллинг пригласил *Освальдо Голихова* на фестиваль, посвященный творчеству немецкого Мастера в Орегоне, для которого О. Голихов написал «латиноамериканскую кантату» «*Осеана*» на тексты чилийского поэта Пабло Неруды. Это навело Х. Риллинга на мысль заказать аргентинскому композитору «*Страсти*» для фестиваля, посвященного смене тысячелетий и 250-й годовщине со дня смерти И. С. Баха.

Текст голиховских «*Страстей по Марку*» составлен из фрагментов Евангелия от Марка, псалмов Ветхого завета, «*Плача Иеремии*» и испанской поэзии (стихи из галицийской поэмы Розалии де Кастро). В основном язык текста – испанский. Исключение составляют непродолжительные фрагменты на латыни, каддише, и кульминация – на арамейском. О. Голихов выбирал тексты из многих переводов (более 10) рассказа святого Марка, что привело в

данном произведении к образованию литературного «диапазона» от высокого стиля до просторечия.

Евангелие от Марка самое короткое в Новом завете. Жизнь Иисуса от крещения до распятия на кресте и воскресения изображена в нем как бы с большими сокращениями и близится к драматической развязке прямо-таки в ошеломляющем темпе. В столь стремительном развитии действия есть что-то нереальное, но, с другой стороны, оно удивительно подчеркивает драматизм событий, их всеобъемлющую символику. Речь Марка импульсивна, он излагает, кажется, первыми попавшимися словами – с помощью маленького и скромного словаря. Однако последние две тысячи лет показали, что слова Марка, благодаря их энергии, сразу вызывают живую реакцию в уме внимательного читателя... Считается, что рассказ, который обычно называют «Евангелие от Марка», был написан первым из четырех канонических или утвержденных церковью Евангелий. Несмотря на столетия небрежения, когда его считали просто кратким изложением более длинных и полных Евангелий от Матфея и Луки, – «Евангелие от Марка» оказалось одной из влиятельных книг человечества.

«Журналистский» характер изложения в «Евангелие от Марка» создает ощущение устной традиции, рассказа, в противоположность более литературному и философскому тону других Евангелий. Музыкальное изложение в «Страстях» О. Голихова соответствует урезанной в духе *vox populi* прямоте рассказа св. Марка, особенно благодаря использованию песенно-танцевальных жанров латиноамериканского фольклора (фламенко, капоэйра). Данные жанры не просто составляют ритмо-интонационную основу всего произведения, а задействуются композитором в наиболее смыслово-емких моментах. Так, в сцене предательства Иуды (№13) и вынесения приговора (№28) автор использует фламенко, объясняя это тем, что «... большинство песен фламенко посвящены людям, приговорённым к смерти, – метафорически или в действительности» [218]. Танец капоэйра

также появляется в кульминационных номерах: в №2 – это танец самопожертвования, представляющий последние минуты Иисуса на земле в человеческом облике; в № 11 – он сопровождает арест Иисуса после предательского поцелуя Иуды; в №31 – танец исполняется перед самым распятием, когда надсмотрщики в насмешку дают Иисусу пурпурный плащ, становящийся плащаницей.

В «Страстях по Марку» О. Голихов – композитор еврейского происхождения с восточноевропейскими корнями, родившийся и выросший в Аргентине, органично сочетает самобытность эклектичной музыкальной культуры страны, в которой он родился, с традиционными для пассионов И. С. Баха номерной структурой и генеральным принципом драматургического развития – двухфазностью подачи темы (по Е. Марковой) [89, с. 127].

Текст распределен между разными группами (народ, апостолы) и отдельными голосами – самим Марком (текстуально соответствует Евангелисту в «Страстях по Матфею» Баха), Иисусом, Петром, Иудой и т. д. Концепция Голихова такова, что каждый персонаж произведения может быть представлен любым исполнителем из ряда солистов или хором, в зависимости от характера текста. Например, слова Иисуса – «Но горе тому человеку, кто предаст Сына Человеческого! Лучше ему было бы не родиться» – переданы женскому трио из хора. Покаянный плач Петра после его трехкратного отречения от Христа, поет сопрано. Несколько эпизодов из Евангелия трактуются театрально, как в «Арии со сверчками» № 9, представляющей женщину из Вифании, которая намазывает голову Христа благовониями. Первые два номера – «Видение: крещение на кресте» и «Танец запутавшегося в сетях рыбака» – являются, по словам О. Голихова, музыкальным представлением знаменитой картины «Распятие» С. Дали, открывая ворота к повествованию «вне хронологии». Это Иисус на кресте, вспоминая на мгновение Свое крещение; маленькая рыбацкая лодка

внизу картины Дали и судьба Христа: ловец душ, запутавшихся в сетях. Партии всех инструментов соло (гитара, контрабас) и групп инструментов (в особенности – ударных), имеют драматический характер, родственный характеру вокальных партий.

Говоря о своем творении, Голихов поясняет, что при организации этого обширного массива материалов и подходов, он попытался создать нечто выходящее за пределы отдельных знакомых элементов. Можно сравнить эту философию с философией Баха, многие из величайших произведений которого, включая «Страсти по Матфею» и Мессу h-moll, тоже основаны на различных стилистических влияниях.

Бахианство О. Голихова очевидно в своих проявлениях, но корректировано «неадекватными» условиями постмодернистской стилевой ситуации, устремленной ко «вторичности» авторского стиля. Обращаясь к жанровой типологии пассиона, Голихов наполняет ее «нерядоположенными» стилевыми моделями латиноамериканской музыкальной традиции, демонстрируя, таким образом, оригинальную версию бахианства.

Национальное преломление стилевой типологии баховского пассиона находим в творчестве *А. Мирзоева* – виднейшего композитора и органиста современности, которого в западной прессе называют «Бахом Востока» и крупнейшим современным создателем мемориальной, духовной и траурной музыки. Из предложенного перечня мемориальных и траурных произведений станет очевидно, что такое признание вполне справедливо, поскольку названия этих произведений говорят сами за себя: Сольная органная симфония памяти И. С. Баха, созданная к 300-летнему юбилею немецкого композитора (1984); Январские пассионы («Январ мярсиялары») для хора, органа, симфонического оркестра и двух народных солистов – первая в мировой музыкальной литературе исламская траурная месса, посвященная жертвам январской трагедии 1990 года в Баку; Колыбельная детям-жертвам Ходжалы для органа соло (1993); колыбельная-сицилиана детям Шотландии,

для органа соло (1996), исполненная на официальном уровне в присутствии Его Королевского Высочества Чарльза, принца Уэльского; Сарабанда принцессе Диане для органа соло (1997), посвященная памяти английской принцессы; Поминальная хоральная прелюдия жертвам подлодки Курск (2000); Нью-Йоркские пассионы для камерного оркестра (памяти жертв нью-йоркской трагедии 11 сентября 2001 года); Молитвы печали Великому президенту для скрипки и органа – памяти Гейдара Алиева (2004); Вторая органная симфония «Узеир Гаджибеков» (2008).

«Органная симфония памяти И. С. Баха», а также исламская траурная месса «Январские пассионы» признаны выдающимся музыкальным явлением XX века, а их автор (кстати, первый из деятелей культуры стран СНГ) удостоен памятной серебряной медали «Наследники Иоганна Себастьяна Баха», имеющей международный статус!

Таким образом, обращаясь к баховской модели большого ораториального жанра, композитор откликается на события, актуальные для современного культурного сознания, воплотив в пассионном жанре новейшие формы музыкального мышления, но при этом всегда оставляя узнаваемым баховский «высокий тон» духовности и этического наполнения музыкальной композиции. Среди особенностей музыкального языка сочинений А. Мирзоева необходимо выделить общую массивность их звукового облика, органичное сочетание восточной мелодики и ритмики с полифоническими методами развития музыкального тематизма, что вызывает ассоциации с масштабными композициями И. С. Баха,

В данном случае речь идёт о своеобразной *интеграции баховского стиля в недра восточной музыкальной традиции под знаком принципиально-установочного бахианства автора.*

Обобщая рассмотрение интерпретаций жанра пассиона в творчестве композиторов современности в аспекте принятой бахианской установки, выделим следующие позиции:

- 1) В каждой из указанных авторских версий пассионного жанра первостепенное значение приобретает языковая специфика текстовой основы «Страстей», направленная на осознанную демонстрацию национальной принадлежности композитора (с украинским текстом у А. Козаренко, русским – у С. Губайдулиной, английским – у Тан Дуна, испанским у О. Голихова). Произведения утверждают идею универсальности смыслово-образного наполнения баховского жанра для современного музыкального мышления и способность данного жанра стать художественным носителем национального культурного сознания. Данное положение акцентирует очевидность бахианства как творческой установки в общемировом масштабе.
- 2) Музыкальный язык анализируемых сочинений не имеет прямых ассоциаций с баховским стилем, которые наблюдались в творчестве авторов XIX столетия, однако оперирование такими инвариантными жанрово-стилевыми структурами как хоральность и ариозность, составляющими интонационно-тематический базис музыкальной семантики Баха, позволяет говорить о бахианских аллюзиях музыкального материала пассионов Тан Дуна и О. Голихова. В произведении С. Губайдулиной принципиально минует связь с западноевропейской (протестантской в широком смысле) традицией жанра пассиона, поскольку стиливым ориентиром для автора стала структура православного богослужения. В «Страстях Господних» А. Козаренко бахианская установка автора на «цитирование» модели пассиона уравнивается стиливым наполнением музыкального тематизма, основанного на характерных чертах украинско-славянского мелоса, персонифицированного острожскими напевами и традициями

православной литургии.

- 3) Идея возникновения проекта «Страсти-2000» демонстрирует попытку современного художественного сознания синтезировать разнокультурные традиции в едином пространстве-времени пассионной структуры баховского типа, вмещающая в себя как восточное (музыкальное преломление буддистской символики воды и камня в «Страстях» Тан Дуна) так и западное религиозно-культурное сознание. Наполнение музыкальной структуры пассионов разнонациональными языковыми моделями (традиции госпелс и горлового пения у Тан Дуна, различные формы ансамблевого и сольного пения латиноамериканской музыки у О. Голихова, «думные» интонации и псалмодирование у А. Козаренко, церковнославянская монодия и многохорность у С. Губайдулиной) соотносимы с универсальным и предельно расширенным творческим сознанием постмодернизма, стремящегося «говорить» на едином языке мировой культуры. В этом плане выбор современными композиторами баховского пассиона в качестве архетипической музыкальной структуры доказывает очевидность бахианства как индивидуально-авторской установки.

В исполнительской фортепианной деятельности представителей XX века (Т. Николаева, Г. Гульд, М. Аргерих, А. Ботвинов), режиссеров, дирижеров (С. Дзефирелли, Г. фон Караян, Е. Колобов) следует отметить гиперболизацию драматургически-динамической абстракции И.С. Баха. Она запечатлена в *монологически-«линейно» выстроенном динамическом нарастании к завершению композиции*, при этом *показательной является пассионная двухэтапность* такого неуклонного нарастания.

Бахианство талантливого канадского пианиста Г. Гульда очевидно – и достаточно парадоксально в связи спреобразованием «в духе Баха» сочинений В. А. Моцарта» [108, с. 128–132]. Поражает унифицированность фразировки Гульдом Концерта № 24 венского классика – на протяжении всей

многотемной композиции. Имеется в виду «крещендирующий» динамический ход, в элементарно-мотивном объеме воспроизводящий пассионный принцип целого: только у этого исполнителя финальная третья часть Концерта с-moll оказывается средоточием драматизма и силы выражения.

В целом Гульд принадлежит инициатива игры сочинений Баха *non legato*, как бы воспроизводящая «клавесинную» манеру исполнения (хотя, как известно, и это отмечалось выше, И. С. Бах предпочитал клавесину клавикорд с его мягким и динамически подвижным звуком). Однако, «жесткая» манера исполнения музыки Баха Гленом Гульдом образовала «фортепианную парадигму» озвучивания клавирных произведений немецкого Мастера во второй половине XX века.

В работе Цян Чен [161] сопоставлены исполнительские версии М. Аргерих и В. Горовица и сделан вывод о базисности религиозно-бахианской идеи в прочтении немецкой-аргентинской пианисткой Третьего фортепианного концерта С. Рахманинова. Опираясь на данное исследование и звукозапись интерпретации отмечаем следующие черты исполнительского решения М. Аргерих:

- 1) избегание демонстративных «волнообразных» *crescendo-diminuendo* в звучании первой части;
- 2) внимание к «колокольным» звукоэффектам, причем, с акцентом на имитации звучания не столько «русских» («басовитых») колоколов, сколько западных, высоко «звонящих», употребляемых и в немецкой лютеранской церкви;
- 3) постепенное «наращивание» объема-плотности звуковедения от начала – к концу первой части (а в наибольшей мере к финалу произведения); сравнение с известными и замечательными в своем роде интерпретациями В. Горовица, В. Ашкенази и других позволяет четче услышать «над-душевную» экстатику исполнительской версии

М. Аргерих, для которой игра сочинений И. С. Баха образовала исходную и постоянную ориентировочную линию в значительном по охвату репертуаре.

Следует отметить исключительную значимость мастерства русской советской пианистки Т. Николаевой, которая сознательно ограничила свой репертуар исполнением произведений И. С. Баха. Ей также принадлежит заслуга введения в пианистический репертуар «Искусства фуги» и иных, не исполнявшихся в предшествующий период сочинений И. С. Баха.

«Баховским знаком» отмечена исполнительская позиция крупнейшего представителя одесской фортепианной школы – А. Ботвинова. Лауреат конкурса имени И. С. Баха, а также Рахманиновского конкурса, он оригинально соединил «органный ровностью» звукоизвлечения романтизм-неоклассицизм русского композитора и великого представителя немецкого барокко.

Особое место в ряду бахианских сценических решений заняла концепция *Е. Колобова – дирижера и режиссера*. Образ Ленского в раскладе главной сюжетной линии произведения занял исключительно важное место: именно музыка V картины, трагическая гибель Юного Поэта оказалась завершающей звучание всего сочинения.

В либретто образ Ленского оказался разработанным помимо непосредственного его описания в романе А. Пушкина. Пафос любовного признания от первого лица, помещенного в либретто в I картине и отсутствующего в сочинении Пушкина, привнес в его образ мужественную открытость и силу, незаметную в иронических пушкинских строках. В литературной основе либретто образ Ленского пронизан романтической иронией, привносящей взаимоисключающие качества серьезности и легкомыслия, «замыкающиеся» в трагической неожиданности ранней смерти героя. Но ведь романтическое мировосприятие неотторжимо от осознанного поиска жертвенной смерти, предполагающего недюжинную волю и

альтруистическое горение души. И этот признак психологии сильной личности романтической натуры является «точкой отсчета» в концепции А. С. Пушкина, но иронически «отодвигается» как «романтическая поведенческая тривиальность».

Для эпохи П. Чайковского, в 1870-е годы, романтический поведенческий принцип отстранен был от романтической парадоксальности сочетания героического и смешного. Самоубийственные порывы революционной молодежи эпохи русских народников – современников композитора, никак не демонстрировали экстравагантность, а наоборот, солидаризировались с народно-религиозным бескорытием жертвования за Правду. Так в поэтических строках либретто оказались «закодированными», по крайней мере, два пласта понимания образа Ленского: 1) романтическая «беспорядочность», порожденная современной Пушкину эпохой недоверия к романтическому индивидуалистскому бунтарству; 2) романтический возвышенный альтруизм, ассоциируемый в период «позднего» романтизма 1870-х с религиозным искупительным служением-подвигом. Для П. И. Чайковского второе явно было понятным и приемлемым: трагизм и значимость фигуры Ленского, ценившего честь превыше жизни, в опере выделена и драматургически, и музыкально.

Исполнительские решения партии Ленского базируются на данной альтернативности понимания его образа. В практике русского-украинского советского искусства особую значимость приобрели версии выдающихся лирических теноров С. Лемешева и И. Козловского, известные по многочисленным фонозаписям. У Лемешева оказывалась подчеркнутой молодая капризность, некоторая нарочитая «барская рыцарственность» поведения. Для Козловского, гениального интерпретатора Юродивого в «Борисе Годунове» М. Мусоргского, особенно заметной становилась юная истовость Ленского. Но оба сходились на созерцательно-лирическом тоне

подачи общего плана роли, на специальном подчеркивании «вздоховых» интонаций.

В частности, стереотипом трактовки стало пропевание арии Ленского в V картине с ферматами на первых слогах фраз: «Что-о-о день грядущий...», «Паду-у-у ли я стрелой пронзенный...». Данная фразировка уместна в концепции подчеркивания «вздоховых» фигур в партии Ленского, которые выводятся из вальсовых ритмов окружающей его бытовой данности, но игнорируют скрытый полифонизм имитационных проведений мотивов в заглавной – выходной – его арии I картины («Я люблю вас, я люблю вас, Ольга»), обозначающая музыкально-знаково интеллектуальную выстроенность внутреннего мира этого персонажа специальными музыкальными средствами.

Эта «ученость» Ленского отмечена и Пушкиным, – но как бы в виде «похожести» на выпускников немецких университетов («... и кудри черные до плеч...»). У Чайковского скрытая полифония, развивающаяся в мелодии, определенной характером «вальса на 4/4», образует глубинно-сущностный момент самовыражения героя, внося в его облик осознанность и силу, которая поднимает рыцарственный тонус его сценического поведения до высокой искренности Служения избранному идеалу. Возможно, именно поэтому «вальсовый бытовизм» проявления вовне отмечен строгостью четырехдольного, от старинной риторики возвышенного типа выражения, сопряженного с гимническим подъемом. Названия ария и есть *гимн Любви, гимн-клятва Верности* избранному предмету поклонения. Так закладывается другая линия интерпретации, которая обнаруживается в альтернативных постановках, в частности, в режиссерско-дирижерской интерпретации Е. Колобова.

Указанный полифонически-образный момент первой характеристики Ленского естественно направлен на «дуэт согласия на смерть», которая подводит итог IV картины в виде канона Онегин-Ленский («Враги. Давно

ли...»). Демонстративный фактурный полифонизм этого номера подготовлен скрытой полифонией мелодий ариозо Е. Онегина (ее часто вуалируют исполнители, выпячивая речевую экспрессию монолога героя, опрощают и эту экспрессию, и облик «русского Чайльд Гарольда»). Но Ленский в этом ансамбле оказывается «пассивным ведомым», если изначально певец не «выпишет» указанный «интеллектуальный нерв» роли, изначально показанный в первом сольном номере партии рассматриваемого героя.

В названной постановке Е. Колобова Ленский интонационно обозначен (как и другие персонажи, в частности, Татьяна) в ориентровке на «полифонический образ мысли». И тем самым «вуалируются» речевые-экспрессивные, тем более речевые-«говорные» показы интонаций партии – в пользу сугубо вокального выпевания всех ее составляющих оборотов, с подчеркнутой ритмованностью пения, легко образующего, тем самым, ансамблевые «узлы».

Равное вхождение – Ленского и Онегина – в канон-дуэт завершающего эпизода IV картины органически выходит на «уравнивание» их судеб в постановке Колобова: завершение оперы репликой Онегина «О смерть, о смерть, тебя иду искать я» с последующим отыгрышем оркестра на реквиемной музыке из сцены смерти Юного Поэта. Такой итог произведения как бы противоречит второй, окончательной редакции Чайковского, не совпадая ни с нотным текстом, ни со словами либретто в нем.

Вариант Колобова подсказан первой авторской редакцией, в которой несовпадение с пушкинской версией демонстративно и нарочито. Однако, потенциал такого решения заложен и во второй, ставшей традиционной, версии: ариозо Онегина «О не гони, меня ты любишь...», как и составляющие его монолога из III картины, также наполнено скрытой полифонией в мелодических построениях. В них, при условии строго-кантиленного вокального пропевания наличествуют сильные, властные героические интонации, но которые принято «снижать» аффектированной

речевой экспрессивностью подачи. Поэтому и во второй, традиционно принятой, редакции «Онегина» имеет место соотнесенность интеллектуальных импульсов партий и Ленского, и Онегина. И исполнительский подход в режиссуре Е. Колобова определяется этим сущностным качеством самовыражения героев: героикой их Верности выбранной идее.

Партия Ленского содержит в концепции Е. Колобова признаки «бахианской стилистики», какой она сложилась в восприятии второй половины XX века и наиболее четко обозначилась в исполнительском подходе пианиста Г. Гульда. А именно: унифицированный тип фразировки, в которой каждый из мотивов содержит «мини-крендо». Так динамически-агогически «выпрямляются» мелодические колебательные ходы, снимается естественность выразительно-речевых «волновых» подъемов-спадов с приближением к линейности староцерковных напевов. В результате – очерчиваются ключевые моменты партии Ленского – а к ним, безусловно, относится ария V картины «Что день грядущий мне готовит».

В принятой режиссерской интерпретации экспозиционный и репризный разделы вышеназванной арии, а также начинающие их мотивы, оказываются отстраненными от «вздоховой» ферматы («Паду-у-у ли я стрелой пронзенный..»); главной становится направленность к завершающему слогу («Паду-у ли я стрелой пронзенный», – жирным шрифтом подчеркнуты динамически выделяемые слоги).

В последнем случае оказывается выделенной нисходящая последовательность типа риторической фигуры *catabasis*, означающая в старой музыкальной церковной традиции искупительное страдание. Выделен надличностный характер самовыражения героя, объединяющий его с персонажами, живущей «сердечным Рассудком» Татьяной («...Рассудок мой изнемогает...») и «рассудочным умом» интеллектуала Онегина.

Во всех названных фрагментах музыка «раскрепощает» и «укрупняет» одну из составляющих поэтически-метафорических линий текста либретто. И особенно благодарным в этом отношении оказывается словесный ряд, выстраивающийся на основе литературного произведения, образы которого живут в восприятии слушающих оперное произведение. Принятая интерпретация партии Ленского в «Онегине» Чайковского приближена к литературному источнику, к иронически высказываемым в нем «поэтическим прозаизмам» подачи всех героев, тем более образа юного «баловня судьбы» Ленского. И только как бы «вторым планом» у Пушкина проходит аналогия с распространенными раннеромантическими концепциями жертвенно настроенных молодых героев, стремящихся, по примеру Вертера из знаменитого романа И. Гете «Страдания юного Вертера», к безвременной и оплакиваемой смерти. Но не случайно в текст вводятся слова: «...прав судьбы закон».

Текст, характеризующий ситуацию Ленского, становится соотносимым с выбором и Татьяны, и Онегина: «То воля неба, я – твоя...», «То воля неба – ты – моя...». Этому надличностному порядку мира подчинены все – и в благом варианте эту подчиненность узнаем у Грешина: «Любви все возрасты покорны...». И такая «нить закономерности» в разных судьбах становится ассоциированной с библейским раскладом «иерархии возможностей» – кому свершать жертву, кому быть жертвой. Подобно библейскому Аврааму, готовому принести в жертву своего сына, и его сыну, безропотно принимающему это страшное решение отца, в романе А. С. Пушкина результатом сюжетных сплетений, а в опере П. И. Чайковского существом музыки заявлено: самый юный, в первую очередь, призван быть жертвой, а традиции придерживающие отцы – принять как должное этот юный уход из жизни.

Так складывается мифологическая подоснова выразительности жизненной конкретики текста, которая становится выделенной в

музыкальной подаче литературных образов. Режиссерско-постановочное решение способно выпятить или «спрятать» эту мифологему. Традиционная постановка «уходит» от мифологических смыслов, тогда как постановка Е. Колобова демонстрирует осознание этого вечного родового человеческого смысла в жизненно-исторической бытовой конкретности подачи событий и судеб.

Подводя итог данной исполнительской версии оперы, отмечаем *пассионный* тип композиции, принятый режиссером-дирижером: две неравнообъемные части, первая – 1-2 картины, вторая – 3-7.

В работе Е. Марковой защищена идея пассиона как стержневого момента *жанрового архетипа музыки XX века*. В частности, указывается, что помимо постановки баховского Пассиона К. Орфом, признаки данного жанра (который не обнаруживался в творческом раскладе гениев предыдущего полуторасотлетнего периода!), присутствуют в сочинениях И. Стравинского («Царь Эдип»), А. Онеггера («Жанна д'Арк на костре»), Д. Шостаковича («Казнь Степана Разина»), А. Шнитке («История доктора Иоганна Фауста»). К этому списку можно также добавить сочинения К. Штокхаузена («Песнь юношей»), Л. Уэббера («Иисус Христос-суперзвезда»), А. Раймана («Король Лир»), К. Пендерецкого («Страсти по Луке»), пассионы А. Козаренко С. Губайдулиной, О. Голихова, Тан Дуна, А. Алфеева и др.

Е. Маркова указывает на признаки пассионного архетипа: «двухфазовая подача темы (I – тезис о необходимости искупительной жертвы, II – «защита от противного» картиной несправедного людского суда и утверждение исходного)» [89, с. 127].

Как видим, режиссер Е. Колобов, «подтянул» композицию Чайковского к пассионной двухфазности, проакцентировав в финале «дваждысвершение» искупительной жертвы (тема смерти Ленского и «путь к смерти» Онегина).

Данный пример постановки *русской* оперы *русским* дирижером и режиссером в *ключе бахианства* создает характерный смысловой акцент трактовки произведения XIX века, отмеченного романтическим культом И. С. Баха, в XX столетии. В этом случае констатируем *отмежевание от фаустианского демонизма* в обращении к авторитету музыки немецкого Мастера – в пользу абсолютной Правильности, определяемой его именем и смыслом творчества (декларативно данная мысль зафиксирована в «Страстях по Луке» К. Пендерецкого, где проведение темы ВАСН запечатлевает высшее духовное проявление человеческого Большого разума в тоново-определенной фактуре хоровой музыки).

Таким образом, проделанные анализы композиторских и исполнительских *подходов к бахианству в XX веке* позволяют выделить следующее:

- 1) глубинную пересекаемость концепций композиторских решений не только с исполнительскими (режиссерскими) установками, но с теоретико-религиозными, педагогическими и др., которая являет *бахианскую установочность* в нарочитой инверсии ее конфессиональных лютеранских оснований;
- 2) четкое следование жанровому принципу, в том числе «восстановление в правах» полноты жанрового наполнения ХТК Баха как основы оригинального сочинительства, но, главное, доверие к возможностям кантатно-ораториального прочтения пассиона, театрализованность которого подчинена внеоперным принципам и наклонена к перворелигиозной мистерийности действия, лишенного сакральности;
- 3) «растворение» немецкой национальной знаковости бахианства, существенной в ссылках на Баха в искусстве XIX столетия, но оказавшаяся несущественной в композиторских и исполнительских версиях «служения Баху», ибо семантика Почитания Страстей Господних образовывала

смыслово самодостаточное качество, связываемого с персональным Служением Музыке великого немецкого композитора, что обусловило обращение не только к «Страстям от Матфея», но и к текстам других Евангелие (от Луки, Марка, Иоанна).

Выводы к Разделу 2

Обобщая аналитические апробации об осознанной установочности творчества эпохи романтизма на И. С. Баха, осуществленные на материалах музыки разных этапов указанного направления, а также творчества композиторов и исполнителей XX века, отмечаем:

- 1) демонстративный – в одних случаях, и недеklarативно-базисный – в других, характер ссылок и опоры на И. С. Баха у романтиков разных поколений солидарны в проявлении профессионально-корпоративной апелляции к художественным достоинствам, прежде всего, инструментального наследия композитора, образующей осознанно-установочный психологический аспект деятельности индивидов в пределах типологии романтического стиля.
- 2) соединенность в согласованности ссылок на И. С. Баха, как неразрывный комплекс художественных, религиозно-этических, педагогически-организационных показателей, при подчеркивании интеллектуальной самозначимости полифонии в композиторских и исполнительских подходах, демонстрирует установочные моменты мышления в различных направлениях искусства минувшего века, бахианство которых заявляет если не «антиромантическую», то явно аромантическую идею в понимании величия и значимости источника, означаемого именем И.С. Бах.

ВЫВОДЫ

Проблема бахианства, заявленная в исследовании, содержит дифференцированный взгляд на эпохи XIX и XX веков, разделяемые как последнее столетие Нового времени и начало Новейшей истории. Соответственно бахианство, как это гипотетически было изложено в первом разделе работы и апробировано в анализах, чётко содержит отражения коллективных субъектов различных эпох.

XIX век – век романтизма и тотального религиозного возрождения с уклоном к первохристианским ценностям надконфессионального плана. Реформа Ф. Листа, предложенная Папе Римскому, например, в музыке была обращена к художественным проявлениям *риторики* инструментальных сочинений Баха, в которых объективно был запечатлен пиетизм раннехристианской традиции, данной через призму более поздних религиозно-культурных идей.

Но в духовной музыке, как известно по Э. Уилсону-Диксону, риторика является наиболее «профанным» слоем, и это обусловило высокохудожественную ёмкость бахианства, проявившуюся в цитатном пользовании тематизмом, прежде всего, ХТК и иных инструментальных сочинений И. С. Баха. В этом плане, как показал анализ, отмеченные нами бахианские черты творчества Чайковского (в частности, исполнительское акцентирование их в постановочной концепции оперы «Евгений Онегин» Е. Колобова) – является «пророческим» обращением русского композитора к XX веку, и даже к постмодернизму конца минувшего столетия.

В целом XX век в бахианских выходах, как это имеет место и у П. Чайковского и отчасти у И. Брамса (творчество которого признавалось Г. Малером и последователями А. Шёнберга как стилевая основа их антитрадиционалистских линий), направлен на осознание религиозно-

конфессиональной выстроенности наследия И. С. Баха. Поэтому особый творческий интерес для авторов минувшего века представляли духовные произведения немецкого композитора. А если у Б. Яворского и находим анализ ХТК, то он обусловлен откровенным герменевтическим соотношением с текстами протестантской службы.

Таким образом, бахианство этих двух эпох представляет собой коллективный субъект как ярко выраженную личность, к которой приложимы психологические характеристики субъекта-индивида, носителя установочного комплекса. И это при том, что взятые в анализ произведения различных авторов осознавались ими в производности своих композиций от баховских идей – общее и различное в них подчиняется указанным эпохальным разграничением в подчёркивании опоры на Баха.

В XIX столетии под бахианством понимается ориентация многих авторов на инструментальное творчество И. С. Баха, что обусловило стилистические и жанровые установки композиторов-романтиков, независимо от национальной принадлежности. У Ф. Шуберта находим неадекватное преломление баховской скрытой полифонии в условиях камерного жанра немецкой Lied, а также цитирование баховского тематизма (темы Креста, страданий, бичевания и т.п), художественным результатом чего становится «укрупнение» музыкально-содержательного смысла бытового песенного жанра. Такое музыкально-содержательное расширение жанровой специфики немецкой Lied раскрывает глубинный принцип композиторского мышления Ф. Шуберта, основанный на понимании баховской музыки как аксиоматического показателя немецкого художественного стиля. В этом случае речь идет об осознании генетического качества песен Ф. Шуберта, образно-смысловым ядром которых стал высокий стиль немецкой профессиональной традиции, олицетворенной фигурой великого И. С. Баха, что и позволяет говорить о бахианстве данного композитора.

Аналогично, фортепианный стиль Ф. Шопена, исторически представляющий салонную традицию и опирающийся на бытовой жанр, апеллирует к баховскому приему скрытого двухголосия и интонационного родства тематизма.

Бахианские установки Ф. Мендельсона и И. Брамса отображаются в обращении авторов к жанрам, связанным с именем Баха (оратории Ф. Мендельсона, «Немецкий реквием» И. Брамса и его многочисленные хоровые композиции), в активном применении музыкально-риторических фигур в инструментальных произведениях (а это является знаком глубинной связи музыкального мышления данных авторов с традициями духовной символики музыки И. С. Баха), в использовании полифонических приемов развития материала, демонстрируя органичную трансформацию полифонического мышления в условиях романтического инструментализма.

Творческие установки Р. Вагнера также декларируют бахианские корни романтического музыкального стиля, апеллируя к фактурно-композиционным параметрам баховского почерка. Анализ показал, что композиционная организация оперы «Тристан и Изольда» опирается на двухфазность драматургического развития, характерную для пассионов И. С. Баха, а фактурный «базис» мелодизированной музыкальной ткани произведения составляет аккордовая вертикаль по типу протестантского хорала. Фактурное «растворение» хорального остова в условиях вагнеровской «бесконечной мелодии» указывает на жанровый ген музыки немецкого композитора-романтика, специфически переосмысленный автором в неадекватных стилевых условиях. Определяем это качество фактурной организации произведения Р. Вагнера как «квазилинеаризм», акцентируя таким образом смысловые аналогии с полифонической фактурой музыки И. С. Баха. Р. Вагнер, наследуя национальную традицию, в неадекватных условиях гомофонно-гармонической фактуры оперной композиции максимально приближается к баховскому инструментальному

полифонизму.

Для Ф. Листа характерной является идея инструментальной интерпретации тематических моделей И. С. Баха, а также общий тонус фактурной организации фортепианных произведений, который апеллирует к монументальности органных композиций немецкого Мастера. В этом же русле формируется авторская концепция двух ярчайших бахианцев XIX столетия – С. Франка и М. Рegera.

Романтизм в целом прошёл под знаком возрождения И. С. Баха, независимо от различения национальных школ в Европе (например, «парадоксальное» бахианство Н. Паганини).

В XX веке меняется вектор бахианства как творческой установки – внимание художников переключается в сферу конфессиональной, лютеранской природы творчества И. С. Баха. Первым показателем этого является интерес к духовным кантатам композитора и жанру пассиона – к тем жанрам, которые репрезентуют лютеранскую музыкальную традицию. Особую значимость в данном контексте представляют разработки идеи художественной содержательности баховских кантат у А. Швейцера, методологические подходы Б. Яворского к специфике инструментального стиля И. С. Баха, а также теория экстастики как художественной категории в творчестве немецкого Мастера, которую находим у Э. Уилсона-Диксона в его «Истории христианской музыки» [152].

Композиторское творчество второй половины XX столетия и современности открыто демонстрирует интерес к реинтерпретации именно духовных баховских жанров, в первую очередь – пассионов, которые несут в себе неисчерпаемый потенциал запечатления «большого содержания», характерного для переходной эпохи современности. В связи с этим симптоматичным представляется возникновение «разнонациональных» пассионов в штутгартском проекте «Passion 2000» (авторы – немец Вольфганг Рим, американец, китайского происхождения Тан Дун,

русский композитор С. Губайдулина, представитель Латинской Америки О. Голихов), возрождение лютеранского пассиона на православной почве («Страсти Господни» А. Козаренко и «Страсти по Матфею» И. Алфеева).

Как известно, по сложившейся исторической традиции, вся светская музыка имеет риторические основания, апеллирующие к духовным смыслам музыкального искусства. Этот риторический базис предполагает главенство риторической темы, исходного построения, которое концентрирует и кодирует в себе весь художественно-содержательный комплекс музыкальной композиции. Специально эта проблема разработана в концепции интонационности музыкального искусства Е. Марковой в опоре на теорию Б. Асафьева. Преодоление риторических оснований художественной музыки театральностью исторически обусловило процесс формирования музыкального тематизма, и здесь соотносимы противопоставления «темы-зерна» (показателя риторического) и «темы-персонажа» (театрального качества). Типологические характеристики проанализированного музыкального тематизма с позиций психологической установки, так или иначе, выводимы на категорию *музыкального стиля*, который является базовым для музыкального искусства и охватывает весь комплекс авторских представлений о типологии музыкальной формы – содержательно-смысловых, композиционных, лексических и проч. Также соотносима с понятием установки и категория *жанра*, который, в каждом конкретном случае, выступает как установочная модель, определяющая логику композиторского творчества и субъективного восприятия музыкального сочинения: Восьмая симфония Г. Малера по формальным признакам не вписывается в жанровые границы симфонии, однако авторское определение данной композиции как симфонии формирует смысловой контекст музыки.

С понятием психологической установки соотносима и категория *интерпретации*, также являющаяся фундаментальной для музыкального творчества, поскольку любое прочтение музыкального текста (если речь идёт

об исполнительской интерпретации) имеет своеобразную художественную «мотивацию», основанную на культурных представлениях субъекта. Мотивация реализуется с помощью дифференциации, «отбора» языковых выразительных средств, обусловленных именно субъективной психологической установкой. Подобный механизм «установочной мотивации» срабатывает и в процессе интерпретации не отдельного музыкального текста, а целостного явления стиля (исторического, эпохального, авторского), а также конкретных жанровых моделей (например, творчество И. Стравинского, В. Сильвестрова, искусство постмодернизма в целом и явление реинтерпретации, которое часто определяют как фундаментальную методологическую установку творческого процесса современности).

Анализ и систематизация материалов по теории психологической установки (по Д. Узнадзе), которая исследовалась, прежде всего, на индивидуально-психологических данных, демонстрирует возможность аналогичного применения её в области музыкально-художественного творчества. Это позволяет утверждать наличие в творчестве многих композиторов (Ф. Лист, И. Брамс, П. Хиндемит, М. Рeger, С. Губайдулина, Тан Дун и прочие авторы) установки субъективного свойства согласованной с коллективно-субъективной идеей.

XX век сознаёт иное видение творческой личности И. С. Баха в той тенденции деперсонификации, которая показательна для минувшего столетия. Немецкий Мастер осознаётся как обобщающая фигура полифонического искусства в целом. У П. Хиндемита, например, наблюдается своеобразный стилистический уклон в полифонию добаховской эпохи, который апеллирует к интеллектуализму-рационализму И. С. Баха как качеству профессиональной (протестантской) установки. Возрастает значимость баховской символики (например, тема ВАСН у К. Пендерецкого как образ-персонаж). Показательно в этом плане различное использование

монограм в XIX и XX веках: подобный монограмме тематизму Р. Шумана в «Карнавале» соотносим с баховским, но предельно индивидуализирован и «перегружен» ассоциативной программностью; монограма Шостаковича DESCH – выступает как бы «собираем» надличностного смысла, надличностного монологизма (учитывая факт того, что она появляется именно в 10-ой симфонии в связи с идеей планетарного разума).

Рассматривая бахианство XX века сквозь призму исполнительской культуры, мы опираемся, в первую очередь, на исполнительское мастерство Г. Гульда, М. Аргерих, Т. Николаевой. Г. Гульд осознаёт И. С. Баха как олицетворение полифонического искусства с охватом богатств контрастной полифонии французской школы, у него фигура Немецкого Мастера ассоциируется со стариной музыкой в целом. Отсюда клавирно-клавесинная, нелегатная техника исполнения (а Бах, как известно, отдавал предпочтение клавикорду, с его способностью воплощения принципа *crescendo-diminuendo*). Также в бахианской линии исполнительства XX столетия выделяем творческие фигуры Х. Риллинга и Д. Фишера-Дискау, избравшие магистралью своего исполнительского мастерства баховский духовный жанр кантаты и пассиона.

Анализ режиссерского решения постановки оперы «Евгений Онегин» П. Чайковского Е. Колобовым с выделением двухфазного композиционного структурирования, характерного для баховского пассионного жанра, позволяет видеть бахианство XX столетия и сквозь призму оперного жанра. Показательным является возникновение в музыкальном искусстве второй половины XX века и современности целого ряда произведений в жанре пассиона, апеллирующих к баховской жанровой модели, но творчески переосмысленных сквозь постмодернистскую художественную практику *реинтерпретации* (Пассионы К. Пендерецкого, С. Губайдулиной, Тан Дуна, О. Голихова, А. Козаренко, А. Мирзоева и др.), предпосылки которой

находятся в «инверсионном» бахианстве К. Орфа и в самой идее «антиромантизма» трактовки баховских знаков в искусстве XX века.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Акопян А. Анализ глубинной структуры музыкального текста / А. Акопян. – М. : Практик, 1995. – 256 с.
2. Андросова Д. В. Мінімалізм в музиці / Д. В. Андросова. – Одеса. : «Астропринт», 2009. – 184с.
3. Арановский М. Г. О функциях бессознательного в творческом процессе композитора / М. Г. Арановский // Бессознательное : природа, функции, методы исследования. : [сб. статей / гл.ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С. 583–590.
4. Арановский М. Г. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых ощущений / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : [сб. статей / гл. ред. Арановский М. Г.]. – М. : Музыка, 1974. – С. 252–271.
5. Арановский М. Г. Мышление, язык, семантика / М. Г. Арановский // Проблемы музыкального мышления : [сб. статей / гл. ред. Арановский М. Г.]. – М. : Музыка, 1974. – С. 90–129.
6. Арановский М. Г. Музыкальный текст. Структура и свойства / М. Г. Арановский. – М. : Композитор, 1998. – 343 с.
7. Асафьев Б. В. Музыкальная форма как процесс / Б. В. Асафьев. – Ленинград : Музгиз, 1963. – 379 с.
8. Балиашвили М. С. Влияние порученного действия на социальные установки / М. С. Балиашвили // Материалы IV Всесоюзного съезда общества психологов. – Тбилиси, 1971. – С. 76–89.
9. Бассин Ф. В. О силе „Я” и психологической защите / Ф. В. Бассин // Вопросы философии. – 1969. – № 2. – С. 118–126.
10. Басурашвили Д. Роль установки в восприятии характера музыкального произведения / Д. Басурашвили // Тезисы IV научной конференции по вопросам развития музыкального слуха, певческого голоса восприятия музыки детей и юношества. – М., 1972. – С. 55–61.

11. Беляева-Экземплярская С. Восприятие мелодического движения / С. Беляева-Экземплярская // Музыкальная психология: хрестоматия. – М. : МГК им. П. И. Чайковского, 1992. – С. 58–70.
12. Берденникова Е. Гомилетические традиции духовных кантат И. С. Баха / Е. Берденникова. – К. : 2008. – 204с.
13. Берченко Р. В поисках утраченного смысла. Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире» / Р. Берченко. – М. : Издат.дом «Классика-XXI», 2005. – 372 с.
14. Бжалава И. Т. Установка и механизмы мозга / И. Т. Бжалава. – Тбилиси, 1967. – 195 с.
15. Бжалава И. Т. Новые методы экспериментального исследования установки / И. Т. Бжалава // Экспериментальные исследования, посвященные 85-летию со дня рождения Д. Н. Узнадзе : сб. науч. статей [ред. А. С. Прангишвили]. – Тбилиси, 1973. – С. 83–98.
16. Библер В. Мышление как творчество. Введение в логику мысленного диалога / В. Библер. – М. : Издат. полит. литературы, 1975. – 399 с.
17. Блинова М. П. Учение Павлова и некоторые задачи советского музыкознания / М. П. Блинова // Советская музыка. – 1951. – №8. – С. 52–58.
18. Блинова М. П. Музыкальное творчество и закономерности высшей нервной деятельности / М. П. Блинова. – Л., 1974. – 144 с.
19. Бонфельд М. Введение в музыкознание / М. Бонфельд. – М. : Владос, 2001. – 224 с.
20. Большая Советская Энциклопедия [ред. А. М. Прохоров]. – М. : Советская энциклопедия, 1977.
21. Большой психологический словарь [ред. В. Мещеряков]. – СПб.,-М., 2005. – 720 с.
22. Бунин И. Полное собр. соч. : в 9 т. / И. Бунин. – М., 1965–1967. – Т. 9. – 1967. – 622с.

23. Бурьянек И. К историческому развитию теории музыкального мышления / И. Бурьянек // Проблемы музыкального мышления : [сб. статей / гл. ред. Арановский М. Г.]. – М.: Музыка, 1974. – С. 29–58.
24. Васадзе А. Г. Художественное чувство как переживание „созревшей установки” / А. Г. Васадзе // Бессознательное: природа функции, методы исследования: сб. науч. статей. – Тбилиси, 1978. – Т. II. – С. 512–517.
25. Вачнадзе Э. А. К вопросу сходства патологического художества с современным декадентским искусством / Э. А. Вачнадзе // Бессознательное: природа, функции, методы исследования: [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. – Т. II. – 1978. – С. 671– 678.
26. Введение в психологию / [ред. А. В. Петровского]. – М. : Академия, 1996. – 496 с.
27. Витт Н. В. Об эмоциях и их выражении / Н. В. Витт // Вопросы психологии. – 1964. – № 3 – С. 140–154.
28. Вудвортс Р. Экспериментальная психология / Р. Вудвортс. – М., 1950. – 798 с.
29. Выготский Л. С. Мышление и речь / Л. С. Выготский. – М. : Лабиринт, 1999. – 352 с.
30. Выготский Л. С. Педагогическая психология / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1991. – 480с.
31. Выготский Л. С. Психология искусства / Л. С. Выготский. – М. : Педагогика, 1987. – 341 с.
32. Галь Г. Брамс. Вагнер. Верди. Три мастера – три мира / Г. Галь. – М. : Радуга, 1986. – 480 с.
33. Ганслик Э. О музыкально-прекрасном. Опыт поверки музыкальной эстетики / Э. Ганслик; [пер. Г. Ларош]. – М. : Издат. Юргенсон, 1910 – 162 с.
34. Гарбузов Н. А. Зонная природа динамического слуха / Н. А. Гарбузов. – М. : Музгиз, 1955. – 108 с.

35. Гейрингер К. Иоганнес Брамс / К. Гейрингер. – М. : Музыка, 1965. – 431 с.
36. Гельмгольц Г. Учение о слуховых ощущениях как психологическая основа для теории музыки / Г. Гельмгольц; [пер. с немец. С. Геру]. – Спб., 1875. – 528 с.
37. Герасимова-Персидская Н. Русская музыка XVII века – встреча двух эпох / Н. Герасимова-Персидская. – М. : Музыка, 1994. – 126 с.
38. Гербарт И. Ф. Психология / И.Ф. Гербарт. — М. : Территория будущего, 2007. – 288 с.
39. Герсамия Е. А. Фиксированная установка детей-олигофренов и некоторые особенности структуры их психики / Е. А. Герсамия. –Тбилиси, 1968. – 172 с.
40. Гольдшмидт Г. Франц Шуберт. Жизненный путь / Г. Гольдшмидт. – М. : Музыка, 1968.–468с.
41. Грубер Р. Всеобщая история музыки / Р. Грубер. – М. : Музыка, 1941–1959. – Т. I, ч. 1. – 1941. – 595с.
42. Гудман Ф. Магические символы / Ф. Гудман. – М., 1995. – 289 с.
43. Гумилёв Л. Этногенез и биосфера Земли / Л. Гумилёв. – Л., 1990. – 528с.
44. Джавришвили Т. Д., Авалишвили А.М. О физиологическом механизме контрастной иллюзии в гаптической сфере / Т. Джавришвили, А. Авалишвили // Экспериментальные исследования по психологии установки: [сб. науч. статей / ред. А. С. Прангишвили и З. И. Ходжава]. – Тбилиси, 1979. – Т. IV – С. 151–160.
45. Джинджихашвили Н. Я. К вопросу о психологической необходимости искусств / Н. Я. Джинджихашвили // Бессознательное: природа функции, методы исследования : [сб. статей / гл.ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С. 493–495.
46. Долидзе Л. И. О специфике проявления национального в музыкальном творчестве Стравинского в свете общей теории сознания и бессознательного психического / Л. И. Долидзе // Бессознательное: природа, функции, методы

- исследования : [сб. статей / гл.ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С. 597–606.
47. Друскин М. Зарубежная музыкальная историография / М. Друскин. – М. : Музыка, 1994. – 63 с.
48. Друскин М. Пассионы и мессы И. С. Баха / М. Друскин. – Л. : Музыка, 1976. – 168 с.
49. Друскін Я. Про риторичні прийоми в музиці І. С. Баха / Я. Друскін. – Київ : Музична Україна, 1972. – 111 с.
50. Задерацкий В. Музыкальная форма / В. Задерацкий. – М., 1995. – Вып. 1. – 541 с.
51. Задерацкий В. Семантическое поле музыки в прошлом и настоящем / В. Задерацкий // Проблемы национальных культур на рубеже третьего тысячелетия: материалы междунар. науч. конф. «Цивилизация и культура: проблема актуальности национального фактора на рубеже третьего тысячелетия (музыкальный аспект)». – Минск, 1999. – С. 5–19.
52. Запорожец А. В. Развитие произвольных движений / А. В. Запорожец. – Москва, 1960. – 430 с.
53. Захарова О. Риторика и западноевропейская музыка XVII – первой половины XVIII века / О. Захарова. – М., 1983. – 77 с.
54. Земцовский И. И. Теория восприятия и этномузыковедческая практика И. И. Земцовский // Музыкальное восприятие как предмет комплексного исследования : [сб. науч. статей / ред. А. Г. Костюк]. – Київ : Музична Україна, 1986. – С. 85-100.
55. Зинченко Т. П. Когнитивная и прикладная психология / Т. П. Зинченко. – М. : МОДЭК, 2000. – 608 с.
56. Зурабашвили А. Д. О некоторых принципиальных вопросах психологии установки / А. Д. Зурабашвили // Психологические исследования, посвященные 85-летию со дня рождения Д.Н.Узнадзе : [сб. науч. статей / ред. А. С. Прангишвили]. – Тбилиси, 1973. – С. 156–157.

- 57.Жабинский К. А. Перспективы стилевго анализа музыки Мендельсона: эпистемологический ракурс / К. А. Жабинский // Ф. Мендельсон-Бартольди и традиции музыкального профессионализма : [сб. науч. тр. / сост. Г. И. Ганзбург]. – Харьков: ХГИИ, 1995. – 170 с. – С. 60–73. – («Харьковские ассамблеи»).
- 58.Жарков А. Некоторые интегративные тенденции в искусстве накануне XXI века. Парагматический характер техники композиции / А.Жарков // Музикознавство: з XX у XXI століття. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського: зб. наук. ст. – Київ, 1999. – Вип. 7. – С.101-108.
- 59.Иванченко Г. В. Психология восприятия музыки. Подходы, проблемы, перспективы/ Г. В. Иванченко. — М.: Смысл, 2001. – 252 с.
- 60.История русской Святости. По благословению Высокопреосвященнейшего Амвросия, архиепископа Ивановского и Кинешемского. – М.: Молодая гвардия-Синтагма, 2001. – 544 с.
- 61.Кежерадзе Е. Д. Роль слова в запоминании/ Е. Д. Кежерадзе // Вопросы психологии. – 1960. – №2. – С. 75–78.
- 62.Кечхуашвили Г. Н. Установочная модель восприятия слова / Г.Н.Кечхуашвили // Экпериментальные исследования, посвященные 85-ти летию со дня рождения Д. Н. Узнадзе : [сб. науч. статей / ред. А.С.Прангишвили]. – Тбилиси, 1973. – С. 167–185.
- 63.Кечхуашвили Г. Н. К вопросу о психологической сущности ладового чувства/ Г. Н. Кечхуашвили // Сообщения АН Грузинской ССР. – Тбилиси, 1955. – Т. 16 – № 5. – С. 390–396.
- 64.Кечхуашвили Г. Н. Ладовое чувство и фиксированная установка / Г.Н.Кечхуашвили // Экспериментальные исследования по психологии установки. – Тбилиси: Мецниереба,1958. – Т. I. – С.439–455.
- 65.Кечхуашвили Г. Н. Музыка и фиксированная установка / Г.Н.Кечхуашвили // Бессознательное: природа, функции, методы

исследования: [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С.571–574.

66. Кечхуашвили Г. Н. К характеристике наглядных образов при восприятии музыки / Г. Н. Кечхуашвили // Вопросы психологии. – 1957. – № 3. – С. 116–124.

67. Кечхуашвили Г. Н. К проблеме восприятия музыки / Г. Н. Кечхуашвили // Вопросы музыкознания : [сб. науч. трудов / ред. Келдыш Ю. В.]. – М. : Музгиз, – 1954–1960. – Т. III. – 1960. – С.302–323.

68. Кечхуашвили Н. Г. Бессознательное, установка, музыка / Н. Кечхуашвили, Р. Эсебуа // Бессознательное : природа, функции, методы исследования : [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. – Т. II. – 1978. – С. 299–306.

69. Климовицкий А. И. Опыт исследования функции стилевой модели в творческом процессе Бетховена с точки зрения общей теории сознания и бессознательного психического / А. И. Климовицкий // Бессознательное: природа, функции, методы исследования : [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С. 591–597.

70. Климовицкий А. И. Музыкальный текст, исторический контекст и проблема анализа музыки / А. И. Климовицкий // Советская музыка. – 1989. – № 4. – С. 70-81.

71. Ковда Д. И. О роли эмоций и неосознаваемых психических процессов в художественном творчестве / Д. И. Ковда // Бессознательное: природа функции, методы исследования: [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. –Т. II. – 1978. – С. 622 – 629.

72. Козаренко О. Національна музична мова як феномен історії музики / О.Козаренко // Матеріали до українського мистецтвознавства: зб. наук. праць. – Київ, 2002. – Вип. 1. – С.32–36.

73. Козаренко О. Національна музична мова як фактор історичного процесу / О. Козаренко // Наукові записки Тернопільського пед. Університету, зб. наук. праць. – Тернопіль, 1999. – № 2 (3). – С. 3–5.
74. Корыхалова Н. Интерпретация музыки / Н. Корыхалова. – Л. : Музыка, 1979. – 272 с.
75. Костюк А. Г. Избранные психологические труды / Костюк А. Г. – М., Педагогика, 1988. – 304 с.
76. Костюк А. Г. Некоторые виды восприятия музыкальных произведений / А. Г. Костюк // Вопросы психологии. – 1963. – № 2. – С. 45–58.
77. Костюк О. Г. Сприймання музики і художня культура слухача / О. Г. Костюк. – К. : Наукова думка, 1965. – 120 с.
78. Куземина Л. Исполнительская эстетика Б. Яворского / Л. Куземина. – М. : Композитор, 2000. – 111 с.
79. Курт Э. Основы линейного контрапункта. Мелодическая полифония И. С. Баха / Э. Курт. – М. : Гос. муз. издат., 1931. – 304 с.
- 79а. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. / Э. Курт; [пер. с немец. А. С. Оголевец]. – М. : Музыка, 1975. – 504 с.
80. Курт Э. Тонпсихология и музыкальная психология / Э. Курт // Альманах музыкальной психологии. – М., МГК, 2001. – С. 7–54.
81. Лангевіше Д. Нація, націоналізм, національна держава в Німеччині і в Європі / Д. Лангевіше. – Київ : Видавництво «К.І.С.», 2008. – 240 с.
82. Леви В. А. Вопросы психобиологии музыки / В. А. Леви // Советская музыка. – 1966. – № 8. – С. 37–43.
83. Левая Т. Пауль Хиндемит. / Т. Левая. О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1974. – 448 с.
84. Леонтьева О. Карл Орф / О. Леонтьева. – М. : Музыка, 1984. – 334 с.
85. Лихачёв Д. Книга беспокойств. Воспоминания, статьи, беседы / Д. Лихачёв. – М. : Новости, 1991. – 526 с.

86. Лобанова М. Западноевропейское музыкальное барокко: проблемы эстетики и поэтики / М. Лобанова. – М. : Музыка, 1994. – 246 с.
87. Ляшенко І. Національне та інтернаціональне в музиці / І. Ляшенко. – Київ : Наукова думка, 1991. – 269 с.
88. Мальцева Е. А. Абсолютный слух и методы его развития / Е. А. Мальцева // Музыкальная психология : хрестоматия / – М. : МГК им. П.И. Чайковского, 1992. – С. 24–33.
89. Маркова Е. Интонационность музыкального искусства / Е. Маркова. – Киев: Музична Україна, 1990. – 182 с.
90. Маркова Е. Проблемы музыкальной культурологии / Е. Маркова. — Одесса : Астропринт, 2000. – 104 с.
91. Маркова О. Нариси зарубіжної музики 1950-1970-х років / О. Маркова, Фам Ле Хоа. – Одеса, 1995. – 100 с.
92. Мартынов В. Культура, иконосфера и Богослужбное пение Московской Руси / В. Мартынов. – М. : Прогресс – Традиция, Русский путь, 2000. – 224 с.
93. Мдивани К. Д. Восприятие времени и установка / К. Д. Мдивани // Материалы XVIII Международного психологического конгресса / 14 симпозиум : Экспериментальные исследования установки / [ред. А.С.Прангишвили]. – Тбилиси, 1979. – С. 241–252.
94. Медушевский В. О закономерностях и средствах художественного воздействия музыки / В. Медушевский. – М. : Музыка, 1976. – 254 с.
95. Медушевский В. Интонационность музыкальной формы : автореф. дисс. на соискание науч. степени докт. искусствовед. : спец. 17.00.02 «Музыкальное искусство» / В. В. Медушевский. – М., 1983. – 46 с.
96. Медушевский В. Онтологические основы интерпретации музыки / В. Медушевский // Интерпретация музыкального произведения в контексте культуры : [сб. трудов РАМ им. Гнесиных. Вып. 129 / Сост. и ред. Л.С. Дьячкова]. – Вып. 129. – М., 1994. – С. 5–11.

97. Милка А. П. О психологических предпосылках функциональности в музыке / А. П. Милка // Бессознательное: природа, функции, методы исследования : [сб. статей / гл. ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. – Т. II. – 1978. – С. 575–582.
98. Митці України: енциклопедичний довідник / [ред. А.В. Кудрицький]. – К. : УЕ, 1992. – 848 с.
99. Муравська О. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII-XX ст : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства : спец. 17.00.03 “Музичне мистецтво” / О. В. Муравська. – Одеса, 2004. – 16 с.
100. Мутли А. Ф. Звук и слух / А. Ф. Мутли // Вопросы музыкознания : [сб. науч. трудов / ред. Келдыш Ю. В.]. – М.: Музгиз, 1954–1960. – Т. III. – 1960. – С. 324–347.
101. Надирашвили Ш. А. Особенности закономерностей действия установки на различных уровнях психической активности / Ш.А.Надирашвили // Психологические исследования, посвященные 85-летию со дня рождения Д. Н.Узнадзе : [сб. науч. статей / ред. А.С.Прангишвили]. – Тбилиси, 1973. – С. 266–273.
102. Надирашвили Ш. А. Установка и деятельность / Ш.А.Надирашвили. – Тбилиси, 1987. – 361 с.
103. Назайкинский Е. В. О константности в восприятии музыки / Е. В. Назайкинский // Музыкальное искусство и наука : [сб. статей / ред. Е. В. Назайкинский]. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 59–98.
104. Назайкинский Е. В. О музыкальном темпе / Е. В. Назайкинский. – М., 1965. – 95 с.
105. Назайкинский Е. В. О психологии музыкального восприятия / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1972. – 383 с.
106. Назайкинский Е. В. Звуковой мир музыки / Е. В. Назайкинский. – М. : Музыка, 1988. – 254 с.

107. Натадзе Р. Г. Воображение как фактор поведения : Экспериментальное исследование / Р. Г. Натадзе. – Тбилиси : Изд-во Мецниереба, 1972. – 185 с.
108. Некрасов О. И. О психологических основах исполнительской интерпретации в процессе обучения в музыкальном вузе : [Респ. межвуз. научн. сб. / гл. ред. проф. Ю. Чубук] / О. И. Некрасов, Е. Н. Маркова. – Киев, 1978. – Вып.15.–С. 127–136.
109. Новейший психологический словарь / [ред. В. Шапарь, В.Россоха]. – Ростов-на-Дону : Феникс, 2005. – 806 с.
110. Норакидзе В. Г. Типы характера и фиксированная установка / В.Г. Норакидзе. – Тбилиси, 1966. – 190 с.
111. Норакидзе В. Г. Методы исследования характера личности / В.Г.Норакидзе. – Тбилиси, 1975. – 307 с.
112. Овсянникова А. Девятая симфония Л. Бетховена в художественном контексте стилевой специфики немецкого инструментализма / А. Овсянникова // Педагогічні засади сучасної професійної підготовки у вищих навчальних закладах: [Зб. наук. праць / За заг. ред. Г.Є.Гребенюка]. – Харків: Стиль Іздат, 2006. – С. 271–281.
113. Овсяннікова О. Німецький бідермейєр в музиці як художня реалізація національної ідеї / О. Овсяннікова // Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти : зб. наук. праць. – Харків : ХДУМ ім. І.П. Котляревського, 2007. – Вип. 19 – С.127–137.
- 113а. Овсянникова-Трель А. Национальная идея немецкой музыки в творчестве композиторов XVIII-XX веков: дисс. на соиск. степ. канд. иск. : 17.00.03 / А. Овсянникова-Трель. – Одесса, 2007. – 184с.
114. Павловские среды: протоколы и стенограммы физиологических бесед в 3 т. – М.-Л. : Акад. наук СССР, 1949. – Т. 1: Протоколы 1929-1933 гг. – 360 с.
115. Петровский А. В. Основы теоретической психологии / А.Петровский, М. Ярошевский. – М., 1999. – 528 с.

116. Петрушин В. И. Музыкальная психология / В. И. Петрушин. – М., 1997. – 383 с.
117. Прангишвили А. С. Исследования по психологии установки / А. С. Прангишвили. – Тбилиси, 1967. – 340 с.
118. Прангишвили А. С. Некоторые замечания по дискутируемым вопросам теории установки / А. С. Прангишвили // Вопросы психологии. – 1958. – № 4. – С. 135–144.
119. Прангишвили А. С. Установка и деятельность / А. С. Прангишвили // Вопросы психологии. – 1972. – № 1. – С. 3–10.
120. Проблемы внимания : [сб. науч. статей]. // Психология. – М., 1947. – Т. IV. – С. 123–175.
121. Проблемы музыкального мышления: [сб. науч. статей / ред. М. Арановский]. – М.: Музыка, 1974. – 336 с.
122. Произвольные движения и установка / [Надирашвили Ш. А., Чхаидзе Л. В., Мерабишвили Г. М., Томеишвили Н. В.] // Экспериментальные исследования по психологии установки. – Тбилиси, 1971. – Т. 5. – С. 211–222.
123. Психологический словарь / [ред. А. В. Петровский]. – М.: Политиздат, 1990. – 360 с.
124. Психологический словарь / [ред. В. В. Давыдов]. – М.: Педагогика, 1983. – 289 с.
125. Психологическая энциклопедия / [ред. Р. Корсини, А. Ауэрбаха]. – СПб.: Питер, 2003. – 1876 с.
126. Психологическая типология: хрестоматия. – Минск: Харвест, Москва: АСТ, 2002. – 560 с.
127. Психологічний словник / [ред. В. І. Войтенко]. – К.: Либідь, 1982. – 215 с.
128. Психологічна енциклопедія / [ред. О. М. Степанов]. – К.: Академвидав, 2006. – 424 с.

129. Рамишвили Д. И. Бессознательное в контексте речевой деятельности / Д. И. Рамишвили // Бессознательное, природа, функции, методы исследования: [сб. статей / гл.ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. – Т. II. – 1978. – С. 173–186.
130. Рамишвили Д. И. Основная психологическая закономерность языкового процесса / Д. И. Рамишвили // Психология речи и некоторые вопросы психолингвистики : сб. статей. – Тбилиси, 1979. – С. 5–56.
131. Раппопорт С. Семиотика и язык искусств / С. Раппопорт // Музыкальное искусство и наука : [сб. статей / ред. Е. В. Назайкинский]. – М., 1973. – Вып. 2. – С. 17–58.
132. Ребер Артур. Большой толковый психологический словарь. – М. : Вече, 2003. – 592 с.
133. Риман Г. Акустика с точки зрения музыкальной науки / Г. Риман; [пер с нем. Н. Кашкин]. — М. : Изд-во П. Юргенсона, 1898. – 145 с.
134. Романенко И. М. О природе первичной установки : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. психол. наук: спец. 19.00.05 «Психология» / И. М. Романенко. – М., 1992. – 21 с.
135. Ротенберг В. С. Сновидения, гипноз и деятельность мозга / В. С. Ротенберг – М., 1989. – 114 с.
136. Самойленко А. И. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога / А. И. Самойленко. – Одесса, 2002. – 244 с.
137. Скребков С. Полифонический анализ / С. Скребков. – М.-Л. : Музгиз, 1940. – 183 с.
138. Слитинская Л. И. Бессознательное и художественная фантазия / Л. И. Слитинская // Бессознательное: природа функции, методы исследования : [сб. статей / гл.ред. Прангишвили А. С.]. – Тбилиси : Мецниереба, 1978–1985. – Т. II. – 1978. – С. 307–317.
139. Слободенюк Е. Принципы эпической драматургии в операх И Ставинского «Царь Эдип» и Ж. Энеску «Эдип». : Дипломная работа /

- Е. Слободенюк . – Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой. – Одесса, 1988. – 115 с.
139. Современный словарь по психологии / [сост. В. В. Юрчук]. – Минск, 1998 – 768 с.
140. Сокальский П. П О механизме музыкальных впечатлений // Музыкальная психология: хрестоматия / П. П. Сокальский. – М., 1992. – 209 с.
141. Сокол А. В. Исполнительские ремарки, образ мира и музыкальный стиль / А. В. Сокол. – Одесса, 2007. – 275 с.
142. Сорокин П. Человек. Цивилизация. Общество / П. Сорокин. – М. : Политиздат, 1992. – 544 с.
143. Тавхелидзе Н. Д. Некоторые вопросы природы восприятия музыки : автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. искусствовед: спец. 17.00.03 «Искусствоведение» / Н. Д. Тавхелидзе. – Тбилиси, 1978. – 23 с.
144. Тавхелидзе Н. Д. Психологические аспекты восприятия музыкальных произведений / Н. Д. Тавхелидзе / Сообщения АН Грузинской ССР – Тбилиси, 1985. – Т. 2. – № 118. – С. 433–437.
145. Теплов Б. М. Психология музыкальных способностей / Б.М. Теплов // Избр. труды. – М. : Педагогика, 1985. – Т. 1. – С. 42–222.
147. Тоидзе Н. А. Опыт экспериментального изучения первичной установки: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. псих. наук. : спец. 19.00.05 «Психология» / Н. А. Тоидзе. – М. : Изд-во Московского ун-та, 1974. – 26 с.
148. Узнадзе Д. Н. Теория установки / Д. Н. Узнадзе. – М. : Изд-во Институт практической психологии, Воронеж: НПО „МОДЕК”, 1997. – 448 с.
149. Узнадзе Д. Н. Экспериментальные основы психологии установки / Д. Н. Узнадзе. – Тбилиси, 1961. – 210 с.
150. Узнадзе Д. Н. Внутренняя форма языка. Психологические исследования / Д.Н. Узнадзе. – М., 1966. – 451с.

151. Узнадзе Д. Н. Психология установки / Д. Н. Узнадзе. – СПб.- М.- Харьков, 2001. – 416 с.
152. Уилсон-Диксон Э. История Христианской музыки / Э. Уилсон-Диксон. – СПб. : Мирт, 2003. – Ч. I–IV. – 416 с.
153. Флоренский П. Имена / П. Флоренский. – М. : ЭКСМО, 2008. – 896 с.
154. Флоренский П. Столп и утверждение истины. Опыт православной традиции в двенадцати письмах / П. Флоренский // Столп и утверждение истины. – М. : Правда, 1990. – Т. 1. – С. 3–493.
155. Хачапуридзе Б. И. Проблемы и закономерности действия фиксированной установки / Б. И. Хачапуридзе. – Тбилиси, 1962. – Ч. 1-2. – 290 с.
156. Ходжава З. И. Проблема навыка в психологии / З. И. Ходжава. – Тбилиси, 1967. – 296 с.
157. Холопова В. Н. Музыка как вид искусства / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург : Лань, 2000. – 320 с.
158. Холопова В. Н. О психологизации теоретических учений о музыке / В. Н. Холопова // Трансформація музичної освіти: культура та сучасність: матеріали музикологічного семінару, (Одеса, 23–25 квітня 1998 р.) / М-во культури України. – Одеса: «Астропринт» 1998. – Ч. 1. – С. 32–36.
159. Холопова В. Н. Формы музыкальных произведений / В. Н. Холопова. – Санкт-Петербург: Лань, 1999. — 489 с.
160. Царёва Е. Иоганнес Брамс / Е. Царёва. – М. : Музыка, 1986. – 382 с.
161. Цян Ч. Третий концерт С. Рахманинова в исполнении В. Горовица и М. Аргерих. : магистерская работа / Ч. Цян. – Библиотека ОГМА им. А. В. Неждановой. – Одесса, 2007. – 60 с.
162. Чрелашвили Н. В. Психологическая природа возникновения речи в онтогенезе: автореф. дисс. на соискание науч. степени канд. пед. наук: спец. 13.00.02 «Теория и методика обучения и воспитания» / Н. В. Чрелашвили. – Тбилиси, 1966. – 34 с.

163. Чхартишвили Ш. Н. Некоторые спорные проблемы психологии установки / Ш. Н. Чхартишвили. – Тбилиси, 1971. – 273 с.
164. Швейцер А. И. С. Бах / А. Швейцер. – М. : Музыка, 1972. – 967 с.
165. Шенберг А. Стиль и мысль. Статьи и материалы / А. Шёнберг; [сост., переводы, комментарии Н. Власова и О. Лосева]. – М., 2006. – Ч. I–II. – 528 с.
166. Шерозия А. Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. Опыт исследования на основе данных психологии установки / Шерозия А. Е. – Тбилиси, 1969–1973. – Т. I. – 1969. – 273 с.
167. Шерозия А. Е. К проблеме сознания и бессознательного психического. Опыт интерпретации и изложения общей теории / А.Е.Шерозия. – Тбилиси, 1969–1973. – Т. II. – 1973. – 522 с.
168. Элиава Н. Л. Мыслительная деятельность и установка / Н.Л.Элиава // Исследования мышления в советской психологии: сб. статей. – М.: Наука, 1966. – С.278–318.
169. Элиава Н. Л. К вопросу о роли установки в процессах восприятия / Н. Л. Элиава // Вопросы психологии. – 1961. – № 1. – С. 73–80.
170. Элиава Н. Л. Мыслительная деятельность и установка / Н.Л.Элиава // Исследования мышления в советской психологии : сб. статей. – М., 1966.
171. Яворский Б. Воспоминания, статьи и письма / Б. Яворский. – М. : Музыка, 1964. – Т. 1. – 670 с.
172. Яворский Б. Строение музыкальной речи. Материалы и заметки / Б. Яворский. – М., 1908. – 16 с.
173. Якобсон П. М. Психологические проблемы мотивации поведения человека / П. М. Якобсон. – М. : Просвещение, 1969. – 317 с.
174. XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы. – М.: Гос. институт искусствознания, 2000. – Вып. 3. – 213 с.
175. XX век. Зарубежная музыка : Очерки. Документы. – М. : Музыка, 1995. – Вып. 2. : Л. Ноно. Л. Берно. – 127 с.
176. Adler G. Der Stil in der Musik. – Lpz.: Breitkopf und Härtel, 1911. – 46 S.

177. Bzhalava I. T. On the psychopathology of fixated set in epilepsy and schizophrenia. *Cortex*. V. I, 1965.
178. Civra F. *Musica poetica. Introduzione alla retorica musicale*. – Torino: UTET Liberia, 1991. – 215 p.
179. English H. B. and A.C., *A comprehensive Dictionary of Psychological and Psychoanalytical terms*. – N. Y.- Toronto, 1958.
180. Heusler H. *Das Biedermeier in der Musik // Die Musikforschung*. XII Jahrgang. – Basel-Kassel: Bärenreiter Verlag, 1959. – 422–431 S.
181. Ingarden R. *Utwór muzyczny i sprawa jego tożsamości*. – Kraków: PWM, 1973. – S. 187.
182. Kalisch V. *Side effects bei der Beschäftigung mit musica // Aspeti musicali*. – Köln-Rheinkassel: Verlag Ch. Dohr : 2001. – 363–370 S.
183. Kämper D. *Die Klaviersonate nach Beethoven. Von Schubert bis Skrjabin*. – Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987. – 292 S.
184. Kański J. *Przewodnik operowy*. – Kraków: PWM, 1978. – 563 s.
185. Keisinger N., Wackers R. *Musik in Saarbrücken*. – Saarbrücken: Stden-Verlag, 2000. – 248 S.
186. Knepler G. *Die Zweite Wiener Stile im Kontext der österreichischer Geistesgeschichte // Schönberg in Wien. Musikzeitschrift*. – ÖMZ. 53. Jahrgang 3-4/1998. – S. 24–28.
187. Krause E. *Oper A – Z. Ein Opernführer*. – Leipzig : VEB, Deutscher Verlag für Musik, 1978.
188. *Kronika opery*. – Warszawa : Wydawnictwo “Kronika” – Marian B. Michalik, 1993. – 639 s.
189. Lebl V. *Elektronická hudba*. – Praha : SHV, 1966. – 104 s.
190. Lichatschow D. *Der Mensch in der altrussischen Literatur*. – Dresden: VEB Verlag der Kunst, 1975. – 261 S.
191. Łobaczewska S. *Beethoven*. – Kraków : PWM, 1977. – 239 s.
192. Loste M. *Reinheit, Unbeugsamkeit, Leidenschaft // Ivan*

- Wyschnnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes... Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe. – Frankfurt: Distribution Disques Concord, 1994/1995. – S. 21–22.
193. Mather B. „Dithyrambe”opus 12 (Dithyrambus) für zwei Klaviere im Abstand eines Vierteltones gestimmt, aktualisierte Version von Bruce Mather // Ivan Wyschnnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes... Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe. – Frankfurt: Distribution Disques Concord, 1994/1995. – 27 S.
194. Méfano P. Eine so eigene Originalität // Ivan Wyschnnegradsky. Etude. Sonate. Dialogue. Etudes... Duex chants sur Nietzsche. Dithyrambe. – Frankfurt: Distribution Disques Concord, 1994/1995. – S. 19–20.
195. Moser H. Goethe und die Musik. – Lpz. : C.F.Peters, 1949. – 219 S.
196. Pahlen K. Das neue Opernlexikon. – München: Seehamer Verlag, 2000. – 1023 S.
197. Palmer R. A Father Figure for the Aant-Garde.//Atlantick Monthly, May 1981. – 48–56 p.
198. Payzant G. Glenn Gould. Music and Mind. – Toronto-N/York, London, 1978. – 158 p.
199. Perreault J. Minimal Art : Clearing the Air //Village Voice, January 12, 1967.
200. Pütz A. Von Wagner zu Skrjabin. – Kassel : Bosse Verlag, 1995. – 237 S.
201. Rademacher U. Vocales Schaffen an der Schwelle zu Neuen Musik. Studien zum Klavierlied Alexander Zemlinskys. – Kassel : G/ Bosse Verlag, 1996. – 216 S.
202. Riemann H. Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit der Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen. Siebende Auflage. – Leipzig : Verlag von Breitkopf & Härtel, 1947.
203. Roessler A., Hohl S. Der große Opernführer. Werke, Komponisten,

- Interpreten, Opernhäuser.– Güterslohn/ München, 2000. – S.608.
204. Schäffer B. Nowa muzyka. Problemy współczesnej techniki kompozytorskiej. – Kraków: PWM, 1969. – 543 s.
205. Schenker H. Neue musikalische Theorie und Fantasie. Der Freisatz. – Wien : Universal Edition, 1956. – 212 S.
206. Schönberg in Wien // Österreichische Musikzeitschrift, ÖMZ – 3-4 1998.
207. Schostakowitsch in Deutschland (Schostakowitsch-Studien, Band I). – Berlin: Verlag Ernst Kuhn, 1998. – 263 S.
208. Schonberg H. Music: The Medium Electric, the Message Hypnotic // New York Times, April 15, 1969. – 42 p.
209. Stoianova I. Warum ist das Leichte schwer? Apropos Minimal Music // – 512-517 S.
210. Vlad R. Modernita e tradizione della musica contemporanea. Torino, 1955. – 267 p.
211. Wagner P. Geschichte der Messe. – Lpz., 1913. – 451 S.
212. Webern A. Droga do Nowej Muzyki // Res Facta 6. – Kraków: PWM, 1972. – S. 14-47.
213. Wicke P. Popmusik in der Analyse. // Acta musicologica LXXV . 2/2003. – S. 107-126.
214. Yavuz S. Schuberts zeilenartige Themengestaltung – darstellt am Kopfsatzthema der Klaviersonate B-dur D 960. // Schubert-Jahrbuch 1996. – S.135-147.
215. Zimmermann E. Der Liederzyklus – eine musikalische Form oder Anordnungsprinzip? // Schubert-Jahrbuch 1996. – 31-40 S.
216. Vita partum. Житие Отцов, составленное святителем Григорием Турским. Предисловие отца Серафима (Роуза). – М.: Издат. дом Русский Паломник. – 2005. – 370 с.
217. Wengerek R. Wo ist Büchner? // Deutschland № 4/2003

August/September. – 39-40 S.

218. Освальдо Голихов о «Страстях по Марку» [Электронный ресурс] / Текст: С. Пачикова.—<http://www.forumklassika.ru/showthread.php>

219. Tan Dun—Water Passion (After Saint Matthew) [Электронный ресурс] / <http://fenixclub.com/index.php?showtopic=69004>

220. Легендарный композитор София Губайдулина: «Я боюсь заходить в эту комнату» [Электронный ресурс] / Текст: А. Шаврей. — http://www.intelligent.lv/ru/Sofija_gubajdulina/15362_21080.html

7