

Министерство культуры Российской Федерации
Российский фонд фундаментальных исследований
Казанская государственная консерватория имени Н. Г. Жиганова
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
Общество теории музыки

ТЕРМИНЫ, ПОНЯТИЯ И КАТЕГОРИИ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ

ЧЕТВЕРТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ОБЩЕСТВА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Казань, 2–5 октября 2019 года

Тезисы докладов

Казань 2019

УДК 78(063)
ББК 85.31
Т35

Редакторы

Е. В. ПОРФИРЬЕВА, В. В. СЕПЕШВАРИ

*Мероприятие проводится при финансовой поддержке
Российского фонда фундаментальных исследований
(проект № 19-012-20073)*

ISBN 978-5-85401-260-7

© Казанская государственная консерватория, 2019
© Московская государственная консерватория, 2019

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

А. С. Соколов

К ПРОБЛЕМЕ ЛОГИЧЕСКИХ ДЕФИНИЦИЙ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»

Открывая пленарное заседание Четвертого Международного конгресса Общества теории музыки, я рад приветствовать всех многочисленных участников нашего представительного форума. Интерес, проявленный к программе очередного Конгресса, свидетельствует о растущей потребности в живом диалоге между коллегами, представляющими разные музыковедческие школы, разные поколения исследователей. Сегодня прекрасные условия для такого диалога нам гостеприимно предоставила Казанская государственная консерватория имени Назиба Жиганова, научные и педагогические традиции которой не нуждаются в долгом представлении – они общеизвестны и заслуживают самых высоких слов. Хочу от души поблагодарить за теплый прием своего коллегу и друга, ректора Казанской консерватории Рубина Кабировича Абдуллина.

Выбор темы нынешнего Конгресса был сделан на заседании Совета Общества теории музыки, исходя из накопленного опыта предыдущих форумов. На них в ходе содержательных дискуссий всё отчетливее становилась потребность не просто «договориться о терминах», а глубоко вникнуть в сложное переплетение исследовательских парадигм, без осознания сути которых невозможно плодотворное сотрудничество. Важно при этом понимать, что смена парадигмы не только сопровождается радикальным обновлением научного лексикона, но и позволяет воспринять в неожиданном ракурсе устоявшийся и, казалось бы, уже сместившийся с авансены поиска к уважительно учитываемой «истории вопроса» исследовательский инструментарий. На это обращал особое внимание в своей известной книге Томас Кун, которому мы и обязаны введением в научный обиход понятия «парадигма». По его образному выражению, ученые в период смены парадигм оказываются как бы на иной планете, в окружении незнакомых предметов, где и знакомые предметы предстают в совсем ином свете.

В связи с этим вполне закономерно желание участников нашего Конгресса обсудить и разнообразные неологизмы, предлагаемые современными композиторами применительно к собственному творчеству; и аутентичную терминологию, позволяющую углубиться в изучение музыкальной культуры далекого

прошлого; и терминологические заимствования из смежных областей знания. Потребность такого рода очевидна при изучении музыкального языка во всевозможных его проекциях, будь то форма, жанр, ладовая или ритмическая организация, фактура и так далее.

Отвечая на эту потребность, мы предусмотрели возможность активного обмена мнениями в формате пленарного и секционных заседаний, стендовых докладов, семинара-практикума и презентаций. Тематика докладов, отобранных для пленарного заседания, определяет направление дискуссий на заседаниях секционных. Названия секций разворачивают целую панораму обсуждаемых проблем и говорят сами за себя: «Концептуальные основы в исследованиях новейшей музыки», «Понятийный аппарат и терминология в изучении лада и гармонии», «Понятийный аппарат в изучении тембра и фактуры», «Понятия и термины в междисциплинарном пространстве», «Нарратив и нарративность», «Терминология в изучении формы», «Понятия и термины в движении истории», «Понятия и термины в изучении жанров», «Терминология в музыкальной медиавистике», «Специфика понятийного аппарата и терминологии в различных национальных традициях», «Понятийный аппарат и терминология в изучении музыки барокко».

По окончании нашего конгресса накопленный научный материал будет опубликован в сборнике докладов и наверняка представит большой интерес для широкого круга специалистов. Забегая вперед, хочется предположительно оценить степень новизны всего того, к чему мы в эти дни приблизимся совместными усилиями. Задавшись этим вопросом, я заново прочел сборник научных трудов сорокалетней давности, который до этого обстоятельно проштудировал еще в пору аспирантских занятий с моим научным руководителем Е. Назайкинским. Я имею в виду сборник «Психология процессов художественного творчества», подготовленный к изданию Комиссией комплексного изучения художественного творчества при Научном совете по истории мировой культуры АН СССР. В нем выборочно представлены доклады, прочитанные на состоявшемся в 1978 году в Москве Всесоюзном симпозиуме, посвященном методологическим проблемам изучения процессов художественного творчества.

В рамках данного симпозиума был проведен круглый стол на тему «Терминология в литературоведении и искусствознании», материалы которого также опубликованы. Само название круглого стола отражает закономерный акцент на литературоведении, так как именно в этой сфере в ту пору наблюдался плодотворный всплеск активности выдающихся ученых. И хотя искусствознание было также представлено исследователями театра, живописи, музыки и кино, доминирование филологии было очевидным. Другой доминантой в постановке вопросов на круглом столе была интердисциплинарность. Инициатива в этом плане принадлежала ведущему круглый стол Б. Мейлаху, автору незадолго до этого изданной книги «На рубеже науки и искусства».

Единственным представителем музыкознания, выступившим тогда на круглом столе, был В. Медушевский. Его доклад «Миграция терминов и системность

науки» и сегодня не потерял актуальности. Речь шла о различных уровнях и планах систематизации искусствоведческой терминологии – уровнях общего и частного искусствознания, уровнях философско-эстетических и специально-научных понятий, о социологических, психологических, семиотических и прочих сторонах художественной культуры. Обсуждалась проблема омонимии и синонимии терминов. В частности – по отношению к фундаментальным категориям формы и содержания. Неисчерпаемость таких вопросов засвидетельствована и в тематике ряда докладов нашего нынешнего Конгресса.

Следует отметить, что отголоски той дискуссии о терминологии уже непосредственно в музыковедческой среде появились почти сразу. Среди таковых можно выделить статью того же В. Медушевского «О музыкальных универсалиях», публикации Е. Назайкинского и Т. Бершадской. В материалах же упомянутого круглого стола стоит обратить внимание на неоднократно поднимавшуюся разными докладчиками проблему «термин или метафора». За этой оппозицией стоит альтернатива выбора того или иного языка описания художественного текста. Удаляясь от декартовского «определяйте значения слов, и вы избавите человечество от половины его заблуждений», язык философии, науки (и не только гуманитарной) стал насыщаться образностью метафорического плана, а стало быть, признаками художественного мышления.

В декларативном виде этот поворот представлен на первых страницах книги Е. Назайкинского «Логика музыкальной композиции»: «Жанр книги диктует нам путь литературно-музыковедческого описания, лишь в некоторой степени опирающийся на читательскую инициативу активной слуховой работы <...> Читателю предлагается описание, противоположное обычному анализу. Оно будет скорее синтезом, направленным к конкретному произведению <...> Образные описания в ряде случаев оказываются особенно необходимыми в роли искусствоведческого эквивалента строгих научных дисциплин».

И если в книге Е. Назайкинского очевидная оппозиция неопифагорейской традиции, ставящей во главу угла Число и соответствующие ему точно определяемые критерии оценки Красоты, оставлена в подтексте, то в опубликованной только что книге И. Ханнанова «Невербальная специфика музыки» такая оппозиция представлена уже как убежденное обоснование решительного отказа от прежней, отслужившей свое, по мнению автора, парадигмы во имя новой.

Движение в этом направлении, впрочем, обозначилось значительно раньше и поначалу могло восприниматься с прежних позиций как некоторая досадная размытость научных суждений. Это хорошо видно в ранних работах Б. Асафьева, в которых он явно избегал четкого определения понятий, значение которых сам же подчеркивал. Приведу некоторые тому примеры:

«Определить симфонизм немислимо, точно так же, как нельзя определить понятия живописности, истинной поэтичности, музыкального звука и т. п.»; «В своей качественной сущности он (симфонизм) неопределим».

Явно не в ладу с канонами формальной логики и такое асафьевское определение: «Соната, настоящая хорошая соната – не есть ни схема, ни конструкция,

ни форма даже, а метод мышления музыкой, впрочем, и не метод даже, а качество музыки как мышления».

В этой связи понятна не вполне уместная острота И. Способина, допущенная им на похоронах Б. Асафьева: «Так мы и не узнали, что такое *интонация*...». Понятен и контекст, определивший такое размежевание позиций. Уже у С. Кьеркегора и в продолжившем его учение экзистенциализме «появляются новый философский язык и стиль, призванные выразить мысль философа косвенным путем, фрагментарно, афористично и лирично».

Выбранная мной тема доклада связана со всеми вышеперечисленными проблемами. Омонимия термина «форма» очевидна и давно обоснована как в науке, так и в педагогике. С констатации сего начинается свой учебник «Основы музыкальной композиции» А. Шёнберг: «Термин *форма* употребляется в нескольких смыслах. Когда он привлекается в связи с двухчастной, трехчастной формами или рондо, он указывает на количество частей. Выражение *сонатная форма* указывает, напротив, на размер частей и сложный характер их взаимоотношения. Говоря о менуэте, скерцо о других танцевальных формах, имеем в виду размер, темп и другие ритмические характеристики, свойственные танцу. Если этот термин употребляется в эстетическом смысле, то выражение *форма* означает, что композиция соответствующим образом организована, то есть состоит из элементов, функционирующих по принципу живого организма. Без такой организации музыка была бы аморфной массой, такой же бессмысленной, как эссе без знаков пунктуации и такой же беспредметной, как разговор, перескакивающий с одной темы на другую».

Под формой может подразумеваться и эстетико-философская категория, и научное понятие, и узкоспециальный термин. Ставя вопрос о логических дефинициях понятия «музыкальная форма», целесообразно остановиться на следующих моментах.

1. Важно понимать, в свете какой именно научной парадигмы используется это понятие, какие новые смыслы оно обретает в определенном контексте. Падос выступления В. Медушевского на вышеупомянутом круглом столе заключался, в частности, в том, что в те годы им была принята за основу нейросемиотическая концепция, новейшие данные исследований феномена функциональной асимметрии полушарий головного мозга. Именно с этих позиций В. Медушевский обосновал предложенные им понятия «форма аналитическая» и «форма интонационная», «форма редуцированная» и «форма развернутая». Уровень научной проработки этих идей был подтвержден защитой докторской диссертации и публикацией получившей широкую известность монографии.

Лингвистическая парадигма легла в основу другого капитального исследования – книги М. Арановского «Синтаксическая структура мелодии». Здесь миграция терминов привела к существенной корректировке устоявшихся в музыковедении классификаций. Автор, в частности, полностью отказался от использования в анализе музыкальной формы терминов «фраза» и «период». Поскольку

фраза в языкознании тождественна предложению, то в музыковедческом лексиконе, по мнению М. Арановского, присутствие этого слова – не что иное как «терминологическое недоразумение». Можно заметить, что термина «фраза» нет и в известных учебниках музыкальной формы, принадлежащих А. Б. Марксу, И. Х. Лобе. Во французском же учении о музыкальной форме, в частности, в учебнике Венсана д'Энди, которому в программе нашего Конгресса будет уделено особое внимание, смысловое соотношение терминов «фраза» и «период» прямо противоположно принятому у нас: период является частью фразы.

М. Арановский предложил свою терминологическую систему, адаптирующую лингвистические традиции. В частности, он назвал четыре формы существования тона: тонама, граммема, тон, интонама. В характеристиках музыкального синтаксиса им также использованы термины «слог», «слово», «синтагма», «предложение». Как показало время, широкого распространения этих новаций в музыковедении не произошло. Видимо все-таки, как сказал Э. Ренан, «есть слова, которые следует оберегать, даже если мы убеждены, что в них содержатся ошибки».

В зарубежном музыковедении во второй половине прошлого столетия особенно заметно накопление заимствованных извне парадигм. На конгрессе ОТМ в Страсбурге в этой связи речь шла о семиологии, герменевтике, когнитивистике, теории трансформаций. На нашем нынешнем конгрессе в Казани отдельная секция посвящена проблемам нарратологии. Строго говоря, не всегда распространение в музыковедческих кругах заимствованных извне идей достигает значения парадигмы. Чаще речь идет о новаторстве отдельных композиторов, концептуально обосновывающих свою творческую позицию, которая, в свою очередь, получает и музыковедческий комментарий.

Примером может служить недавно изданная книга молодого исследователя О. Гарбуз, посвященная творчеству французского композитора Паскаля Дюсапена. В ней изложен материал диссертации, написанной под двойным научным руководством – профессора Иванки Стояновой и моим, – и защищенной как в России, так и во Франции. П. Дюсапен, сменивший П. Булеза на посту руководителя Коллеж де Франс, в своей инаугурационной речи обстоятельно прокомментировал ориентиры своего творчества. В частности, почерпнутые им из трудов Делёза и Гваттари концепции ризомы и палимпсеста. Тем самым был дан ключ к анализу его музыки с опорой на предложенную самим композитором терминологию.

В то же время вполне можно говорить о парадигмах, утвердившихся в самом языкознании в русле его имманентного развития. Многочисленность исследователей, устремившихся по стопам Г. Римана, А. Б. Маркса, Э. Курта, Б. Асафьева, Х. Шенкера – зримое тому свидетельство. И зачастую такие «проценты с капитала» являются весьма значительными и заслуженно вводят новые исследовательские имена в элиту языкознания.

В программе нашего Конгресса, в частности, предусмотрен доклад о теоретической концепции В. Бобровского, что позволяет мне лишь упомянуть его значи-

тельный вклад в развитие асафьевской линии исследований. Брошенная вскользь Б. Асафьевым фраза – «схема сонатного аллегро одна, сонатных же форм столько, сколько есть сонат» – отразилась у Бобровского в понятиях «форма как принцип» и «форма как данность», «форма-генезис» и «форма-результат». И с использованием этой новой терминологии В. Бобровский убедительно продемонстрировал достоинства своего оригинального метода анализа музыки.

2. Следует остановиться и на некоторых закономерностях жизни понятия «форма». Этой проблеме посвящена замечательная книга А. Лосева «Диалектика художественной формы». В ней основной задачей автора стал феноменологический анализ понятия художественной формы. Предложенный им метод «воронки» означает переход от общекатегориальной феноменологической диалектики художественной формы к эмпирическому ее анализу, то есть движение от общей эстетики к частичной. Свою книгу А. Лосев называл частью большого труда по систематической эстетике и предлагал в ней итоговую классификацию всех художественных форм.

Традицией философии еще со времен античности было рассмотрение категорий как самостоятельных (Аристотель), категорий в составе полярных пар (пифагорейцы) и в триадическом делении (Прокл). Как в этой «системе координат» бывала представлена музыкальная форма?

Форма как нечто единичное, форма как таковая – понятие, подразумевающее обособление по определенным признакам на фоне «бесформенности», то есть отсутствия неких искомым признаков организации. Вспомним опрометчивую фразу Венсана д'Энди о прелюдиях Дебюсси: «Эта музыка не будет жить, потому что у нее нет формы». Здесь особо ощутим аксиологический аспект суждения: «Форма – значит красота» (М. Глинка). Такой подход объясним в условиях господства определенного художественного канона, например, классицистских представлений о совершенной форме. Однако в искусстве XX века феномен «аксиологической реабилитации» таких понятий как хаос, абсурд, эклектика – повлек за собой пересмотр прежних представлений. Одним из ключевых терминов эстетики постмодернизма стала нонселекция. «Отсутствие композиции в Новом романе XX века есть по сути новый тип композиции», – отмечает А. Дима.

Значительно привычнее выглядит для нас форма как коррелят в парных категориях. Можно сказать, что на данном этапе мы находимся «в плену» принципа бинарности. К уже упоминавшимся мной терминам В. Медушевского, В. Бобровского можно добавить много других: «форма в широком и форма в тесном смысле слова» (отечественные учебники), «форма как процесс и форма как откристилизовавшаяся схема» (Б. Асафьев), «форма-эйдос и форма-морфе» (К. Дальхауз) и так далее.

Особо следует остановиться на парной категории «форма-содержание», по известным причинам ставшей в советский период проводником идеологии соцреализма. Оставив позади этот изобиловавший нонсенсами период нашей истории, нужно все-таки определиться в отношении к самой, пусть и скомпроме-

тированной, терминологии. Можно, казалось бы, попросту вывести её из научного обихода, используя альтернативную терминологию, как предложила в свое время В. Холопова в статье «Прощальный взгляд на дихотомию форма–содержание». Но не лишним будет и «отмыть» злополучный термин для того, чтобы осмысленно им пользоваться и дальше. Так поступает Е. Назайкинский, усматривая диалектику формы и содержания в восхождении от одного предметного уровня к другому – принцип «лестницы» взаимопереходов.

При этом стоит обратить внимание на другую пару понятий – «форма–материал», история которой восходит к античности (Плотин, Аристотель). В музыкальной культуре XX века именно эта пара обрела особое звучание. «Музыкальная форма есть результат "логического обсуждения" музыкального материала», – говорил Игорь Стравинский. По сравнению с «материалом» термин «содержание» значительно моложе. Он был предложен Г. Гегелем, но что существенно, не в качестве элемента парной категории, а в составе триады: «Содержание есть единство формы и материи»; «содержание имеет некоторую форму и некоторую материю, принадлежащие ему и существенные для него; оно их единство». Идея, что называется, носилась в воздухе и была тут же подхвачена И. Гете: «Материю видит перед собой всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним дело; форма же остается тайной для большинства».

Понятие художественная форма в составе триад появлялось и позднее. У В. Белинского встречаем особую триаду: содержание–форма–конкретия. Под последней подразумевалась слитность формы и содержания, явленная в шедевре.

Разработанность философских категорий имеет, как давно замечено, свою стадиальность. Специально изучая этот вопрос, В. Обухов приходит, в частности, к выводу, что категории-одиночки по мере развития науки образуют полярные пары. К соотносимым же категориям по мере углубления диалектики их связи прибавляются синтезирующие. Здесь очевидно логическое подведение к гегелевской триаде тезис–антитезис–синтез (пример тому – вышеприведенная триада В. Белинского). Однако существуют и иные, негегелевские триады, да и триадами дело не ограничивается. В частности, А. Лосев в упомянутой книге, также опираясь на гегелевскую триаду, отдает предпочтение тетрактидности.

Следует ли ожидать отражения этих закономерностей в дальнейших дефинициях понятия «музыкальная форма»? Подтверждающий это прогноз был некогда сделан Е. Назайкинским: «Категориальные триады естественно рождаются в самой практике музыки, в ее создании, исполнении, восприятии и осознании. Исследование триадности как метода, хорошо отвечающего природе музыкального произведения, должно составить, по-видимому, специальную задачу». Именно такой шаг был сделан самим ученым в классификации *функций* музыкальной формы. Им была предложена и описана новая триада: коммуникативные–тектонические–семантические функции. Скорее всего, и в отношении музыкальной формы нечто подобное произойдет там, где сам необычный материал музыки и новаторские творческие установки современных композиторов подскажут музыковедам соответствующее направление поиска. Как пример тому

могу процитировать фрагмент интересного интервью, которое дал в прошлом году в Москве Тристан Мюрай: «Временн^{ая} организация является для меня ключевым моментом в композиции. Когда я говорю *время*, я подразумеваю под этим целый ряд, казалось бы, совершенно разных понятий: это ритм (в небольшом масштабе), жест (в крупном масштабе) и форму (в огромном масштабе)». Не комментируя сейчас эту необычную триаду, повторю лишь, что целесообразно с особым вниманием относиться к предлагаемым композиторами неологизмам, «даже если мы убеждены, что в них содержатся ошибки»!

А. Л. Маклыгин

СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД (20–40-е ГОДЫ): ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Ближайшие годы (2020, 2022) войдут в историю отечественной государственности как юбилейные – столетние – даты, отражающие принципиально многонациональный вектор развития культур, обусловленный новой структурой территориального деления России. Именно начиная с 20-х годов XX века на огромном геокультурном пространстве начинает активно разворачиваться (а в 30-е годы и форсированно) «национальное культурное строительство». Частью этого процесса стало формирование науки о «национальном», становление которой проходило в контексте зарождения новой советской музыкальной науки, «ленинского этапа в музыкальной теории» (Ю. Келдыш).

В этот период образуется весьма многоликий корпус исследователей и «специалистов» по проблемам национальной музыки: от авторитетных столичных ученых с серьезным академическим (университетским и консерваторским) образованием (В. Беляев, Х. Кушнарев и др.) до накачанных на «рапмовской» фразеологии музыкантов-общественников или адептов «национальной чистоты» в регионах. Отсюда, именно терминология, а шире, вербальное пространство описания новых культурных феноменов (фактически открываемого фольклора и формирующего композиторского мышления) воспринимается как явление достаточно самобытное и невероятно многообразное, в чем-то «калейдоскопичное».

Работы (научные и особенно публицистические) дают огромное количество примеров разноликого оперирования традиционным терминологическим словарем, его адаптацией к «местным условиям». Велико значение греко-латинских терминов как символа движения к высоким европейским ценностям молодой профессиональной культуры. Особенно это касается терминов ладовой группы в связи с активным изучением устной монодической практики. Некоторые из понятий подвергаются лексической, а затем и смысловой реабилитации (например, переход от «китайской гаммы» к «пентатонике» и снятие ее стадильной трактовки).

В силу национальной специфики объекта исследования этот период знаменуется попытками семантического соотнесения европейской и «родной» музыкальной терминологии (например, трактовка «мугама» через принципы фундаментальной категории советского времени «симфонизма»). Особое место занимают терминологические инициативы, выражающиеся в попытках внедрения новых терминов («мугамность»), комбинирования разнонациональных терминов («попевка-пердэ» у Тагмизяна). Отдельный вопрос – «приживаемость» новых терминов: к примеру, предложенное Беляевым «флажолетное пение» не получило широкого применения и в настоящее время этот феномен пения тувинцев известен как «горловое пение».

Ключевые слова: советская музыка 20–40-х годов, национальные музыкальные культуры, национальный композитор, музыкальная терминология.

Т. И. Науменко

«НОВЫЙ ДЕНЬ ЗАСТАЛ НАС НЕГОТОВЫМИ...»: НАУЧНЫЙ ТЕРМИН В ЭПОХУ СБЛИЖЕНИЯ КУЛЬТУР

Статья посвящена состоянию отечественной музыкальной науки в период после 1991 года. Выделяется одна из заметных тенденций времени, обусловленная актуализацией взаимодействия между российской и зарубежной музыковедческими традициями. Характеризуются формы такого взаимодействия; при этом отмечается, что некоторая их часть – в особенности та, что инициируется сверху в виде различных требований к публикационной деятельности ученых, – вызывает неоднозначное отношение в отечественном академическом сообществе. Некоторые приводимые аргументы весьма резонны и обнажают проблему самосознания науки, в современном международном контексте особенно остро ощутившей свою непохожесть. Одновременно, стремясь к сближению с западными научными течениями, русское музыкознание сталкивается с рядом проблем, которые требуют специального анализа и осмысления. В докладе эти проблемы рассматриваются сквозь призму терминологии, системно отражающей все уровни противоречий и потенциальных конфликтов: от базового противопоставления «русское – зарубежное» до «ключевых слов» науки, далеко не всегда идентичных в русскоязычной и англоязычной версиях ни в предметном, ни в понятийном аспектах. В качестве доказательного материала привлекаются как оригинальные исследования британских и американских методологов, так и тексты отзывов о русских музыковедческих книгах, опубликованные в славистской научной периодике США и Европы. Указанные проблемы рассматриваются в контексте некоторых значимых исторических обстоятельств, помогающих понять неизбежность сегодняшнего положения вещей, а также наметить некоторые пути к его преодолению.

Ключевые слова: современное российское музыковедение, западная музыкальная наука, научный термин, сближение культур.

НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА И СПОСОБЫ ЕЕ ОПИСАНИЯ

В качестве материала сообщения избрана музыка европейской традиции примерно трех последних десятилетий, которую в настоящее время принято классифицировать как «академический авангард» – то есть, серьезное музыкальное искусство новаторского направления. Его эволюция и современное состояние ставит ряд проблем перед музыковедческой наукой. Сущность авангардных событий в музыке, как известно, в первую очередь ассоциируется с изменениями ее первичной основы – звука и его организации. Музыкальный материал последнего времени можно представить как результат расширения звукового пространства, звукового континуума, который кажется предельным по широте, ибо в его орбиту давно попали наряду с тонами и шумы. Однако границы этой «расширяющейся вселенной» неопределенны, поскольку каждая новая авангардная волна устанавливает их заново; регрессивные явления (минимализм, «новая простота», «конец времени композиторов») также ограничены во времени и неспособны обратить вспять поступательный ход эволюции.

Вслед за музыкой меняется ее описание и ее осмысление; меняется объект, подлежащий анализу, в зависимости от того, насколько высотный параметр уступает место сонорному, насколько тоновые характеристики смещаются в сторону шумов. В зависимости от этого меняются и методы исследования, где обозначаются признаки своего собственного континуума, с элементом поляризации формализованного и метафорического подходов.

Ключевые слова: новейшая музыка, авангард, тоны и шумы, методы исследования.

К. В. Зенкин

ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

Доклад посвящен проблеме формирования целостной терминологической системы исторического музыкознания. С одной стороны, такая система необходима, если история музыки понимается как наука, а не просто литературная деятельность (что тоже возможно). С другой стороны, историческая подвижность жанровых и стилевых определений не дает системе терминов откristаллизоваться, «застыть» и тем самым создать устойчивый понятийно-терминологический базис. В центре внимания доклада: основные категории историко-художественного процесса в их проекции на музыку: классика, романтизм, барокко и т. д.

Прежде всего, рассматриваются музыкально-исторические тексты (прежде всего, русские) со второй половины XIX века с точки зрения постепенного фор-

мирования специфически-исторической терминологии, усвоения и трансплантации терминов из смежных гуманитарных дисциплин.

Во-вторых, исследуется процесс теоретической разработки музыкально-исторической терминологии: в том числе, появление музыкально-исторических терминосистем: как «умозрительно-философских» (от их «предтечи» Гегеля до Б. Яворского, С. Скребкова и Т. Чередниченко), так и практических – формирующихся в лоне изучения какой-либо стороны музыкального материала: Э. Курта, Ю. Холопова. Анализируются сильные и слабые стороны рассматриваемых терминосистем. В особенности анализируется господствующая в современной истории музыки терминосистема, которую следовало бы назвать «подвижно-эмпирической» – или «квази-система», которая синтезирует оба подхода, сочетая дедукцию и индукцию. В заключение доклада намечаются пути сочетания исторической подвижности терминологии с ее системностью, иными словами, формирования динамической, «открытой системы» терминов и понятий.

Ключевые слова: история музыки, эпоха, стиль, классика, романтизм.

И. П. Сусидко

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВ: ИСТОРИЧЕСКАЯ АУТЕНТИЧНОСТЬ ИЛИ СИСТЕМАТИКА

Доклад посвящен вопросам жанровой терминологии, а именно – соотношению исторического опыта и представлений нашего времени. Корреляция достоверных, «аутентичных» жанровых названий, с одной стороны, и терминов, которые сформировались в научной литературе более позднего времени, – с другой, составляет не только теоретическую, но и практическую проблему, которая прямо связана с сегодняшней исполнительской и издательской практикой.

Эта проблема рассматривается на примере жанровой терминологии в итальянской опере XVII–XVIII веков. Прослежены ряд тенденций и принципов: 1) движение от множественности жанровых названий к их типизации; 2) наличие двух стандартов в обозначении жанров – с опорой на драматическую поэтику (в либретто, партитуре) и в связи с театральной практикой (вторичные исторические источники – переписка, дневники и пр.); 3) несоответствие во многих случаях современного употребления жанровых терминов с их пониманием в XVII–XVIII веков.

Исторически информированное исполнительство, которое в последние два десятилетия стало нормой в интерпретации музыкальной «части» старинной оперы (вокал, оркестровое звучание), располагает и музыковедов к повсеместному использованию аутентичных жанровых названий. Однако выявить общие процессы возникновения и эволюции жанров, понять логику формирования их национальных и региональных разновидностей в рамках терминологических установок «аутентичного» музыковедения нередко невозможно, так как один и тот же термин может обозначать принципиально разные в жанровом отношении явления. Вместе с тем, использование неких универсальных терминов, таких,

например, как музыкальная драма или комическая опера вне соотнесения с жанровыми обозначениями XVII–XVIII веков, часто ведет к грубым ошибкам и недоразумениям и, кроме того, исключает сочинение из исторического контекста.

В докладе предложен путь координации исторических и современных жанровых терминов в зависимости от сферы их использования.

Ключевые слова: терминологическое обозначение жанра, итальянская опера XVII–XVIII веков.

И. Стоянова

ОСНОВЫ СПЕКТРАЛИЗМА: ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ

Спектрализм – это последняя в XX веке система композиции, которую ввели французские композиторы Жерар Гризе, Тристан Мюррей, Юг Дюфур, Микаел Левинас, Роже Тессие в ответ или как реакцию на сериализм музыкального авангарда 50–60-х годов. Спектрализм придаёт первостепенную формообразующую роль тембру, специфическим качествам исходного музыкального материала. Т. е., в отличие от сериализма, он отдаёт максимальное значение не отдельным параметрам и структуре звука в традиционном понимании, а его специфической акустической материи. Микро- и макроструктура произведения выведены не на основе единой структуры и на основе более или менее сложных арифметических операций, а на основе конкретных и точных акустических качеств музыкальной материи. Детальные анализы звука со средствами спектрограмм предшествуют процессу композиции и определяют развитие музыкальной формы как процесса. Спектрализм, независимо от того, использует ли он современную технологию в окончательном варианте произведения или нет, является новым этапом в эволюции музыкального мышления и музыкальной эстетики XX века, ведущим к тембру как метафоре композиции и к эстетике материи звука. Это, естественно, вызывает возникновение нового понятийного аппарата.

Электронная революция XX века привела к существенным изменениям музыкальной материи, музыкального языка и понятий теории. Эволюция акустики и новых технологий, которые используются в музыке – сначала аналоговые, затем цифровые – приводят к новым понятиям и к новым способам мышления. То, что становится основополагающим в материи звука, это её микрокомпозиция, т. е. её создание в самых минимальных деталях и во всей морфологической неустойчивости, вариабельности, процессуальности. Наука широко используемого в современной музыке звука основывается на взаимодействии пяти независимых дисциплин: физики, информатики, обработки сигнала, психоакустики / когнитивной психологии и музыки, что обуславливает применение понятий этих наук в области современной музыкальной теории.

Спектральный метод композиции приводит к введению множества новых понятий в музыкальную теорию, а также к перемене значения, к переосмыслению

многих уже установленных понятий. Понятия спектр, спектральная музыка, аддитивный синтез, инструментальный синтез, конечно, – новость. Зато такие известные понятия, как звук, шум, звуковысотность, длительность, динамика, тембр, форма, процесс, модуляция, оркестровка, время, пространство, обогащаются и наделяются новыми значениями. В этом докладе я постараюсь выяснить некоторые из самых главных новых понятий и некоторые существенные изменения в понимании уже известных понятий.

Ключевые понятия: спектр, музыкальный объект, форма, процесс, инструментальный синтез.

В. Н. Холопова

ПОНЯТИЕ «МУЛЬТИМЕДИА» В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ КЕФАЛИДИ

Понятие «мультимедиа» в настоящее время весьма широко используется в образовании, науке, искусстве, рекламе; в сфере музыки – в клипах развлекательных жанров. Задачу доклада составляет очертить круг явлений мультимедиа в творчестве композитора академической традиции И.Л. Кефалиди. Наиболее типична для данного автора следующая трехкомпонентность: электронные звуки, звучание акустических инструментов и видеоряд – в частности, в лучших его сочинениях «TapeExt», «S_S_S». Кроме того, имеются произведения: с участием инструментального театра – электроника, ударные инструменты, театральные движения, видео («Percato molto»); с участием танца – электроника, танец, ударные, видео («Sophisteia»); с участием человеческого голоса – электроника, человеческий голос, духовые, видео («...so und auch so...»); с участием лазерных лучей («Feu le fol,eh!»). У других композиторов автор знает мультимедиа без электроники: инструментальный ансамбль и видео (Ф. Парис). В стилях видео для него приемлемы и абстракции, и изображения с элементами реальности. Компонентом мультимедиа Кефалиди считает также и эмоции зрителя-слушателя. В качестве показательного примера в докладе разбирается сочинение «S_S_S», с художником Э. Квинном.

Ключевые слова: мультимедиа, электроника, И. Кефалиди, Э. Квинн.

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ

Г. Дауноравичене

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЫХ ФЕНОМЕНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛИТВЫ (ОТ ПОСЛЕЖАНРОВОГО К НОВОМУ ЖАНРУ)

Музыкальное пространство «культурного слома» определялось как послежанровое. Расширение концепции жанров в направлении осознания мобильности феномена, гибридизации и новшеств вызывает переосмысление эпистемологического характера. Этому сопутствовали фундаментальные изменения в системе музыкального искусства, начавшиеся в седьмом десятилетии: становление постмодернизма, цифровая революция и формирование междисциплинарного искусства.

Глубочайшая цензура макрожанровых систем произошла около 1600 года. Под макрожанровой системой подразумевается самоорганизующаяся многоэлементная система (Patte 1987, 1997; Rączazek-Leonardi, 2009). Сосуществование моножанров старой традиции, полижанров, свободных жанров, жанров новой традиции является логической основой для выдвижения гипотезы о совершающемся «хроматизме» в смене макрожанровых систем. Транзитное состояние свойственно также эпистемологии музыкального жанра. Классификационный подход оспаривается действующими факторами мобильности и трансформации феномена. В теоретических трудах выявляются социальные функции жанра и его коммуникационное начало (Kallberg, 1988; Samson, 1989; Tarasti, 2015).

Три примера синонимизации понятия музыкального жанра: А. Ж. Греймас (1966) определяет понятие сигнификации – изотопию как «целое, которое обладает значением», а жанру приписывает функцию углубления «прочтения текста». Е. Тарасты (1994, 2015) приравнивает одну из музыкальных изотопий к музыкальному жанру. С биохудожественной точки зрения термин «генотип музыки» выступает в качестве синонима музыкального жанра (Daunoravičienė, 1990, 2013). Третий синоним основан на таксономической системе, адаптированной к искусствоведению (Derrida, 1980; Taves, 2001; Holt 2007; Fabbri 2012), что позволяет ассоциировать музыкальный жанр с «музыкальным таксоном». Изучая морфогенез музыки, Ж. Делёз и Ф. Гваттари (2004) не признают тождественности феноменов биологии и музыки, однако утверждают возможность их объяснения на основе аналогичных моделей.

Ключевые слова: музыкальный жанр, самоорганизующаяся макросистема, межсистемный хроматизм, изотопия, генотип, таксон.

МУЛЬТИМЕДИА ПЕРФОРМАНСЫ, СОЗДАВАЕМЫЕ ЖЕНЩИНАМИ: МОДЕЛЬ ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ПОСЛЕДНИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЖУЛИИ МИХАЙ И ЯГОДЫ ШМЫТКИ

Изучение музыкальных мультимедиа композиций сопряжено с определенными трудностями (см.: Cook 2000; Bonardi et.al. 2017). К примеру, как рассчитать потенциал различных медиаплоскостей? Не только аудиальные (звук, речь, музыка), но также визуальные измерения должны быть соотнесены друг с другом: сценический костюм, макияж, прическа, декорации, движения перформеров на сцене.

Не меньшую сложность при изучении мультимедийных перформансов доставляет и тот факт, что их партитуры являются не более чем скупыми заметками. Если аналитики и склоняются к тому, чтобы исключить личность композитора из своего анализа и сконцентрироваться лишь на сочинении (*arte factum*), то для исследования перформансов в целом такая стратегия вряд ли может считаться правильной. В докладе будут представлены два перформера: Джулия Михай (р. 1984) и Ягода Шмытка (р. 1982). Партитуры большинства их мультимедийных композиций в весьма сжатом виде передают то, что должно происходить во время исполнения перформанса. В итоге иные не смогут их повторить. К тому же важной частью перформансов становятся их собственные тела, так что они стареют вместе с ними. В недавних композициях Шмытки и Михай использованы простейшие, примитивные технические приспособления, такие как игровые консоли 1980-х годов. А прием панорамирования, при котором камера отражается в тусклых зеркалах, побуждает «схватить» эфемерность.

В определенном смысле процесс размывания понятия «опус» получает ускорение за счет различных транстекстуальных измерений, характерных для сочинений Шмытки и Михай. В них возникают аллюзии на события из истории культуры. Перформансы Шмытки отсылают к Мортону Фелдману или Стенли Кубрику, в то время как одна из последних композиций Михай акцентирует отчуждающую роль феминизма во время студенческих волнений 1968 года. Вкупе с историческими аллюзиями, интеграция слышимого и видимого материала лишает опус его неприкосновенности.

Ключевые слова: перформанс, мультимедиа, смерть автора, размывание понятия «опус».

Т. Г. Мдивани

АСПЕКТЫ НЕЛИНЕЙНОСТИ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Музыкальное искусство как часть художественной культуры, является зеркалом, отражающим на языке музыки актуальное мировоззрение и такие же актуальные процессы, происходящие в культуре. Современный, постмодерный мир зафиксирован композиторским сознанием как особый мир, важнейшей

чертой которого выступает нестабильность. В свою очередь, нестабильность является неотъемлемым атрибутом нелинейности, которую характеризуют противоречивость, поливариантность, альтернативность, индетерминированность, скачкообразность развития любой открытой системы (И. Пригожин, С. Курдюмов, Э. Сороко). Явление в виду своей принципиальной аклассичности и неординарности требует создания определенного терминологического тезауруса, дающего адекватное представление о ситуации в постнеклассическом музыкальном искусстве. Отсюда введение в научный оборот понятий «нелинейность», «открытый нелинейный текст», «нелинейная концепция музыки», «самоорганизация» и «саморазвитие». В настоящей работе нелинейность рассматривается в двух аспектах – в ее явленности («состояние нелинейности») и в становлении («нелинейный процесс»). В характеристику нелинейности входят множественность смыслового и структурного прочтения материала (например, алеаторика формы) и незакрепленность текста (например, графическая музыка), аппроксимативность элементов и средств выражения (музыкальных и немзыкальных), казуальность и эмерджентность изменений, би- и полифуркация с диссипативной составляющей (разомкнутость структуры) и самоструктурирование на основе временного, антропогенного факторов. В работе выделены 3 типа нелинейности – локальная, бифуркационная и тотальная. Произведения, репрезентирующие парадигму нелинейности, названы нами нелинейной музыкой, процесс становления композиторской мысли, основанный на идеях индетерминизма, перманентной эволюции и структурной разомкнутости, – нелинейным, сам феномен, включающий состояние и процесс, – нелинейностью. Вопросы репрезентации и организации открытой нелинейной музыкально-художественной конструкции как текста рассматриваются на основе новых жанровых реалий, представляющих акционное искусство.

Ключевые слова: постмодернизм в музыке, казуальность, бифуркация, нелинейный текст.

А. А. Маклыгина

КОМПОЗИЦИОННЫЕ УСТАНОВКИ Э. ВАРЕЗА: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Терминология Вареза как важная часть музыкально-теоретического наследия композитора. Сложности в понимании и истолковании его терминологии. Особенности возникновения и ретрансляция терминов. Отсутствие строго научных трактатов; устный формат лекций. Избегание строго логичных определений, стремление к некоторой размытости; слабо выраженная наглядная аргументация.

Именные термины. Звуковые массы, зоны интенсивностей, планы и плоскости, сейсмографическая нотация, симультанные ритмы, гиперболические и параболические траектории звука, новая освобождающая среда. Соотнесение с существующими терминами новой музыки.

Особенности использования варезовской терминологии в анализе его музыки. Критика терминологических подходов западных аналитиков произведений Вареза (Дж. Строн; А. Вильхайм; П. В. Клейтон; Дж. Бернхард) в контексте отечественных аналитических традиций.

Ключевые слова: Эдгар Варез, терминология Вареза, американский композитор, звуковые массы.

О. В. Комарницкая

ПОНЯТИЕ «ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ» В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

Концепция «параллельной драматургии», явившись одним из открытий философии искусства XX века, нашла свое распространение в театре, литературе, музыке, кино. «Параллельная драматургия» стала важнейшим организующим фактором музыкальных произведений в различных жанрах. Развитие в одном сочинении противоположных драматургических сфер усиливает смысловую наполненность, синтезируя их в единое целое. В оперном театре этот сценический тип стал показательным как для русской, так и для западноевропейской и американской музыки.

Одно из первых произведений – «Солдаты» Б. А. Циммермана (1964, по пьесе Я. Ленца), где произошло разделение сценического пространства на сектора, в конце – на 24 сцены на сцене. Особенностью содержания здесь становится несвязанность драматургических сфер, алогизм действия.

Двуплановость драматургии показательна для оперы «Мастер и Маргарита» С. М. Слоимского (1972, по роману М. А. Булгакова). Полифоническая структура романа, «сложные контрапункты» сюжетно-фабульных линий предопределили своеобразие сценического и музыкального воплощения оперы. Как и в романе, время здесь течет в двух измерениях, образуя самостоятельные каналы драматургии: один из них связан с Иешуа Га-Ноцри и евангельскими персонажами, другой – с Мастером, Маргаритой и литературным окружением Массолита.

Драматургия «Лолиты» Р. К. Щедрина (1994, по роману В. В. Набокова) представлена шестиканальностью движения действия: Судьи, выносящие приговор Гумберту; молитва Мальчиков в церкви; драматург Клэр Куильти как жертва убийства; основное сюжетное действие с участием главных персонажей; оркестровые эпизоды; дуэты Рекламисток.

Ярким образцом произведения с «параллельной драматургией» является опера современного американского композитора Дж. Корильяно «Призраки Версаля» (1991, по третьей части трилогии П. О. Бомарше «Преступная мать»). Три плана действия сосуществуют независимо друг от друга: первый из них связан с отражением потустороннего мира, в котором находятся казненные Мария Антуанетта, Людовик XVI и их двор; второй план – остроумная буффонада (мир

Фигаро, Сюзанны, Альмавивы, Розины, Керубино); третий план воспроизводит грозные события Великой французской революции.

Ключевые слова: «параллельная драматургия», опера, Б. А. Циммерман, «Солдаты», С. М. Слонимский, «Мастер и Маргарита», Р. К. Щедрин «Лолита», Джон Корильяно, «Призраки Версаля».

Е. Г. Окунева

О ПОНЯТИИ СЕРИИ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ СЕРИЙНОЙ КОМПОЗИЦИИ (ПРОБЛЕМЫ КОРРЕЛЯЦИИ И ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ)

В докладе представлена попытка взглянуть на понятие «серия» с точки зрения исторического развития терминологии. Термин «Zwölftonreihe», возникший в немецкоязычной музыкальной среде в первой трети XX века в связи с додекафонией, в течение последующих лет неоднократно изменялся и подвергался смысловому расширению. Анализ данного понятия в эволюционной динамике потребовал многоаспектного подхода. Освещается бытование и адаптация термина «серия» в различных языковых традициях, поднимаются вопросы дифференциации смысловых значений «row», «series» и «set» в англоязычной среде, а также понятий «серия» и «ряд» в отечественном музыкознании.

Отдельное внимание уделяется проблемам дефиниции. Трудности первых формулировок были обусловлены связью композиторского мышления с традициями классико-романтической системы. Среди факторов, под воздействием которых определения изменялись и корректировались, выделяются следующие: прекомпозиционная природа серии, ее интервальная специфика (это обусловило введение новых понятий в зарубежной науке – «высотный класс», «интервальный класс»), перенесение принципа серии на иные, помимо высотности, параметры.

Также рассматривается различие в трактовке серии «двумя авангардами» На смену «ультратематической» (Булес) концепции двенадцатитоновой серии с ее принципиально горизонтальным характером пришла идея «генерирующей» серии (без предпочтительного количества элементов), из которой выводились все производные объекты. Генерирующая серия становилась базисом для других параметров и создавала структурную иерархию, охватывая всю композицию в целом.

Ключевые слова: серия, ряд, серийная музыка, сериализм, высотный класс.

Ю. Н. Пантелеева

О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕРМИНОЛЕКСИКЕ

На формирование языка современной науки о музыке значительное воздействие оказывают различные «встречные течения» (термин А. Н. Веселовского),

приносящие с собой обширный запас новой терминологической лексики и связанных с ним понятий. Одним из таких «течений», безусловно, является композиторская терминологика, отражающая непрерывный процесс самопознания и самоистолкования творца.

В докладе рассматриваются некоторые показательные для современной художественной ситуации примеры, где «слово композитора» служит не только формой творческого и/или аналитического высказывания автора, но и важным методологическим инструментом, открывающим путь к научному пониманию современного музыкального произведения.

Ключевые слова: терминология музыковедения, методология, слово композитора.

И. К. Янакиев

ТЕРМИНЫ «ТЕМПЕРАЦИЯ» И «ИНТОНИРОВАНИЕ» В КОНТЕКСТЕ МИКРОТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА

Термины «темперация» и «интонирование» имеют историческое значение. Со времени предполагаемого начала развития теории музыки (предположительно, с Пифагора) обсуждалась идея поиска правильных соотношений. Во второй половине XX века наблюдается возрождение идеи исследования различных темпераций и интонирования. Музыкальные и теоретические концепции композиторов, таких как Гарри Парч и Бен Джонстон, будут рассмотрены в качестве примеров произведений, написанных исключительно с использованием *Just Intonation*. С другой стороны, равное деление октавы во всем ее разнообразии является основной частью ксенгармонической субкультуры (основные имена – Ивор Дарег, Майк Батталья, Джозеф Монзо).

В докладе проводится сравнительное изложение терминов, методов получения гамм и их применения в микротональной музыке композиторов второй половины XX – начала XXI века.

Ключевые слова: микротональная музыка, температура, просто интонация, равное деление октавы.

К. Р. Агаронян

ТЕХНИКА МУЛЬТИПЛИКАЦИИ ТЕМБРА (*MULTIPLE COMPOSITION*): СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА И ЕЕ ПОЯСНЕНИЯ У МЭРИ ДЖЕЙН ЛИЧ

Понятие *multiple*-композиции применяется некоторыми современными композиторами США для характеристики своих сочинений; наиболее последовательно эту технику письма использует Мэри Джейн Лич (р. 1949). Ей составлен внушительный список подобного рода произведений, в котором *multiple*

composition предстает как универсальное явление, встречающееся в творчестве преимущественно современных музыкантов. Образцы такого рода композиций Лич находит в творчестве ряда известных американских авторов (Дж. Тенни, Э. Каррен, Э. Картер, Ла Монте Янг), а также в произведениях П. Хиндемита, Л. Берио, Б. Фернихоу, К. Штокхаузена, Дж. Шельси, С. Губайдулиной.

В качестве своего внешнего, широкого критерия *multiple composition* предполагает тембровую однородность составов; в более узком смысле технику определяет идея использования множества инструментов (акустических или записанных) как единого, но при этом «мультиплицированного» инструмента. В творчестве М. Дж. Лич подобного рода составы и определенная фактура используются для создания акустических феноменов, таких, как биения, звучание комбинационных тонов и др.

В докладе планируется разъяснить специфику термина, предложить и обосновать его перевод на русский язык, выявить рациональные зерна и противоречия в пояснениях М. Дж. Лич к этому понятию, определить параметры *multiple*-композиций. В области композиторской практики феномен техники мультипликации тембра будет продемонстрирован на примере сочинений самой М. Дж. Лич, а также некоторых пьес С. Губайдулиной, Дж. Тенни, Ф. Ниблока и других композиторов.

Ключевые слова: *multiple*-композиция, техника мультипликации тембра, Мэри Джейн Лич, Джеймс Тенни, комбинационные тоны.

С. Е. Чирков

ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА БРАЙАНА ФЕРНИХОУ

Музыкальный жест является одним из основополагающих элементов композиционного мышления Фернихоу. В своих теоретических трудах композитор неоднократно подчеркивает важность этого феномена как определяющего энергию, логику и вектор развития композиционного процесса. Многозначность явления представляет значительную сложность для исследователя: изучение отдельных жестов-объектов позволяет установить определенные композиционные взаимосвязи, однако не дает целостного представления об идентичности произведения. В соответствии с концепцией музыкальной деконструкции, которая не предполагает существования мельчайшей семантической единицы в музыке, идентичность композиции возможна лишь в структуре, точнее во множестве одновременно функционирующих структур внутри одного сочинения или его части.

Может ли жест выполнять семантическую функцию с точки зрения критической композиции? Каким образом изменяется его природа по отношению к исходному виду объекта-кода? Каким образом соотносится жест и музыкальный материал в перспективе композиции? Рассмотрение этих вопросов предполагает определенную интерпретацию или множество интерпретаций феномена жеста. Необходимым фундаментом интерпретации является осознание возмож-

ной вариативности понятия интерпретируемого явления. С этой точки зрения доклад представляет собой попытку сформулировать типологические условия для последующей классификации жеста в свете теории критической композиции Клауса-Штеффена Манкопфа и теоретических работ Фернихоу.

Ключевые слова: музыкальный жест, новая музыка, критическая композиция, Брайан Фернихоу, Клаус-Штеффен Манкопф.

Е. А. Изотова

СИСТЕМАТИКА И ТЕРМИНОЛОГИЯ НОВЫХ ФОРМ НОТАЦИИ В КУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ

Современная нотация как отдельно взятый учебный курс в российском музыкальном ВУЗе – достаточно редкое явление. В Московской консерватории изучение новой нотации тесно связано с другими курсами современной музыки – «Репертуар XX века», «Современные композиторские и исполнительские техники», «Практический анализ современной музыки» и др. Нотация изучается не только композиторами и музыковедами, но и студентами практически всех исполнительских специальностей, поскольку необходима им в концертной практике.

По окончании курса нотации студент должен уметь адекватно прочесть любую современную партитуру (прежде всего, связанную с его специальностью), поэтому ему требуется не просто изучить основные принципы нотной записи последнего столетия, но и понимать, к какому периоду, направлению или стилю относится изучаемое произведение; также студенту необходимо иметь представление о новых (расширенных) техниках исполнения на своем инструменте.

В современной нотации вопросы систематики и терминологии являются ключевыми и одновременно самыми сложными. Это связано не только с многочисленностью символов, но и с многоуровневостью их смыслов, поскольку они обозначают и выразительные приемы, и расширенные техники, и знаки экспрессии, и типы координации, и т. д. До сих пор в этой сфере нет единой унификации и стройной систематики, а в русскоязычной литературе вся терминология оказывается переводной, поскольку теоретическая база заимствуется из трудов зарубежных исследователей (Эрхард Каркошка, Гарднер Рид, Курт Стоун, Дэвид Коуп, Ховард Рисатти). Именно систематизация и рационализация нотации с попыткой ее практического применения являются целью учебного курса.

Ключевые слова: современная музыка, нотация, расширенные исполнительские техники, графическая партитура.

М. Барони

КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ

Одним из важнейших понятий в так называемой Новой музыке является серия (нем. *die Reihe*). Его первоначальная формулировка была предложена

Шёнбергом — создателем двенадцатитоновой техники (серийной техники), то есть системы додекафонии. С самого появления в ней применялись строго определенные математические формы модификации нотных последовательностей (транспозиция, инверсия, ракоход). После Второй мировой войны многие молодые композиторы предложили новые концептуальные и математические разработки, отталкиваясь от первоначальной шёнберговской системы. Большинство из них обсуждалось в рамках знаменитых Дармштадских международных летних курсов.

В произведениях, созданных композиторами-авангардистами, прослеживаются различные стилистические тенденции, которые могут быть сведены к следующим:

1. серийная организация применялась не только к высоте звуков, но и к другим музыкальным параметрам: длительности нот и пауз, чередованию инструментов, совмещению нот в разных октавах и др. В таких случаях создавалась новая терминология и новые структурные концепции;

2. целью этих многосерийных процедур было избежать не только тональных соотношений между звуками, но и их ритмических, метрических и фактурных закономерностей. Иными словами, из системы были упразднены понятия мелодии, гармонии, контрапункта и фразировки. Для обозначения нового синтаксиса потребовались новые понятия, такие как состав группы или пуантилизм;

3. также была глубоко и разнообразно обсуждена концепция формы: ее масштабы (микро- и макроформа), функционирование риторических свойств (непрерывность и разрыв, сегментация, увеличение и уменьшение интенсивности) и предвосхищение последующих частей или наличие связей между ними (например, «момент-форма»);

4. математические принципы были взяты за основу при выборе всех структурных аспектов композиции, и такие принципы, как правило, действовали независимо от производимых ими звуков. Самым интересным результатом работы системы было создание новых звуковых комплексов, которых никто прежде не слышал. С музыкальной точки зрения, некоторые из них считались интересными, другие — бесполезными. Это зависело от личного выбора композитора.

В заключение можно констатировать, что период действия этой строгой концепции длился не более 20–30 лет, но он оставил много ярких следов в произведениях, которые создавались в последующие годы. Так что структуры, которые были необходимы для придания посттональной музыке новой и сложной организации, не исчезли в современной музыке.

В своем докладе я раскрою ряд проблем, связанных как с определением наиболее возможного правильного определения новых музыковедческих и композиционных терминов, так и с некоторыми трудностями в их использовании на разных языках.

Ключевые слова: новейшая музыка, музыкальный авангард, серия, die Reihe.

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ ЛАДА И ГАРМОНИИ

М. В. Карасёва

ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КУРСАХ СОЛЬФЕДЖИО И ГАРМОНИИ СРЕДНИХ СПЕЦИАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ

Методическая суть проблемы удачного и неудачного термина (как и его определения) состоит в том, что последний может способствовать или препятствовать адекватному пониманию и слуховому освоению какого-либо ладового, тонального, ритмического, аккордового явления. Создание терминов, как правило, является прерогативой ученых. В области теории музыки термины чаще создают сами педагоги, закрепляя их в своих лекциях и учебных пособиях.

Проблема в освоении музыкально-теоретических терминов в среднем звене обучения создается двумя основными факторами: 1). В отличие от ученых, системное мышление педагогов-музыкантов часто развито не столь высоко, потому в учебных курсах часто встречаются термины, которые сегодня стоило бы признать неудачными (нерядоположными, произвольными по смыслу); 2). Мыслительные навыки ученика-музыканта формируются в результате преимущественного развития правополушарных умений (образно-ассоциативного мышления). Левополушарные навыки, такие как дискретное логическое мышление, в учебных курсах у исполнителей развиваются значительно меньше. В результате, педагог часто не объясняет этимологию и стилевую область действия термина, а ученик просто заученно повторяет этот термин.

Автор, опираясь на особенности восприятия глубинной структуры слов, в частности, на анализ семантических сетей, возникающих в сознании русскоязычных музыкантов, а также на основе личной педагогической практики представит классификацию психологических механизмов подобных препятствий. Будут: 1) выявлены и классифицированы проблемные термины (упрощение по аналогии, неоткомментированная калька с иностранного языка и т. п.); 2) выявлены проблемные зоны в системе обучения учеников; 3) даны основные рекомендации по упорядочиванию ситуации, в первую очередь, в области «абитуриентски значимых предметов» гармонии и сольфеджио.

Ключевые слова: сольфеджио, гармония, музыкальное образование в среднем звене.

ЛАД КАК СПОСОБ И ТИП ПРОЛОНГАЦИИ (ПО ТРУДАМ Ю. Н. ХОЛОПОВА)

Произведенный Ю. Н. Холоповым в учении о гармонии синтез римановских и шенкеровских интенций выразился в методологии гармонического анализа, принципом которой, по Холопову, является рассмотрение гармонической системы в ее реальном функционировании в музыкальной форме (о том же говорит и афоризм Ф. М. Гершковича: «Форма – это тональность в действии»). При таком подходе речь всегда идет о диалектическом взаимоосмыслении процесса становления и того, *что* становится – ретроспективно постигаемой системы отношений звуковысот (лада). Трудность проблемы, поставленной Холоповым, заключается в разительном – по сравнению с предшественниками – расширении стилевого репертуара. Это обстоятельство ставит исследователя в ситуацию плюрализма и неопределенности, примерно так же, как если бы спортивному судье надо было извлекать правила игры из хода наблюдений над самой игрой. Трудности увеличиваются еще и благодаря терминологической разногласии, существующей в отношении базовых понятий (гармония, лад, тональность, модальность) даже внутри отечественной традиции, говорящей как будто на одном языке, а также эпистемологического кризиса, заключающегося в сомнении относительно необходимости «больших концепций» в музыкознании. В такой ситуации хотелось бы предложить к обсуждению тезис, сформулированный в заглавии предполагаемого выступления и подкрепленный конкретными примерами, – не сможет ли он послужить общей основой, согласившись с которой, возможно будет постепенно устранить нежелательные терминологические «биения», или напротив, оправдать и объяснить целесообразность их сосуществования.

Ключевые слова: Ю.Н.Холопов, пролонгация, лад, тональность, модальность.

Е. М. Двоскина

HISTORIA MODULANDI ИЛИ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОДУЛЯЦИИ

Определение музыки как *scientia bene modulandi*, «знания правильной модуляции», впервые зафиксированное в III веке н.э. в трактате Цензорина «О дне рождения» (*De die natali*), с тех пор кочевало из трактата в трактат до конца XVI века с теми или иными вариациями. За это время определение, оставаясь внешне почти неизменным, обрастало различными смыслами и контекстами, которые группировались главным образом вокруг термина *modulatio*. Он, в свою очередь, интерпретировался в разные эпохи совершенно различным образом – от общего представления о слаженности, соразмерности частей до пения или игры на музыкальных ин-

струментах. Подробнее всего он разбирается в «Трактате о музыке» Аврелия Августина (387–390 г.).

Широта смыслового поля термина *modulatio* обусловила приключения дефиниции на протяжении полутора тысяч лет, чему, главным образом, и будет посвящено предлагаемое сообщение. Только начиная с XVII века, в связи с коренной сменой музыкальной парадигмы, традиционная дефиниция исчезает из трактатов.

Однако в XX веке в России, в трудах Лосева, Асафьева, Яворского, Конюса взгляд на существо музыки вновь заставляет вспомнить о понимании ее как *scientia bene modulandi*, причем в дискурсе, весьма близком к тому, который был принят Августином.

Ключевые слова: Августин, модуляция, ритм, стопа, гармония, время.

Ю. К. Захаров

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И ПОНЯТИЕ О ФУНКЦИЯХ АККОРДОВ В КЛАССИЧЕСКИХ СОВЕТСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ УЧЕБНИКАХ ГАРМОНИИ

Именно с учебников в сознании будущих музыкантов начинается формирование способов мыслить о музыке, поэтому мы решили сравнить терминологические системы и организацию материала в американских и советских учебниках гармонии. Были выбраны два классических американских учебника – «Гармония» У. Пистона и «Тональная гармония» С. Костки, Д. Пэйн и Б. Алмена. Первый хронологически близок так называемому «бригадному» учебнику (авторы – И. Дубовский, С. Евсеев, И. Способин и В. Соколов), и, подобно ему, регулярно переиздается с начала 1940-х годов. Второй (1984) содержит более глубокое изложение материала и охватывает темы вплоть до гармонии XX века.

В американских учебниках, в отличие от советских, функциональное учение имеет скорее поверхностно-номинативный, нежели сущностный характер. Каждая ступень гаммы получает традиционные функциональные названия, однако такие темы, как взаимодействие между функциями, круг аккордов, представляющих каждую функцию, функциональная логика гармонических последовательностей, не раскрыты. В учебнике Костки термин *субдоминанта* вытесняется термином *предоминанта*.

Отсутствует такое понятие, как *двойная доминанта*. Доминанта к доминанте рассматривается в ряду других побочных доминант; её аккорды не выделены в отдельную группу. Аккорды с повышенной второй ступенью у Пистона трактуются как «альтерированная супертоника» или как вспомогательный аккорд к тонике.

Широкое распространение учения Г. Шенкера привило американским теоретикам умение и привычку мыслить ткань в горизонтальном аспекте. У Костки в первых же строках написано, что гармония производится музыкальными линиями, а аккорды – лишь вертикальные срезы этих линий. Большое внимание уде-

ляется выработке контрапункта сопрано и баса. Широко применяется *метод редукции*: для выявления двухголосия сопрано-баса, для «снятия» фигураций, для разграничения неаккордовых звуков первого и второго порядка.

Ключевые слова: методика обучения гармонии; терминология; гармонические функции; компаративный метод.

Е. Б. Трембовельский

ПОЛИОПОРНОСТЬ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ И МОТИВЫ ЕГО ВВЕДЕНИЯ

«Большинство приводимых в литературе примеров политональности в действительности ее не представляет». Столь категоричное утверждение Ю. Холопова, данное в четвертом томе «Музыкальной энциклопедии», появилось буквально вслед за вышедшей годом раньше монографией Ю. Паисова «Политональность» (1977). Оно одним росчерком пера буквально перечеркнуло включенные в него и в другие исследования примеры и аналитические выкладки.

В более чем столетней истории понятия «политональность» и раньше постоянно возникали разночтения, которые в своем крайнем выражении доводились до полного отрицания определяемых им явлений и самого понятия (вспомним полемику С. Скребкова и В. Беркова на страницах журнала «Советская музыка», увлекшую в дальнейшем и других ученых). Большой разброс мнений объясняется отчасти несовершенством термина «политональность», поскольку заложенный в нем смысл напрямую соответствует только сравнительно малой части объединяемых им обычно образцов и явлений. По отношению же к другой их части он оказывается не то, чтобы чуждым, но не точным, хотя сами эти явления с явлениями первой части имеют генетическое родство. Все они характеризуются возникновением в разных слоях фактуры своих ладовых опор (своего рода центров) – тонов или аккордов, суммирующихся в некое полиопорное образование (по Ю. Паисову – политонику).

Представляется, что предлагаемый термин «полиопорность» ввиду широты понятия «ладовая опора» (оно применяется исследователями народной и академической музыки любых стилей, включая старинные и новые) может способствовать разрешению накопившихся противоречий и объединению под покровом одной теории соответствующих примеров из музыки разных эпох – от, скажем, Средневековья до современных образцов. Сила и определенность полиопорного эффекта (наибольшим он бывает в современной музыке) зависит от весомости, укрепленности и интервальной связи сочетаемых опор, от соотношения звукорядов, регистров, тембров и громкостных параметров, от характера, тональной структуры и окраски тем, а в некоторых случаях и от заблаговременного показа каждой из них.

Исследуемый феномен полиопорности рассмотрен в контексте других полигармонических явлений, иерархия которых в общих чертах соответствует следующей схеме: к полигармонии относятся полиаккордика и полиладовость, ко-

торая, в свою очередь, членится на полимодальность и полиопорность, а эта последняя бывает представлена явлениями политоникальными и политоничными (политональными). Когда понятие полиопорности принимается на своем уровне как базовое и обобщающее, а понятие политоничности (политональности) в качестве его разновидности, становится вполне вероятным, что вопросы, всегда сопутствовавшие процессу изучения политональности, могут, наконец, найти разрешение.

Ключевые слова: фактура, лад, политональность, полиопорность, полигармония, Холопов, Паисов.

А. С. Максимова

НЕОДИАТОНИЗМ В ПОНЯТИЙНОЙ СИСТЕМЕ В. ДУКЕЛЬСКОГО И Н. СЛОНИМСКОГО

В 1929 году в русскоязычной статье «Модернизм против современности» В. Дукельский впервые использовал понятие «неодиатонизм», определив его как «звукосозерцание, принимающее тональность (или лад) не как исходную точку, а как формальную опору». Объясняя суть понятия, композитор привёл в пример сочинения Пуленка, Прокофьева, Орика, Стравинского. Новое понятие потребовалось для обозначения новаций в области музыкального языка. С другой стороны, называя «неодиатонизм» «новым ощущением звукового мира», Дукельский имел в виду и собственные искания, и будущее музыки, сохранявшей связь с категориями тональности и лада (понятие «лад» композитор использовал вслед за Б. Яворским, у которого обучался в Киевской консерватории); приставка не-указывала на «переоткрытие» (выражение Дукельского) нового потенциала в прежней системе координат. В текстах Дукельского понятие «неодиатонизм» наделяется эстетическим смыслом. В понятийной системе композитора оно стоит в одном ряду с понятиями благозвучия и «бессознательного классицизма». Вплоть до 1960-х Дукельский упоминал неодиатонизм в статьях, как на русском языке, так и на английском (Neo-Diatonicism, neo-diatonic idiom).

Вне эстетической трактовки понятие неодиатонизма (neo-diatonic idiom) применял Н. Слонимский (по поводу музыки «Псалма» И. Маркевича, 1934). Как и у Дукельского, неодиатонизм здесь не претендует на статус термина. В 1937 понятийная система Слонимского пополнилась термином «пандиатонизм»: «использование всех 7 тонов заданной тональности в свободном мелодическом или гармоническом порядке». Слонимский неоднократно корректировал это определение и к 1970-м разъяснил эстетическую функцию пандиатонизма. Суть и эстетика неодиатонизма Дукельского, как аксиологическое измерение понятия, связывают его не только с «пандиатонизмом» Слонимского, но и с кругом музыкальных явлений 1960–70-х, в которых переосмыслена категория консонанса через поиски новых подходов к диатонике и акустическое постижение природы звука.

Ключевые слова: неодиатонизм, новая диатоника, Владимир Дукельский, пандиатонизм, Николай Слонимский.

О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНЕНИЯ ПОНЯТИЯ РОДСТВА В ГАРМОНИИ

Среди понятий, относящихся к сфере гармонии, одно из виднейших мест принадлежит понятию родства. Известное понятие родства тональностей в литературе дополняется понятиями родства созвучий (начиная с Л. Эйлера и далее), звуков (начиная с античности), а также тембров (системно – начиная с А. Г. Шнитке) и серий (начиная с зарубежных работ середины XX века). Широта распространения понятия заставляет задуматься о сути стоящих за ним явлений, а вместе с тем об уместности его использования в разных контекстах.

Уже вопрос о расширении понятия тонального родства с выходом за пределы классико-романтической гармонии ведет к неоднозначным следствиям. Перегруппировка степеней родства вплоть до их редукции фактически обесмысливает исходное понятие, формирование которого обусловлено акустическими предпосылками.

Проблема возникает и в связи с понятием родства созвучий, объектов заведомо иной природы в сравнении с тональностями. При внешнем сходстве критериев оценки родства на базе звуковой общности феномен связи созвучий в еще большей степени обусловлен акустическими предпосылками. Аналогичная ситуация касается звуков, воспринимаемая связь между которыми может быть названа родством лишь условно, по причине иного рода ощущений гармонической связи. Переход же от звуков к тембрам, а от тональностей к сериям ставит вопрос о границах рассмотрения понятия в контексте гармонии, так как в этом случае начинают играть более заметную роль вопросы временного развертывания объектов родственных отношений.

Упомянутые проблемы заставляют поставить вопрос об уточнении границ понятия родства в гармонии. Для его решения предлагается привлечь сведения из области акустики и психологии восприятия.

Ключевые слова: гармония, звуковысотное родство, акустика, психология восприятия.

М. Голиак

ПОНЯТИЕ КОНСОНАНСА И ДИССОНАНСА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ О ВЫЧИСЛЕНИИ ПОКАЗАТЕЛЯ СОНАНТНОСТИ СОЗВУЧИЙ, СОСТОЯЩИХ ИЗ ТРЁХ И БОЛЕЕ ЗВУКОВ

Наличие неоднозначностей в терминологии – одна из существенных проблем в любой науке. Не обходит она стороной и музыковедение. Интересно, что неясность терминологии в музыковедении порой исходит не обязательно из сложности сопоставления разных языковых систем, разных дисциплин и разных исторических или географических традиций, она может вытекать из стоящих за

терминами понятий. Диссонанс и консонанс являются хорошими примерами таких понятий. Мы будем рассматривать то, как в современной трактовке этих базовых понятий теория влияет на их содержание в контексте исследования созвучий, состоящих из трёх и более звуков.

Современные исследования по вопросам диссонанса и консонанса созвучий касаются разных дисциплин, среди которых акустика и психология.

Что касается сонанса интервалов, теория биений довольно хорошо объясняет экспериментальные результаты, но её обобщение применительно к созвучиям из трёх и четырёх звуков оказывается не так успешным. Кроме того, само понятие сонанса этих созвучий неясное, поскольку оно напрямую не совпадает с ощущением степени приятности. Мы рассмотрим представленные в литературе подходы, улучшающие данную модель, которые включают новые соображения. Эти дополненные теоретические модели чаще всего применяются для сравнения созвучий только определённого количества звуков, как если бы само понятие зависело от количества звуков. Однако при попытке получения общей теории консонанса и диссонанса, включающей все созвучия, возникают новые вопросы, среди которых: выбор метода вычисления показателя сонантности при переходе от двузвучий (в простейшем случае) к многозвучиям и влияние октавных переносов на показатель сонантности. Мы предлагаем разные ответы и способы визуализации закономерностей, актуальные для этого направления.

Ключевые слова: сонанс, созвучия, психоакустика, моделирование.

И. А. Токарев

ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛАДА В ГИМНОГРАФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ XI–XIII ВВ. (ГИМНЫ, СЕКВЕНЦИИ, КОНДУКТЫ)

Изучение звуковысотной системы григорианского хора (лат. *cantus planus*) в отечественном музыкознании реализуется, как минимум, в трех направлениях. В основе первого лежат сведения, полученные из аутентичных теоретических трактатов (Н. И. Ефимова). Второй подход связан с собственной разработкой терминологии (Ю. В. Москва). Третье направление – это соединение аутентичных терминов и понятий с новейшими достижениями музыковедческой мысли (Ю. Н. Холопов, С. Н. Лебедев).

Аутентичная терминология, полученная из позднеантичных и средневековых трактатов, объясняет многое, но обширный и стилистически неоднородный гимнографический репертуар требует специального рассмотрения (лишь некоторые из сотен сохранившихся образцов поддаются точной датировке). Жанр гимна сложился задолго до возникновения первых теоретических пособий по христианскому пению. Процесс гимнотворчества охватывает всю историю западноевропейского Средневековья. Следовательно, часть репертуара сложилась вместе с аутентичными теоретическими положениями. А другая часть либо

предшествует им, либо образует параллельный процесс, не вполне совпадающий с теоретическими тезисами, или вовсе не согласующийся с ними.

Гимнографические жанры, связанные с аутентичными теоретическими положениями, наиболее доступны для объяснения сущности гармонической системы. Исследование позволяет обнаружить зависимость звуковысотного гимнографического творчества от практики псалмовой формульной модальности и практики мнемонической формульной модальности (типа «нозан»).

Сложности, которые не имеют прецедентов в аутентичном теоретическом знании, возникают при рассмотрении обширной части репертуара. Существует репертуар «дооктоихной» системы, отличающийся особым формульным составом. Сохранились и гимнографические образцы недиафонического интервального рода, складывающиеся не на основе видов (*species*) квинты и кварты, а из соединения трех видов кварт (соединенные тетраорды), обнаруживающие родство с византийской ладовой системой, которая в свою очередь была заимствована для древнерусского певческого искусства («гексаих» Ю. Н. Холопова). Новые разновидности гимнографии появились после сложения системы Октоиха. Среди них выделяется формульная система кондуктов, опирающаяся на интервально-звукорядную систематику тонов Октоиха. Вместе с тем, она отличается от сложившихся стереотипов формульного развертывания лада. В докладе будут рассмотрены гимнографические образцы вышеуказанных типологических групп.

Ключевые слова: гимны, секвенции, кондукты, лад модального типа, псалмовый тон, формулы-модели «нозаны».

Л. В. Бражник

АНГЕМИТОНИКА КАК МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ: О ТЕРМИНЕ ТРИХОРДНОЙ АНГЕМИТОНИКИ

Уточнение предлагаемого термина:

- ангемитоника на трихордно-мотивной основе;
- ангемитоника с трихордным типом интонирования.

Конкретизация термина трихордная ангемитоника обусловлена тем, что понятие ангемитоника (как бесполутоновость) относится и к целотонике, или целотоновой ангемитонике, которая имеет иную интонационную природу. В предлагаемой теории это явление не рассматривается.

Одним из первых в отечественном этномузыкознании к термину ангемитоника обратился в своих трудах К. Квитка. В его трактовке ангемитоника – это бесполутоновые трех-, четырехступенные ладовые образования и разновидности пентатоники. В работах автора данных строк представлена расширенная трактовка понятия трихордной ангемитоники как интонационной системы с большим количеством ступеней, вплоть до двенадцати. Благодаря разновидностям трихордов и тетраордов, образующимся за счет обращений, зеркальных отра-

жений, перестановок и повторов ступеней, скачков и других модификаций, а также своеобразия ритмических организаций, в том числе ритмической формульности, трихордная ангемитоника получает многовариантное воплощение. Это обеспечивает ей существование в качестве основы интонационного языка разных музыкальных традиций и стилей. Явления бесполутонового интонирования фигурируют и в серийной технике.

Расширенная трактовка понятия трихордной ангемитоники получила воплощение в целом ряде работ автора данных строк: статьях, учебных пособиях, а также двух основных монографиях – «Ангемитоника в модальных и тональных системах: На примере музыки тюркских и финно-угорских народов Поволжья и Приуралья» (Казань, 2002. – 282 с.) и «Ангемитоника в русской музыке. Традиции, композиторское творчество» (Издание второе, дополненное. Казань, 2018. – 223 с.).

Ключевые слова: ангемитоника, трихордная ангемитоника, бесполутоновые трихорды и тетракорды.

Б. Бровер-Любовски

ПОЛОЖЕНИЕ ДИССОНАНСА В ТРАДИЦИИ *PRIMA PRATICA* В СВЕТЕ ТЕОРИИ *SCUOLA DEI RIVOLTI* (ШКОЛЫ ОБРАЩЕНИЙ)

Трактовка диссонанса – этот краеугольный камень различия между *prima* и *seconda pratica*, как принято считать, регулируется чисто музыкальным контекстом в первом из них, по сравнению с приоритетом, придаваемым выразительно-риторическим соображениям, – в последнем стиле. Теории Франческантио Калегари (Francescantonio Calegari, 1656–1742) ставят под сомнение это убеждение: его рукописный трактат *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (1732) предлагает оригинальную концепцию относительно положения диссонанса и его обращений в полифонии строгого письма.

В архиве Берлинской Академии пения хранится коллекция из 26 автографов Калегари – аранжировок сочинений Палестрины, Асола и других авторов XVI столетия. Они содержат тщательный анализ вертикальных созвучий; количество партий сокращено до четырех–пяти, с добавлением партии *basso continuo* и цифровых обозначений. Среди них, *Otto Magnificati* Палестрины (D-Bsa 418), выделяются своими масштабами и происхождением. Рукопись отражает интерес Калегари к анализу вертикальных звучностей и их последовательности в различных модальных контекстах.

Самым очевидным элементом, который Калегари извлек из изучения работ Палестрины, была возможность сочетания диссонансов с их разрешениями и создание тем самым особых звучностей. Он заявляет: «Тот, кто хочет писать в современном гармоническом стиле, должен понимать старый стиль. Теории, изложенные здесь, основаны на практике Палестрины».

Теоретические предпосылки Калегари, основанные на его анализе старых полифонических произведений и его собственных сохранившихся сочинений, опровергают однозначность различия положения диссонанса в *prima e seconda pratica*.

Ключевые слова: история теории, музыка барокко, контрапункт строгого письма, гармония.

А. А. Гундорина

**ДИСКУССИЯ О ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ:
ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ
(НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ)**

В докладе на основе архивных материалов впервые освещается научная дискуссия о политональности, возникшая в отечественном музыкознании в 1957–58 годах. Актуальность темы исследования обусловлена необходимостью рассмотрения эволюционных процессов музыкальной терминологии. Статья С. С. Скребкова «О современной гармонии», опубликованная на страницах журнала «Советская музыка» (1957 год, №6), породила яркую и длительную дискуссию о политональности. В споре главным оппонентом Скребкова стал его коллега В.О. Берков. Полемика, разгоревшаяся между учеными на страницах научного издания, вовлекла в свою орбиту новых участников и вылилась в дебаты, которые проходили на совместных заседаниях кафедры теории музыки и кафедры истории музыки ГМПИ имени Гнесиных. В течение февраля и марта 1958 года состоялось четыре совместных заседаний кафедр, которые проходили в ожесточенных схватках.

Дискуссия между авторами статей и другими ее участниками, демонстрирует ситуацию, характеризующую положение отечественной музыкальной науки конца 1950-х годов. Анализ архивных материалов позволяет сделать вывод о том, что разногласия главным образом заключались в понимании самого термина политональность, его определении, эстетической оценке, а также методологических позициях исследований.

Ключевые слова: политональность, музыкальные термины и определения, советское музыкознание.

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ ТЕМБРА И ФАКТУРЫ

Е. В. Титова

ТЕРМИНОСИСТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ

Учение о музыкальной фактуре в отечественном музыковедении прошло значительную эволюцию. Первые наблюдения о музыкальной материи – музыкальной ткани – появились в 10–20-е годы XX века на этапе сложения научной теории, формирования ее понятийного аппарата, для которого в то время были характерны усложненная синонимическая лексика, высокий уровень метафоризации.

Значительными вехами в развитии фактурологии стали исследования Ю. Н. Тюлина. В них произошел скачок с уровня метафоризации терминосистемы на качественно иной уровень — уровень установления «категориальной сетки» и основных концептуальных линий новой теоретической области в музыкознании. Дальнейшее развитие теории фактуры, начиная с 1970-х годов, связано с появлением фундаментальных исследований и научных трудов Ю. Н. Холопова, В. Н. Холоповой, Е. В. Назайкинского, Р. Н. Берберова, Т. С. Бершадской, М. С. Скребовой-Филатовой, А. Л. Маклыгина, З. А. Визеля, Т. Н. Красниковой и др. Современные исследовательские установки фактурологии определены необходимостью теоретического осмысления новых техник письма и вовлечением в аналитические зоны новых реалий звукового пространства.

Направляющим вектором в формировании представлений о терминосистеме отечественной фактурологии является вектор «науки о науке», опирающийся на явление рефлексии научного знания. Рефлексивные процессы в науке предполагают установление особой позиции, обращенной не столько к предмету исследования, а прежде всего к процессу познания и средств его организации. В последние десятилетия самопознание науки стало одной из заметных тенденций в музыкознании.

Терминосистема современной фактурологии может быть рассмотрена в различных ракурсах, центрирующих отдельные «сюжеты» терминообразования: история возникновения и бытования того или иного термина; разночтения в интерпретации отдельных терминов в современной системе знаний; подвижность формант «категориальной сетки»; введение новых терминов и др.

Ключевые слова: термин, музыка, фактура, фактурология.

КУРС «ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ» В ВУЗЕ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Курс «Истории оркестровых стилей» в сравнении с другими теоретическими дисциплинами является достаточно молодым. Например, в Московской консерватории с 1950-х по 1997 г. он существовал в виде факультатива (вел его Ю. А. Фортунатов). В Казанской консерватории предмет ведется с 70-х годов.

Ю. А. Фортунатов подчеркивал, что «цель курса — научить студентов квалифицированно анализировать характерные средства и приемы изложения, которые свойственны тому или иному стилю». Для достижения этой цели необходимо терминологическое оснащение студентов. При этом следует помнить о том, что история оркестровых стилей тесно связана с гармонией, полифонией, музыкальной формой. В трудах, посвященных исследованию оркестрового языка различных композиторов, обращается внимание на многие тембровые средства. Однако значительное число описываемых приемов не имеет названий, а ряд использованных терминов требует уточнения. В целом сведения о тембровых приемах не систематизированы и разрозненны. Все это создает определенные методологические трудности при анализе оркестровой ткани симфонических произведений. По этой причине предлагается система дифференциации известных средств оркестровой организации. Для обозначения конкретных тембровых приемов были подобраны и введены соответствующие термины.

В основу систематики тембровых приемов положен *критерий формы*, позволяющий различать приемы в соответствии с их масштабнo-временным действием. По условиям функционирования в форме различаются три группы тембровых приемов:

- приемы фонического уровня действуют в условиях конкретно звучащей фактуры и отражают вертикальный параметр оркестровой ткани;
- приемы синтаксического уровня являются средством развития в небольших разделах формы или на грани различных построений;
- приемы композиционного уровня связаны либо с крупными разделами произведения, либо функционируют на уровне целостной формы.

Ключевые слова: оркестр, оркестровый стиль, история оркестровых стилей, тембровые приемы.

А. К. Иглицкая

«ГАРМОНИЕТЕМБР» В МУЗЫКЕ XX И XXI ВЕКА

Термин «гармониетембр», впервые применённый Л. Сабанеевым по отношению к музыке А. Скрябина, обозначает «менее аналитичные чем гармонии и более дифференцированные чем тембры». Несмотря на то, что в своё время он не прижился даже в отечественной науке, обозначаемое им явление широко распространено в музыке XX века. По сути, спектральная техника и заключается

в конструировании гармониетембров и работе с ними. Таким образом, это понятие, удачно схватывая суть феномена, оказывается применимо как к собственно спектральной школе (Ж. Гризе, Т. Мюрай, Ю. Дюфур), так и к широкому кругу композиторов, так или иначе обращающихся к спектральному методу (Дж. Шелси, Ф. Ромителли, К. Саариахо, М. Линдберг, В. Тарнопольский и др.).

В отсутствие единого термина рассмотрение всех явлений оказывается затруднено: одни скорее относятся к области звуковысотных структур, а другие — к области тембра. Между тем, использование понятия «гармониетембр» для анализа спектральной и постспектральной музыки позволяет зафиксировать те особенности композиционной техники, которые иначе остались бы незамеченными. Доклад призван обратить внимание отечественного и зарубежного музыковедения на актуальность термина «гармониетембр» для развития понятийного аппарата в исследовании новейшей музыки, а также показать возможности его применения на примере из творчества упомянутых выше композиторов.

Ключевые слова: гармониетембр, спектральный метод, спектральная школа.

Д. В. Шутко

ТЕМБРОВАЯ ГАРМОНИЯ (ОПРЕДЕЛЕНИЕ)

Появление в музыке XX века нового музыкального материала — принципиально нетонового, шумового (музыка *тембровзвучностей*, *сонористика*, *noise-music*, и т. п.) ставит задачу пересмотра и уточнения действующего музыкально-аналитического аппарата. В докладе утверждается, что к настоящему времени *тембровая гармония* сформировалась как явление и имеет собственную традицию теоретического осмысления. В ареале этой традиции — понятие *гармоние-тембра* (Л. Сабанеев), обертоновая гармония (В. Н. Холопова, Т. Мюрай), концепция *звуковых объектов* (П. Шеффер), теория спектральной музыки, музыки шумов и др.

Ключевые слова: тембр, гармония, обертоновая гармония, спектральная гармония, музыка шумов.

И. В. Вискова

«ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ» КУРТА ЗАКСА: ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Курт Закс (*Curt Sachs*, 1881–1959) является основателем научного подхода к истории музыкальных инструментов. Совместно с Хорнбостелем (*Erich Moritz von Hornbostel*, 1877–1935) им была создана классификация музыкальных инструментов. Система, созданная в 1914 году, сохраняет свою актуальность до сегодняшнего дня.

Книга «История музыкальных инструментов» была впервые издана в 1940 году в Нью-Йорке. Она написана в соответствии с представлениями автора об эволюции, миграции и классификации музыкальных инструментов. В ней дается обзор

не только европейских, но и неевропейских инструментов. Курт Закс считается одним из основателей этномузыкологии. В своей книге Закс затрагивает вопросы возникновения тех или иных инструментоведческих терминов, связанных с названием инструментов (фидель, виола, псалтерий, арфа, флажолет и т. д.). Он также дает разъяснения по поводу названий частей музыкальных инструментов.

Однако для инструментоведов остро стоит вопрос правильного понимания употребляемых в книге англоязычных терминов, поскольку они часто входят в противоречие с терминологией, принятой в других странах. Так, к примеру, говоря о европейских арфах, Закс выделяет их в отдельный вид, хотя не указывает что это рамные инструменты. Диатоническая арфа может не иметь устройства для укорачивания струн, хотя может быть оснащена специальными крючками или педалями, одинарного или двойного действия. Закс всегда употребляет английское слово *hooks*, которое переводится как крючки. В его терминологии нет терминов леверс или рычаг, он не употребляет название *Леверсная арфа*. Закс называет флейтами все виды лабиальных аэрофонов, хотя в русскоязычной литературе мы встречаем термины свисток, дудка, свирель. Что касается амбушюрных инструментов, *Рог* или *Рожок* часто заменяется термином *Труба*.

Книга Курта Закса «История музыкальных инструментов» сохранила свою актуальность до сегодняшнего дня, однако она требует знания специфики инструментоведческой терминологии.

Ключевые слова: Курт Закс, история музыкальных инструментов, терминология, инструментоведение.

С. З. Исхакова

ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЙ «ДИАФОНИЯ» И «ДИСКАНТ» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ

В истории западноевропейской музыки в течение последних десяти столетий наблюдается любопытный феномен смены термина, обозначающего тип организации многоголосия. Смена термина происходит примерно через 300 лет вместе со сменой художественной парадигмы. Такими ключевыми обозначениями становились понятия «диафония», «дискант», «контрапункт», «гармония» и «полифония».

Термин «диафония», первоначально используемый в значении интонационно-мобильного интервала (в отличие от интонационно-стабильных «симфоний»), в первой половине IX века становится негативной метафорой по отношению к первым образцам непараллельного органума. Позднее, получив статус официального термина, данное понятие превращается в основное обозначение звуковысотной системы данной эпохи в целом. Однако в XI веке с появлением в технологии сочинения органума противоположного движения голосов, термин «диафония» постепенно сдвигается на явление, даже более древнее, чем то, благодаря

которому возникло само это слово. Этим понятием начинают называть совершенно устаревший к тому времени параллельный органум.

Аналогичная картина наблюдается в связи со словом «дискант». Возникнув в 30–40-е годы XI века как негативное обозначение «поведения» верхнего голоса в так называемом свободном органуме (дис-кантус как противоречащий движению кантуса, содержащего григорианский хорал), это понятие к середине XII века приобретает терминологический статус по отношению к любому двухголосию, содержащему противоположное голосоведение. Однако к 30-м годам XIII столетия значение данного термина вновь сдвигается: дискантом теперь называют двухголосие, в котором оба голоса движутся в модальном ритме, в то время как противоположное движение голосов без модального ритма начинает именоваться *organum purum*. В конечном итоге дискант становится обозначением художественного результата, полученного в результате осуществления новейшей на тот момент процедуры — контрапункта.

Ключевые слова: диафония, органум, дискант, контрапункт.

ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ

А. А. Амрахова

ПОНЯТИЕ ПРЕДИКАЦИИ В МУЗЫКЕ, ИЛИ О НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ

История осмысления предикации насчитывает несколько тысячелетий, к её постижению стремились и лингвистика, и логика, и грамматика. Поэтому сам акт предикирования получает разные названия и по-разному характеризуется в этих науках. В узком смысле, предикат – это то, что высказывается (утверждается или отрицается) о субъекте. Эта классическая для лингвистики формулировка не предполагает какого-либо отношения к музыке, в таком виде проблематичны какие-либо аналогии с музыкальным искусством. Дело в том, что само расслоение смыслового поля подразумевает и терминологическую множественность на разных уровнях постижения дискурса и тех процессов, которые стоят за его становлением. Например, один и тот же акт приписывания предмету какого-либо признака (этим чаще всего объясняют акт предикации) подразумевает: на когнитивном уровне – взаимоотношение семантического предиката и системы отношений между актантами (действующими лицами «положения вещей»), на логико-коммуникативном уровне – взаимоотношение между темой и ремой, на поверхностном (грамматическом) уровне – взаимоотношение подлежащего и сказуемого (этого уровня нет в музыкальном языке). Поэтому мы постараемся акцентировать внимание на предикации как когнитивном процессе, являющемся одним из основных свойств человеческого мышления.

Современный подход к явлению предикации основывается на том, что некое смысловое ядро хранится в памяти человека в виде не всегда морфологически оформленной контаминации нескольких образов и представлений. Поэтому предикация трактуется как процесс переструктурирования смысла, в результате которого смысловой инвариант (пропозиция) «линеаризуется», т.е. элементы высказывания линейно выстраиваются, благодаря чему становится возможной сама речь.

В выступлении речь пойдёт о таких явлениях предикации, которые доказывают возможность предикирования в музыкальном языке. И это не только «развёртывание» типологической схемы в полноценный дискурс, но и процессы, которые можно сравнить с предикацией состояний, событий, действий. В основе

этой дифференциации лежит разница между статичными и динамичными ситуациями. Взаимосвязь общезыковых и индивидуально-авторских способов и средств выражения «предиката» (всего того, что в музыке может выполнять его функцию) позволяет говорить о своеобразии отображения авторской «картины мира». Специфику авторских способов предикирования можно рассматривать как одну из черт идиостиля.

Ключевые слова: предикат, предикация, когнитивные исследования, музыкальный дискурс, музыкальный стиль.

К. А. Жабинский

МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ И «ПАРАЛЛЕЛИЗМАХ»

Обогащение терминологического аппарата музыковедения путем заимствований из других сфер искусствоведения и гуманитарных наук в целом расценивается отечественными специалистами весьма позитивно – как «...отвечающее природе музыки и обнаруживающее блестящие абстрагирующие способности этого искусства...» (Е. Назайкинский). При этом высказывается обоснованная критика по поводу избыточного «“терминотворчества” без особой к тому надобности» (И. Способин), порой не учитывающего специфику различных отраслей научного знания.

Особенно уязвимыми оказываются подобные заимствования в области методологии, когда заимствуемое понятие или термин фактически «обязывает» исследователя к последующему усвоению и/или адаптации ряда аналитических процедур или оценочных критериев. Строгая приверженность заимствованному методу вполне может инспирировать «абerrации» в процессе научных изысканий и привести к более чем сомнительным итогам последних; «свободный» подход к соответствующим методологическим штудиям сплошь и рядом влечет за собой «метафоризацию» термина, который сохраняет лишь отдаленную преемственность со своим исконным пониманием и предназначением. В качестве примеров могут быть упомянуты очевидные трудности, сопутствующие внедрению культурологического подхода, феноменологического и герменевтического методов как «инноваций» отечественного музыкознания.

Заслуживают внимания и «междисциплинарные казусы», обусловленные существованием в гуманитарных науках своеобразных терминологических «омонимов». В частности, комплексный подход нередко отождествляется с методом комплексного (ранее – целостного) анализа музыкального произведения. Такого рода «параллелизмы», очевидно, предполагают некую взаимоприемлемую дифференциацию терминов-«близнецов», в должной мере учитывающую интересы различных искусствоведческих дисциплин и практическую целесообразность «буквалистского» следования общепринятым нормам научной этики (проблема терминологического приоритета и др.).

В связи с освещаемым кругом вопросов, представляется небезынтересным функционирование «механизма обратной связи»: подразумеваются аналогичные заимствования музыковедческих терминов, осуществляемые литературоведением, эстетикой, теорией изобразительных искусств, киноведением и другими науками.

Ключевые слова: музыковедение, гуманитарные науки, терминологический аппарат, заимствование терминов.

Т. Б. Сиднева

«ГРАНИЦА» И «ОПЫТ ГРАНИЦЫ» В МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ИНСТРУМЕНТАРИИ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ, ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ

Если любое научное понятие полагать окаменевшей метафорой, то становится очевидным процесс превращения метафор «граница», «пограничье», «порог», «рама», «порог», «опыт границы» в понятия. За последние десятилетия в филологии и культурологии граница, со всеми сопутствующими ей явлениями, утвердилась как одна из центральных методологически значимых категорий. Обоснованы статус границы как культурной универсалии, определена ее вездесущность и всепроникаемость, связь с фундаментальными смыслами культуры. Аргументировано ее категориальное значение для понимания специфики различных эпох, направлений, школ, национальных культур, эстетических парадигм. Выявлено, что именно граница порождает существование оппозиций хаос-порядок, видимое-слышимое, конечное-бесконечное, предельное-беспредельное.

Одновременно в современном гуманитарном знании происходит перемещение центра внимания с вопроса о фиксации границ к проблеме «что такое граница». Со всей очевидностью открывается нелинейность и многосоставность структуры границы, ее полифункциональность.

Музыка может быть представлена как квинтэссенция границы, поскольку на всех уровнях существования музыку пронизывает диалектика «жесткости» и подвижности, закрытости и «проходимости» рубежей, пределов, границ.

В методологическом инструментарии музыковедения категория границы имеет высокий эвристический потенциал. В то же время в музыкальной науке остается актуальной парадоксальная ситуация. С одной стороны, среди трудов о музыке трудно найти значительные исследования, которые не касались бы границы и пограничных явлений. С другой стороны, определение «граница», как правило, используется по умолчанию, без фиксации объемности понятия.

Представленная во множестве различных ее функциональных форм граница может стать ключом к дополнительному обоснованию самоидентификации локальных традиций и их взаимодействия, пониманию актуальных музыкальных практик. Полилингвистичность границы может способствовать обнаружению ранее скрытых аспектов отношения традиционного и нового, своего и чужого, авторского и анонимного и т. д.

В рецептивной эстетике понимание «опыта границы», как поведения субъекта на пересечении различных территорий, открывает новые аспекты исследования психологии музыкального восприятия. Высокую когнитивную продуктивность имеет сопутствующее границе понятие «пограничные коды», позволяющее сохранить единство генетической памяти музыкального искусства и континуума его истории.

Ключевые слова: граница, пограничные коды, опыт границы, филология, культурология, музыковедение.

М. С. Старчеус

ТЕРМИНОЛОГИЯ В УСЛОВИЯХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ)

Востребованность междисциплинарного подхода в изучении музыкального искусства в ближайшее десятилетие будет возрастать по многим причинам. И прежде всего потому, что в музыкально-творческой практике существуют и множатся феномены, которые выходят за традиционные дисциплинарные границы музыкознания. Хотя и вне музыкознания они не объяснимы. Поскольку каждая научная дисциплина имеет собственный предмет исследования и терминологический аппарат, междисциплинарность из потенциально продуктивного условия научного поиска может стать *самостоятельной исследовательской задачей*, что очевидно на примере музыкальной психологии.

Музыкальную психологию определяют двояко: как прикладную ветвь психологии (наподобие военной или медицинской) и как прикладное музыкознание, исследующее музыку в особом ракурсе. Но обе ипостаси музыкальной психологии не вполне совместимы. Первая довольствуется терминологическим аппаратом общей психологии с соответствующими уточнениями («*музыкальное мышление*» и т.п.). Вторая опирается на терминологию теории музыки с соответствующими акцентами («*ладовое чувство*» и др.).

Однако *психологический* анализ музыки на языке *музыкальной терминологии* оказывается «заложником» этой терминологии. Невозможно корректно описать в терминах психологии такие феномены, как то же «ладовое чувство» или «чувство ритма». Тем не менее, стоит покинуть понятийные пределы музыки, как теряется *музыкальное*, а тогда и психологический анализ лишается всякого смысла.

Состояние междисциплинарных исследований требует обстоятельного анализа с тем, чтобы продвинуться от суммирования знаний и методов разных научных дисциплин к реально продуктивному взаимодействию в познании музыкальных феноменов.

Ключевые слова: взаимодействие научных дисциплин, музыкальные феномены, терминология и предмет исследования.

ТЕРМИН «ИКОНОГРАФИЯ» В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И В ПРИМЕНЕНИИ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

Тема посвящена межвидовым проблемам искусствознания, а именно трактовке искусствоведческого термина иконография и его адаптации к музыкальному искусству.

Первоначально термин иконография использовался применительно к визуальным, изобразительным искусствам и подразумевал *изображение* лица, сюжета или сюжетных сцен. Следующий этап применения термина связан с интеграционными процессами в разных видах искусств, с использованием категорий и терминов одного искусства к другому. В данном случае, речь идет о применимости искусствоведческого термина к музыкальному искусству.

Под термином музыкальная иконография чаще всего подразумевается *изображение* в визуальном искусстве, например, в живописи, тем и сюжетов, связанных с музыкой. Но возможен и противоположный вариант – возможность заимствования и перенесения в музыкальное искусство иконографических тем и сюжетов, сложившихся в визуальном искусстве.

Понятие *иконографии* постепенно приобрело обобщенный смысл, как некий *содержательный слой* конкретного направления искусства или стиля. Так, стиль модерн в визуальных искусствах выработал собственную иконографию – *определенный круг тем, сюжетов и мотивов*. Более того, именно сюжетно-иконографический план во многом и отражает содержательный, смысловой уровень стиля модерн. Музыкальное искусство восприняло и вобрало в себя множество характерных иконографических тем модерна. Среди них: мотивы волны, спирали, острова, весны, идеи роста-движения-порыва-развития, танцы-вакханалии, эротические мотивы, сказочные мотивы, мотивы мифологических птиц, всевозможных цветов и т. д. Их отражение в музыкальной материи и является сутью музыкальной иконографии.

Ключевые слова: иконография, музыкальная иконография, стиль модерн, иконография русского музыкального модерна, русская музыка рубежа XIX–XX веков, иконографические мотивы.

Е. И. Чигарева

ТЕРМИНЫ-ОМОНИМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ И ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ

Доклад посвящен сравнению терминологии в двух гуманитарных науках. Музыка и литература, несмотря на разную природу, имеют много общего, что исторически объясняется длительным периодом синкретического существования (античное искусство, фольклор). Это отразилось и на терминологическом аппарате. Причем, несмотря на общность многих терминов, они очень часто имеют различное значение, т. е. оказываются терминами-омонимами (Е. Г. Эткинд).

Подобные явления могут возникнуть и из-за параллелизма видов искусства, и как результат взаимовлияния двух гуманитарных наук, но также вследствие аналогий, которые используют исследователи, пытаясь сблизить музыку и литературу.

Омонимия терминов может проявляться: на уровне строения музыкальной и литературной речи (мотив, фраза, предложение, период и т. д.); на уровне художественных приемов и средств выразительности (консонанс и диссонанс, рифма, метр, ритм, синтаксический параллелизм и т. д.); на уровне видов музыкальной (литературной) речи (поэзия и проза, полифония и т. д.); на уровне жанров (поэма, новелла, элегия, сказка, эскиз, экспромт, афоризмы, мадригал, монолог и т. д.).

В докладе подробно рассматриваются первые два уровня. Анализ показывает как близость, так и подчас радикальное различие двух видов искусства (и соответственно используемой учеными терминологии), что связано с их спецификой.

Ключевые слова: термины-омонимы, мотив, фраза, предложение, период, рифма, метр.

Л. Д. Пылаева

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ СООТНОШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО, ПОЭТИЧЕСКОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА В СЦЕНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО

Синтаксический уровень организации в танцах XVII – первой половины XVIII вв. является на сегодня сравнительно мало исследованным в отечественном музыкознании. Однако именно его изучение позволяет понять процесс развертывания барочного танца как художественного высказывания, поскольку более высокий композиционный уровень его организации предстает как формирующийся. Анализ синтаксических процессов в сценических танцах барокко дает возможность проследить заключенное в них оригинальное взаимодействие движения, музыки и слова.

В такой разновидности французского сценического танца, как *danse chantée* («танец с пением»), обнаруживаются различные способы взаимодействия указанных компонентов – от параллелизма до относительной автономии. Обсуждая их, необходимо учитывать историко-художественный контекст эпохи барокко со свойственной ему большой значимостью риторики. Она находит отражение в терминологическом арсенале музыкального, танцевального и поэтического синтаксиса, оперирующего такими понятиями, как *membre, phrase, période*. Выявление механизма их корреспондирования затрудняется преобладанием специфичности указанных понятий в каждой из трех областей над общностью.

Немаловажным фактором, осложняющим исследование синтаксических процессов в танцах с пением, является неоднозначность трактовки риторических по

происхождению элементов высказывания музыкантами, поэтами, хореографами, их синонимичность либо омонимичность.

Смысловая неустойчивость наблюдалась и в отношении синтаксических единиц, достаточно специфичных для каждого компонента французского сценического танца. Так, используемые в хореографии термины *mouvement, pas, temps* обозначали и действия частей тела, и типы танцевальных движений – в том числе применительно к конкретным жанрам: куранте (*mouvement de courante, temps de courante*), бурре (*pas de bourrée*), менуэту (*pas de menuet*) и т. д. Термины, применявшиеся для обозначения более крупных структурных единиц танца – *phrase, période* – заимствовались (как было сказано выше) из риторики, но не напрямую, а через «посредство» музыки.

Интереснейший предмет синтаксического анализа танцев барокко – соотношение текстовых, хореографических и музыкальных цезур, в особенности на уровне мелких построений – их определяют соответственно логический, патетический (или ораторский) и грамматический акценты, различные по своему завершающему эффекту танцевальные движения, имеющие детальную иерархию каденции.

Коррелирующим началом столь многоплановой синтаксической организации во французских сценических танцах с пением является синтаксис поэтического текста – не только в силу его особой близости ораторской речи, на которую ориентировалось любое художественное высказывание барокко, но прежде всего потому, что законы версификации в значительной степени конституируют метроритмическую основу музыки и танца.

Изучение терминологических соотношений синтаксических единиц, с одной стороны, доказывает общую направленность художественного воздействия всех составляющих сценического танца барокко. С другой стороны, оно раскрывает удивительное своеобразие *контрапункта движения, мелодии и текста*, характеризующего этот в высшей степени оригинальный феномен.

Ключевые слова: синтаксис, сценический танец барокко, музыка, поэзия, хореография.

НАРРАТИВ И НАРРАТИВНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ НАУКИ О МУЗЫКЕ

Л. О. Акопян

ДИАЛЕКТИКА СЕРИЙНОЙ РИТОРИКИ И НАРРАТИВНОСТИ В ШЕДЕВРАХ ДАРМШТАДТСКОЙ КЛАССИКИ

Понятие «серийная риторика» было введено в 1950-х Булезом; очевидно, «риторика» в булезовском понимании синонимична тому, что принято именовать «поэтикой», то есть, в самом общем виде, соотношению между языком и способом его (художественного) употребления. Риторика/поэтика высокоразвитого серийного письма предполагает высочайшую степень детализации характеристик каждого отдельного элемента музыкальной ткани и особого рода стилистическую чистоту, исключаящую слишком поверхностные ассоциации и слишком простые композиционные решения как в малых, так и в больших масштабах. «Зрелый» серийный текст – это, по идее, совокупность более или менее автономных и уникальных событий или их конгломератов. Подобный подход к формообразованию, казалось бы, несовместим с категорией нарративности, предполагающей наличие таких атрибутов, как связность, развитие и целенаправленность. Вместе с тем некоторые ключевые опусы классиков дармштадтского авангарда 1950-х годов – Булеза, Ноно, Штокхаузена, – будучи стилистически безусловно «чистыми» с точки зрения серийной риторики, тем не менее наделены своеобразной нарративностью, вступающей в диалектические отношения с принципами серийного письма. Будут разобраны различные случаи организации этой диалектики и показано, каким образом она служит повышению степени «постижимости» (*Faßlichkeit*, термин Шёнберга) художественного целого.

Ключевые слова: нарративность, серийная риторика, Булез, Штокхаузен, Ноно.

И. С. Стогний

ТОНАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Тональная сфера является важнейшей семантической структурой музыки. Ее можно рассматривать как самостоятельную *сюжетобразующую* линию,

в которой тональности, участвуя в процессе смыслообразования, решают «стратегические задачи» музыкальных текстов и осуществляют «намерения» этих текстов (термины У. Эко). Тональный сюжет обладает значительными собственными ресурсами повествования, но он не изолирован от общего контекста и является таким же носителем смысла, как интонационная ткань, фактура, оркестровка. Выстраиваясь в последовательную цепочку *тональных событий*, данная сфера по-своему описывает «сюжет», в котором тональности оказываются специфическими «персонажами». В соответствии с общей концепцией сочинения тональности подвергаются интерпретации наравне с другими текстовыми элементами. При этом не существует двух одинаковых трактовок одной и той же тональности, т. к. тональный «сценарий» зависит от общего контекста. Как и другие сферы музыкального произведения, тональная сфера обладает многоуровневой природой. Существуют тональности первого и второго (других) планов и, соответственно, тональная драматургия. Нарративные свойства тональностей в произведении могут проявляться: а) в виде общих характеристик, закреплённых культурой (в докладе будет представлена таблица тональных значений, составленная Ж. Наттье); б) в качестве самостоятельной линии сюжетного повествования (будучи привязанными к конкретным событиям или персонажам, ряд тональностей рассматривается на примере Пассионов Баха, в которых они способствуют более глубокому осмыслению евангельских событий, буквально помогая их «исследовать»); в) как основная концепция сочинения (Фантазия Рябова демонстрирует длительный тональный путь к C-dur); г) в виде игры колоритами (красочные взаимодействия далеких тональностей в Интермеццо Брамса).

Ключевые слова: тональность, драматургия, нарратив, сюжет.

Т. В. Цареградская

ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАРРАТИВА БАЙРОНА АЛМЕНА: СУЩНОСТЬ, ПРОЦЕДУРЫ, СМЫСЛ

В 2008 году книга американского ученого Байрона Альмена «Теория музыкального нарратива» вновь актуализировала проблему интерпретации музыкального нарратива. Нарратив как понятие теоретической поэтики используется в филологии с 60-х годов XX века (Цветан Тодоров, Ролан Барт), но в музыковедении оно применялось в основном метафорически. Поскольку нарратив в музыке представляет собой остро дискуссионную проблему, постольку Алмен предлагает свои пути решения описания «содержательного уровня» в музыке.

«Единицей» нарративного анализа в музыке Б. Алмен предлагает сделать «топосы» – известные в музыкальной науке и музыкальной композиции структуры, обладающие схожестью и узнаваемостью. К ним принято относить формулы танцев, а также иные выразительные и изобразительные построения, имеющие устоявшиеся и потому общепонятные способы выражения (например, «топос охоты» или «топос чувствительности»). Используя механизм анализа топосов, Алмен предпринимает нарративный анализ непрограммных музыкальных

пьес и намечает классификацию нарративов, опираясь на жанровые архетипы, разработанные канадским литературоведом Нортропом Фраем. Последний в своем исследовании 1957 года «*Anatomy of Criticism*» выделяет архетипы романического, трагедийного, комического и иронического, давая импульс так называемой мифологической или архетипической интерпретации литературы, искусства, культуры во второй половине XX века, синтезирующей антропологию с психоанализом и развивающей идеи К. Г. Юнга.

Ключевые слова: музыкальный нарратив, топос, Байрон Алмен

Г. Б. Шамилли

НАРРАТИВНОСТЬ И МУЗЫКА: УРОВНИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ГОРИЗОНТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ

Понимание музыки как информационной системы сформировалось в западноевропейском музыкознании к середине 80-х годов XX века. Оно отражено в ряде авторитетных периодических изданий («*Semiotica*», «*Music and Narrative*» и т. д.), монографий (Фред Маус, Байрон Алмен, Лауренс Крамер и т. д.) и статей (Патрик МакКрелесс, Роберт Хагген, Эро Тарасты и др.), основная идея которых сводится к следующему: музыка доносит до слушателя определённый смысл по типу «рассказа» (narrative) как результата взаимодействия процесса «повествования» (narration) и «комментатора» (narrater), или адресата, кодирующего данный нарратив в соотнесённости с собственным культурным кодом.

Обобщение многообразного и противоречивого исследовательского опыта представляется проблематичным как в плане его понимания, так и передачи на русском языке. Велик риск остаться в замкнутом языковом дискурсе, повторив опыт перевода Хайдеггера и Бергсона. Одновременно с этим возникает иллюзия понимания этого опыта с опорой на какое-либо одно фундаментальное исследование, не отражающее весь спектр взглядов, сформировавшихся в данном направлении современного музыкознания.

Концепция нарративности в музыке профессионально, подробно и одновременно противоречиво дискутируется сформировавшимся кругом участников с претензией на аналитический подход, обсуждается в соотнесённости со структурализмом и известной теорией В. Я. Проппа, а также герменевтикой, теорией сознания, социологией, вопросами о приложимости аналитического подхода к инструментальной и не-инструментальной музыке и так далее.

Изучение этой концепции, на мой взгляд, даёт основание для поиска общих точек её соприкосновения с опытом российского музыкознания и решения вопроса о глубинных механизмах мышления в музыке, к чему я приступаю в своём докладе, с целью показать, как можно применить полученные результаты к анализу «инологовичных» музыкальных культур.

Ключевые слова: нарративность, музыка, мышление, аналитический подход

«НАРРАТИВНОСТЬ» У ЯВОРСКОГО

Слово «нарративность» (также – «нарративный»), сколь бы новым ни казалось оно для отечественного музыковедения, уже имеет историю употребления в русскоязычной мысли о музыке. Речь идет о наследии Б. Л. Яворского, который неоднократно употреблял его в текстах второй половины 1930-х – начала 1940-х годов. Во всех случаях это слово терминологически акцентировано и входит в ряд важных для Яворского музыкально-исторических и теоретических понятий. В отличие от сегодняшнего дня «нарративность» у Яворского не была связана с каким-либо особым методом анализа. Она всегда относилась у него к характеристике самой музыки или музыкального мышления. При этом радиус действия этого понятия изменчив.

В большинстве случаев «нарративность» возникает в языке Яворского в связи с тем направлением его мысли, которое сродни исторической поэтике с ее попытками охватить многовековое развитие искусства исходя из типов художественного сознания. В этих случаях «нарративность» относится к качествам музыки определенных исторических периодов (в частности, эпохи барокко).

С другой стороны – и в этом состоит одно из примечательных открытий Яворского, – качества, выявленные в разные исторические периоды, не утрачиваются далее, а составляют своего рода «багаж», доступный композиторскому сознанию последующего времени. В этом смысле «нарративность» становится одной из граней музыки «психологической эпохи» (XIX – начало XX века), которая Яворского как музыканта интересовала в первую очередь.

Наконец, «нарративность» понимается как свойство отдельного музыкального образа (независимо от породившей его эпохи).

В этих и других, не столь четко выявляемых случаях понятие «нарративности» не остается неизменным, сохраняя вместе с тем свое смысловое ядро.

Внимание к словоупотреблению Яворского, таким образом, дает возможность дополнить дискуссии вокруг нарратива и нарративности историко-терминологическим экскурсом, а кроме того позволяет увидеть на несомненно выдающемся примере как может функционировать термин в живой гуманитарной мысли.

Ключевые слова: Яворский, нарративность, терминология гуманитарных наук

ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ ФОРМЫ

Г. В. Григорьева

МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА

Необходимость сохранения в методологии музыкального анализа достижений отечественной аналитической школы: метод целостного анализа В. А. Цуккермана, опирающийся на систему терминов-метафор. Их роль в раскрытии образного содержания музыки, концепции произведения. «Семантика прощания» – один из любимых терминов-метафор В. А. Цуккермана; «Функция завершенности» обладает своим <...> развитым и богатым арсеналом средств <...>; действует своего рода “семантика прощания”, т. е. фактурные и функциональные переключки, очень обычные в заключительных участках. Такое же примерно значение имеют и заключительные хроматические обходы, заполнение звукорядов прощального характера <...>. Эта семантика имеет, конечно, не только непосредственное выразительное значение. Она в не меньшей степени есть прием *разъяснения формы* (курсив мой. – Г. Г.)». Последнее обстоятельство, по мысли ученого, важнейшее для восприятия слушателем музыкального произведения, это «осознание внутреннего смысла данной части формы (разрядка авт. – Г. Г.)», т.е. его соучастие в раскрытии образного замысла. Пример действия подобных средств в музыке классико-романтической эпохи – блистательный анализ В. А. Цуккермана пьесы Шумана «Warum?». Другой важнейший в данном контексте термин-метафора – «завершающая перемена» («перемена в последний раз»), сформулированная ученым в его теории масштабно-тематических структур и являющаяся одним из видов суммирования. Действие этих принципов на разных уровнях формы – в кодах (Бетховен, кода финала сонаты оп. 53, И. Стравинский, кода балета «Агон»), в финалах циклов (А. Шнитке, фортепианный квинтет, Г. Малер, «Песня о земле», Ф. Караев Концерт для скрипки с оркестром), в виде устойчивой стилевой константы (жанр постлюдии в музыке В. Сильвестрова). Многочисленные термины-метафоры В. А. Цуккермана либо несправедливо «забыты», либо встречаются как общеупотребительные в современной аналитической практике без указания авторства.

Ключевые слова: В. А. Цуккерман, методика целостного анализа, «семантика прощания», «завершающая перемена», принцип «разъяснения формы», классико-романтическая музыка, музыка XX века.

«МИКРОТЕМАТИЗМ»: ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ И УТОЧНЕНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ

В современное российское музыкознание понятие «микротематизм» вошло достаточно давно и встречается в основном в анализах музыки XX века. Оно фиксирует «функционирование в музыке каких-либо малых тематических образований» (В. Н. Холопова). Понятие «микротематизм» было введено и первоначально разработано в узкоспециальных целях: прежде всего, для обозначения особого качества музыки С.В. Рахманинова. В статье приводятся трактовки понятия, предложенные в 1960–70-е годы Е. А. Ручьевской и Н. А. Скафтымовой в связи с анализом произведений Рахманинова. Дальнейшая жизнь понятия «микротематизм» свидетельствует о его расширении – оно применяется свободно, без специальных пояснений в анализах музыки К. Дебюсси, Б. Бартока, А. Веберна, А. Шёнберга. Автор статьи предлагает несколько аналитических наблюдений над этой закономерностью в произведениях К. Дебюсси и А. Н. Скрябина. Обсуждаются проблемы и трудности применения понятия: противоречие между структурной и функциональной трактовкой термина «тема», а также (в опоре на идеи К. Дальхауса) вопрос о принципиальных отличиях «микротем» рубежа XIX–XX веков от роли мотивов и кратких построений в музыке более ранних эпох.

Ключевые слова: микротематизм, мотив, тема, Рахманинов, Дебюсси, Скрябин.

В. Р. Дулат-Алеев

РЕДУКЦИЯ ПЯТИ ФОРМ РОНДО ИЛИ «МАРКС 3.0»: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ

Терминология формирует научное мышление. Терминология лежит в основе обучения, формируя долгосрочные понятийные знания. С этим связано значение проблемы терминологической традиции. Актуальность проблемы усиливается в условиях параллельного существования нескольких традиций. Одним из примеров такой ситуации является отечественная педагогическая практика в области музыкальной формы, в которую на рубеже XX–XXI века вернулась систематика музыкальных форм А. Б. Маркса.

Адольф Бернхард Маркс (Adolf Bernhard Marx, 1795–1866) по мнению многих музыковедов является автором «возможно, самого развитого и влиятельного учения о форме (Formenlehre) XIX века», как отметил С. Бернем в статье «Form» из «Кембриджской истории западной теории музыки» (2002, с.887). В российском музыкознании теория Маркса была модернизирована в конце XX века.

Ю. Н. Холопов изложил систематику Маркса, адаптируя ее к современному состоянию дисциплинарной матрицы музыковедения. Предложенный Холопов

вым «апгрейд» Маркса значительно расширил и одновременно упростил первоначальный вариант теории, в котором было немало противоречий и нерешенных вопросов. Работу Холопова с идеями Маркса можно назвать версией «Маркс 2.0».

Современная педагогическая практика, однако, все еще нуждается в совершенствовании своей теоретической основы. В первую очередь, в связи с пятью формами рондо из классификации Маркса: в отношении этой группы форм существуют не только терминологические, но и логические противоречия. Их преодоление в ожидаемой версии «Маркс 3.0» положительно скажется на общей аналитической и педагогической практике.

Ключевые слова: систематика музыкальных форм, обновление традиционного учения, музыкальная педагогика, А. Б. Маркс, Ю. Н. Холопов.

О. В. Лосева

ЛОЖНАЯ РЕПРИЗА. К ИСТОРИИ ТЕРМИНА И ПРИЕМА

Хорошо известный любому музыканту термин «ложная реприза» довольно позднего происхождения (начало XX века) и первоначально относился к особому способу введения репризного раздела сонатной формы. Но сам этот яркий художественный прием, связанный с нарушением ожидаемого хода событий, эффектом обманутого ожидания, гораздо старше термина, более того — шире по значению, поскольку использовался еще в эпоху барокко, в формах, исторически предшествующих сонатной и с нею напрямую не связанных.

В отечественном музыкознании словосочетание «ложная реприза» давно функционирует как термин. Художественный прием, который он собой обозначает, имеет ряд устойчивых признаков, хотя акценты в его описании у исследователей могут ставиться по-разному. В зарубежном музыкознании (например, в немецком) картина не столь ясна. И дело не только в отсутствии единого общепринятого термина для обозначения этого явления, но и в том, что само оно трактуется более широко и место его дислокации может оказаться на значительном удалении от начала настоящей репризы.

Ключевые слова: ложная реприза, реприза, сонатная форма.

Т. Ю. Чернова

ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СВЕТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А. Ф. ЛОСЕВА

Понятию музыкальной формы свойственна смысловая вариативность. В научной и педагогической практике чаще других используется его значение, отождествляющее музыкальную форму со строением звукового слоя произведения, композиционной структурой, что имеет свои локально-исторические предпосылки. Среди них: характерное для Нового времени представление о способе

существования музыки как совокупности произведений; укорененное в эстетике классицизма требование их внутренней целостности и законченности; понимание абсолютной музыки как системы звукоотношений. В порождении музыки иных эпох и традиций композиционно-структурные усилия более ограничены требованиями жанров, композиторских техник, других факторов. С современным научно-эстетическим сознанием диссонирует не столько этот факт, сколько обнаруживаемое им несоответствие означенного понимания формы смыслу и статусу формы как общелогической категории. Педагогическая сфера деятельности музыковеда этот диссонанс подтверждает и усиливает. Соответственно, возникает необходимость его разрешения путем анализа того, насколько правомерно выдвигание в качестве определяющего показателя музыкальной формы композиционной структуры сочинения. Музыковедение как эмпирическая область знания, опираясь на свои ресурсы, может наметить пути решения проблемы. Так, из асафьевского определения формы как *способа обнаружения музыки* не следует, что форма есть только композиционная структура. Музыка нам является в богатстве своего материала – звукового и образного, вместе со своим предназначением, то есть жанровым лицом, со стороны произведения и со стороны музыкальной деятельности, а также используемой ею техники. Соотношение компонентов музыкальной формы – структурно-композиционного, образно-звукового, жанрового, музыкально-технического и др. – исторически подвижно. Для подтверждения этих выводов следует обратиться за поддержкой к адекватному и авторитетному эстетическому учению. Таковым, безусловно, является эстетика замечательного русского мыслителя А. Ф. Лосева, далеко не освоенная даже отечественным музыкознанием. Посильное и предварительное осмысление его концепции музыкальной формы предлагается участникам конгресса. Опубликованным источником послужила книга «Диалектика художественной формы» в московском издании 2010 года.

В эстетике Лосева, базирующейся на феноменолого-диалектическом основании, форма оказывается одной из центральных категорий. Она берется в аспекте *выражения* и понимается как воплощение в *инобытии* – будь то человеческое сознание или вещество – *смысла* или *эйдоса*, то есть какой-либо явленной *сущности*, имеющей место в мире, в жизни. Многоступенчатая стихия выражения описана ученым с помощью множества соподчиненных категорий, ближайшая из которых к форме – *символ*. Форма как *образ* включается в символ наряду с *первообразом* – содержанием. Форма помещается в середине категориального ряда между крайними точками – сущностным смыслом и *фактом*, то есть произведением. Будучи выражением смысла, запечатленного в произведении, художественная форма не может быть сведена только к композиционной структуре последнего, она многокомпонентна. А. Ф. Лосев не реализовал своих планов более конкретного описания музыкальной формы. Думается, это должны сделать мы.

Ключевые слова: музыкальная форма, музыкальная эстетика, философия музыки, композиционная структура, Б. Асафьев, А. Лосев, диалектика художественной формы.

**АВТОРСКИЙ АНАЛИЗ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ
ВЕНСАНА Д'ЭНДИ:
К ПРОБЛЕМЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ**

Богатую терминологию периода *fin de siècle* представляет трактат Венсана д'Энди «Курс музыкальной композиции», в котором одним из аспектов изучения становится специфика формообразования на материале инструментальной (преимущественно симфонической) музыки, поскольку в трактовке композитора она имеет конструктивные преимущества перед музыкой драматической. Анализируя в том числе собственные произведения, особенно подробно – «Симфонию на тему песни французского горца», д'Энди применяет оригинальные термины. Их смысловой объем становится предметом изучения.

При описании Симфонии композитор рассматривает формообразующие элементы разных синтаксических уровней и использует следующие термины (от обозначающих мотивно-тематический уровень – до маркирующих архитектуру целого): мотив, фраза, период, строфа, тема, идея; период понимается как часть фразы, идея – как основополагающая мысль сочинения. Наиболее специфичным явлением выступает «циклический принцип» («*principe cyclique*»), суть которого вообще – в повторении важных синтаксических элементов (мотив, тема, клетка, фраза и т. д.) от одной части произведения к другой ради создания особого единства. Результатом применения циклического принципа служит «циклическая форма» («*forme cyclique*»), а вариантно возвращающиеся элементы получают статус «циклических». В Симфонии д'Энди определяет две «циклические» структуры – «циклическую тему» (пронизывает каждую часть произведения, появляясь в новых вариантах) и «циклический мотив» (экспонируется во второй части, а затем активно разрабатывается в финале сочинения).

Ключевые слова: авторский анализ, французская терминология, циклический принцип, Венсан д'Энди, Симфония на тему песни французского горца.

Н. П. Рыжкова

**ПОНЯТИЕ «ЛЕЙТМОТИВ» И ЕГО СИНОНИМЫ
В ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ В. Д'ЭНДИ**

Венсан д'Энди, яркий представитель французского вагнеризма, не только стремился творчески воплотить вагнеровский метод в своих произведениях (драматическая легенда «Песнь о колоколе», оперы «Фервааль», «Чужестранец», «Легенда о святом Христофоре»), но и предложил теоретическое осмысление этого метода (третья книга трактата «Курс о музыкальной композиции», эссе «Рихард Вагнер и его влияние на французскую музыку», незаконченная работа «Введение в изучение драмы Вагнера “Парсифаль”»). Терминологическим ас-

пектом этой проблематики служит вопрос о разнице между собственно вагнеровским термином «мелодический момент» (*melodischer Moment*), немецким термином *leitmotiv* и его французскими синонимами (ведущий мотив – *motif conducteur*, тема – *thème*). Поскольку в музыковедении существуют разногласия по поводу интерпретации термина «лейтмотив», обозначенный терминологический аспект не теряет своей актуальности.

Предполагается, в основном на примере авторского анализа лейтмотивной системы оперы «Чужестранец», продемонстрировать терминологию композитора. Предпринимается попытка классификации тематического материала оперы в соответствии с иерархией терминов, предлагаемой д'Энди, ради прояснения смыслового объема каждого из употребляемых им понятий. Рассматривается адаптация вагнерианства на французской почве, выражающаяся в том числе и в словоупотреблении, затрагивающем описание лейтмотивной техники. Сопоставляются смыслы, вкладываемые Вагнером в понятие «*melodischer Moment*», и смыслы, имманентные терминам д'Энди. Подчеркивается отличие между понятием Вагнера и его коррелятами, предлагаемыми д'Энди.

Ключевые слова: В. д'Энди, «Чужестранец», Р. Вагнер, французский вагнеризм, лейтмотив.

Д. Хаас

К ТИПОЛОГИИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА ЛЕЙТМОТИВ

Хотя термин «лейтмотив» помогает слушателям углубить своё понимание произведений Вагнера, типичные определения самого термина недостаточны для того, чтобы полностью объяснить различные значения и возможности этого приема в музыке как самого Вагнера, так и после него. Термин «лейтмотив» не употреблялся Вагнером в его главных текстах об опере. Первым, кто применил этот термин к музыке Вагнера, был Георг Федерлейн. Популяризировал его Ганс фон Вольцоген, редактор журнала *Bayreuther Blätter*. Путеводители Вольцогена написаны для любителей; сам он был филологом, не имеющим музыкального образования. К сожалению, подход и приоритеты Вольцогена до сих пор оказывают влияние на изучение творчества Вагнера.

В своем докладе я хочу представить более полезный подход к вопросу лейтмотива в музыке Вагнера и после него. С моей точки зрения, не стоит определять лейтмотив без понимания того, что лейтмотив не является таковым, если он не принадлежит к трем взаимодействующим системам. Это: 1) система связей между краткими музыкальными мотивами и главными мотивами драмы; 2) система тональности, в которой все лейтмотивы функционируют как нестабильные и «неразрешенные» элементы, которые легко преобразуются и развиваются; 3) система человеческих эмоций, выраженных, главным образом, инструментами симфонического оркестра.

Некоторые приведенные мною примеры из Вагнера будут полезными для объяснения качеств этих трех систем. Отрывки из Второй симфонии Рахманинова и Шестой сонаты Скрябина покажут, как расширить дискуссию о влиянии лейтмотива посредством более аккуратного понимания свойств этого приема.

Ключевые слова: Вагнер, лейтмотив, взаимодействующие системы, Скрябин, Рахманинов.

Е. В. Ровенко

ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ТРАКТАТЕ «КУРС МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ» ВЕНСАНА Д'ЭНДИ

Специфика французского музыкального мышления эпохи *fin de siècle* во многом определяется новаторским пониманием музыкального времени, обуславливающим и свойства звукового материала, и принципы его развития, важнейшим из которых служит нерегулярность ритмической пульсации. Осмыслению этого феномена уделил внимание в том числе и В. д'Энди (трактат «Cours de composition musicale», 1897–1900). Освещение его концепции позволяет уточнить существенные характеристики французского музыкального мышления рассматриваемого периода. Продвигаясь от частного к общему, предлагается рассмотреть авторскую терминологию в соответствии с иерархическими уровнями формы, которые те или иные термины репрезентируют.

Выводы. 1) Категория свободного ритма (*rythme libre*) отражает качество организации музыкального времени. 2) Воплощением данной категории становится иерархия структурных уровней формы: от «интонации» (*intonation*), «монады» (*monade*), «клетки» (*cellule*), «невмы» (*neume*) и «мотива» (*motif*) – до «периода» (*période*), «фразы» (*phrase*), «темы» (*thème*) и «идеи» (*idée*). 3) Ритм есть «порядок и пропорция во времени», характеризующийся тремя качествами: относительной длительностью звуков (*la durée relative des sons*), их интенсивностью (*intensité*) и высотой (*acuité*). Эти качества связаны «с амплитудой и скоростью вибрации звуков»; определяют облик и структуру мелодии. 4) В отличие от К.Дебюсси, обращавшегося к ритмам природы, д'Энди ищет соответствие музыкальному ритму в свободном ритме речи, трактуя «музыкальный язык» (*le langage musical*) как коррелят «языка вербального» (*le langage parlé*) и подбирая звуковым структурам речевой эквивалент (монада – интонация; невма – слог). 5) Нерегулярная ритмическая структура на разных уровнях формообразования порождается комбинацией парных характеристик «атома» музыкального времени (*temps*): «легкое» (*léger*) и «тяжелое» (*lourd*), «слабое» (*faible*) и «сильное» (*fort*), с приоритетом первой пары.

Ключевые слова: Венсан д'Энди, ритм, музыкальное время, музыкальный язык.

КАК НАЗВАТЬ ФОРМУ? К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ФОРМ «МАЛОЕ РОНДО» И «ФОРМА С ТРИО»

Классическое учение о музыкальной форме Адольфа Бернхарда Маркса (1795–1866) получило свое возрождение в отечественном музыкознании во многом благодаря трудам Ю. Н. Холопова и его учеников. Классификация форм в теории Маркса во многом отражает принципы композиционной организации в музыке венских классиков.

Теория форм, сложившаяся в отечественном музыкознании советского периода (которая до сих пор используется в курсе преподавания дисциплины «Анализ музыкальных произведений» в некоторых учебных заведениях), в ряде своих положений отличается от классического немецкого учения о форме. Одним из главных «камней преткновения» в этих теориях являются две формы, получившие в отечественной теории название «сложные трехчастные». Они делились на два вида – с серединой типа трио и серединой типа эпизод. В немецкой теории указанные формы относятся к разным классам форм: «форма с трио» – к песенным, вторая носит название «малое рондо». Каждой из форм присущи свои принципы формообразования.

Однако и в теории Маркса наблюдаются некоторые противоречия в определении этих двух форм в отдельных сочинениях, фигурирующих в качестве примеров на страницах его трудов. Ряд форм, которые по многим внешним признакам соответствуют песенной форме, называются «малым рондо».

В докладе положения теории Маркса применяются к широкому кругу произведений венских классиков, написанных как в «форме с трио», так и в форме «малого рондо». При этом выявляются некоторые особенности, характерные для сочинений в форме «малого рондо», не указанные Марксом. На их основе выводятся критерии, которые позволяют более точно определить форму конкретного произведения. Также рассматривается возможность применения этих критериев к музыке романтиков и композиторов XX века. Причем привлекаются как широко известные сочинения, так и произведения, еще не получившие должного внимания аналитиков.

Ключевые слова: А. Б. Маркс, инструментальная музыка классико-романтического периода, музыкальная форма, формы рондо.

Е. Р. Скурко

ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТЕМАТИЗМА И ФОРМЫ В. П. БОБРОВСКОГО И ЕЕ ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ

Функциональная теория музыкальной формы В. П. Бобровского сохраняет свою актуальность в качестве одного из источников методологии научных исследований, в учебных курсах *Анализа музыкальной формы*, *Методологии теор-*

ретического музыкознания и др. Одна из причин – в гибкости, системности концепции, синтезировавшей идеи из области музыковедения и философии, математики и физики. Другая причина, вытекающая из предыдущей, в открытости концепции взаимодействию с разными методами анализа: интонационным, семантическим, стилевым, структурным, культурологическим, интертекстуальным, а также с методом историзма.

Специфика теории получила отражение в обширном корпусе категорий, вошедших в музыковедческий обиход. Таковы: *система функций* (общие логические, общие композиционные, специальные композиционные), иерархически подобных уровней и другие, раскрывающие суть формы-процесса и шире – временного характера музыки в целом. Новым словом в теории явилась *идея модуляционных процессов формы, типология функций музыкальной драматургии* (моно-, парная, триадная, множественная) и принципов их взаимодействия с композиционными функциями, *ритма музыкальной формы* (однокомпонентного, двух-, трех- и многокомпонентного).

Тема (ее семантика, логика образного развития, особенности интонационной, жанровой, тонально-гармонической структуры, фактурно-тембровые закономерности и др.) трактуется ученым как алгоритм для построения драматургии и формы – вплоть до отражения особенностей художественного метода композитора, его отношения к миру, индивидуального музыкального мышления. Показательны такие категории, как «зримая интонационность» (музыка Рахманинова, Дебюсси), «интонация как кадр», «фоническая вариантность» «движущиеся пейзажи» (о Дебюсси); «тематически-концентрированный метод развития», «разработочное развертывание», «вариантное развитие», «вариантные цепи» и т. д. (о музыке Шостаковича).

Ключевые слова: функции, форма, музыкальная тема, терминология.

ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ В ДВИЖЕНИИ ИСТОРИИ

В. Н. Никитина

НЕОПУБЛИКОВАННАЯ КНИГА Ю. Н. ТЮЛИНА «ОШИБКИ ТЕОРИИ МУЗЫКИ (МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)»

Корифей отечественного музыкознания Ю. Н. Тюлин (1893–1978) оставил огромное научное наследие, признанное еще при его жизни. Однако личный архив ученого открыл неизвестные ранее труды, среди них рукопись книги «Ошибки теории музыки (методологическое исследование)». Она включает Введение и 5 глав (143 страницы, 43 нотных примера; планировалось 10 глав).

Замысел книги связан с постепенным укрупнением – от вопросов фонического уровня, синтаксиса музыкальной речи к теоретическим представлениям о композиционных структурах. Охватываются объекты теоретического изучения, в разное время становившиеся предметами внимания зарубежных и отечественных ученых. Тюлин апеллирует также к широкому кругу музыкальных явлений – от европейского средневековья до современной профессиональной и народной музыки. Обсуждение дискуссионных проблем основано на методах логического анализа, а терминологический аппарат книги строится на основе «Логического словаря» Н. И. Кондакова (М.: Наука, 1971).

Задача этого исследования – рассмотрение не спорных вопросов, а явных ошибок и недостатков теории музыки, причин их укоренения и последствий, которые они за собой влекут. Широкий круг проблем анализируется с учетом психологических закономерностей творческого процесса композиторов, фундаментальных законов общей психологии, развития многообразных факторов эстетического отношения слушателей к выразительным средствам.

В концептуальном исследовании ученого не только отражена сложная историческая жизнь музыкальной науки XIX–XX веков, но и сконцентрирован вклад в нее самого Ю.Н. Тюлина, что делает работу чрезвычайно актуальной. Публикация книги планируется в Московской консерватории в 2020 году.

Ключевые слова: Тюлин, теория музыки, логика, понятия, термины.

К ПРОБЛЕМЕ ЕСТЕСТВЕННОГО ОТБОРА В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Научная терминология, будучи специальной лексикой, является частью языка. Понятие естественного отбора пришло из биологии. Но, по мнению лингвистов, существуют общие механизмы развития всего живого, и язык здесь не является исключением. Для языка свойственно т. н. «временное равновесие» (Ш. Балли) *функционирования и развития*. *Функционирование* предполагает нормативность и некоторую стабильность терминологии, как предпосылку для научного общения, *развитие* же, напротив, провоцирует всякого рода нестабильность, в том числе введение новых (часто неоднозначных) терминов, отмирание старых, или использование последних в новых значениях.

Роль терминологии в науке очевидна. Многие ратуют за однозначность терминологии, выступают против терминологической путаницы. Но синонимы или дублиеты – естественные спутники термина. Лингвисты говорят об *относительной* однозначности термина, хотя уровень ее должен быть выше, чем обычного слова (по определению П. А. Флоренского, термин – это «неподвижная подвижность»).

Влияние некоей теории и системы обслуживающей ее терминологии ограничено временем, местом и степенью влияния научных школ и авторитетов или *агентов*, действующих в конкретном *поле*, в данном случае, в конкретной научной области (П. Бурдьё).

Вместе с тем сами агенты находятся под воздействием окружающей среды и картины мира, не только научной, но и обыденной.

Постоянное перетекание потоков информации и впечатлений из разных сред создает предпосылки для появления новой терминологии и методологии из воспринятых источников самой разной природы (научные работы, произведения искусства, новостная лента и т. д.).

Ключевые слова: терминология, естественный отбор, однозначность/неоднозначность терминов, научные школы и авторитеты, агенты в поле научной деятельности.

Л. Кеннеди

ОПРЕДЕЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО ТАНЦА: «ЗОЛОТОЙ ВЕК» И БАЛЕТНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ

В 1929 году Федор Лопухов и Дмитрий Шостакович совместно работали над новым балетом «Золотой век». В основе сюжета – поездка советской футбольной команды в одну европейскую страну, в анонсе премьеры было заявлено, что балет выражает «переходный стиль в советском балете» (1930). В этом утверждении была сделана попытка провести различие между советским, на самом деле постреволюционным танцем, и старым имперским стилем, не принимая во внимание «формалистские» эксперименты Русского балета за пределами России.

Окончательной работой стало представление, в котором были отмечены хореографическая новизна и музыкальный резонанс. Однако, несмотря на первоначальный успех, «Золотой век» получил разгромные рецензии. Заявление Лопухова, что балет – «достояние всего человечества» (1925), страстное обращение к принципам революции, не смогло убедить критиков.

В моем докладе исследуются эти споры о толкованиях вокруг балета, и «Золотой век» помещается в гущу борющихся течений ранней советской творческой среды. Я утверждаю, что важность этого балета в том, что он задействовал приемы балетного наследия России и пытался определить Советский танец. При этом «Золотой век» подтвердил культурную значимость балета и творческий потенциал в постреволюционный период, а также заявил о "Русском" балете для Советской России.

Ключевые слова: Шостакович, «Золотой век», балет, танец.

К. Дж. де Баррос

ОБЗОР КОНЦЕПЦИИ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В ЗАПАДНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ МУЗЫКИ

Понятие «социалистического реализма» вообще нелегко определить, и для музыкального искусства это не исключение. Настоящий доклад представляет собой обзор определений социалистического реализма, существующих в западной историографии музыки. Основная цель – выявить тенденции в изменении определения термина с учетом периода даты публикации тех или иных материалов. Мы изучили электронные каталоги академических и публичных библиотек в городе Сан-Паулу (Бразилия) на английском, французском, итальянском, немецком, португальском и испанском языках. Всего было выявлено 364 книги по истории музыки XX века, истории русской и советской музыки. Определения и комментарии к ним были систематизированы, чтобы их можно было легко искать, анализировать и сравнивать. Из всех прочитанных книг в 92-х даются определения понятия соцреализма, хотя большинство из них косвенно. Мы в целом заметили, что концепция «социалистического реализма» считается неоднозначной, если вообще не пустой по смыслу, игнорирующей связи с предыдущими эстетическими дебатами; тем не менее, это раскрывает взгляды периода холодной войны на эту тему.

Ключевые слова: социалистический реализм, история музыки XX века, советская музыка.

М. Е. Пылаев

ОБ ИСТОКАХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ, ПЕДАГОГИКЕ И ЛЕКСИКОГРАФИИ XIX ВЕКА

Терминологический аппарат отечественного музыкознания начинает складываться в 1830–1840-х годах. В его современном академическом понимании он фор-

мируется в 1860-х годах. Очевидна связь музыкальной науки с критикой и публицистикой. Это, в частности, музыкально-критическая деятельность А. Н. Серова и В. В. Стасова. Умение *аргументированно* полемизировать, доказывать свою правоту в связи с утверждением передовой национально-самобытной музыки в России (Глинка, Даргомыжский и др.) настоятельно требовало привлечения научного терминологического аппарата.

Весьма важна также тесная связь музыкальной аналитической деятельности со *словом*. Виды и способы таковой связи были различны: прежде всего, это совпадение в одном лице музыкального критика и литератора – как в России (В. Ф. Одоевский, А. Н. Серов), так и в Европе (Э. Т. А. Гофман, Р. Шуман, Г. Берлиоз и др.).

Другое интересное проявление отмеченной связи – в преобладавшем интересе А.Н. Серова не к «чистой» инструментальной музыке, а к программной и к оперно-вокальной. Как известно, Серов ставил вокальную музыку выше инструментальной. Музыкально-критическая деятельность Серова демонстрирует постепенный переход исследовательского интереса от областей и жанров музыки, связанных со словом, к музыке непрограммной инструментальной.

У яркого представителя русской мысли о музыке В.Ф. Одоевского тесно переплетаются научная и художественная проза. Здесь можно констатировать возможность формирования принципов научного мышления в художественной сфере.

Становлению русской научно-музыкальной терминологии способствовала также лексикография. Ею занимались уже названные В. Ф. Одоевский и А. Н. Серов, а также менее известный М. Д. Резвой – первый крупный музыкальный лексикограф в России. В его статьях *выработка терминологии предшествовала формированию приемов и методов музыкально-теоретического анализа как такового*. Резвой касался вопросов морфологии искусств; вероятно, он впервые ввел в русскоязычный научный обиход деление искусств на «свободные» (они же «изобретательные») и «механические» (они же «исполнительные»). В терминах, введенных Резвым, ясно ощущается зависимость от немецкого языка – в том числе при делении видов искусства на «тонические» (tönende) и «образовательные» (bildende).

Особую роль в формировании русскоязычного музыковедческого аппарата сыграл XIX век – время, в которое сложились все основные термины. Это деятельность И. Л. Фукса (косвенно), М. Д. Резвого, И. Гунке, В. Ф. Одоевского, А. Н. Серова (отчасти также П. Беликова, Р. Т. Гонорского, Ю. К. Арнольда, С. Дегтярева).

В русской музыкальной науке раньше зарождалась теоретическая, а позднее – историческая терминология; важную роль в этом сыграли педагогика и просветительство. Изучение русской музыкальной терминологии выдвигает несколько проблем:

– зависимость отечественной терминологии от европейской, а также сложность при выявлении степени оригинальности отдельных терминов;

– сравнительная хронология формирования терминологического аппарата и научного мышления;

– трудность проведения точных границ между термином и нетермином;
– специфика музыковедческих терминов как принадлежащих не точным и не естественным, а гуманитарным наукам.

Ключевые слова: музыковедение, терминология, музыкальная критика, музыкальная педагогика, музыкальная лексикография.

Ю. В. Москвина

ПОНЯТИЕ *IMITATIO* В СВЕТЕ АУТЕНТИЧНОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Термин «имитация», имеющий ключевое значение в современном полифоническом анализе, появился в трактатах последней трети XV века. Сегодня данный термин чаще всего используется для обозначения приема, основанного на повторении в одном или нескольких голосах мелодии, непосредственно перед этим прозвучавшей в другом голосе. Одним из первых понятие *imitatio* в подобном значении употребил Рамос де Пареха (*Musica practica*, 1482). Впоследствии более или менее схожие описания можно увидеть в трудах П. Аарона, В. Лузитано, а также Дж. Царлино и его последователей. В этом значении *imitatio* часто употребляется в паре с термином *fuga*, также подразумевающим повторяемость музыкальной темы в каждом вступающем голосе. В дальнейшем в восприятии терминологической пары «*imitatio – fuga*» наблюдается ряд изменений, связанный, в частности, с восприятием фуги как самостоятельной формы, обладающей сводом законов и правил.

В XVI веке в связи с распространением античных трактатов о риторике термин *imitatio* в трудах о музыке стал употребляться в связи с иным явлением – сочинением на основе заимствованного многоголосного первоисточника. Именно в таком значении *imitatio* предстает в трактатах Пьетро Понцио. В нотных изданиях эпохи Ренессанса часто использовалось словосочетание *ad imitationem*, за которым следовал заголовок *cantus prius factus*. В настоящее время данная техника носит название «пародия», заимствованное из изданий мессы Якоба Пайкса, мотета Зета Кальвизия и трактата Георга Квитшрайбера, хотя в ряде современных источников встречается имеющий более глубокое историческое обоснование термин *imitation mass*.

Многозначность понятия *imitatio*, таким образом, спровоцировала в XX веке научную дискуссию о применении этого термина в отношении мессы на основе многоголосного источника. В современных трудах вопрос использования термина *imitatio* в качестве синонима техники пародии остается открытым, а проблема его понимания – актуальной.

Ключевые слова: *imitatio*, фуга, заимствование, пародия, месса-пародия.

TEMPO ORDINARIO – «ОБЫЧНЫЙ ТЕМП»?

Проблематика темпа актуальна всегда. В письме издательству «Сыновья Шотта» (декабрь 1826) Бетховен настаивал на необходимости метрономизации. *Tempi ordinari* упоминаются как нечто отжившее. В IV томе писем (М., 2016) термин переведен как «обычные темпы»; у нас это толкование вызывает сомнение. Под обычными темпами принято понимать ходовые итальянские обозначения *Largo*, *Adagio*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* (пятиступенная система Ж.-Ж. Руссо) или то же, но без *Largo* (четырёхступенная система вычитывается из письма Бетховена И.Ф. Мозелю, 1817). Но Бетховен не прекращал пользоваться итальянской терминологией ни в 1817 (время первых метрономизаций), ни в 1826 году.

Вторая часть Серенады для флейты, скрипки и альты D-dur op. 25 (1795–1796) обозначена «*Tempo ordinario d'un Menuetto*». Здесь связь итальянского обозначения с «обычными темпами» не просматривается. Что же означает эта ремарка и что имел в виду Бетховен, вспомнив этот термин на склоне лет? Для адекватного понимания слов Бетховена мы считаем необходимым перенастроить оптику исследовательского рассмотрения темпов, приспособить ее к охвату нескольких столетий. Бетховен как органист (в юности) и в ходе своих штудий мог знать о практике «*нормального tempo*» (изначально *tempo* — время и тактовая доля, а не скорость) и связывать с ней редкость темповых предписаний у старых мастеров. В письме издателям Бетховен, таким образом, констатирует отличие современной ему темпово-вариабельной практики (оперирующей многообразными темпами-скоростями) от старинной системы квантитативной ритмики.

Ключевые слова: Бетховен, метроном, ритм, темп, tempo, tempi ordinary.

А. А. Мальцева

МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В ТРАКТАТАХ ЭПОХИ БАРОККО: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И ВЗАИМОВЛИЯНИЙ

При отборе музыкальных приемов с целью их дальнейшего включения в перечень фигур, ни один из более чем десяти авторов эпохи барокко не определял для этого четких критериев. Ризоматичность понятийного аппарата, сложенного из совокупности непохожих друг на друга учений, инспирированных аналогией «музыка – риторика», ставит под вопрос правомерность рассмотрения музыкально-риторических фигур как некоего единого явления. Актуальной видится реконструкция индивидуальных авторских позиций теоретиков в опоре на аутентичные тексты.

Проявление в теоретических источниках феномена перечней музыкально-риторических фигур сопряжено с наличием нескольких *начал* (учения И. Бурмейстера, Кр. Бернхарда, И. Г. Але и др.) – совершенно оригинальных воплоще-

ний «витающей в воздухе» идеи аналогизации вербальных и музыкальных фигур. Поэтому при осмыслении вопросов терминологической преемственности перечней фигур следует критически оценивать попытки одновекторного анализа миграции их наименований (а иногда и определений).

В опоре на трактаты в докладе рассматриваются: специфика учений теоретиков, предложивших оригинальные перечни фигур; процессы заимствования терминологии и пути ее дальнейшего «прорастания»; содержательные метаморфозы наименований фигур, «кочующих» на протяжении более ста лет из трактата в трактат. Аутентичную динамичность и гетерогенность понятийного спектра предлагается противопоставить искусственно образованной и ныне широко распространенной «автосумме» учений, что позволит иначе взглянуть на практику музыкально-риторической аналитики.

Ключевые слова: барокко, музыкальная риторика, музыкально-риторические фигуры, музыкальная терминология.

М. Е. Гирфанова

К УТОЧНЕНИЮ ОПРЕДЕЛЕНИЯ «ИЗОРИТМИЧЕСКИЙ МОТЕТ» (НА МАТЕРИАЛЕ МОТЕТОВ ФИЛИППА ДЕ ВИТРИ)

Изобретение особого вида мотета, который позже получит название «изоритмический мотет», современники приписывали Филиппу де Витри. В творчестве этого крупнейшего представителя французского *ars nova* изоритмический мотет прошел эволюцию от ранних трехголосных образцов 1310-х годов, где принцип изоритмии только формируется, к трехголосным и четырехголосным мотетам 1320–1340-х годов, в которых изоритмия предстает в зрелой своей форме.

В отечественном музыкознании под изоритмическим мотетом понимается форма, основанная на определенных соотношениях двух повторяющихся построений в теноре, колора (мелодическое построение) и тальи (ритмическое построение), и возвращении на строго установленных участках формы ритмического рисунка в верхних подтекстованных голосах, что подчеркивает членение формы на основе тальи. Автор доклада привлекает внимание к текстомузыкальной стороне изоритмических мотетов Витри. Именно повторяющаяся в композиционных разделах над тальей планировка строк текстомузыкальных форм в партиях мотетуса и триплума приводит в ранних мотетах Витри к образованию участков с изоритмией. В этой ранней форме изоритмии задействуются почти исключительно протянутые звуки в конце строк и межстиховые паузы. Примечательно, что самый первый гокет, отмечающий секциональную изоритмию в мотете «*In arboris*», возникает в местах концентрации межстиховых пауз, больше половины пауз в нем – межстиховые разделительные.

В зрелых мотетах Витри план расположения строк текстомузыкальных форм, коррелирующий с тальей, остается важнейшим компонентом изоритмического мотета. В мотете «*Virtutibus laudabilis*», например, протяженность строк

регулируют строгие пропорции. При создании мотета эти пропорции, несомненно, закладывались в сочинение одними из первых. А в мотетах «*Gratissima virginis species*», «*Garison selon nature*», «*Bona condit*» текстомузыкальная форма в одном из подтекстованных голосов конкретизируется повторением в каждом композиционном разделе мотета ее слогоритмической схемы.

Ключевые слова: изоритмический мотет, изоритмия, Филипп де Витри, *ars nova*.

Н. И. Наумова

К ПОНЯТИЮ «VOTIVE ANTI-PHON» В АНГЛИЙСКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ РАННЕЙ ТЮДОРОВСКОЙ ЭПОХИ

Вотивный антифон (англ. *votive antiphon*, букв. – исполненный по обету антифон) является одной из разновидностей мотета, характерной для английской полифонической школы раннего тюдоровского периода (конец XV – первая половина XVI века). Многоголосные вотивные антифоны появились в Англии примерно в середине XIV века. Некоторые зарубежные исследователи даже утверждают, что полифонический вотивный антифон является специфически английским жанром. К концу XV века вотивные антифоны представляли собой уже развернутые композиции, по масштабам и сложности нередко превосходящие мессы.

Вотивные антифоны посвящались в большинстве своем Деве Марии, реже – Иисусу Христу, Святой Троице и какому-либо святому. Согласно Сарумскому чину, по которому отправлялось богослужение в Англии, подобные антифоны пелись вне служб мессы и оффиция. Они входили в отдельную дополнительную службу, которая включала также свои версикулы (краткие распевы) и коллекты (молитвы), и исполнялись в зависимости от периода литургического года и конкретной церкви после повечерия (комплетория), либо после вечерни, иногда после того и другого.

С 1480-х по 1558 год полностью или фрагментарно сохранилось более 170 вотивных антифонов, среди них подавляющее большинство – марианские антифоны. К данной жанровой разновидности мотета обращались Роберт Ферфакс, Уолтер Ламбе, Роберт Уилкинсон, Джон Браун, Ричард Дэви, Уильям Корниш, Ричард Пиготт, Хью Астон, Джон Тавернер, Николас Ладфорд, Джон Шеппард, Томас Таллис и многие другие.

Самым важным собранием вотивных антифонов является «Итонская хоровая книга» (*Eton Choirbook*) (GB-WRec MS 178). Хоровая книга составлялась в период с 1490 по 1502 год и предназначалась для использования в Итонском колледже. В указателе значатся 68 вотивных антифонов, из них до нас дошло 54.

Ключевые слова: мотет, вотивный антифон, ранний тюдоровский период в музыке, английская полифоническая школа.

НИЦШЕ О ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ РИТМАХ В «ТРИСТАНЕ»

Именно Фридрих Ницше, назначенный профессором классической филологии в 1869 году в возрасте двадцати четырех лет, еще до завершения работы над докторской диссертацией на основе тщательных текстовых исследований впервые заявил, что выдающиеся классические филологи, работавшие в Центральной Европе в XIX веке, серьезно сбились с пути.

Учебные и исследовательские заметки Ницше о древнегреческом ритме — четыре тетради, которые он написал во время своей недолгой профессорской деятельности в Базельском университете, были опубликованы только в 1993 году. В них Ницше ссылаясь на использование Вагнером греческого ритма в опере «Тристан и Изольда», хотя и не дал четкого разъяснения о том, как понимал его.

Данная статья основана на самом широком анализе Ницше фрагмента из «Тристана и Изольды» (акт III сцена 2). Он является катализатором, ведущим к анализу, посредством которого я доказываю, как Вагнер скрытно использовал древнегреческий ритм в этой опере под влиянием современной нотации и метрической системы.

Ключевые слова: Ницше, Вагнер, древнегреческие ритмы.

ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ В ИЗУЧЕНИИ ЖАНРОВ

А. Г. Коробова

ПРОБЛЕМАТИКА НЕКОТОРЫХ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ

Проблема терминологии, шире – понятийно-категориального аппарата, – обладает непреходящей актуальностью для любой науки, поскольку этот аппарат вместе с теорией и методологией составляет ядро, в котором аккумулируется научное знание. Процесс этот непрерывен, как и развитие науки. Заявленная проблематика касается, прежде всего, *содержания* терминов и понятий. С другой стороны, сами понятия могут быть рассмотрены как проблема теории, начиная с вопроса, что к ним относить, каков их статус и функциональная «релевантность».

В теории музыкальных жанров центральным предметом изучения и базовым понятием является *жанр*. На современном этапе формируется ряд новых парадигм, среди которых в качестве «стратегически» значимых видятся следующие:

- переход категории жанра из констатационной в *операциональную*;
- установление *исторического вектора* в понимании жанра, что способствует формированию историко-типологического подхода к самой категории жанра;
- выработка *динамической концепции жанра* в противоположность преобладавшей ранее статической трактовки;
- утверждение в понимании жанра его двусторонности *явления и понятия*: он функционирует как *субъект исторического существования музыки* и как *объект теоретической рефлексии*.

Из числа базовых для теории жанров понятий уделим внимание ещё двум: «первичные и вторичные жанры», «жанровые начала», которые связаны с проблематикой жанрового генезиса и с вопросами жанровой семантики музыкального тематизма.

Теория музыкальных жанров – молодая и на сегодняшний день открытая для дальнейшего развития в силу, прежде всего, многогранности и принципиальной неисчерпаемости самого явления жанра, с чем коррелируется и категориальное понятие жанра, и методология исследований в жанровой области – прикладного и неприкладного характера.

Ключевые слова: жанр, теория музыкальных жанров, терминология, первичные и вторичные жанры, жанровые начала.

ТЕРМИН «РОМАНС» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Термин «романс» традиционно понимается как вокальное произведение на русский текст с аккомпанементом фортепиано, выражающее субъективные лирические переживания. Он утвердился в отечественной культуре в 1830-е годы, а к середине столетия стал одним из символов русской классической музыки. Однако в начале XIX века в России, как и повсюду в Европе, под романсом подразумевалась куплетная песня на французские стихи с аккомпанементом фортепиано, арфы или гитары, предназначенная для домашнего и салонного музицирования (*romance française*). В образованном русском обществе пользовались популярностью романсы А. Буальдьё, Ш. Ф. Лафона, П. Гаво, П. Гара, многих других французских композиторов.

Процесс русификации и термина, и жанра связан с творчеством композиторов-дилетантов предглинkinской поры. В нем можно выделить несколько этапов. Первый – освоение жанровой модели, сочинение русскими авторами французских романсов на французские стихи (примерно до 1815 года), второй – появление романсов на русские тексты без изменения музыкальной стилистики (1810-е – начало 1820-х годов), третий – формирование в русских романсах устойчивого и национально окрашенного комплекса средств музыкальной выразительности (конец 1820-х – 1830-е годы). Особенно значительные изменения претерпела мелодика: в ранних образцах для нее типичны размеренность и объективность, но со временем она приобрела лирическую выразительность и эмоциональную открытость.

Постепенная трансформация жанровой модели рассматривается на примере романсов С. С. Голицына, Мих. Ю. Виельгорского, А. А. Алябьева.

Ключевые слова: русский романс, жанр, термин.

О. В. Жесткова

ФРАНЦУЗСКАЯ БОЛЬШАЯ ОПЕРА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕРМИНА

В докладе рассматривается аутентичный смысл и контекст употребления термина *grand opéra*, а также расширение его значения до определенной совокупности жанровых признаков. С этой целью привлекаются французские исторические исследования, словари, мемуары XVIII–XIX вв.

Во Франции выражение *большая опера* появилось в XVIII веке. До середины XIX столетия оно использовалось не систематично и трактовалось весьма широко. В источниках первых двух десятилетий термин *большая опера* употреблялся в двух взаимосвязанных значениях: как неофициальное название театра и

как «полностью пропетая опера», поставленная в этом театре. По отношению к музыкальным произведениям *grand opéra* и просто *opéra* применялись как синонимы.

Большая романтическая опера, появившаяся в конце 1820-х и достигшая расцвета в 1830-е годы, не идентифицировалась у ее создателей и современников с особым жанрово-стилевым явлением, для которого нужен специальный термин. Определенные жанрово-стилевые характеристики французской большой оперы были осмыслены лишь тогда, когда она практически закончила свое развитие. Первым, кто четко их обозначил, был директор театра (1831–1835) Луи Верон. В 1857 году он выделил среди ее основных признаков «великолепие» постановки, неотъемлемую роль хора и балета, зрелищность и реалистичность изображения, разнообразие и продуманность мизансцен, переплетение личного и социального конфликтов, сюжет, основанный на наиболее экспрессивных моментах национальной истории.

Ключевые слова: *grand opéra*, французская большая опера, театр, жанрово-стилевые характеристики, контекст.

О. П. Савицкая

ПОНЯТИЕ *SONATA DA CHIESA* В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ XVII–XXI ВЕКОВ

Понятие *Sonata da chiesa*, введенное С. де Броссаром, является одним из ключевых в теории жанров и форм эпохи барокко. Об этом свидетельствуют многочисленные исследования зарубежных и отечественных авторов (Р. Allsop, S. Bonta, J. Davegio, W. Newman, J. Sehnal, J. Suess, O. Ursprung, Ю. Бочаров, А. Епишин, М. Друскин, Т. Ливанова и др.). Функциональная мобильность, многообразие композиционных структур, специфика национальных традиций *Sonata da chiesa* отражаются в терминологической многозначности современного научного дискурса.

Динамичное соотношение содержания и объема понятия *Sonata da chiesa* образует его исторически изменчивую «конфигурацию». В середине XVII в. итальянские *Sonate da chiesa* (Т. Мерула, Б. Марини, Дж. Легренци, М. Каццати, А. Герриери, Дж.Б. Витали и др.) представляли собой структурно нестабильные «переходные канцоны-сонаты» (Вл. В. Протопопов). Содержание понятия *Sonata da chiesa* определялось, прежде всего, ее прикладной функцией.

В 80-х годах А. Корелли закрепляет типичную схему церковной сонаты из четырех контрастных частей. Понятие *Sonata da chiesa* приобретает новое значение: 1) как жанр церковной и светской музыки; 2) как тип крупной инструментальной формы.

С завершением эпохи барокко история *Sonata da chiesa* не прерывается. Во второй половине XVIII в. сочинения И. Г. Янича, М. Хоудона, В. А. Моцарта, Й. Гайдна становятся «договариванием» (по А. С. Соколову) барочной традиции циклической и нециклической церковной сонаты. В XX и XXI вв. ее художественный потенциал реализуется в опусах, предназначенных как для концертного, так и

храмового исполнения и репрезентирующих разные стили и техники композиции (Х. Андриссен, А. Черепнин, Ф. Мартен, В. Копытько, R. M. Helmschrott, J. Laburda, G. Rabe, D. Locklair, J. R. Besset, S. McManus, P. Rob и др.).

Таким образом, можно сделать вывод, что изучение процессов исторической эволюции понятия *Sonata da chiesa* открывает путь для дальнейших, более углубленных исследований.

Ключевые слова: *Sonata da chiesa*, содержание понятия, эволюция.

И. В. Копцова

АНТИСИМФОНИЯ: ТЕРМИН ИЛИ МЕТАФОРА?

Жанровая система классико-романтической музыки подверглась в искусстве второй половины XX века существенному пересмотру. Его, например, выражают сочинения, которые отрицают сложившиеся жанровые нормы и обозначены своими авторами как антижанры. В их ряду выделяются несколько «антисимфоний»: «Симфония современного мира» К. Рюдмана (1968), Первая симфония А. Шнитке (1972), Седьмая симфония К. Ахо (1988). В каждом из этих опусов по-своему нарушаются признаки внешней и внутренней жанровой структуры (М. Г. Арановский), связанные с типом цикла, особенностями исполнительской реализации, драматургией, тематизмом и способами его развития.

В искусстве второй половины XX столетия антисимфонии перекликаются с образцами нового романа или антиромана (А. Роб-Грийе, Н. Саррот). Принадлежа авангардной парадигме, они имеют немало общих черт, опираются на схожие методы (в частности, деконструкцию). Типологически и антироман и антисимфония могут быть соотнесены с антиструктурами, явлениями, которые выделены, описаны английским антропологом В. Тэрнером и характерны для переходных процессов, периодов «жизненных переломов».

В итоге обсуждения существующих образцов антисимфоний в докладе делается попытка обозначить границы этого явления и ставится вопрос о возможности перевода понятия «антисимфония» в разряд новых музыковедческих терминов.

Ключевые слова: музыкальный жанр, антисимфония, антироман, антиструктура.

Е. Ю. Антоненко

СООТНОШЕНИЕ И ПРАВОМЕРНОСТЬ ОБОЗНАЧЕНИЙ ЖАНРА «МОТЕТА» И «КОНЦЕРТА» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА

Якоб фон Штелин, описывая русскую духовную музыку своего времени, сопоставляет понятия «мотет» и «концерт»: «Обычно часть этого хора певчих поет при ежедневных богослужениях в придворной капелле по древнему обы-

чаю, а иногда и *мотеты*; но в присутствии императрицы, равно как и по воскресным и праздничным дням во время службы, поется фигурал, а часто и всегда по большим праздникам полный состав исполняет особо сочиненные псалмы, хвалебные песнопения и другие тексты в полных церковных *концертах*, за последние несколько лет вновь сочиненные как несколькими итальянскими придворными камерными капельмейстерами, как Манфредини, старым Галуппи, так и украинскими композиторами...».

Музыковеды XX века и современности часто употребляют эти обозначения жанра как равнозначные или близкие: Б. В. Асафьев называет сочинения Бортнянского «мотетами»; М. Г. Рыцарева обозначает этим термином небольшие церковные песнопения, а также говорит о «мотетности» концертов 1760-х годов.

Ряд отечественных исследователей называет прототипом жанра русского духовного концерта итальянский «хоровой псалмовый мотет *a cappella*». Однако итальянские мотеты XVIII века представляли собой многочастные произведения для сольного голоса с оркестром, написанные на современные им латинские поэтические тексты. В то же время характеристику сочинений в жанре русского духовного концерта как «мотетов» мы обнаружили в сохранившихся в немецких архивах рукописях конца XVIII – начала XIX веков.

Ключевые слова: мотет, концерт, Бортнянский, Березовский, Галуппи, духовная музыка XVIII века.

Р. Дальмонте

О ТЕРМИНЕ «СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА»

Уже сама возможность двойной деноминации подразумевает принципиальное различие: акцент может быть сделан либо на музыкальном аспекте, либо на связанной с ним внемузыкальной идее. Ясно только одно: эта форма принадлежит к широкому репертуару «программной музыки». Целью данной работы является попытка найти более подходящие определения как в музыкальном, так и в экстра-музыкальном содержании.

В отношении музыкального содержания, первый вопрос касается общей формы: она одночастная или может также состоять из нескольких частей?

В случае одночастной структуры, существует ли предпочтительный (строго определенный) план формы или музыка каждого произведения следует за выбранным внемузыкальным содержанием?

Является ли достаточным (или необходимым), чтобы музыкальная форма демонстрировала узнаваемую риторическую схему (экспозиция, завязка, кульминация, развязка, эпилог)?

Что именно означает «руководствуясь экстра-музыкальной идеей» (с точки зрения композиции и восприятия)?

С точки зрения внемузыкального содержания, первый вопрос такой: имеет ли значение, является ли оно литературным артефактом или может быть общей «идеей», или ярким источником вдохновения?

– Излагается ли в нем история (как в «Мазепе» Листа по Гюго)?

– Может ли это быть всего одна общая концепция (Сметана, «Моя Родина»)?

– Как картина Каульбаха «Битва гуннов» помогла Листу сочинить симфоническую поэму «Битва гуннов»?

Существует богатая библиография по этим темам, но очень немногие музыковеды изучили различные способы прослушивания музыкального произведения под названием «Симфоническая поэма», зная только его название.

Ключевые слова: симфоническая поэма, внемузыкальное содержание.

ТЕРМИНОЛОГИЯ В МЕДИЕВИСТИКЕ

З. М. Гусейнова

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА РУССКИХ МУЗЫКАЛЬНО–ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РУКОВОДСТВ XVII ВЕКА

В процессе установления терминологии, связанной с певческим искусством Древней Руси, необходимо выделять терминологию, условно, *исходную*, сформировавшуюся непосредственно в трудах древних мастеров пения (нотированных книгах и музыкально-теоретических руководствах), и *научную*, выработанную исследователями с XIX–XXI веков. Оба терминологических пласта нуждаются в детальном рассмотрении, в данном случае анализируется первый из них, сформировавшийся, наряду с нотированными рукописями, в руководствах XV–XVII веков.

Проблемам терминов, терминологии, терминологических систем посвящено много научных работ, в том числе связанных с музыкой. Музыковедение, опираясь на общие принципы, формулирует самостоятельный, узкопрофессиональный подход к решению проблем. Важно, что обозначенные понятия не в полной мере соответствуют условиям, оговариваемым по отношению к другим наукам.

Сложной представляется проблема терминологии и в связи с древнерусским церковным пением и его теоретическими установками. В XVII веке разнообразие теоретических руководств достигает максимума; в них представлены как *наименования* (параклит, крюк, столица и проч.) так и *термины*, которые предполагают определенное теоретическое обобщение – дефиницию (глас, строка, знамя мудрое и проч.). Образование терминов происходило традиционным способом – на основе общеупотребительной лексики языка (процесс терминологизации). Музыкально-теоретические руководства отражают целенаправленную работу мастеров-певцов по осмыслению и систематизации сведений и понятий, сложившихся в певческой практике. В подавляющем большинстве случаев эти слова встречаются в рукописях непосредственно в связи с излагаемыми песнопениями, и лишь позднее, утвердившись в практике пения, они используются в руководствах, приобретая статус термина. В результате в суммарном виде формируются термины (и их совокупность – терминология) и терминологическая система, изучение которой необходимо осуществлять на основе подлинных певческих текстов и теоретических руководств.

Ключевые слова: пение, руководство, нотация, термин.

**ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ
В СПЕЦКУРСЕ «ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ
XI–XVIII ВЕКОВ» В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ**

Курс «История русской музыки XI–XVIII веков» читается студентам-музыковедам на втором курсе Московской консерватории, включает в себя лекции и семинары. Задача курса – восполнить знания студентов в области традиционной певческой культуры, познакомить с самобытным пластом – традицией монодийного знаменного распева Древней Руси, её прародительницей – певческой традицией Византии.

Особенность курса – в использовании множества специфических терминов, как правило, ранее не известных большинству студентов. Термины относятся к разным разделам курса:

– общему понятию о богослужбном пении восточно-христианской традиции (церковно-певческий канон, «ангелогласное пение», Уставы и др.);

– жанровой системе богослужбных песнопений (псалмодия, гимнография, тропарь, стихира, славник, богородичен, кафизма, антифон, прокимен и др.);

– богослужбным кругам и отражающей их системе литургических книг (годовой круг, седмичный круг, пасхальный круг, полижанровые и моножанровые книги и др.);

– палеографии рукописей (типы почерков – устав, полуустав, скоропись; типы орнаментов – византийский лепестковый, тератологический и др.);

– древнерусской знаменной и византийской невменной нотациям (знамя, «сомы» и «пневмы», семейства знамён, степенные и указательные пометы, «странные» пометы), призна́ки, тайнозамкненность и «дробное знамя», певческая азбука и др.);

– ладовой системе (осмогласие, плагальные и автентические гласы, ихимы и мартирии, «скользящие» и «квартовые» каденции, согласия, «фторá» или «странный голос» и др.);

– мелосу столпового распева, его формульному словарю («столп», попевка, фита, лицо, розвод и др.).

Всё вместе призвано позволить студентам наработать понятийный аппарат, необходимый для тех из них, кто в дальнейшем выберет в качестве области своих научных интересов не только историю отечественной музыки, но и иные сферы музыковедения. Лучшему освоению незнакомой терминологии помогают дополнительные материалы, таблицы и схемы, некоторые из которых будут представлены.

Ключевые слова: древнерусская певческая терминология, история русской музыки, нотация, жанры, ладовая система, монодийское пение.

СПЕЦИФИКА ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА ПРИ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ БОГОСЛУЖЕБНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ

В последние десятилетия в ряде исследований русская богослужебно-певческая традиция рассматривается с позиций метода, получившего название «литургическое музыкознание». Начало его было положено во второй половине XIX века трудами профессора Московской консерватории протоиерея Д. В. Разумовского. В середине XX столетия в рамках этого направления работал И. А. Гарднер (за рубежом), в конце XX – начале XXI веков – о. Михаил Фортунато (за рубежом), Н.В. Балужева (в России).

Характеристику литургического музыкознания дал в 1971 году в своей статье «Церковное пение и церковная музыка» И. А. Гарднер: *«церковное пение есть автономная (то есть имеющая свои собственные, только церковному пению свойственные художественные законы) богослужебно-музыкальная область, отличная от общей музыки. Исследование, установление и формулирование этих законов составляет предмет русского литургического музыковедения, имеющего свои научные методы исследования и только отчасти захватывающего область общего музыковедения»*. Согласно этому методу объект исследования – богослужебная музыка — рассматривается со следующих позиций: 1) богословский анализ текста; 2) анализ музыки; 3) определение предназначения того или иного произведения в богослужении; 4) интерпретация произведения на богослужении (вокально-хоровой анализ). Вышеизложенным продиктована специфика понятийного аппарата литургического музыкознания. Важнейшая его особенность – обилие заимствований из богословских дисциплин (литургики, экзегетики, истории Церкви, истории церковной гимнографии, эртологии и др.).

Первым трудом, полностью осуществленным в русле литургического музыкознания в России, стала вышедшая в 2017 году коллективная монография «Рыцарь регентского служения отец Матфей (Мормыль)». В ней впервые был проведен богословский, музыковедческий и исполнительский анализ одной службы – «Утрени Великого Пятка» в трактовке знаменитого регента Троице-Сергиевой Лавры о. Матфея (Мормыля).

Ключевые слова: литургическое музыкознание, церковное пение.

А. А. Елисеева, И. В. Старикова

ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ВИЗАНТИЙСКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ

История распространения музыкальных терминов византийской церковно-певческой практики в русском языке продолжается несколько столетий. В древнерусских теоретических руководствах, которые появляются с XV века, встречаются различные определения, созвучные или аналогичные терминам визан-

тийской музыкальной теории. Научное изучение русскими медиевистами византийской церковно-певческой терминологии, в частности, терминологии теории Нового метода, началось лишь в начале XX века. Возвращение к исследованию византийского певческого искусства последовало после почти 70-летнего перерыва, связанного с цензурованием литературы о церковном искусстве. Обращение к этой теме привело к возникновению серьезной проблемы, связанной с формированием научного терминологического аппарата – для описания, определения и объяснения различных, зачастую весьма сложных, явлений византийской музыки. Исследователи нередко оставляли термины без перевода, приводя их русскую транслитерацию, или переводили соответствующее греческое слово дословно на русский язык. В обоих случаях, как можно убедиться на конкретных примерах, возможно распространение не вполне корректных вариантов терминов византийской музыкальной теории в отечественной литературе. Основными проблемами в процессе адаптации греческой музыкальной терминологии в русскоязычной научной литературе являются отсутствие унификации при транскрибировании, а также неточности в дословном переводе. Кроме этого, в истории византийской певческой традиции значение одного и того же термина могло меняться на протяжении столетий. Словарь греческих церковно-певческих терминов, составленный сотрудниками НТЦ церковной музыки МГК им. П. И. Чайковского (И. Е. Лозовая, А. А. Елисеева, И. В. Старикова), а также ведущим научным сотрудником отдела по изучению наследия А. И. Солженицына в научно-исследовательском центре Дома русского зарубежья А. Ю. Никифоровой, призван исправить указанные недочеты в потреблении музыкальной терминологии, распространенные в научной литературе по византистике.

Ключевые слова: византийское пение, музыкальная терминология, словарь церковно-певческих терминов.

Е. В. Плетнева

«СОКРАЩЕННЫЕ НОТАЦИИ» РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Внимание современных исследователей певческих нотаций направлено на изучение неполных нотационных систем в церковных песнопениях, основанных на фрагментарном применении невм. Такие нотации имеют широкий географический ареал распространения и встречаются в греческих, сиро-мелькитских, южнославянских, древнерусских певческих рукописях, охватывая продолжительный временной период (VII–XVI вв.). Суть явления – происхождение, формы нотирования, состав невменных словарей отдельных источников и рукописей локальных певческих традиций, взаимосвязь неполных нотаций, их гипотетическая связь с полными нотациями пока не раскрыта. Это обуславливает ряд терминологических проблем – от признания «полноценности» и научного опреде-

ления нотаций (*квази-нотация, сокращенная нотация* и др.) до описания, атрибуции и классификации невменных последований.

Среди древнерусских певческих рукописей XI–XV веков имеются памятники, содержащие проявления неполного нотирования (Ирмологии, Октоихи, Минеи, Триоди). По мнению Н. В. Заболотной, в них бытуют сокращенные варианты *знаменной нотации* двух видов – *фитная нотация* и *условная нотация*. Однако обращение к широкому корпусу источников, а также сопоставительное изучение с привлечением южнославянских и греческих списков показывает, что в древнерусских манускриптах могли найти отражение *неполные нотации, имеющие различное происхождение, не только производные от знаменной нотации*. Это обуславливает необходимость дальнейших поисков, и, соответственно, разработку специальной научной терминологии.

Ключевые слова: церковно-певческие рукописи, нотация, невмы, фитная нотация.

Т. В. Швец

К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ТЕРМИНА «МАРТИРИЯ» В КОНДАКАРНОЙ НОТАЦИИ

В византийском осмогласии *мартирия* представляет собой группу знаков, где буква обозначает глас (ихос), а невма или группа невм указывает на соответствующий звук *ихимы* данного гласа, с которого начинается песнопение. В свою очередь, *ихима* – это слоговая формула, содержащая характерные интонации гласа, которая может рассматриваться как некая «настройка» хора. Таким образом, *мартирия* представляет собой сокращенную запись гласовой *ихимы*. *Мартирии* выписываются не только в начале, но и в середине песнопения. Срединные *мартирии* указывают на ладовые отклонения или служат для проверки строя.

В древнерусских кондакарях встречаются начертания, подобные византийским *мартириям*. Это записанные в середине песнопения в текстовой строке греческие буквы и лигатуры, значение которых неизвестно. Термин «*мартирия*» по отношению к ним впервые был применен ученым-медиевистом С. В. Смоленским в 1906 году.

В настоящее время выявлено пять устойчивых начертаний кондакарных *мартирий*. Сопоставительное исследование рукописей демонстрирует, что: 1) наличие или отсутствие *мартирий* никак не влияют на нотацию песнопений; 2) простановка *мартирий* не связана с разделением гимнографического текста; 3) некоторые буквенные начертания кондакарной нотации можно трактовать как *мартирии*; 4) зафиксированные в единственном списке – Благовещенском Кондакаре – гласовые формулы-*ихимы* с *мартириями* не корреспондируют.

Возможно, кондакарные *мартирии* являются некой дополнительной системой, которая связана с нотацией и распевом. Греческий термин «*мартирия*», использованный исследователями по отношению к буквам в текстовой строке песнопений в кондакарях, вероятно, не отражает точного значения этих знаков.

Ключевые слова: Кондакарь, кондакарная нотация, *мартирия*.

СПЕЦИФИКА ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА И ТЕРМИНОЛОГИИ В РАЗЛИЧНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ

О. Э. Добжанская

МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ЗЕРКАЛО ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)

Определение уникального облика якутской профессиональной музыки, начиная с первых этапов ее формирования (1940-е годы), было связано с поисками национальной самобытности в образах, сюжетах, языковых средствах музыкальных произведений. Основой современной академической музыки Якутии, наряду с профессиональным музыкальным искусством, стали имеющие многовековую историю музыкально-фольклорные традиции саха. Желание воплотить в академической музыке традиционную для культуры саха образность, сформированную в эпических сказаниях *олонхо*, празднике летнего солнцестояния *Ысыах*, шаманских ритуалах, календарных обрядах, вызвало необходимость введения в музыкальный словарь академического искусства ряда музыкальных терминов, адекватно передающих этнокультурную реальность.

Названия фольклорных жанров *тойук* (обрядовая песня-импровизация в торжественно-гимническом стиле), *дэгэрэн* (подвижная, размеренная песня-танец), *олонхо* (эпическое сказание) стали фигурировать не только в качестве названий музыкальных произведений, но и как названия жанров, определяя образно-тематический строй и особенности композиции. Таковы произведения В. Ксенофонтова, переосмысливающего жанр концерта в традициях гимнических импровизаций саха: Тойук «Заря взошла» для скрипки и симфонического оркестра (1987), Концерт-тойук для арфы и симфонического оркестра (1989), Концерт-тойук «Матушка-Вилуй» для меццо-сопрано и женского хора (1991). К. Герасимов в произведении «Тойук» и «Дэгэрэн» для скрипки и симфонического оркестра (1993) создает новый тип национальной 2-частной циклической формы (с контрастом частей медленно–быстро), весьма удачно применяя музыкально-стилевые и драматургические приемы народных жанров в академическом произведении. Для воплощения эпических образов В. Зырянов создает музыкально-театральный жанр *музыкальное олонхо* («Туйаарыма Куо», «Кун Эрили»), П. Иванова пишет *балет-олонхо* «Нижний мир» (2006).

Ключевые слова: академическая музыка Якутии, музыкальные термины.

НОВАЯ МУЗЫКА КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ

Понятие «новая музыка», которое впервые появилось ровно 100 лет назад (1919), до сих пор остается дискуссионным и допускает различные толкования. Мы придерживаемся трактовки Г. Данузера, который понимает новую музыку как историческую категорию, т. е. всеобщую категорию модернизма XX века, обозначающую весь спектр новаций в музыке прошлого и уже нынешнего столетия, не сводимых исключительно к технике композиции, стилевым направлениям и эстетическим идеям и не всегда связанных с радикализацией и усложнением. Вряд ли возможно во всех случаях четко дифференцировать понятия новой, современной, авангардной и актуальной музыки.

Доклад посвящен начальному этапу осмысления новой музыки как исторической категории – этот этап отделен от начала самой новой музыки (1910) приблизительно десятилетием. Предложенный П. Беккером термин «новая музыка» в начале 1920-х гг. становится общеупотребительным и широко используется в названии статей и книг (П. Штефан. «Новая музыка и Вена»; В. Круг. «Новая музыка»; В. Шренк. «Рихард Штраус и новая музыка»). При этом сама новая музыка отнюдь не однородна, о чем, в частности, свидетельствует поляризация позиций Шёнберга и Стравинского, впоследствии представленная Т. Адорно в терминах «прогресс» и «реставрация».

Понятие новой музыки присутствует в статьях, заметках и маргиналиях протагонистов новой музыки Шёнберга, Берга и Веберна. Этот обширный корпус документов включает в себя как неопубликованные, так и хорошо известные материалы, в числе последних статья Шёнберга «Новая музыка, устаревшая музыка, стиль и мысль», а также лекции Веберна «Путь к новой музыке». Их анализ позволяет выявить доминирующие факторы в обосновании понятия представителями новой венской школы, а также прояснить их отношение к музыке современников.

Ключевые слова: новая музыка, история терминов, австро-немецкая музыка, нововенская школа.

И. А. Преснякова

«ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО К СОЧИНЕНИЮ МУЗЫКИ» И. Л. ФУКСА (1830) В ПЕРЕВОДАХ М. РЕЗВОГО И Г. АРНОЛЬДА: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЯЗЫЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX СТОЛЕТИЯ

И. Л. Фуксу принадлежит первый написанный и изданный в России учебник композиции – «Практическое руководство к сочинению музыки» (1830), благодаря

переводу которого произошел качественный скачок в формировании русскоязычного музыкально-теоретического терминологического аппарата. По мнению В. Ф. Одоевского, М. Резвой «...своим переводом Фуксова “Генерал-баса” установил впервые наш технический музыкальный язык». Работа над переводом послужила отправной точкой для активной деятельности Резвого как музыкального лексикографа: ему принадлежат объяснения музыкальных терминов в «Энциклопедическом лексиконе» А. Плюшара (1835–1837, тт.1–6) и «Словаре церковно-славянского и русского языка» (1847).

Второе переработанное издание учебника Фукса – «Новая метода» – вышло в свет в начале 1840-х гг. в переводе Г. Арнольда. Анализ терминологии при сравнении переводов Резвого и Арнольда позволяет осветить особенности становления русскоязычной музыкально-теоретической терминологии в первой половине XIX столетия. Данный процесс характеризуется сосуществованием противоположных и одновременно взаимосвязанных тенденций: поиск русскоязычных семантических калек немецких терминов (*отклонение, голосоведение*) идет параллельно с внедрением транскрипционных вариантов (*модуляция, органнй пункт*), утверждение в профессиональном вокабуляре одних неологизмов (*предъём*) не исключает отторжения не прижившихся иных, а редукция синонимических рядов (*обращение и перестановление, дисонанца и неблагозвучие*) и дублетов (*акорд и аккорд, дисонанца и диссонанс*) – многозначности фундаментальных терминов (*тон, лад*).

Именно в русскоязычных вариантах учебников Фукса родились (или обрели свой сегодняшний облик) такие термины, как вводный тон, прерванный каданс, полукаданс, задержание, предъём, отклонение, обращение аккорда, голосоведение, перечень, энгармоническое тождество, энгармонический переход, противосложение, тесное [расположение] и другие. Кроме того, «Практическое руководство» можно считать предшественником того типа учебника гармонии, который утвердится в последующее время. Заметим, что именно в «Практическом руководстве» впервые в российских учебных изданиях был обозначен такой вид заданий, как «гармонизация мелодии» и «решение задач» в четырехголосии, который станет базовым для дальнейшей образовательной практики по гармонии.

Ключевые слова: Иоганн Леопольд Фукс, русскоязычная музыкально-теоретическая терминология, музыкальные руководства XIX века.

Э. Коларова

СПЕЦИФИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА БОЛГАРСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ

В исследованиях болгарской музыкальной культуры намечаются разные аспекты, формирующие соответствующий терминологический и понятийный аппарат отечественного музыковедения. Научно-методологический аспект связан с пониманием процессуальности развития болгарской музыки, при этом выдвига-

ются оппозиции *глобальное-локальное, открытость-замкнутость, диалогичность-изоляция*. Музыкально-исторический аспект затрагивает вопросы *периодизации и поколений, континуум либо дискретность* развития. Музыкально-эстетический аспект охватывает вопросы *болгарского музыкального стиля*. В связи с этим как акцент выступают актуальные идеи и подходы исследования *уникальности и модерности национальной классики и болгарского авангарда* второй половины XX века, как и новейших творческих тенденций начала нового тысячелетия.

Динамика современных музыкально-культурных процессов требует перемен и обновления терминологического и понятийного аппарата отечественного музыковедения. В попытке осмыслить болгарскую «новую музыку» (и не только новую) в её неразрывной связи с другими видами искусства и сферами человеческой практики и творчества (наука, философия, психология, теология) усиливается значение метафоры в научных текстах. Её всё более заметное и значительное присутствие является результатом возможного расширения методов музыкального исследования в сторону герменевтики, феноменологии, иконологии, семиотики.

Междисциплинарный подход способствует эксплицитному раскрытию в большинстве случаях имплицитно выраженной семантической природы современной болгарской музыки, её многослойного содержания и силы художественных внушений. Таким образом, произведения болгарских композиторов (в частности, творчество Д. Ненова, П. Владигерова, Л. Пипкова, К. Илиева, В. Казанджиева, Л. Николова, Ив. Спасова и др.) раскрывают своё значение высокой модели духовного мира – как национального, так и глобального.

Ключевые слова: болгарская музыка, глобализация, междисциплинарный подход.

А. В. Бояркина

НЕМЕЦКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В ЭПИСТОЛЯРНОМ ТЕКСТЕ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА

Благодаря музыкально-теоретическим трактатам и словарям, которые издавались на немецком языке вслед за первыми немецкоязычными трактатами В. К. Принтца, немецкая музыкальная терминология была сформирована уже ко второй половине XVIII века и включала большое количество греческих и латинских заимствований (прямых и через языки-посредники – итальянский и французский), а также заимствования из итальянского и французского языков. Музыканты-теоретики активно использовали данную терминологию в своих трудах, однако в эпистолярных текстах музыкантов, вопреки ожиданиям, музыкальной терминологии встречается немного. Так, в письмах В. А. Моцарта и Л. Моцарта музыкальная терминология, представленная немецкими терминами и заимствованиями из итальянского, французского и латыни, имеет небольшой тематический охват. Она отражает общую тенденцию развития немецкой музыкальной

терминосистемы в середине – конце XVIII века: вариантная форма фиксации некоторых терминов (орфографические различия), наличие параллельных форм (заимствование – немецкий термин; калька, полукалька), заимствования, не адаптировавшиеся к системе немецкого языка либо с низкой степенью ассимилированности (в основном из итальянского языка). Сложность перевода данной лексики вызывает не орфографические варианты, макаронизмы и большое количество иноязычных вкраплений, а профессиональный жаргон и обыгрывание музыкальных терминов.

Ключевые слова: немецкая музыкальная терминология, перевод, профессионализмы, В. А. Моцарт и Л. Моцарт.

Д. А. Булатова

ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СМЫЧКОВЫХ ХОРДОФОНОВ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ)

Постижение явлений инструментальной культуры невозможно без изучения терминологии, применяемой для обозначения названий музыкальных инструментов и их составных частей. Особое внимание ученые уделяют вопросам происхождения терминов и их семантики, способным пролить свет на многие аспекты функционирования инструментальных культур.

В ряде случаев изучение этимологии терминов может способствовать выяснению вопросов происхождения самих музыкальных инструментов. Так, термин «кобуз», применяемый по отношению ко многим тюркским смычковым инструментам (казахскому, ногайскому, узбекскому, каракалпакскому, карачаево-балкарскому, гагаузскому и др.), а также хордофонам не тюркских народов (украинскому, венгерскому, литовскому, польскому, румынскому, чешскому), может иметь иранское происхождение. В «Этимологическом словаре иранских языков» Д. Эдельмана читаем: «Kubza- ‘горбатый, кривой, искривленный; согнутый, выпуклый’». Данная этимология термина соотносится с первоначальной формой смычковых инструментов, по мнению ученых (С. Дончев), имеющих изогнутую форму, приближенную к форме охотничьего лука. Эта форма в ряде смычковых инструментов сохраняется и поныне.

Одновременно с этим, необходимо осознавать самостоятельность существования вербальных символов. По мнению И. Мациевского, «эволюция терминологии проходит в системе исторического развития мышления и языка, и эта эволюция происходит достаточно автономно и параллельно развитию инструментализма и музыкальной культуры в целом». Так, укоренившийся в якутской культуре термин «кырыымпа», применяемый для обозначения традиционного смычкового хордофона, является фонетической адаптацией русского слова «скрипка». Он возник позже самого инструмента, заменив якутское название «кылысах».

Ключевые слова: Этноорганология, этимология, смычковые хордофоны, тюркские народы.

**КАТЕГОРИИ ИСЛАМСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ
/ 'ИЛМ АЛ-МУСИКИ/ В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ:
УТЕРЯННОЕ НАСЛЕДИЕ?**

[Доклад подготовлен в рамках проекта №18-012-00227 «Концептуализация музыки в авраамических традициях. История-Теория-Практика»]

Существование татаро-мусульманской культуры в рамках исламской цивилизации на протяжении более чем тысячелетия обусловило естественность присутствия в татарском языке общих для исламского мира научных категорий во всех областях знания, в том числе и в мысли о музыке. Сохранившиеся тексты на арабской графике, латинице и даже кириллице (в первые советские десятилетия) подтверждают их базовое значение для характеристики явлений музыки в татарском языке. В докладе, на основе анализа материалов XIX – начала XX века, рассматриваются важнейшие термины, относящиеся к определению музыки /*гиня́*’, *мустика*, *сама́*’, звука /*аваз*, *савт*/, мелодии /*алхан*, *нагма*/, метра, ритма /*ика́*’, *маузун*/ и другие, анализируются особенности их интерпретаций в татарской культуре в контексте трактатной традиции и собственно музыкально-поэтической практики.

При очевидной значимости представленного пласта для истории музыки татар (и шире – других мусульманских народов России) встает вопрос о его ценности в XX и XXI веках – периоде кардинальных перемен, как в музыкальном творчестве, так и его осмыслении. Фактически утративший свою актуальность к сегодняшнему дню, этот язык, тем не менее, кажется важным и до сих пор недооцененным ресурсом современного музыкального востоковедения.

Ключевые слова: категории исламской музыкальной науки. татарский язык.

У. Р. Джумакова

**МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ:
ОПЫТ ПЕРЕВОДА УЧЕБНИКА «ПОЛИФОНИЯ» Т. Н. ДУБРАВСКОЙ**

Современная концепция непрерывного образования определяет необходимость обновления учебной литературы, вместе с введением новых дисциплин, материала, подходов и т. д. В Казахстане актуальной задачей является функционирование государственного языка. Ранее, в советский период, в обучении музыкантов он имел разную степень распространения. Культурологический контекст в потребности казахского языка менялся. По теоретическим дисциплинам учебная литература преобладала на русском языке. Проблема терминологии специально не ставилась. Переводные учебники не входили в круг главных практических задач.

В 1990–2000-е годы формируется среда для более широкого применения казахского языка (группы по языку обучения; педагоги и ученые, свободно владеющие и пишущие на родном языке). Создается учебная литература по дисциплинам

региональной тематики, так как казахстанская музыкальная наука сосредоточена на изучении национальной культуры. По всем специальностям значительно возрастает контингент с казахским языком обучения, что не обеспечивается соответствующей литературой, особенно по общим теоретическим дисциплинам.

При переводе учебника «Полифония» Т. Н. Дубравской (Астана, 2014) разработана терминология на казахском языке. Авторский текст учебника дополнен редакторскими комментариями. В казахском тексте установлены три группы терминов:

– *универсальные международные* (иностранные слова), не переводятся («имитация»);

– *общие*, переводятся словом/словосочетанием («мелодия» – «ауен», «ракоход» – «шаянжурис»);

– *специальные*, характерны для русской музыкальной науки, применяются как иностранные с соответствующими комментариями («втора», «прорастание»).

Решение терминологии при переводе учебника показывает общую проблему развития государственного языка. Специалисты – на перепутье между заимствованием иностранных слов и созданием новых казахских слов.

Ключевые слова: образование, учебник, перевод, терминология.

А. Б. Ковалев

О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОБЛАСТИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

Проблема терминологии в области духовной музыки – тема поистине необъятная, что во многом связано с довольно широким кругом произведений, относящихся к разным историческим периодам и музыкально-художественным направлениям; написанных в разных жанрах и формах, для разного состава исполнителей, богослужебного и внебогослужебного исполнения. Назовем некоторые аспекты использования специфических терминов в данной жанровой сфере.

Обобщающие понятия музыкального воплощения библейско-христианской тематики на рубеже XX–XXI веков: церковное пение, церковная музыка, духовная музыка. Предназначение, сущность, жанровые и стилистические границы.

Типология жанров. Жанровые типы, группы, разновидности духовных произведений и критерии их дифференцирования. Традиционные жанры, жанры смешанного типа, нетрадиционные жанры; хоровые циклы и произведения, написанные на текст отдельных песнопений; произведения, тяготеющие к богослужебному и внебогослужебному полюсам.

Богослужебные наименования или подзаголовки произведений:

а) с точки зрения принадлежности к церковно-певческой традиции – гимнографические формы песнопений (А. Никольский «Катавасии» ор. 46), способы их исполнения (А. Гречанинов «Антифоны» из Литургии ор. 29), содержание текста, место песнопения в чинопоследовании богослужения (А. Кастаньский «Стихи перед Шестопсалмием»), использование традиционных роспевов и оби-

ходных напевов (А. Никольский «Догматики». Свободная обработка большого знаменного распева ор. 48.);

б) с точки зрения идейно-образного содержания. Вопросы использования понятий *Литургия, литургический* (-ая, -ое, -ие) вне прямой связи с православной службой, трактуемых в более широком духовном и художественно-ассоциативном контексте. Примеры: Р. Щедрин. Русская *литургия* «Запечатленный ангел», Ю. Буцко. Камерная кантата № 6 «*Литургическое песнопение*», В. Рубин. *Литургические* песнопения «Светлое Воскресение» и проч.).

Ключевые слова: духовная музыка, жанровая типология, Литургия, литургические песнопения.

В. Ю. Антипова

ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИСТИКЕ

В свете мировых глобализационных процессов современное музыковедение демонстрирует значительное расширение географии объектов исследований. В том числе, в последние десятилетия внимание музыковедов всё чаще привлекают музыкальные культуры отдалённых стран, долгие годы остававшиеся практически закрытыми для отечественных учёных. К их числу относится индонезийская традиция музицирования, по праву восхищающая исследователей своей утончённостью, сложностью и развитостью. Однако современная музыкальная индонезистика демонстрирует необходимость более скрупулёзного отношения к используемой терминологии.

При обращении к индонезийскому искусству исследователь воспринимает терминологию либо аудиально (в процессе общения с музыкантами), либо визуально (при изучении письменных источников). В обоих случаях остро встаёт проблема декодирования информации и фиксации индонезийских терминов при помощи литер русского языка. Лишь комплексное изучение индонезийской культуры способно предотвратить терминологические искажения, и корректная презентация терминологии требует знания основ индонезийского языка.

В западном искусствознании, а также в отечественной литературе, посвящённой культуре Индонезии, первостепенное место уделяется фонетическим комментариям. Необходимы они потому, что использование латиницы в Индонезии обладает особой спецификой. К примеру, согласная «с» произносится сходно с русским «ч»; то есть название яванской цитры «*celempung*» следует зафиксировать как «челемпунг».

Также при характеристике индонезийской музыкальной традиции необходимо обращать особое внимание на многочисленность региональных традиций и их значительные различия. При использовании автохтонной терминологии учёным необходимо указывать локализацию термина, избегать смешения терминологических аппаратов различных регионов Индонезии.

Ключевые слова: терминология, индонезистика, Индонезия, челемпунг.

**INTERCULTURAL MUSIC:
РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕРМИНОЛОГИИ И КОНЦЕПТАХ**

Появление нескольких ансамблей, академических курсов и мероприятий, посвященных так называемой «*Intercultural Music*», требует более глубокого определения и осмысления этой категории. Библиографические исследования, проведенные по категориям и названиям, используемые в музыкальном искусстве композиторами и музыковедами с середины XX века, выявили определенную терминологическую неоднозначность: прилагательное «*intercultural*» – «межкультурный» – и связанные с ним термины («транскультурный», «кросс-культурный», «гибридный», «фьюжн», «синкретический») часто применяется к музыкальным композициям, объединяющим музыкальные элементы двух или более культур, без четкого определения и как полные синонимы одного и того же процесса.

В настоящем докладе рассматривается неоднозначность категории «*intercultural music*»/«межкультурная музыка», сравнивается ее значение и использование с другими близкими терминами, и делается попытка внести в нее некоторую ясность, давая конкретные примеры из этномузыкологических исследований.

Кроме того, в ходе обсуждения будет подчеркнута важность рассмотрения прилагательного «межкультурный» не как не имеющего ценности или идеологически свободного. Если приставки «*inter*», а также «*trans*» и «*cross*» могут привести нас к мысли, что композиторы (и интерпретаторы) идеалистически стирают культурные границы через свою музыку, то аналитический взгляд на процессы культурного взаимодействия может выявить динамику другого рода.

Ключевые слова: межкультурный, культурные границы, термины.

ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКИ БАРОККО

А. А. Панов, И. В. Розанов

СТАРИННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА: ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ИССЛЕДОВАНИЙ

Одной из самых сложных проблем, составляющих повестку дня западноевропейского музыкального источниковедения, является интерпретация старинной музыкальной терминологии. В особенности актуален данный вопрос для музыкантов-практиков, работающих в сфере так называемого *исторически информированного исполнительства*. Авторы неоднократно обращались ранее к указанной теме, подчеркивая всякий раз наличие целого ряда системных противоречий в интерпретации старинной музыкальной терминологии, причиной чему, по мнению авторов доклада, послужило отсутствие единой, унифицированной, акцептированной и понятной всем исследователям терминосистемы старинной музыки. В современной справочно-энциклопедической литературе до сих пор отсутствуют крайне необходимые исполнителям-практикам точные дефиниции важнейших понятий из области интерпретации музыки в представлении музыкантов далекого прошлого. (Сказанное относится и к большинству практических руководств по исполнению старинной музыки на различных инструментах). Не сформированы пока иерархически организованные онтологии основных исполнительских и теоретических терминов старинной музыки. Наконец, отсутствует определенный и однозначный ответ на главный вопрос: с какой целью музыканты прошлого создавали различные исполнительские конвенции.

Ключевые слова: барокко, маньеризм, старинная музыкальная терминология, интерпретация старинной музыки, исторически информированное исполнительство.

Н. Ю. Плотникова

РИТОРИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ТРАКТАТЕ НИКОЛАЯ ДИЛЕЦКОГО «МУСИКИЙСКАЯ ГРАММАТИКА»

Выдающийся композитор эпохи русского барокко Николай Дилецкий в своем трактате «Музыкальная грамматика», наиболее известном в опублико-

ванных редакциях 1679 и 1681 годов, нередко использует риторическую терминологию. В названиях разделов присутствуют термины «диспозиция» (дважды), «инвенция», «эксордия» и «амплификация».

В разделах «О диспозиции» (в ред. 1679 года – «О разложении пения») Дилецкий представляет основные принципы фактурного воплощения текста, вначале «концерт» (имитационное изложение, «глас со гласом борение») и рипиени, или тутти («все вкупе»), а впоследствии – различные виды имитационных структур. С начальными этапами композиции – выбором длительностей, пауз, размера, лада – связаны разделы «О эксордии, сиречь о начале во творении пения» и «Об инвенции», то есть «изыскании пения како творити».

Основные способы работы с «фантазией» или «пением» Дилецкий излагает в разделе «О ам[п]лификацией, сиречь о расширении пения». В художественной литературе и ораторском искусстве амплификация является одним из приемов усиления поэтической выразительности речи, благодаря повторениям различного рода, в том числе и варьированным. Именно этот термин использует Дилецкий, когда описывает способы работы с данным материалом: изменение ладового наклонения; метроритмические изменения (смена размера, уменьшение); мелодические преобразования (инверсия, ракоход).

В докладе будет уделено внимание реализации теоретических постулатов Дилецкого в его собственном творчестве, особенно в его тридцати семи четырехголосных концертах, которые в настоящее время готовятся нами к изданию.

Ключевые слова: Николай Дилецкий, Мусикийская грамматика, барокко, риторика.

3. 3. Загидуллина

ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В АНАЛИЗЕ ПАРТИМЕНТИ: ТЕОРИЯ СКЕМАТЫ И МЕТОДЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ

В последние два десятилетия в зарубежных исследованиях музыки XVIII века (У. Каплин, Т. Кристенсен и др.) наряду с исторической терминологией всё чаще используются понятия, связанные с концепцией музыкальной схемы (*schemata*). Например, она традиционно фигурирует в большинстве западных работ по партименто (региональной разновидности генерал-баса). Ее разработка принадлежит американскому музыковеду Роберту Гьердингену (основывавшемуся на идеях Л. Майера). Достаточная метафоричность его терминологии (*Do-Re-Mi, Prinner, Indugio* и др.) может несколько смутить отечественного музыковеда, фундамент воспитания которого составляют строгие и стройные теории Ю. Н. Холопова. Между тем, именно благодаря его концепциям сегодня могут быть раскрыты новые понятия западной теории. Так, для обоснования схемы достаточно проложить терминологический мост к одной из универсальных категорий Холопова в гармоническом анализе – контурному двухголосию (тер-

мин П. Хиндемита). На этот лежащий в основе гомофонной ткани контрапункт басового и мелодического голосов опирается в том числе реализация генералбаса. Именно поэтому данная практика выступает скорее как искусство фактуры.

Аналогичным образом Гьердинген рассматривал гомофонную музыку – в том числе партименти итальянских композиторов – как последования взаимодействующих «скем», то есть формул, образующихся из опорных звуков крайних голосов импровизируемой музыкальной ткани. Вместе они составляют цельный полифонический остов, или скемату (фактически – контурное двухголосие).

На западе аналитический метод Гьердингена адаптирован также к музыкальной педагогике. Близость рассматриваемых им «скем» мелодико-гармоническим оборотам, осваиваемым в отечественном курсе гармонии, позволяет выделить еще одну точку соприкосновения положений Р. Гьердингена с научными взглядами Ю. Холопова и его школы.

Ключевые слова: Ю. Холопов, Р. Гьердинген, schemata, партименто, генерал-бас, музыка XVIII века.

Р. А. Насонов

ЗА НЕИМЕНИЕМ ЛУЧШЕГО (О ЖАНРОВОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ЦЕРКОВНЫХ КАНТАТ И. С. БАХА)

При подготовке к изданию первого тома полного собрания сочинений Баха (1851) редакторы, по всей видимости, приняли решение объединить литургические произведения композитора на тему церковного дня под жанровым обозначением «кантата». Хотя их мотивы не обнародовались, термин прижился и стал общепринятым. В последние десятилетия, в связи с пристальным изучением источников баховской музыки, замалчивать несоответствие традиционного жанрового обозначения рукописям самого композитора уже невозможно: как известно, Бах назвал «кантатами» лишь шесть сольных композиций. Но в отсутствие альтернативы термин «кантата», по-видимому, навсегда закрепился за этой группой сочинений, пусть и как некая условность.

Одна из особенностей жанровой терминологии в рукописях Баха состоит в том, что композитор нередко указывает музыкальный жанр по принципу *pars pro toto*. Собственно «целое» Бах именуется редко, однако в Некрологе композитору приписывается пять циклов *Kirchenstücken* (старинное и скорее экстрамузыкальное обозначение).

В этой связи полезно осмыслить проблемы с жанровой терминологией церковной музыки Баха в контексте противоречий реформы Ноймайстера. В своих первых ежегодниках либреттист предлагал радикальный вариант перемен: полностью заменить «церковные пьесы» поэтическими сочинениями «кантатного» типа, состоящими исключительно из стихов для речитативов и арий, – однако затем вернул в качестве текстовой основы отдельных номеров библейские изре-

чения и строфы церковных песен, нарушив таким образом «чистоту» замысла реформы. Можно предположить, что в сложившейся ситуации Бах «условно» мыслил свои произведения как «церковные пьесы», но избегал пользоваться этим неоднозначным понятием в рукописях.

Ключевые слова: И. С. Бах, Э. Ноймайстер, кантата, Kirchenstück.

С. Н. Никифоров

СТИЛЬ МУЗЫКИ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА И ЕГО ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ

В докладе сформировано представление о стиле музыки Г. Ф. Телемана (1681–1767) как об «объективно-субъективной системе» (выражение Е. В. Назайкинского), при этом каждая из её составляющих охарактеризована своими понятиями. Так называемые объективные элементы системы (или «объективные детерминанты», по терминологии Назайкинского) выражены в нескольких понятиях. Это, во-первых, «галантный стиль». Возможно, что такое словосочетание (нем. *galante Schreibart*) композитор употреблял в речи; по меньшей мере, разные значения слова «галантный» были ему явно знакомы. Можно, однако, предположить, что выражение «галантный стиль» Телеман в своих размышлениях заменял словом «вкус» (*Geschmack, Goût*), имея при этом в виду категорию стиля. Вторым следует понятие «смешанного стиля», подразумевающее объединение в рамках одной композиции музыкальной стилистики ведущих европейских школ — французской и итальянской.

Субъективные элементы системы складываются из нескольких понятий. Первое обозначено нами как «напевность» (нем. *Sanglichkeit*). Под напевностью понимается такое свойство его музыкального языка, при котором главным выразительным средством является мелодия (или мелодии), а одним из основных композиционных требований – стремление к рельефному отображению в музыкальной ткани каждой мелодической линии. Содержание понятия «легкость» (нем. *Leichtigkeit*) связывается нами с относительной простотой сочинений в плане техники их композиции, доступностью для изучения и восприятия как профессионалами, так и любителями. Логически завершает данную подсистему понятие «естественность», выбранное нами как эквивалент употребляемому Телеманом и его современниками слову *Natur*. По своей сути понятие «естественность» является обобщающим, поскольку в нем суммируется содержание первых двух; его же можно рассматривать как некую эстетическую категорию, осмысленную автором в предисловии к сборнику «Двадцать четыре оды» (1741).

Представленный понятийный аппарат способствует, на наш взгляд, адекватному восприятию категории стиля по отношению к музыке Г. Ф. Телемана.

Ключевые слова: Г.Ф. Телеман, стиль, понятийный аппарат, детерминанты стиля.

МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ТРАКТАТЕ «IL CORAGO» (ИТАЛИЯ, ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА)

Доклад посвящен проблематике музыкально-теоретической терминологии в итальянском анонимном трактате первой половины XVII века «Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche».

Трактат составлен из разнообразных наблюдений автора за современной ему театральной практикой, которые включают в себя широкий круг тем: работа поэта и композитора, музыкальный инструментарий, театральное движение, танец и жест, сценическое оформление спектакля. Различные сегменты театрального дискурса организованы таким образом, чтобы умерить потребности публики в «зрелищном» представлении («rappresentazione»). Постоянный акцент на восприятии спектакля публикой приводит автора к переосмыслению традиционных театральных топосов. Ведущее место в его рассуждениях занимают критерии разнообразия («diversità») и изобретательности («artificio»).

Особое внимание автор трактата уделяет проблеме взаимоотношения поэзии и музыки. На первый план его исследования выходят такие музыкально-эстетические явления, как «stile recitativo» и связанные с ним «modulazione» и «gariena armonia». Рассмотрение музыкально-терминологической специфики этих понятий с позиций современной автору «Il Corago» театральной практики является основной задачей данного доклада.

Ключевые слова: барочный театр, театральная практика, corago, stile recitativo.

А. В. Шульга

ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАИМЕНОВАНИЯ «СОНАТА» В ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА

В докладе рассматривается смысл наименования «соната» в итальянской клавирной музыке первой половины XVIII в. и ставится вопрос о степени его терминологической стабилизации. Реальный облик композиции, озаглавленной «соната», этим названием практически не определяется. Подтверждение этому находим не только на раннем этапе становления сонаты, в XVII веке, но и позже, в первой половине XVIII века, когда формировалась сольная клавирная соната. Запоздывая в сравнении со скрипичной и с трио-сонатой более чем на полстолетия, соната для клавира прошла свой путь развития, где поиски композиционной модели начались как бы заново и протекали по-своему у разных композиторов, прежде всего итальянских. Б. Марчелло, Л. Джустини, А. Делла Чайя, Ф. Дуранте, Ф. Келлери, Дж. Пешетти, Дж. Платти – эти ровесники или младшие современники Д. Скарлатти шли своими тропами, не повторяя друг друга даже на самом общем уровне и редко повторяясь в собственном сонатном творчестве. В их

сонатных циклах нет ни постоянного количества частей, ни установившегося темпового соотношения, ни нормативного жанрового состава, ни определившегося тонального строения. Лишь одно их сближает: в Италии клавирные сонаты никогда не бывают одночастными (в отличие от удалившегося от родины Д. Скарлатти). Среди жанрово конкретизированных частей встречаются самые разные танцы, однако, наряду с этим немало частей, имеющих лишь обозначение темпа. При этом их соотношение, конкретная комбинация темпов и жанров непредсказуема. Например, у Делла Чайя это четырехчастный цикл, где первые две части – токката и канцона, за которыми следуют Moderato и Allegro. У Келлери соседствуют танцевальные части и обобщенно-темповые: Allegro – Andante – Presto. Двухчастный сонатный цикл у Дуранте включает Adagio и Дивертисмент. Но в целом единой модели итальянской клавирной сонаты первой половины XVIII века нет. Движение к термину со стабильным значением уже начато, но дистанция до финиша еще велика.

Ключевые слова: соната, термин, цикл, форма.

СЕМИНАРЫ-ПРАКТИКУМЫ

Е. Б. Журова

КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АППАРАТ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ

Теория музыкального содержания (ТМС) возникла для уравнивания в теоретическом музыкознании предметов композиционно-грамматического порядка дисциплинами содержательно-смыслового характера. Предмет рассмотрения – базовые категории, принятые в научной школе профессора Московской консерватории *В. Н. Холоповой*. «Музыкальное содержание» рассматривается как монокатегория, обозначающая выразительно-смысловую сущность музыки. Категория «музыкальная форма» (музыкальная композиция) также выступает как автономная, вследствие чего возникает и понятие «содержание формы».

Важнейшей категорией предстает *интонация* в значении Асафьева как наименьшая смысловая единица музыкального языка. Система *пяти типов интонаций* (по *В. Н. Холоповой*), *три стороны музыкального содержания* (эмоциональная, изобразительная, символическая), «специальное» и «неспециальное» музыкальное содержание составляют фундаментальную основу ТМС. «Специальное» содержание – аспект музыкального содержания, присущий только музыке. «Неспециальное» существует и в музыке, и вне музыки (идеи, предметный мир, мир человеческих эмоций).

Благодаря категориям, ТМС интегрируется как со всеми предметами теоретического цикла Детской школы искусств, так и с методикой исполнительских специальностей, формируя межпредметные связи. Тем самым направленно развивается *музыкально-смысловой слух* учащихся, а при помощи него – понимание глубинных смысловых подтекстов музыкального искусства.

Ключевые слова: теория музыкального содержания, музыкальное содержание, базовые категории, интеграция, музыкально-смысловой слух.

МНОГОЗНАЧНОСТЬ В АББРЕВИАТУРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОНЯТИЙ КАК ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ФАКТОР ПРОЦЕССА ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ

Современные образовательные технологии предполагают ориентацию на эффективные методы обучения. Они должны позволить достичь такого уровня компетентности, при котором обучающийся смог бы справиться с поставленной задачей на основании освоения установленных знаний, умений и навыков. Данная способность сейчас актуальна не только для образовательных организаций высшего образования, но и для организаций ДПО и СПО.

В системе трехступенчатого музыкального образования сказанное обретает особое наполнение и может означать некий инновационный подход к отечественной системе воспитания музыкантов, основанный не только на преемственности полученных знаний на каждой ступени, но на их выстроенность в логически усложняющуюся цепь.

С этой точки зрения неким «диссонансом» выступает один из элементов музыкально-теоретического образования, а именно – аббревиатура. Очевидно, первоисточником различий в трактовке аббревиатур выступают две известные отечественные музыкальные школы – санкт-петербургская и московская. К тому же весь прошлый век известные методисты старательно добавляли свои авторские варианты. В результате сегодня мы имеем разнообразие аббревиатур одного и того же понятия и, наоборот, одно обозначение разных явлений.

Однако музыкальные символы имели своей целью сделать более наглядными и понятными общеизвестные музыкально-теоретические понятия. Предполагаем, что единственно верным путем их дальнейшей жизнеспособности и наглядной полезности могут стать упрощение, однозначность прочтения, систематизация и логичная цепь в усложняющемся музыкальном языке (звук – созвучие).

Ключевые слова: трехступенчатое музыкальное образование, преемственность музыкально-теоретических знаний, многозначность, упрощение, аббревиатура.

СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ

О. А. Дубатовская

СОНОРНАЯ ФАКТУРА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ А *CAPPELLA*: ТЕРМИНЫ, ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЯ

Последняя треть XX века в развитии музыкального искусства ознаменовалась появлением новаций в области музыкального языка, связанным, в частности, с актуализацией сонорной техники письма и переосмыслением основных компонентов современной хоровой фактуры. В хоровой Новейшей музыке *a cappella* сонорная фактура выступает в двух ипостасях: как способ организации хоровой ткани и как её фоническое свойство. Как фонический материал она представлена двумя типами: звуковым пластом на основе гармонии, то есть в виде *сонорной* вертикали по типу аккорда, и звуковой линией (полосой) – любой по ширине горизонталью.

Параметром сонорной хоровой фактуры выступает *пространственность*. Ее характеризуют непрерывность и дискретность, образуемые включением в фактуру пауз, незаполненных промежутков между фактурными элементами, плотность и дисперсность звукового поля, преимущественное стирание оппозиции «рельеф – фон».

Следующим параметром хоровой сонорности является фактурная *плотность* – тембрально-различимая и тембрально-неразличимая звучность. Фактурная плотность апеллирует к *степени* дифференцированности звуковысотного материала, звуковому амбитусу, регистрам, вокальным возможностям человеческого голоса.

Фактурные элементы сонорной фактурной целостности могут быть представлены функционально дифференцированной линией, слоем и пластом. Особенно выразительно явление полипластовости, для которой характерно одновременное сочетание разнородных сонорных фактурных типов в единое целое. Полипластовость образуется на основе принципа сходства тембров или тембровой комплементарности.

Сонорная хоровая фактура в целом представляет собою сложное синтезированное явление конца XX века. С нею связано высвобождение одного из главных компонентов фактурного тезауруса – тембра. Этот компонент важен в хоровой музыке, поскольку объединение множества фактурных линий, партий с особыми артикуляционными возможностями, дает вариативность в решении композиторской творческой концепции.

Ключевые слова: сонорная хоровая фактура, сонорика, тембр.

БАЛЕТ МОДЕРН – ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ БАЛЕТ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ КОРРЕЛЯЦИЙ

Актуальность темы определяется необходимостью формирования терминологического оптимума для адекватного отражения ситуации, сложившейся в современном музыкально-хореографическом жанре. Изменение художественной парадигмы второй половины XX–XXI вв. привело к кардинальным изменениям в области хореографического театра. Утверждаются новые формы музыкально-хореографического жанра, представляющие собой сложные соединения хореографии, музыки, пантомимы, кинематографии и других видов искусств. Наряду с академической традицией балетного жанра утверждаются его альтернативные формы – балет-модерн, постмодернистский балет, пластический и танцевальный театр, театр танца. Обилие тезаурусной терминологии, характеризующей современное состояние хореографического искусства, демонстрирует множественную сущность миропонимания, а также разнородность трактовок понятий современности – «модерн», «модернизм», «постмодерн», «постмодернизм».

На сегодняшний день сложилась концепция «современного танца» (Contemporary Dance), вбирающая в себя специфику танца модерн (Modern Dance) и танца постмодерн (Postmodern Dance). Однако современная практика демонстрирует более широкую трактовку этого явления, в ней ощущается существование самостоятельного жанра современного балета, отражающего категориальную специфику и проявление специфических жанровых признаков, формирующих суть терминов «Балет модерн» и «Постмодернистский балет».

Основные категории, выявленные на примере европейского, в том числе белорусского балета начала XXI века, а также на основе анализа творчества М.Бежара, Г.Таранды, Р.Поклитару, формируют тезаурус современного балетного жанра, и определяют взаимосвязь понятий «балет модерн» и «постмодернистский балет». Настоящая проблематика активно разрабатывалась исследователями многих стран, вне специального научного изучения коррелята «балет-модерн, постмодернистский балет, пластический и танцевальный театр, театр танца».

Ключевые слова: современность, современный балет, балет модерн, постмодернистский балет.

М. И. Шинкарева

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИФОНИИ: ВОПРОСЫ ДЕФИНИЦИИ

В докладе рассматриваются методологические основания дефиниции современной полифонии применительно к реалиям теории и практики современности, анализируются специфические признаки новой парадигмы в истории этого искусства, а также постулируется теоретическая значимость знания о современной полифонии, как стадиальном явлении.

Современная полифония – привлекательный в научном плане объект, поскольку фокусирует исследовательское внимание на проблеме стилистических сдвигов в искусстве, выросшем на основе конвенциональных форм. Уже в первые десятилетия XX века полифония утрачивает свой академизм, вступает в полосу радикального новаторства, экспериментов, парадоксально синтезируя в себе традицию и актуальные искания. Тем самым полифония оказывается вписанной в орбиту авангардного искусства. Мелодически оформленные голоса, опирающиеся на модалный («строгий стиль») и тональный («свободный стиль») принципы звуковысотной организации, перестают быть единственно возможным субстратом полифонии.

Вслед за новациями в полифонической композиции привычный для теории взгляд на полифонию как искусство двух стилей распадается на множество ракурсов. При этом отношение к полифонии как носителю линейно-мелодической концепции остается незыблемым. Возникает парадокс: с одной стороны, в музыковедческом сознании понятие «полифония» остается тесно спаянным с семантикой и нормами классических (возрожденческой и барочной) моделей контрапунктического мышления, с другой стороны – современная художественная практика все чаще дает примеры полиморфного, персонифицированного проявления «полифонического» начала, выходящего за пределы архетипических моделей классического мышления и не поддающегося описанию сложившимся в теории терминологическим языком.

Данная ситуация актуализирует задачу построения изоморфной феномену современной полифонии теории в понятиях и категориях современного (постмодернистского) искусствознания, необходимость изучения междисциплинарного дискурса, выработки соответствующей исследовательской методологии (по аналогии с тем, как на основе изоморфного подхода формировались концепции средневековой и барочной полифонии и т. д.).

К числу первостепенных задач методологического порядка следует отнести дефиницию современной полифонии, выделение специфических атрибутивных свойств этого феномена, разработку понятийного языка его описания. Современная полифония – яркий пример культурного явления, наделенного многогранностью смысла и форм, включенного как в синхронические, так и в диахронические связи. Произведения современной полифонии объединяют в себе самые разные инновации в языке музыки, представляют идеальный объект как для научной дискурсивной практики о новой стадии в истории полифонии (шире – музыкального искусства), так и для ее (этой стадии полифонической истории) морфологического анализа. В иллюстративной музыкально-аналитической части доклада используется художественный материал – серия канонов, посвященных И. Стравинскому, созданных известными композиторами-авангардистами второй половины XX века, а также сочинения П. Булеза, Д. Лигети, Э. Денисова и др.

Ключевые слова: современная полифония, феномен, дефиниция, методологические подходы.

**«ЛАД» И «MODE»
В АМЕРИКАНСКОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ:
ОТ МЕТАФОРЫ К ТЕРМИНУ И ОБРАТНО**

Начиная с 1970-х, возрастает роль этномузыкального знания в осмыслении категорий «лад» и «mode». В настоящее время их развитие связано с изучением когнитивных процессов, теорией метафоры, разработкой проблемы «тональность/модальность».

Термин «лад», введенный в XIX веке для перевода немецкого *tonart* (предполагающего интервальную структуру и высотное положение звукоряда), при осознании переводчиком М.Д. Резвым всей его «просторечности», оказался очень удачным. Заметим, что этимология слова «лад» включает значения: «помолвка; благословение жениха и невесты родителями»; «лада» – «супруг, супруга»; «порядок, согласие» (М. Фасмер).

Общая проблема терминов лад / mode видится в том, что в качестве носителей функционально-ладовых отношений музыкальная наука понимает только звуковысотные единицы, а не расстояния между звуками. При этом, согласно исследованиям американских этномузыкологов, общим принципом для всех существующих видов лада является особое расположение малых (*small*) и больших (*large*) интервалов (М. Hood, 1976). Сходное представление о связи «большее–меньшее», где «большее» и «меньшее» – *функции ладоакустических полей*, возникло в России. На основе принципа антропоморфизма и когнитивной модели «миф – символ – ритуал» бинарная асимметрия ладовых архетипов интерпретировалась как оппозиция мужской/женский, а «лад» – как метафора, подчеркивающая ее гармоничность и генеративную функцию структуры (Е. Алкон, 1994, 1999, 2002, 2018, 2019).

Понимание лада как системы взаимоотношений звуков *и/или ладоакустических полей* объединяет категории «лад» и «mode» и открывает новые перспективы в их понимании.

Ключевые слова: лад, mode, Large–Small, ладовый архетип, «мужской / женский».

Н. Г. Ганул

**ОПЕРА-ПРИТЧА В XX ВЕКЕ: ОТ МЕТАФОРЫ
К ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ
(К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОМ ОПТИМУМЕ)**

Актуальность темы определяется необходимостью формирования терминологического оптимума для выявления специфики поэтики жанра притчи и особенности ее воплощения в музыкальном театре XX века, выявления типологических признаков оперы-притчи при анализе многоуровневой структуры оперного текста.

Иносказательность и комментирование – общая художественно-эстетическая установка культуры XX века. В этот период во всех видах искусства актуализируется жанр притчи, привлекающий художников своей духовно-нравственной платформой в «эпоху перемен», возможностью поисков ответов на вечные вопросы. Теоретическое осмысление «искусства с комментарием» и различных модификаций притчевых форм в отечественном и мировом искусствоведении требует уточнения ряда терминологических понятий в отношении музыкального театра.

Рассмотрение жанра притчи в культурологическом аспекте, его взаимосвязь со всеми видами искусства свидетельствует о синтетичности и междисциплинарности этого явления. Спаянность с культурой своего времени и, вместе с тем, историческая «всеохватность» позволяет определить притчу в конкретной ситуации как жанровую доминанту. Теоретическая концепция метажанра (Ю. Тынянов, Н. Лейдерман) дает возможность осмыслить глубинную сущность притчи как *метатекста* конкретной культурно-исторической художественной системы. Опера-притча в музыкальном театре XX века предстает как исторически обусловленный метажанр, который суммирует в своем художественном хронотопе разнородные жанрово-стилевые элементы (синтез музыкального и внемusикального), обладает специфическим характером содержания, проявляющемся в его структуре и форме воплощения.

Рассмотрение оперы-притчи в свете мифологической концепции оперы и теории метажанра открывает новые грани в познании онтологической, гносеологической, аксиологической сущности оперы и представлении глубинной сущности мира оперы-притчи как *метатекста* современной культурно-исторической художественной системы.

Ключевые слова: опера-притча, метажанр, музыкальный театр, миф, либретто.

Л. А. Густова-Руңцо

СОВРЕМЕННАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Современная православная певческая практика представляет собой целостную систему типов, видов и исполнительских стилей, объединенных происхождением, онтологическими свойствами и диалектикой функциональных задач. Православная певческая практика канонически стабильна и вариативна в практическом исполнении; неизменно обладает этническими интонационными особенностями.

Компоненты православной певческой практики структурируются и интегрируются в типологические группы. На основе функционального критерия выделяются *литургический* и *внелитургический* ее типы, которые обладают одинаковым семантическим содержанием, но различаются функциями и особенностями морфологического строения. Виды православной певческой практики опре-

деляются их содержанием и формой, средой функционирования и качеством исполнительского уровня интерпретаторов вербальных и музыкальных текстов.

Литургический тип православной певческой практики содержит следующие *виды*: а) по типу содержания и формы – *древнеканонический, смешанноканонический и обобщенноканонический*; б) по качеству исполнительского уровня – *специализированный и обыденный*; в) по типу среды функционирования – *монастырский и приходской* (разновидности: *соборный, городской приходской, сельско-приходской*).

Для внелитургической православной певческой практики дифференцируются такие виды, как: *бытовой, учебный, концертно-репрезентативный*; их определяющей константой является сочетание традиционных и инновационных элементов.

Качество соотношения вербального и музыкального элементов православной певческой практики, способ музыкального раскрытия семантики ее вербального текста определяют ее *аскетичный*, отражающий онтологическую сущность песнопения (подвиды: *моноподийный и многоголосный*) и *репрезентативный* с выделением в музыкальном тексте *художественной идеи* и ее воплощением (подвиды: *моноподийный, многоголосный, многоголосный партесный в XVII в.*) исполнительские стили, которые являются атрибутом региональной общности.

Ключевые слова: православный, певческий, тип, вид, стиль.

Н. А. Петрусева

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК & СТИЛЬ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТ

Музыка не является языком, о котором надо говорить, но языком, который надо делать.

(Л. Берно)

При рассмотрении различных эстетических подходов любого поколения несомненно одно: тенденция каждой работы, ее реальное значение меняется в зависимости от того *словаря*, который был задействован художником. Существует три концепции языка, из которых первая – индивидуальная; вторая – тотальное отрицание языка (как связного целого); третья концепция – предмет критики и отрицания композиторами Новой музыки – основана на стилистических заимствованиях (по Бодрийяру, «цитирование, симуляция, ре-апроприация»; в отечественной терминологии – техника полистилистики, аллюзий). Поворот от техники к *универсальности* через трансформацию музыкального языка (ничто не наносит такого ущерба теоретическому познанию современного искусства, как его сведение к аналогиям с искусством прошлого) становится одной из центральных проблем в музыкально-теоретических текстах Мессиана, Булеза, Штокхаузена, Гризе, Лахенманна и др.

На критику Булезом неоклассического периода (любое нео- как «игра» в стили означает для художника «смерть» в цитировании) Стравинский 1950-х

годов «отвечает» «прогрессом»: «вперед к Веберну и Булезу, но в то же время назад, к Дезювальдо и доренессансной музыке» (Гриффитс). Выражение «языковая революция» в философии Витгенштейна, феноменологии Гуссерля, фундаментальной онтологии Хайдеггера. Критика теории трансформационной грамматики Хомского Делёзом: «стиль как метафора», а не как «порождающая модель». Семь метаморфоз в концепте жестуальности Булеза. Мироразмыкающая функция языка в гуманитарных науках. Герменевтические принципы анамнесиса и «беседы» (с традицией) в понимании феномена «художественного стиля» Лосевым.

«Трема» для альта (1981) Х. Холлигера: идея/ композиционные принципы, исполнительские техники/ язык/ стиль.

Ключевые слова: трансформация музыкального языка, три концепции языка, стиль как метафора, «Трема» Холлигера.

А. М. Лесовиченко

ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ

Понятийный аппарат по музыке – прерогатива, разумеется, музыковедения. Здесь формируются все основные способы описания как музыкального текста, так и процесса музицирования. Однако это не всегда оказывается достаточным и удобным для других наук, поскольку выработанные термины часто не вписываются в их логику построений, которая зачастую определяется совершенно иными задачами рассуждения, в соответствии с немusикальными или вообще немusикальными вопросами. Это усложняет взаимопонимание в дискурсе с музыковедами и исследователями, работающими в поле других наук, предлагают собственные термины, либо вообще не соотносящиеся с музыковедческими, либо повторяющие их в каком-то ином значении. Такие коллизии возникают в педагогике, психологии, философии, социологии. Определённое напряжение присутствует и в культурологии, что может показаться странным, т. к. музыкально-культурные аспекты присутствуют в любом музыковедческом исследовании. Тем не менее, проблема существует... Связана она с тем, что культурология подходит к музыкальным объектам не от звучащего текста, а от представлений о структуре культуры.

Автор доклада предпринял попытку выстроить системную модель функционирования музыки как явления культуры. Для этого предложена последовательная цепочка музыкально-культурных терминов. Во избежание неверных коннотаций, мы старались не использовать привычные термины. Исходная позиция заключается в представлении о музыке как способе выражения смысла, который определяется неким «ментально-креативным фактором» (МКФ). Проявляется он в соответствующей «творческой сфере» (ТС). Эти ТС могут быть объединены в блоки на основе внутренней взаимосвязи возникновения, развития

и диверсификации. Всего нами выделено 12 блоков ТС, исходными являются «социогенетический», «семантический» и «социалитарный». Всего в системе – 45 ТС. Расшифровке и определению содержания предложенной схемы посвящён доклад.

Ключевые слова: культурология, системный подход, музыкально-культурный аппарат, понятийные коннотации.

В. И. Нилова

СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ СИБЕЛИАНА: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ «ПЕРЕЗАГРУЗКА»

Постмодернизм с его недоверием к большим нарративам привёл в движение историографический базис музыковедения, сложившийся к началу XX века. Постмодернистская парадигма истории музыки потребовала отказа от историографической концепции, признаками которой являются эволюционизм, агиография и телеология. Современные музыковеды Финляндии проявили повышенный интерес к периоду рубежа XIX – начала XX вв. по причине его решающего значения для возникновения национального государства в 1917 году. 150-летний юбилей Сибелиуса стал рубежной датой в развенчивании мифа о принадлежности музыки Сибелиуса только (как полагал, в частности, Шёнберг) к XIX веку. Поводом к переосмыслению вклада Сибелиуса в музыку XX также стала композиторская практика рубежа XX–XXI вв.

В середине первого десятилетия XXI века научное сообщество оказалось перед необходимостью не только продолжать искать ответ на традиционный для научной сибелианы вопрос об отношении композитора к традиции и современным ему тенденциям европейского искусства, но и осознать актуальность самой постановки вопроса о «положительном» влиянии «тени Сибелиуса» на творчество западных композиторов второй половины XX – начала XXI вв.

Модус «перезагрузки» манифестирует статья Муртомяки «“Или/или?” Нет: “И – и”! Сегодняшние вызовы образа Сибелиуса» (“Either/Or?” No: “Both – And”! Current Challenges of the Sibelius Image), опубликованная в сборнике «Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions» в 2016 году. Альтернативный подход остался в прошлом, а «моментальный снимок» современного мышления приемлет полноту жанров и ракурсов исследования в системном осмыслении наследия Сибелиуса как феномена музыки XX века. Изучение *образа* Сибелиуса в исторической динамике повлекло за собой расширение понятийно-терминологического аппарата научной сибелианы и уточнение смыслового наполнения ряда терминов.

Ключевые слова: Сибелиус, Муртомяки, терминология, альтернативный подход.

И. Л. Горбушина

НЕКЛАССИЧЕСКАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ

Артикуляция является важнейшим средством выразительности, активно участвующим в создании образа. Расширение музыкальной системы в XX–XXI веках актуализировало такое явление в фортепианных произведениях, как *неклассическая артикуляция*. В нее входит игра по клавишам ладонью, кулаком, предплечьем, а также игра на струнах и других частях рояля, не относящихся к клавиатуре и т. п. Все это требует разработки релевантной музыке терминологии, поскольку целостной системы классификации средств и приемов неклассической артикуляции в настоящее время не существует. В будущем предстоит изучить не только приемы игры на инструменте, отличающиеся от традиционного звукоизвлечения, но и особенности исполнительской интерпретации фортепианной музыки, относящейся к Новейшему стилю.

Ключевые слова: неклассическая артикуляция, фортепианное произведение, исполнительская интерпретация.

PLENARY SESSION

A. S. Sokolov

TO THE PROBLEM OF LOGICAL DEFINITIONS OF THE CONCEPT OF “MUSICAL FORM”

Opening the plenary session of the Fourth International Congress of the Society for Music Theory, I am pleased to welcome the great many participants of our representational forum. The interest shown to the program of the Congress testifies to the growing need for a lively dialogue between colleagues representing different musicology schools and generations of researchers.

Today, the Zhiganov Kazan State Conservatoire, the scientific and pedagogical traditions of which do not require a long introduction as they are well-known and deserve the highest words. I would like to sincerely thank my colleague and friend, Rector of the Kazan Conservatoire, Rubin Kabirovich Abdullin for the warm welcome.

The theme for the current Congress was put forward at the board meeting of the Society for Music Theory based on the accumulated experience of previous forums. During substantive discussions, the need arose not only to “agree on terms”, but to delve deeply into the complex interweaving of research paradigms. It became increasingly clear that without realizing the essence of these no fruitful cooperation is possible.

It is important to understand at the same time that a paradigm shift is not only accompanied by a radical renewal of the scientific vocabulary, but also makes it possible to get an unexpected perspective onto the established research tools, which have seemingly been already moved away from the forefront of research to be respectfully taken into account as the “history of the issue”. Thomas Kuhn devoted special attention to this in his famous book, to which we owe the introduction of the concept of “paradigm” into scientific usage. In its figurative expression, during the paradigm shift scientists find themselves on a different planet, surrounded by unfamiliar objects, where familiar objects appear in a completely different light. In this regard, it is quite natural for the participants of our Congress to discuss various neologisms proposed by modern composers as applied to their own work; as well as authentic terminology that allows one to delve into the study of musical culture of the distant past; and terminological borrowings from related fields of knowledge. A need of this kind is obvious when studying a musical language in all kinds of projections, be it form, genre, modal or rhythmic organization, texture, etc.

Responding to this need, we provided for the possibility of an active exchange of opinions in the format of plenary and sectional meetings, poster presentations, workshop seminars, and presentations. The scope of topics for presentations selected for the plenary session determines the direction of the discussions at the sectional meetings. Each section unfolds a whole panorama of the problems discussed, which speak for themselves: *Conceptual framework in the study of recent music, Conceptual apparatus and terminology in the study of mode and harmony, Conceptual apparatus in the study of timbre and texture, concepts and terms in the interdisciplinary sphere, Narrative and narrativity, Terminology in the study of form, Concepts and terms in the movement of history, Concepts and terms in the study of genres, Terminology in Medieval music studies, Specificity of the conceptual apparatus and terminology in different national traditions, and Conceptual apparatus and terminology in the study of Baroque music.*

At the end of our congress, the accumulated scientific material will be published in the conference proceedings and will certainly be of great interest to a wide range of specialists. Looking ahead, I would like to presumably assess the degree of novelty of all that we will come closer to due to our joint efforts these coming days. Having posed this question in front of myself, I re-read a collection of scientific papers forty years ago, which I had previously thoroughly studied at the time of graduate studies with my supervisor E. Nazaikinsky. I refer to the anthology entitled "Psychology of the Processes of Artistic Creation" prepared for publication by the Commission for the Comprehensive Study of Artistic Creativity at the Scientific Council on the History of World Culture of the USSR Academy of Sciences. It selectively presents the reports read at the All-Union Symposium held in 1978 in Moscow on the methodological problems of studying the processes of artistic creation.

Within the framework of that symposium, a round table was held on the topic "Terminology in literary criticism and art history", the materials of which have also been published. The very name of the round table reflects the natural emphasis on literary criticism, since it was in this field at that time that a fruitful surge in the activity of prominent scientists was observed. And although art criticism was also presented by researchers of theater, painting, music and cinema studies, the dominance of philology was obvious. Interdisciplinary approach was another dominant issue in the round-table discussion. The initiative in this regard belonged to the roundtable discussion moderator B. Meilakh, the author of the earlier published the book "At the Frontier of Science and Art". The only representative of musicology who spoke at the round table then was V. Medushevsky. His report on "Migration of Terms and Systemic Science" has not lost its relevance today. It was about the various levels and planes for the systematization of art history terminology - the levels of general and private art criticism, the levels of philosophical and aesthetic and special scientific concepts, the sociological, psychological, semiotic and other aspects of art culture. The problem of homonymy and synonymy of terms was discussed – in particular, in relation to the fundamental categories of form and content. The inexhaustibility of such issues has been attested to in the subject matter of a number of reports of our current Congress.

It should be noted that the echoes of that discussion of terminology appeared immediately in the musicology environment almost immediately. Among these, one can single out an article by V. Medushevsky "On "Musical Universals", publications

by E. Nazaikinsky and T. Bershadskaya. In the materials of the aforementioned round table, it is worth paying attention to the problem of “term or metaphor” repeatedly raised by different speakers. Behind this opposition is an alternative to choosing one or another language for describing a literary text. Moving away from the Cartesian notion “determine the meanings of words, and you will save mankind from half of its errors”, the language of philosophy, science (and not only humanitarian) began to be saturated with imagery of a metaphorical nature, and, therefore, showed signs of artistic thinking. In a declarative form, this turn is presented on the first pages of E. Nazaykinsky’s book “The Logic of Musical Composition”: “The genre of the book dictates us the way of literary and musicological description, which is only somewhat based on the reader’s initiative of active auditory work <...> The reader is offered a description opposite to the usual analysis. It will be rather a synthesis aimed at a specific work <...> Figurative descriptions in some cases turn out to be especially necessary in the role of art criticism equivalent to strict scientific disciplines.”

And if in the book of E. Nazaikinsky the obvious opposition to the Neo-Pythagorean tradition, which places Number and its precisely defined criteria for assessing Beauty at the forefront, is left in the subtext, then in the recently published book by I. Khannanov “Non-verbal specificity of music” such opposition is already presented as convinced the rationale for a decisive rejection of the former, which, in the opinion of the author, has served its own paradigm in the name of the new. The movement in this direction, however, became apparent much earlier and at first could be perceived from the previous positions as some unfortunate blurring of scientific judgments. This is clearly seen in the early works of B. Asafiev, in which he clearly avoided a clear definition of concepts, the meaning of which he himself emphasized. I will give some examples of this: “To define symphonism is unthinkable, just as it is impossible to define the concepts of pictoriality, true poetry, musical sound, etc.”; “In its qualitative essence, it (symphony) is indefinable. Obviously not in harmony with the canons of formal logic is the following definition by Asafiev: “A sonata, a real good sonata is not even a diagram, nor a construction, nor even a form, but a method of thinking by means of music, however, not even a method, but the quality of music as thinking”.

In this regard, the incomprehensible wittiness of I. Methodin, which he allowed himself at the funeral of B. Asafiev, is understandable: “So we have never been able to find out what intonation is...” The context that determined such a delimitation of positions is also clear. S. Kierkegaard’s teachings and in the existentialism that took his philosophy forward, “a new philosophical language and style appear, designed to express the philosopher’s thought in an indirect way, fragmented, aphoristic and lyrical.” The topic that I selected for my presentation is related to all of the issues above. The homonymy of the term “form” is obvious and has long been substantiated both in science and in pedagogy. With this statement, A. Schoenberg begins his textbook “Fundamentals of Musical Composition”: “The term “form” is used in several senses. When he is involved in connection with two-part, three-part forms or rondo, he indicates the number of parts. The expressed sonata form indicates, on the contrary, the size of the parts and the complex nature of their relationship. Speaking of the minuet, scherzo and about other dance forms, we mean the size, pace and other rhythmic characteristics inherent in the dance. If this term is used in an aesthetic sense, the expression form means that the composition is appropriately organized, that is, it consists of

elements that function according to the principle of a living organism. Without such an organization, music would be an amorphous mass, as meaningless as an essay without punctuation and as meaningless as a conversation jumping from one topic to another.”

A form can mean aesthetic and philosophical category, a scientific concept, or a highly specialized term. Raising the question of logical definitions of the concept of “musical form”, it is advisable to dwell on the following points.

1. It is important to understand, in the light of what kind of scientific paradigm this concept is used, what new meanings it acquires in a certain context. The pathos of V. Medushevsky’s speech at the aforementioned round table was, in particular, that in those years he adopted the neurosemiotic concept, the latest data from studies of the phenomenon of functional asymmetry of the cerebral hemispheres. It is from these positions that V. Medushevsky substantiated the concepts proposed by him: “analytical form” and “intonational form”, “reduced form” and “unfolded form”. The level of scientific study of these ideas was confirmed by the defense of a doctoral dissertation and the publication of a widely known monograph.

The linguistic paradigm formed the basis of another major study of M. Aranovsky’s book “The Syntactic Structure of Melody”. Here, the migration of terms led to a significant correction of the classifications established in musicology. The author, in particular, completely refused to use the terms “phrase” and “period” in the analysis of the musical form. Since a phrase in linguistics is identical to a sentence, in the musicology lexicon, according to M. Aranovsky, the presence of this word is nothing more than a “terminological misunderstanding”. It can be noted that the term “phrase” is not found in well-known textbooks of musical form, which belong to A. B. Marx and I. Kh. Lobe. In the French doctrine of musical form, in particular, in the textbook of Vincent d’Andy, who will be given special attention in the program of our Congress, the semantic correlation of the terms “phrase” and “period” is directly opposite to what is accepted here: the period is part of the phrase.

M. Aranovsky proposed his own terminological system that adapts linguistic traditions. In particular, he named four forms of the existence of a tone: a toneme, a grammeme, a tone, an intoneme. In the characteristics of musical syntax, he also used the terms “syllable”, “word”, “syntagma”, “sentence”. As time has shown, the widespread dissemination of these innovations in musicology has not occurred. Apparently, nevertheless, as E. Renan said, “there are words that should be protected, even if we are convinced that they contain errors”.

In foreign musicology in the second half of the last century, the accumulation of paradigms borrowed from outside is especially noticeable. At the OTM Congress in Strasbourg, in this regard, they discussed semiology, hermeneutics, cognitive science, and the theory of transformations. At our current congress in Kazan, a separate section is devoted to the problems of narratology. Strictly speaking, the spread of ideas borrowed from outside does not always reach the paradigm in musicology circles. More often it comes to the innovation of individual composers, conceptually substantiating their creative position, which, in turn, receives musicological commentary. An example is the recently published book of a young researcher O. Garbuz, dedicated to the work of the French composer Pascal Dusapin. It contains the material of a dissertation written under the double scientific guidance of Professor Ivanka Stoyanova and mine,

and defended both in Russia and in France. P. Dusapin, who replaced P. Boulez as the head of the College de France, in his inaugural speech, thoroughly commented on the orientations of his work. In particular, the concepts of rhizome and palimpsest that he gleaned from the works of Deleuze and Guattari. Thus, a key was given to the analysis of his music based on the terminology proposed by the composer himself. At the same time, it is quite possible to talk about paradigms that have become firmly established in musicology itself in line with its immanent development. The large number of researchers rushing in the footsteps of G. Riemann, A. B. Marx, E. Kurt, B. Asafiev, H. Schenker is a visible evidence of this. And often, such “interest on capital” is very significant and deservedly introduces new research names into the elite of musicology.

The program of our Congress, in particular, provides a report on the theoretical concept of V. Bobrovsky, which allows me only to mention his significant contribution to the development of the Asafiev's line of research. The phrase thrown casually by B. Asafiev: “the scheme of sonata allegro is one, there are as many sonata forms as there are sonatas” reflected in the concepts of “form as principle” and “form as given”, “form-genesis” and “form-result”. And using this new terminology V. Bobrovsky convincingly demonstrated the merits of his original method of music analysis.

2. We should dwell on some laws of life of the concept of “form”. A wonderful book by A. Losev “The Dialectics of the Art Form” is dedicated to this problem. In it, the main task of the author became a phenomenological and dialectical analysis of the concept of an art form. His method of “funnel” proposed by him means a transition from the general categorical phenomenological dialectics of the artistic form to its empirical analysis, that is, the movement from general to partial aesthetics. A. Losev called his book part of a large work on systematic aesthetics and proposed a final classification of all art forms in it. Since the Ancient times, the tradition of philosophy has been the consideration of categories as independent (Aristotle), categories in the composition of binary pairs (Pythagoreans) and in the triadic division (Proclus). How was the musical form represented in this “coordinate system”?

Form – as something singular, form per se, is a concept that implies isolation according to certain attributes against the background of “formlessness,” that is, the absence of certain desired attributes of organization. Recall Vincent d'Andy's rash phrase about Debussy's preludes: “This music will not live because it has no form.” Here, the axiological aspect of the judgment is especially tangible: “Form means beauty” (M. Glinka). This approach is explainable under the dominance of a certain artistic canon, for example, classicist ideas about the perfect form. However, in the XX century art, the phenomenon of “axiological rehabilitation” of such concepts as chaos, absurdity, eclecticism entailed a revision of previous ideas. One of the key terms in the aesthetics of postmodernism has become non-selection. “The lack of composition in the New Novel of the XX century is essentially a new type of composition,” notes A. Dima.

To us, Form as a correlate in paired categories looks much more familiar. We can say that at this stage we are “captured” by the binary principle. Adding to the terms I have already mentioned by V. Medushevsky and V. Bobrovsky, you can add many others: “form in the broad and narrow sense of the word” (textbooks), “form as a process and form as a crystallized scheme” (B. Asafiev), “form-eidos” and “form-morphe” (K. Dahlhaus), and so on.

It is especially important to focus on the paired category “form-content”, which, for well-known reasons, in the Soviet period became the conductor of the ideology of socialist realism. Leaving behind this period of our history, replete with nonsense, it is nevertheless necessary to determine the attitude towards the very, albeit compromised, terminology. It would seem that it could simply be taken out of scientific usage using alternative terminology, as V. Kholopova suggested in her time in the article “A farewell look at the dichotomy of form-content”. But it will not be superfluous to “wash off” the ill-fated term in order to meaningfully use it further. This is what E. Nazai-kinsky does, seeing the dialectic of form and content ascent from one subject level to another – the principle of the “ladder” of mutual transitions.

At the same time, it is worth paying attention to another pair of concepts – “form-material”, whose history goes back to antiquity (Plotinus, Aristotle). In the musical culture of the XX century, it was this pair that gained a special sound. “The musical form is the result of a “logical discussion” of musical material,” said Igor Stravinsky. Compared to “material,” the term “content” is much younger. It was proposed by G. Hegel, but what is important, not as an element of the paired category, but as part of the triad: “Content is the unity of form and matter”; “The content has some form and some matter, belonging to it and essential for it; it is their unity. ” The idea, as they say, was running in the air and was immediately picked up by I. Goethe: “Everyone sees matter in front of them; only those who deal with it find content; form remains a mystery to the majority.” The concept of art form as part of triads appeared later. We encounter a special triad at V. Belinsky: content – form – nodule. By the latter was meant the cohesion of form and content, revealed in a masterpiece.

The elaboration of philosophical categories has, as has long been noted, its stages. Studying this question in detail, V. Obukhov comes to the conclusion, in particular, that single categories form binary pairs with the development of science. To the corresponding categories, as the dialectic deepens, their connections are become synthesizing. Here the logical approach to the Hegelian triad of thesis – antithesis – synthesis is obvious (an example is the above triad of V. Belinsky). However, there are other, non-Hegelian triads, and the matter is not limited to triads. In particular, A. Losev in the above-mentioned book, also relying on the Hegelian triad, prefers an off-triad approach. Should we expect a reflection of these patterns in further definitions of the concept of “musical form”? The forecast confirming this was once made by E. Nazaikinsky: “Categorical triads are naturally born in the practice of music itself, in its creation, performance, perception and awareness. The study of triad as a method that is well suited to the nature of a piece of music should apparently be a special task. ” It is this step that was made by the scientist himself in classifying the functions of the musical form. He proposed and described a new triad: communicative – tectonic – semantic functions. Most likely, with regard to the musical form, something similar will happen where the unusual material of music and the innovative creative settings of modern composers tell musicologists the appropriate direction of making the search. As an example, I can quote a fragment of an interesting interview that Tristan Murray gave last year in Moscow: “The temporal organization for me is a key aspect in the composition. When I say time, by it I mean a whole series of seemingly completely

different concepts: rhythm (on a small scale), gesture (on a large scale) and shape (on a huge scale).” Without commenting now on this unusual triad, I only repeat that it is advisable to pay special attention to the neologisms proposed by composers, “even if we are convinced that they contain errors”!

A. L. Maklygin

THE FORMATION OF NATIONAL MUSICAL CULTURES IN THE SOVIET PERIOD (1920–40S): PROBLEMS OF TERMINOLOGY

The coming years (2020, 2022) will be known in the history of the Russian statehood as jubilee, centenary dates reflecting the fundamentally multinational vector of cultural development, due to the new structure of the territorial division of Russia. Starting from 1920s, the “national cultural construction” starts to actively unfold (and in the 1930s forcedly so) – in the vast geo-cultural space. Part of this process was the formation of the concept of the “national”, the formation of which took place in the context of the emergence of a new Soviet musical science, the “Leninist stage in musical theory” (Y. Keldysh).

During this period, a very diverse body of scholars and experts was formed – those, who worked on the problem of national music: from authoritative metropolitan scholars with serious academic (university and conservative) education (V. Belyaev, H. Kushnarev and others) to musicians who only operated with the terminology used by the proletarian musicians and social activists, or adherents of “national purity” in the regions. Hence, it is the terminology, and more broadly, the verbal space for describing new cultural phenomena (the immediately discovered folklore and the forming of composer's thinking) that is perceived as a quite distinctive and incredibly diverse phenomenon, somewhat “kaleidoscopic”.

The works (scientific and, especially so, journalistic) gives a huge number of examples of diverse usage of the traditional terminological dictionary, its adaptation to the “local conditions”. The significance of using Greek-Latin terms is symbolic of the movement towards the high European values of a young professional culture. This is especially true for the terms of the group of terms denoting the musical mode in connection with the active study of oral monodic practice. Some of the concepts undergo lexical, and then semantic rehabilitation (for example, the transition from the “Chinese scale” to “pentatonic” and the removal of its staged interpretation).

Due to the national specificity of the object of study, this period is marked by attempts to semantically correlate the European and the “native” musical terminology (for example, the interpretation of “mugam” through the principles of the fundamental category of the Soviet era: “symphony”). A special place is occupied by terminological initiatives, which are expressed in attempts to introduce new terms (“mugham”), to combine multinational terms (Tagmizyan's “singing-perde”). A separate issue is the “survival” of new terms: for example, Belyaev's proposed “flagolet-singing” was not widely used, and at present this phenomenon of Tuvan singing is known as “throat singing”.

Keywords: European musical terminology, national musical terms, history of terminology.

**“THE NEW DAY FOUND US UNPREPARED...”:
SCIENTIFIC TERM IN THE EPOCH OF RAPPROCHEMENT
OF CULTURES**

The article is devoted to the state of Russian musicology after 1991. One of the leading trends is highlighted, due to the actualization of the interaction between Russian and foreign musicological traditions. The forms of such interaction are characterized; it is noted that some of them – in particular, various requirements for the publication activities of scientists – cause an ambiguous attitude in the domestic academic community. Some of the arguments cited are very reasonable and reveal the problem of the self-awareness of science, which in the modern international context has especially acutely felt its dissimilarity. At the same time, striving to interact with Western scientific trends, Russian musicology is faced problems that require special analysis and understanding. In the report, these problems are considered through the prism of terminology, which systematically reflects all levels of contradictions and potential conflicts: from the basic opposition “Russian – foreign” to the “keywords” of musicology, which are not always identical in the Russian and English versions in either the subject or conceptual aspects. The discussion material is both the original studies of British and American researchers, as well as the texts of reviews of Russian musicology books published in the Slavic scientific periodicals of the USA and Europe. These problems are characterized as a consequence of some significant historical circumstances that help to understand the inevitability of the situation, as well as discuss some ways to overcome it.

Keywords: modern Russian musicology, the Western academic community, scientific term, rapprochement of cultures.

S. I. Savenko

RECENT MUSIC: HOW TO DESCRIBE IT

The music of the European tradition of about the last three decades, which is now generally classified as an “academic avant-garde,” that is, serious musical art of an innovative stylistics, was chosen as the paper’s material. Its evolution and current state puts forward a number of problems for musicology. The essence of avant-garde events in music, as we know, is primarily associated with changes in its primary basis – sound as such and its organization. The recent musical material can be represented as the result of the expansion of the sound space, the sound continuum, which seems to be extreme in breadth, because noises along with tones have long been included in its scope. However, the boundaries of this “expanding universe” are uncertain, as each new avant-garde wave re-establishes them; regressive phenomena (minimalism, “new simplicity”, “end of the time of composers” etc.) are also limited in time and unable to reverse the progressive course of evolution. Following the music, its description and its interpretation changes; the object to be analyzed is transformed, depending on how much the tone parameter gives way to the

sonorous one, how much the tonal characteristics are shifted towards noise. Depending on this, research methods are also changing, where the signs of their own continuum are indicated, with an element of polarization of formalized and metaphorical approaches.

Keywords: recent music, avant-garde, tones and noises, research methods.

K. V. Zenkin

TERMINOLOGY PROBLEMS OF HISTORICAL MUSICOLOGY

The presentation considers the formation of a comprehensive terminological system in historical musicology. On the one hand, such a system is necessary if the history of music is regarded as a science, not just a literary activity (which may also be possible). On the other hand, the historical mobility of genre and style definitions does not allow the term system to crystallize, “to solidify”, and thus create a stable conceptual and terminological basis. The presentation focuses on the key categories of the historical and artistic process which are being projected onto music: classical music, music of Romanticism, Baroque, etc.

First and foremost, the presentation analyses musical and historical texts (primarily Russian) of the second half of the 19th century from the standpoint of the gradual formation of specific historical terminology in the process of borrowing and assimilating terms from related humanitarian disciplines.

Secondly, the author studies the process of theoretical development of musical and historical terminology, including the appearance of musical and historical terminological systems regarded as “abstractedly philosophical” (covering the period from Hegel, their “forerunner”, to B. Yavorsky, S. Skrebkov and T. Cherednichenko), and the practical ones - formed in the process of study of any aspect of musical material: e.g., E. Kurt, Yu. Kholopov.

The presentation offers to analyze the weak and strong aspects of the term systems in question. Particular attention is given to the term system dominating in the history of music today which should be named as “adjustably empirical”, or in other words, a “quasi-system” which synthesizes both approaches combining deduction and induction. In conclusion, the presentation maps out the ways to combine historical flexibility (adjustability) of terminology with its systemic nature, and to form a dynamic and “open system” of terms and concepts.

Keywords: history of music, era, style, classics, Romanticism.

I. P. Susidko

NOMENCLATURE IN THE GENRE IDENTIFICATION: HISTORICAL AWARENESS AND/OR SYSTEMATICS

The main issue of paper is the question of genre nomenclature, in particular, the relation between historically reliable terms and those developed by modern art history. This correlation provokes not only theoretical but also practical problems directly connected to present performing und publishing activities.

The issue is considered on example of genre nomenclature in Italian opera 17th and 18th centuries. A number of trends and approaches have been identified: 1. the tendency from the variety of genre designations to their normalization, 2. the simultaneous existence of two standards in genre designations – one based on classical theory of drama (in the librettos, playbills, scores) and the other on habitual theater practice (in secondary sources, such as letters, diaries, etc.), 3. inconsistency in many cases with the modern understanding of genre terms and what was used in 17th and 18th centuries.

The History Informed Performance Practice (HIPP) which in recent decades has become the standard in interpreting the “musical part” of early opera (in all concerned the vocal and orchestral sound), also predisposes musicologists to make wide use of authentic genre terms. However it is often impossible to reveal the general processes of evolution and sequences of genres within the terminological guidelines of “HIPP-musicology”, as well as to understand the logic of establishing their national and regional variants – the same term can designate the works that are essentially diverse in the genre sense.

At the same time, the usage of some kind of general terms (such as *musical drama* or *comic opera*, for example) without correlation with identifications of 17th and 18th centuries leads often to serious errors, ambiguity and, moreover, excludes work from the historical context.

The paper proposes a method for reconciling historical and systematic terms depending on the area of their use.

Keywords: genre nomenclature, historically reliable terms, Italian opera of the XVII–XVIII centuries.

I. Stoyanova

BASIS OF SPECTRALISM: CONCEPTUAL APPARATUS OF THEORY AND AESTHETICS

Spectralism is the last composition system in the XX century introduced by the French composers Gerard Griset, Tristan Murray, South Dufour, Mikael Levinas, Roger Tessie in response or as a reaction to the serialism of the musical avant-garde of the 50-60s. Spectralism gives the paramount formative role to the timbre, the specific qualities of the original musical material. That is, in contrast to serialism, it gives maximum value not to the individual parameters and structure of sound in the traditional sense, but to its specific acoustic matter. The micro- and macrostructure of the work is derived not on the basis of a single structure and on the basis of more or less complex arithmetic operations, but on the basis of specific and accurate acoustic qualities of musical matter. Detailed sound analyzes with spectrogram tools precede the composition process and determine the development of the musical form as a process. Spectralism, regardless of whether it uses modern technology in the final version of the work or not, is a new stage in the evolution of musical thinking and musical aesthetics of the 20th century, leading to timbre as a metaphor for composition and the aesthetics of the matter of sound. This, of course, causes the emergence of a new conceptual apparatus.

The electronic revolution of the 20th century has led to significant changes in musical matter, musical language, and concepts of theory. The evolution of acoustics and new technologies that are used in music – first analog, then digital – lead to new concepts and new ways of thinking. What becomes fundamental in the matter of sound is its microcomposition, i.e., its creation in the most minimal details and in all morphological instability, variability, and processuality. The science of sound widely used in modern music is based on the interaction of five independent disciplines: physics, computer science, signal processing, psychoacoustics / cognitive psychology and music, which leads to the application of the concepts of these sciences in the field of modern musical theory.

The spectral method of composition leads to the introduction of many new concepts in musical theory, as well as to a change in meaning, to a rethinking of many already established concepts. The concepts of spectrum, spectral music, additive synthesis, instrumental synthesis, of course, are news. But such well-known concepts as sound, noise, pitch, duration, dynamics, timbre, form, process, modulation, orchestration, time, space, are enriched and endowed with new meanings. In this report I will try to clarify some of the most important new concepts and some significant changes in the understanding of already known concepts.

Keywords: spectrum, musical object, form, process, instrumental synthesis.

V. N. Kholopova

THE CONCEPT OF “MULTIMEDIA” IN THE MUSIC OF IGOR KEFALIDI

At the present time the concept of “multimedia” is quite widespread and is used in education, science, art and advertisement; in the sphere of music it is used in clips of entertainment genres. The aim of the report is to trace the circle of phenomena of multimedia in the works of a composer of the academic tradition – Igor Kefalidi. Most typical for this composer is the following triplicity of components: electronic sounds, the sounding of acoustic instruments and video footage, in particular, in the best compositions – “TapeExt” and “S_S_S.” In addition, the composer has written compositions: with participation of instrumental theater – electronics, percussion instruments, theatrical motions and video (“Percato molto”); with the participation of dance – electronics, dance, percussion and video (“Sophisteia”); with the participation of human voice – electronics, human voice, wind instruments and video (“...so und auch so...”); with the participation of laser beams (“Feu le fol, eh!”). The author knows multimedia works by other composers without electronics: instrumental ensemble and video (Francois Paris). In the styles of video footage, both abstraction and depictions with elements of reality are appropriate for the composer. Kefalidi also considers the emotions of the viewer and the listener as forming an essential component of multimedia. As a representative example, the report examines the composition “S_S_S”, created with the assistance of artist Andrew Quinn.

Keywords: multimedia, electronics, Igor Kefalidi, Andrew Quinn.

CONCEPTUAL FRAMEWORK OF RECENT MUSIC RESEARCH

G. Daunoravičienė

THE CONCEPTUAL APPARATUS IN THE RESEARCH INTO NEW PHENOMENA OF THE MUSICAL ART IN LITHUANIA (FROM AFTER-GENRE TO THE NEW GENRE)

The musical space of the “cultural turning point” was defined as *after-genre*. The expansion of the concept of a genre towards appreciation of mobility of the phenomenon and hybridisation and potentiality of innovations lead to its epistemological redefining. This was accompanied by fundamental changes in the system of musical art emerged in the 1960s: the development of postmodernism, the digital revolution and the formation of interdisciplinary art.

The most radical censorship of macro-genre systems occurred ca. 1600. By macro-genre system we mean a self-organising multi-agent system (Patte 1987, 1997; Rączazek-Leonardi 2009). The coexistence of traditional mono-genres, polygenres, free genres and genres of the new tradition is the logical basis for a hypothesis for *chromatism* occurring in the shift of macro-genre systems. Transitionality is also inherent to the epistemology of the music genre. The classification approach is challenged by the existing factors of mobility and transformation of the phenomenon. Theoretical works reveal social functions and communicative roots of the genre (Kallberg 1988; Samson 1989; Tarasti 2015).

Three examples of the synonymisation of the concept of a music genre: A. J. Greimas (1966) defines the concept of signification – isotopy – as “a meaningful whole” and assigns the function of deep “reading of text” to a genre. E. Tarasti (1994, 2015) equates one of the musical isotopies with a music genre. From a bio-artistic point of view, the term *musical genotype* is synonymous with a music genre (Daunoravičienė 1990, 2013). The third synonym builds on a taxonomic system adapted to art studies (Derrida 1980; Taves 2001; Holt 2007; Fabbri 2012), which enables to associate a music genre with a *musical taxon*.

In their studies of the morphogenesis of music, J. Deleuze and F. Guattari (2004) do not perceive the identity of the phenomena of biology and music but claim the possibility for their explanation on the basis of analogous models.

Keywords: music genre, self-organising macro-system, transsystemic chromatism, isotopy, genotype, taxon.

**MULTI-MEDIA PERFORMANCES MADE BY WOMEN.
DRAFTING A RESEARCH CONCEPT BASED ON JULIA MIHÁLY'S
AND JAGODA SZMYTKA'S RECENT PRODUCTIONS**

Analysts of musical multimedia are used to face difficulties (cf. Cook 2000; Bonardi et.al. 2017). How should they gauge the potential dimensions of diverse media? Not only audible (sound, speech, music), but visible dimensions are to be understood in relation with each other: costumes, make-up, hairstyle, scenery, and the movement of performers on stage.

Inquiry into multimedia performances is further complicated by the draft-like and indefinite character many scores take. Analysts tend to blind out the composer as a person from their analysis and seek to strictly concentrate on the arte factum. However, this strategy seems to be less fruitful in research on recent performance art. This talk adduces two female performers as examples: Julia Mihály (*1984) and Jagoda Szmytka (*1982).

The scores of their mainly multimedia productions radically abbreviate what happens during the performance, rendering it unrepeatable by others. Furthermore, the originators' own body is an essential part of the performance, which in consequence ages with the performing artist. The productions are full of decomposed elements, namely pitted primitive technical equipment like game boys from the 1980s. Additional camera panning, manifold broken through vast mirrors, call upon measuring the ephemeral.

The liquidation of the concept of work in its emphatic sense accelerates with the multiple transtextual dimensions of Szmytka's and Mihály's productions. They allude to the more recent history of either art or cultural scenes in general. Szmytka's performances refer to Morton Feldman and Stanley Kubrick, while one of Mihály's last productions points out the disconcerting role of feminism during the student's revolt of 1968. Along such historical allusions both artists' embeddings of audible and visible trash and garbage diffuse the sanctity of their productions.

Keywords: performance art; multi-media; death of the author; liquidation of the work.

T.G. Mdivani

**ASPECTS OF NONLINEARITY IN MUSIC
SECOND HALF OF THE XX CENTURY**

Musical art, as part of artistic culture, is a mirror reflecting in the language of music the current worldview and the same relevant processes taking place in culture. The modern, postmodern world is fixed by composer consciousness as a special world, the most important feature of which is instability. In turn, instability is an integral attribute of non-linearity, which is characterized by inconsistency, multivariance, alternativeness, indeterminacy, jump (saltation) development of any open system (I. Prigogine, S. Kurdyumov, E. Soroko). Phenomenon, in view of its fundamental classicity and eccentricity, requires the creation of a definite terminological thesaurus that gives

an adequate, true representation of the situation in post-nonclassical musical art. Hence the introduction into the scientific circulation of the concepts of “non-linearity”, “open non-linear text”, “non-linear concept of music”, “self-organization” and “self-development”. In this paper, nonlinearity is considered in two aspects - in its manifestation (“state of nonlinearity”) and in formation (“nonlinear process”). The nonlinearity characterization includes the multiplicity of semantic and structural reading of the material (for example, aleatorics of form) and loose text (for example, graphic music), the approximativity of elements and means of expression (musical and non-musical), casualness and emergence of changes, bi- and polyfuration with a dissipative component (openness of the structure) and self-structuring based on temporary, anthropogenic factors. Three types of nonlinearity are distinguished in the work - local, bifurcation, and total. The works representing the paradigm of nonlinearity are called nonlinear music by us, the process of the formation of composer's thought, based on the ideas of indeterminism, permanent evolution and structural openness, is nonlinear, the phenomenon itself, including the state and the process, is nonlinearity. The issues of representing and organization of an open nonlinear musical and artistic construction as a text are considered on the basis of new genre realities representing “art action”.

Keywords: postmodernism in music, casualness, bifurcation, nonlinear text.

A. A. Maklygina

COMPOSITIONAL DESIGNATIONS OF E. VARESE: PROBLEMS OF TERMINOLOGY

The terminology of Varese as an important part of the composer's musical and theoretical heritage. Difficulties in understanding and interpreting the Varese's terminology. Features of the origin and rebroadcast of terms. No strictly scientific treatises; oral lecture format. Avoiding strictly logical definitions, striving for some vagueness; a weakly expressed, visual reasoning.

Named terms. Sound masses, intensity zones, plans, seismographic notation, simultaneously rhythms, hyperbolic and parabolic sound trajectories, a new liberating environment. Related to existing terms of new music.

Features of the use of Varese's terminology in the analysis of his music. Criticism of the terminological approaches of Western analysts of works by Varese (J. Strawn; A. Wilhelm; P. W. Clayton; J. Bernard) in the context of domestic analytical traditions.

Keywords: Edgard Varese, Varese's terminology, American composer, sound masses.

O. V. Komarnitskaya

THE CONCEPT OF SIMULTANEOUS DRAMATURGY IN MODERN OPERA OF THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY

The idea of “simultaneous dramaturgy”, one of the revelations of the XXth century art philosophy, found its rapid dissemination in cinema, literature, music and cinematography. “Simultaneous dramaturgy” is an important unifying concept of musical

compositions of different genres. The development of discordant “dramaturgic spheres” in one musical composition intensifies the semantic content, synthesizing them into a unified entity. In opera theatre, this scenic type had a significant impact on Russian, Western-European and American music.

One of the first compositions of this type is B. A. Zimmermann’s “The Soldiers”, 1964 (after J. M. R. Lenz’s play), where the scenic space is split into sectors, with the final part divided into twenty four stage scenes. Discordant dramatic spheres and alogism of the action are a specific feature of the content.

A two-dimensional dramatic action is typical of S. M. Slonimsky’s opera ‘Master and Margarita’, 1972 (after M. A. Bulgakov’s novel). The polyphonic structure of the novel and the “complicated counterpoints” of the storylines predetermine the peculiarities of the scenic and musical operatic adaptation. Similar to the novel, the action develops in two dimensions, creating two independent dramatic channels: one of them focuses on Yeshua-Ha-Nozri and other Gospels characters, while the second one is connected with Mater, Margarita and the literary environment of Massolit.

The dramatic action of R. K. Shchedrin’s “Lolita”, 1994 (after V. V. Nabokov’s novel) is represented by a six-channel plot development: The Judges passing a verdict on Humbert, The Boys’ choir at Church, The playwright Clore Quilty as a victim of the murder, the main plot line with the participation of the key characters, orchestra episodes and The Advertisers’ duets.

Another vivid example of a musical composition with “simultaneous dramaturgy” is the opera “The Ghosts of Versailles” written by the American composer John Corigliano, 1991 (based on the third part of P. O. Beaumarchais’ trilogy “The Guilty Mother”). Three action lines co-exist independently of each other: the first is connected with the reflection of the other world represented by the executed Marie Antoinette, Louis XVI and their court, the second plot line is the witty buffonade (the world of Figaro, Susanna, Count Almavira, Rosina and Kerubino), while the third action line reproduces the frightening events of the French Revolution.

Keywords: Simultaneous Dramaturgy, opera, B. A. Zimmermann, “The Soldiers”, S. M. Slonimsky, “Master and Margarita”, R. K. Shchedrin, “Lolita”, John Corigliano, “The Ghosts of Versailles”.

E. G. Okuneva

**THE CONCEPT OF A SERIES IN THE THEORY AND PRACTICE
OF SERIAL COMPOSITION
(PROBLEMS OF CORRELATION AND HISTORICAL DEVELOPMENT
OF TERMINOLOGY)**

The report presents an attempt to look at the concept of “series” from the point of view of the historical development of terminology. The term “Zwölftonreihe”, which appeared in the German-speaking musical environment in the first third of the twentieth century in connection with the twelve-tone technique, was repeatedly changed and subjected to semantic expansion over the following years. The analysis of this concept in evolutionary dynamics required a multidimensional approach.

The report highlights the existence and adaptation of the term “series” in various linguistic traditions, raises the questions of differentiating the semantic meanings of

“row”, “series” and “set” in the English language environment, as well as the concepts of “серия” and “ряд” in Russian musicology.

Special attention is paid to the problems of definition. The difficulties of the first formulations were due to the connection of composer’s thinking with the traditions of the classical-romantic system. Among the factors under the influence of which the definitions were changed and corrected, the following stand out: the precompositional nature of the series, its interval specificity (this led to the introduction of new concepts in foreign science – “pitch class”, “interval class”), transfer of the series principle to other parameters.

The report also examines the difference in the interpretation of the series by the two avant-garde. The “ultrathematic” (Boulez) concept of the twelve-ton series with its fundamentally horizontal character was replaced by the idea of a “generating” series (without a preferred number of elements), from which all derived objects were derived. The generating series became the basis for other parameters and created a structural hierarchy, encompassing the entire composition as a whole.

Keywords: series, row, serial music, total serialism, pitch class.

Yu. N. Panteleeva

ON THE CONTEMPORARY COMPOSER TERMINOLOGY

The formation of the conceptual language of modern musicology is significantly influenced by various «counter-flows» (the term by Russian philologist A. N. Veselovsky), which bring with them an extensive supply of new terminological vocabulary and related concepts. One of this «flows» is the terminology of the composer, reflecting the continuous process of self-knowledge and self-interpretation of the creator.

The report discusses some indicative examples for the contemporary artistic situation, where «the word of the composer» serves not only as a form of creative and/ or analytical expression of the author, but also as an important methodological tool that paves the way for a scientific understanding of contemporary musical work.

Keywords: terminology of musicology, methodology, word of the composer.

I. K. Yanakiev

THE TERMS TEMPERAMENT AND INTONATION IN THE CONTEXT OF THE MICROTONAL MUSIC IN THE LATE XX AND XXI CENTURY. THEORY AND PRACTICE.

The terms *temperament* and *intonation* have a historical connotation. Since the supposed rise of music theory (supposedly Pythagoras) the idea of finding the proper ratios has been discussed. The adaptation of the 12-tone equal temperament during the 19th century settles the question but not for too long.

In the second part of the late 20th century a revival of the idea for exploring different temperaments and intonations has been observed. The music and theoretic concepts of composers like Harry Partch, and Ben Johnston will be reviewed as examples of works written entirely using Just Intonation. On the other hand, the equal divisions

of the octave in its all diversity has been a major part in the xenharmonic subculture (major names are Ivor Dareg, Mike Battaglia, Joseph Monzo).

The proposed paper will make a comparative presentation between the terms, the methods of deriving scales and their application in the microtonal music of composers from the second half of the 20th and the beginning of the 21st century.

Keywords: microtonal music, temperament, just intonation, equal division of the octave.

K. R. Agaronian

**TECHNIQUE OF MULTIPLE COMPOSITION: CONTEMPORARY
COMPOSER PRACTICE AND TERM EXPLANATIONS
BY MARY JANE LEACH**

The term “multiple composition” is used by some contemporary composers in the USA to characterize their works. Mary Jane Leach (born 1949) uses this composer technique more consistently than other composers. A large list of multiple compositions was compiled by Leach. In the works that are included in the list of the multiple composition, it appears as a universal phenomenon found in the works of many contemporary composers. Mary Jane Leach finds samples of such compositions in the works of famous American authors (such as James Tenney, Alvin Curran, Elliott Carter, La Monte Young), as well as in the works of Paul Hindemith, Luciano Berio, Brian Ferneyhough, Karlheinz Stockhausen, Giacinto Scelsi, Sofia Gubaidulina.

In a broader sense, the multiple composition assumes timbral uniformity of compositions. In the narrow sense, the technique is determined by the idea of using multiple instruments (acoustic or recorded) as a single, but “multiplied” instrument. The texture of the multiple composition and multiple timbres are used in the works of Mary Jane Leach to create acoustic phenomena – the beating, the combination tones sounds, etc.

The paper explains the term specifics, proposes and justifies the translation of the term into Russian, defines the parameters of multiple compositions, identifies the concept of multiple composition and contradictions in the explanations of this term by Mary Jane Leach. The phenomenon of the multiple composition is demonstrated on the example of the works of Mary Jane Leach, Sofia Gubaidulina, James Tenney, Phill Niblock and other composers.

Keywords: multiple composition, Mary Jane Leach, James Tenney, combination tone.

S. E. Tchirkov

**TYPOLOGICAL INTERPRETATION
OF BRIAN FERNEYHOUGH'S MUSICAL GESTURE**

The notion of musical gesture is one of the fundamental elements of Ferneyhough's compositional thinking. In his theoretical writings the composer emphasises the importance of the phenomenon that determines energy, logics and the vector of development for compositional processes. The ambiguity of the notion poses challenges for the researcher; for example studying isolated gestures as objects can

discover certain relationships within a composition. This however does not give us a holistic view of the identity of the work.

According to the concept of deconstruction in music, that does not presuppose existence of a smallest semantic unit in music, the identity of a composition can only be possible in its structure, or in many structures that operate simultaneously within given composition.

Can a gesture function semantically from the perspective of critical composition? How does it change its nature with regard to the original form of the object code? How does gesture relate to musical material in the perspective of a composition?

These questions entail a certain interpretation or a variety of interpretations aimed to approach the phenomenon of gesture. Whereas the awareness of the variability and ambiguity of the notion itself of the phenomenon that is being interpreted is crucial for an interpretation.

From this point of view, an attempt is made to formulate typological conditions for subsequent classification of gesture in the context of theory of critical composition as developed by Claus-Steffen Mahnkopf and theoretical writing of Ferneyhough.

Keywords: musical gesture, new music, critical composition, Brian Ferneyhough, Claus-Steffen Mahnkopf.

E. A. Izotova

THE CLASSIFICATION AND TERMINOLOGY OF NEW FORMS OF NOTATION IN COURSES ON CONTEMPORARY MUSIC

Contemporary musical notation as a separately taken educational course in Russian musical institutions of higher education presents a rather rare experience. At the Moscow Conservatory study of new musical notation is closely connected with other contemporary music courses – “20th Century Musical Repertoire,” “Contemporary Compositional and Performance Techniques,” “Practical Analysis of Contemporary Music” and others. Musical notation is studied not only by composers and musicologists, but also by students of practically all the performance major fields of study, since it is indispensable for them in concert practice.

Upon completion of the course of notation, a student must be able to read adequately any contemporary score (first of all, connected with his major studies), and for this reason he is required not only to study the main principles of musical notation of the last hundred years, but also to understand, to which period, direction or style the studied composition pertains; it is also necessary for the student to have a perception of new (extended) performance techniques on his instrument.

In contemporary notation the questions of classification and terminology present themselves as the most crucial and, simultaneously, the most complex. This is connected not only with the multitude of symbols, but also with the multiple levels of their meanings, since they signify techniques of expression, extended techniques, expression marks, types of coordination, and many other things. Up to the present sphere, there has not been any unification or strict systematization developed in this sphere, while in Russian musicological literature all the terminology has turned out to be translated from other languages, since the theoretical base is derived from works by researchers from other countries (Erhard Karkoschka, Gardner Reed, Kurt Stone, David Cope, Howard Risatti). Particularly, the systematization and rationalization of mu-

sical notation with the attempt at its practical application presents the aim of the educational course.

Keywords: contemporary music, notation, extended performance techniques, graphic scores.

M. Baroni

CONCEPTUAL CONSTRUCT IN RESEARCHES OF THE NEWEST MUSIC

One of the most important concepts in so called New Music is the “tone -row” (German die Reihe). Its initial formulation was proposed by Schönberg with his conception of twelve-note rows (or sets, or series): that is, his dodecaphonic system. From its first appearance the system applied particular forms of mathematical organization to the notes (transposition, inversion, retrogradation). After the Second World War, new conceptual and mathematical elaborations were proposed by many young composers starting from that of the initial Schönberghian system. Most of them were discussed in the famous weeks of the Summer courses organized in the city of Darmstadt.

The different avant-garde musicians composed their works with different stylistic tendencies, but they shared some aspects of their composing principles, which can be synthesized as follows:

1. The serial organization was applied not only to pitch but to other musical parameters: the durations of the notes and of the rests, the alternations of the instruments, the collocations of the pitches in different octaves and so on. New terminologies and new structural conceptions were created in such occasions.

2. The aim of these multi-serial procedures was not only to avoid tonal relationships among pitches, but also among their durational, metrical and textural regularities. In other words the concepts of melody, harmony, counterpoint and phrasing were abolished by the system. New concepts such as group composition, or pointillism, were necessary to indicate this new syntax.

3. Also the concept of form was deeply and variously discussed : about its dimensions (micro and macro form), about the function of rhetorical conventions (continuity and discontinuity, segmentations, augmentations and diminutions of intensity) and about the presence of expectations or connections between subsequent parts (for example Momentform) .

4. Mathematical principles were adopted for the choices of all the structural aspects of a composition, and such principles tended to acquire independence from the notes they produced. The most interesting result of the system was to produce new aggregations of sounds never heard before. Some of them were considered musically interesting, others musically useless. This depended on the personal choices of the composers.

As a conclusion we can state that the period of this rigorous conception lasted for no more than 20 or 30 years, but it left many evident traces in scores composed also in the following years. So the structures which were necessary to give a new and complex organization to post-tonal music did not disappear in today’s music.

In my paper I shall discuss a number of problems both to define the most possible correct definition of new musicological and compositional terms and to discuss some difficulties in the use of them in different languages.

Keywords: newest music, avant-garde music, serie, die Reihe.

CONCEPTUAL APPARATUS AND TERMINOLOGY IN THE STUDY OF MODE AND HARMONY

M. V. Karaseva

MUSICOLOGICAL TERMS IN EAR TRAINING AND HARMONY LESSONS AT MUSIC COLLEGES: SPECIFICITY OF USAGE

The methodological bottom line of a problem of an appropriate or inappropriate term (as well its definition) is that it can facilitate or cannot facilitate musical comprehension of some modal, tonal, rhythmic or chordal phenomena.

The term invention is as a rule a prerogative of scientists. In the field of music theory most terms are invented by music teachers, as a rule, so they promote these terms in their lectures and printed courses.

There are two factors instigating the problem core in the process of theoretical terms learning at the music college level:

1. Systematic thinking of music teachers is usually not as well developed as scientist's thinking. That is why there are many incorrect (used in arbitrary and random manner) terms in academic courses.

2. Student's mental skills are being forming by focusing primarily on the development of the right hemispheric processes like associative visual thinking. Left hemispheric processes such as discrete logical and reasoning skills are untypical for music performer courses. As a result music teacher does not explain term's etymology and the scope of its usage, and students simply repeat the term in rote-learned manner.

An author is scientifically based on the perceptual theory of the generative basis of words and practically based on her own pedagogical experience. The semantic networks in Russian-speaking musicians will be analyzed. The original classification of the psychological barrier-making mechanisms will be delivered as following:

- 1) Problematic aspects of the selected terms (such as simplification by analogy, an inexplicable calque from foreign languages etc.) will be disclosed;

- 2) Problem areas in educational system will be identified;

- 3) Recommendations to improve this terminological situation, especially concerning such meaningful courses for the university entrants as harmony and ear training, will be done.

Keywords: ear training, harmony, music theory at the secondary educational level.

G. I. Lyzhov

TONAL SYSTEM (MODE) AS A WAY AND TYPE OF PROLONGATION (BASED ON WORKS OF Y. N. KHOLOPOV)

Y. N. Kholopov was behind the synthesis of Riemannian and Schenker doctrines of harmony. According to Kholopov, the new unifying principle is to consider the real function of a harmonic system in musical form ("Form is a tonality in action" – F. M. Gershkovich). This approach takes a dialectical point of view on the process of

tonal system. What forms this way is a retrospectively understood system of functions of pitch (= a mode). The difficulty of Kholopov methodology is in dramatic expansion of style repertoire compared to its predecessors. This circumstance puts the researcher in a situation of pluralism and uncertainty like a sports judge who has to guess game rules on-the-fly. Terminological confusion between basic concepts (harmony, mode, tonality, modality) further complicates the situation. This can be seen even within the Russian tradition which is supposedly a coherent system. Epistemological crisis is present because the need for “big ideas” in musicology is doubted. In this situation I would like to expand on a thesis formulated in the title and support it with specific examples. Will this discussion help eliminate the terminological discord or will the existence of this discord be justified?

Keywords: Y. N. Kholopov, prolongation, mode, tonality, modality.

E. M. Dvoskina

HISTORIA MODULANDI, OR VARIATIONS ON THE *MODULATIO* THEME

The definition of music as *scientia bene modulandi*, “knowledge of the right modulation”, was recorded in the 3rd century AD in the treatise of Censorin's "On the Birthday" (*De die natali*). It wandered from the treatise to the treatise until the end of the 16th century. During this time, the definition was remaining unchanged, but its meaning was changing. Its change was depending on understanding of *modulatio* term. In turn, *modulatio* was understood differently in different periods: from general idea of coherence, proportionality of parts to singing or playing musical instruments. Aurelius Augustine (387-390) in his *Treatise on Music* analyzes it in most detailed way.

The development of modulation concept in this work is connected with the features of the Augustinian musical concept. Despite the fact that the Augustinian angle of view on the essence of music was not generally accepted by medieval science, the definition of music as “knowledge of modulation” became generally accepted in Europe thanks to Augustine, and many medieval authors attribute it to this very Church Father. The breadth of the semantic field of the term *modulatio* led to the adventures of definition over a one thousand five hundred years. The traditional definition of music disappears from the treatises because of a radical change in the musical paradigm since the XVII century only.

However, in the 20th century in Russia, in the writings of Losev, Asafiev, Yavorsky, Konyus, a look at the essence of music again brings to mind its understanding as *scientia bene modulandi*, and in a discourse very close to that adopted by Augustine.

Keywords: Augustine, modulation, rhythm, foot, harmony, time.

Yu. K. Zakharov

TERMINOLOGICAL SYSTEMS AND THE CONCEPT OF CHORD FUNCTIONS IN CLASSICAL SOVIET AND AMERICAN HARMONY TEXTBOOKS

It is with textbooks in the minds of future musicians that the formation of ways to think about music begins, so we decided to compare the terminological systems and the distribution of material in American and Soviet harmony textbooks.

Two classic American textbooks were chosen, that are “Harmony” by W. Piston and “Tonal Harmony” by S. Kostka, D. Payne and B. Almén. The first is chronologically close to the so-called “brigade” textbook by I. Dubovsky, S. Evseev, I. Sposobin and V. Sokolov, and, like it, has been regularly reprinted since the early 1940s. The second (1984) contains a deeper presentation of the material and covers topics up to the harmony of the twentieth century.

In American textbooks, unlike Soviet ones, functional concept has more of a superficially nominative than an essential character. Each of the scale degrees receives traditional functional names; however, topics such as the interaction between functions, the circle of chords representing each function, the functional logic of harmonic progressions are not disclosed. In Kostka’s textbook, the term subdominant is supplanted by the term predominant.

There is no such concept as a double dominant. The dominant of the dominant is considered among other secondary dominants; V/V chords are not allocated to a separate group. Piston interprets the chords with a raised second degree as “the raised supertonic” or as auxiliary chords to the tonic.

The widespread dissemination of H. Schenker’s theory has given to American theoreticians the ability and habit to think of musical texture in a horizontal aspect. In Kostka’s textbook we can read: “musical lines produce the harmony, not the reverse”, and “chords are little samples taken out of the harmony”. Much attention is paid to the composing of “good” soprano-bass counterpoint. The reduction method is widely used to “remove” chord figurations, to distinguish between nonchord tones of the first and second level.

Keywords: harmony teaching technique; terminology; harmonic functions; comparative method.

E. B. Trembovelsky

POLYREFERENCE: DEFINITION OF THE CONCEPT AND MOTIVES FOR ITS INTRODUCTION

“Most of the examples of polytonality cited in the literature do not really represent it.” Such a categorical statement by Yu. Kholopov, given in the fourth volume of the “The Encyclopedia of Music”, appeared immediately after the publication a year before of the monograph by Yu. Paisov “Polytonality” (1977). With one stroke of the pen, this statement literally crossed out the examples and analytical conclusions included in the monograph and in other studies.

In more than a century-old history of the concept “polytonality”, there have always appeared inconsistencies that, in their extreme terms, led to the complete denial of the phenomena that the concept defines and the concept itself (recall the polemic by S. Skrebkov and V. Berkov in the pages of the magazine “Soviet Music”, which in future drew in other researchers as well). The wide range of opinions is partly due to the imperfection of the term “polytonality”, since its meaning directly corresponds to only a relatively small fraction of the patterns and phenomena usually united by the term. In relation to other patterns and phenomena, it appears to be not so much alien as inaccurate, although all these phenomena are genetically related. All of them are characterized by the appearance in different texture layers of their unique modal references

(“centres”) – tones or chords – adding up into a kind of polyreference formation (a polytonic, the term coined by Yu. Paisov).

It seems that the proposed term “polyreference” in view of the range of the concept of “modal reference” (it is used by the researchers of folk and academic music of any style, including old and new) can help resolve the accumulated contradictions and unite under the cover of one theory the corresponding musical examples from different epochs, from, say, the Middle Ages to modern times. The strength and clarity of the polyreference effect (it is the strongest in modern music) depends on the strength and intervallic connection between the joined references, on the interrelations of scales, registers, timbres and volume parameters, on the nature, key structure and color of the themes, and in some cases on a preliminary presentation of each of them.

The studied phenomenon of polyreference is considered in the context of other polyharmonic phenomena, the hierarchy of which in general terms corresponds to the following scheme: polyharmony refers to polychordia and polytonality, which, in turn, is divided into polymodality and polyreference, and the latter is represented by polytonal and polytonic (polytonal) phenomena. When the concept of polyreference is accepted at its level as basic and generalizing, and the concept of polytonicity (polytonality) as its aspect, it becomes quite probable that the problems that always accompanied the study of polytonality can finally find a solution.

Keywords: texture, mode, polytonality, polyreference, polyharmony, Kholopov, Paisov.

A. S. Maksimova

NEO-DIATONICISM IN CONCEPTUAL SYSTEMS OF V. DUKELSKY AND N. SLONIMSKY

Vladimir Dukelsky used the word “neo-diatonicism” in his 1929 article *Modernism vs Modernity* and defined it as “sound-contemplation which accepts tonality (or mode [lad]) not as a starting point, but as a formal support” (originally in Russian). Explaining the essence of neo-diatonicism Dukelsky gave examples of music by Poulenc, Prokofiev, Auric, and Stravinsky. The new word appeared from the author’s need to qualify innovations in musical language. At the same time by neo-diatonicism Dukelsky meant “a new sense of sonic world” reflecting both his own stylistic search and his view on the future of music which would keep relationship with tonality and lad (Dukelsky’s understanding of the term “lad” arose from the lad theory of B. Yavorsky – his teacher at Kiev Conservatory). Prefix “neo-” marked “reopening” (in Dukelsky’s terms) of a new potential in the former system of coordinates. Dukelsky induced neo-diatonicism with aesthetic meaning. In his conceptual system neo-diatonicism ranged with such categories as euphony and “unconscious classicism”. Dukelsky mentioned Neo-Diatonicism as well as neo-diatonic idiom in his articles published both in Russian and English till late 1960s.

Beyond aesthetical meaning collocation “neo-diatonic idiom” was also used by N. Slonimsky (toward I. Markevitch’s “Psaume” premiered in 1934). As Dukelsky,

Slonimsky discerns neo-diatonicism non-terminologically. But in 1937 Slonimsky's conceptual system included a new term "pandiatonicism" – "the use of all seven tones of a given tonality in free melodic or harmonic array". This definition was revised by Slonimsky in his further publications repeatedly and in 1970s the author explained pandiatonicism's aesthetic function.

The idea of Dukelsky's neo-diatonicism and its aesthetics – as an axiological meaning of the word – relate neo-diatonicism both with Slonimsky's pandiatonicism and with a sphere of musical phenomena of 1960-70s which show reinterpretation of idea of consonance through a search of new approaches to diatonic and through the sound-nature research.

Keywords: neo-diatonicism, new diatonic, Vladimir Dukelsky (Vernon Duke), pandiatonicism, Nicolas Slonimsky.

Y. I. Stanishevski

ON THE LIMITS OF APPLICATION OF THE CONCEPT OF AFFINITY IN HARMONY

Among the concepts related to the area of harmony, one of the most prominent places belongs to the concept of affinity (relationship). In different sources the well-known concept of the relationship of tonalities is complemented by concepts of the relationship of chords (from L. Euler and later), sounds (from antiquity), as well as timbres (consistently from A. Schnittke) and series (from foreign works of the mid-twentieth century). The broadness of use of the concept makes us think about the essence of the phenomena behind it, and at the same time about the appropriateness of its use in different contexts.

Really, even the extension of the concept of tonal relationship by expanding beyond the harmony of common practice leads to ambiguous consequences. In fact, the original concept being induced by acoustic factors loses its meaning with regrouping of the degrees of relationship up to their reduction.

Similarly, the problem arises in connection with the concept of relationship of chords as the objects of an obviously different nature in comparison with tonalities. While external similarity of evaluation criteria of the relationship on the basis of pitch commonality the phenomenon of relations between chords is even more associated with the acoustic prerequisites. A similar situation concerns sounds, the perceived relationship between which can be called a relationship only nominally, by reason of the other kind of sensations of harmonic connection. The transition from sounds to timbres and from keys to series raises the question of limits in the consideration of the concept in harmony, because in this case, the issues of temporal representation of the related objects start to play a more prominent role.

The mentioned problems force to raise a question of specification of limits of concept of relationship in harmony. Its solution intends the reference to information from the area of acoustics and psychology of perception.

Keywords: harmony, tone system relationship, acoustics, psychology of perception.

**TOWARDS A MORE GENERALIZED THEORY
OF CONSONANCE AND DISSONANCE**

Ambiguity of terminology poses problems in every science, and musicology is no exception. In musicology, this ambiguity may come from inconsistencies across different languages, disciplines, and traditions, both geographic and historic. It may also arise from the ambiguity of basic notions, such as consonance and dissonance.

We examine the modern interpretation of these notions, focusing on chords with a minimum of three sounds. Different theories have been proposed to model the consonance and dissonance of chords with specific numbers of notes. Notably, the theory of beatings, which successfully explains the consonance of individual intervals does not match experimental results when generalized to larger chords. In search of a more generalized model of consonance and dissonance, new problems arise. Among them are the choice of indices normalization method over the number of sounds, and the influence of octave displacement on the indices. We propose steps toward the resolution of these problems and present visualization methods.

Keywords: Consonance, dissonance, chords, psychoacoustics, modelling.

I. A. Tokarev

**PROBLEMS OF IDENTIFICATION OF THE MODE IN THE
HYMNOGRAPHIC REPERTOIRE OF THE 11TH – 13TH CENTURIES
(HYMNS, SEQUENCES, CONDUCTS)**

The study of the high-altitude system of the Gregorian chorale (lat. Cantus planus) in Russian musicology is realized in at least three directions. The first is based on information obtained from authentic theoretical treatises (N. I. Efimova). The second approach is associated with our own development of terminology (Yu. V. Moscow). The third direction is the combination of authentic terms and concepts with the latest achievements of musicological thought (Yu. N. Kholopov, S.N. Lebedev).

Authentic terminology derived from late Antique and medieval treatises explains a lot, but the vast and stylistically heterogeneous hymnographic repertoire requires special consideration (only some of the hundreds of surviving samples lend themselves to accurate dating). The genre of the anthem was formed long before the advent of the first theoretical manuals on Christian singing. The process of hymn creation covers the entire history of the West European Middle Ages. Consequently, part of the repertoire has developed along with authentic theoretical propositions. And the other part either precedes them, or forms a parallel process that does not completely coincide with the theoretical theses, or does not agree with them at all.

Gymnographic genres associated with authentic theoretical propositions are most accessible to explain the essence of a harmonic system. The study reveals the dependence of high-altitude hymnographic creativity on the practice of the psalm formula modality and the practice of the mnemonic formula modality (such as “noean”).

Difficulties arise when considering the vast part of the repertoire, which have no precedent in authentic theoretical knowledge. There is a repertoire of “pre-octave” system, characterized by a special formula composition. The hymnographic samples of the non-diatonic interval genus, which are formed not on the basis of species and

quintes and quarts, but from a combination of three species of quarts (connected tetrachords), which show a kinship with the Byzantine fret system, which in turn was borrowed for ancient Russian singing art ("hexaich" Yu. N. Kholopova). New varieties of hymnography appeared after the addition of the Oktoih system. Of their hearts, the formula system of conducts, based on the interval-sound systematics of Oktoikh tones, stands out. At the same time, it differs from the prevailing stereotypes of the formula deployment of the fret. The report will consider hymnographic samples of the above typological groups.

Keywords: hymns, sequences, conducts, modal mode, psalm tone, "noeans" model formulas.

L. V. Brazhnik

ANHEMITONY AS A CATEGORY IN MUSIC THEORY. ABOUT TERM TRICHORDIC ANHEMITONY

Clarification of the proposed term:

- anhemitony on trichordic basis;
- anhemitony with thichordic type of intoning.

Concrete definition of the term trichordic anhemitony is due to the fact that the concept of anhemitony (as non-semitonal scale) also applies to whole-tone scale, or whole-tone anhemitony, which has a different intonational nature. In the proposed theory, this phenomenon is not considered.

One of the first in the national ethnomusicology who appealed to the term anhemitony was K. Kvitka. In his interpretation, anhemitony includes non-semitonal three-tone and four-tone scales and pentatonic varieties.

The author of this paper presents extended interpretation of the concept of trichordic anhemitony as an intonational system with a large number of steps, up to twelve. Due to the varieties of trichords and tetrachords formed through inversions, mirror reflections, exchanges and repetitions of steps, leaps and other modifications, as well as the peculiarity of rhythmic organizations, trichordic anhemitony gets a multi-variant embodiment. This ensures its existence as the basis of the intonational language of various musical traditions and styles. Phenomenon of non-semitonal intonation also appears in twelve-tone technique.

An expanded interpretation of the concept of trichordic anhemitony presented in a number of works of the author of this thesis: articles, teaching guides, and also in two main monographs – «Anhemitony in modal and tonal systems: On the example of the music of the Turkic and Finno-Ugric nations of the Volga and Ural regions» (Kazan, 2002. 282 p.) and «Anhemitony in Russian music. Traditions, composers and their music» (Second edition, supplemented. Kazan, 2018. 223 p.).

Keywords: anhemitony, trichordic anhemitony, non-semitonal trichords and tetrachords.

B. Brover-Lubovski

DISSONANCE POSITION IN THE PRIMA PRATICA TRADITION IN THE LIGHT OF SCUOLA DEI RIVOLTI THEORY (SCHOOLS OF DERIVATIVES)

Interpretation of dissonance – this cornerstone of the difference between *prima* and *seconda pratica*, as is commonly believed, is regulated by the purely musical context in the former, in comparison with the priority given to expressively rhetorical considerations – in the latter style. The theories of Francescantonio Calegari (1656–1742) cast doubt on this statement: his handwritten treatise *Ampla dimostrazione degli armoniali musicali tuoni* (1732) offers an original concept regarding the position of dissonance and his references to the polyphony of strict writing.

Theoretical premises of Calegari, based on his analysis of old polyphonic works and his own surviving compositions, refute the unambiguous difference in the position of dissonance in *prima e seconda pratica*.

Keywords: history of theory, Baroque music, counterpoint of strict writing, harmony.

A. A. Gundorina

**A DISCUSSION ABOUT THE POLITONALITY.
FROM THE HISTORY OF THE FORMATION OF TERMS AND CONCEPTS
IN RUSSIAN MUSICOLOGY
(BASED ON ARCHIVAL MATERIALS)**

The report for the first time on the basis of archival materials presents the scientific discussion about politonality, which arose in Russian musicology in 1957–1958.

The relevance of the research topic is due to the need to study the evolutionary processes of musical terminology. S. S. Skrebkov's article "On contemporary harmony", published in the pages of the magazine "Soviet music" (1957, № 6), caused bright and long-lasting discussion about polytonality. In the dispute, S. S. Skrebkov's main opponent was his colleague V.O. Berkov. Gradually, disagreements that arose between scientists on the pages of a scientific publication attracted new participants to their orbit and led to a discussion held at joint meetings of the Department of Music Theory and the Department of Music History of the Gnesins Musical Pedagogical Institute. During February and March 1958, four joint meetings were held, which resembled fierce fighting.

The discussion between the authors of the articles and other participants demonstrates the situation that characterizes the position of the Russian music science of the late 1950s. The analysis of archival materials allows us to conclude that the differences mainly consisted in the understanding of the term "polytonality", its definition, aesthetic evaluation, as well as methodological positions of the study.

Keywords: polytonality, musical terminology, Soviet musicology.

CONCEPTUAL APPARATUS IN THE STUDY OF TIMBRE AND TEXTURE

E. V. Titova

RUSSIAN TERMINOLOGICAL THEORIES OF MUSICAL TEXTURE

The doctrine of musical texture in the domestic musicology has undergone a significant evolution. First observations about the music matter appeared in the early 20th century. At the stage of addition of the scientific theory, the formation of its conceptual apparatus, which at that time was characterized by a complicated synonymic vocabulary, a high level of metaphorization.

Significant milestones in the development of the “music-matter studies” was research by Yu. Tyulin. There was a leap from the level of metaphorization of the term system to a qualitatively different level – the level of establishing a “categorical grid” and the basic conceptual lines of a new theoretical field in musicology. Further development of the theory of the music-matter studies, beginning from the 1970s, is associated with the emergence of basic research and scientific works of Yu. Kholopov, V. Kholopova, E. Nazaikinskii, R. Berberova, T. Bershadskaya, M. Skrebцова-Filatova, A. Maklygin, Z. Wiesel, T. Krasnikova etc. Modern research settings of the music-matter studies are determined by the necessity of theoretical comprehension of new writing techniques and involvement in the analytical sphere of the new realities of the sound space.

The guiding vector in the formation of ideas about the *terminosystem* of Russian futurology is the vector of “science of science”, based on the phenomenon of reflection of scientific knowledge. Reflexive processes in science presuppose the establishment of a special position, addressed not so much to the subject of research, but first of all to the process of cognition and the means of its organization. In recent decades, self-knowledge of science has become one of the notable trends in musicology.

Terminosystem of the modern vektorologie may be considered in various angles, the centering of the individual “stories” of developing terminology: the history of the emergence and existence of a term; discrepancies in the interpretation of certain terms in the modern system of knowledge; mobility formant “categorical grid”; the introduction of new terms etc.

Keywords: term, music, texture, fucturologia.

D. R. Zagidullina

“HISTORY OF ORCHESTRAL STYLES” COURSE IN HIGHER EDUCATION: PROBLEMS OF TERMINOLOGY

The “History of Orchestral Styles” course is relatively new when compared to other theoretical disciplines. For example, it was taught as an elective course at Moscow State Conservatory from 1950s to 1997 by Yuri Alexandrovich Fortunatov. The course is provided by the Kazan State Conservatory since 1970s.

Yuri Alexandrovich Fortunatov emphasized that “the course’s goal is to teach students to professionally analyse characteristic means and techniques which are specific to a particular style.” In order to achieve this goal, we need to provide students with terminology and to take into account that the History of orchestral styles is closely linked to harmony, polyphony and musical form. In works dedicated to the orchestral language study of various composers, researchers draw our attention to a big amount of timbre means. However, a significant number of the described approaches does not have any name; some other terms that were used require further specification. In general, the information on timbre approaches is unsystemic and scattered. This creates methodological challenges when analyzing the orchestral texture of symphonic works. For this reason, a system of differentiation of well-known means of orchestral organisation is suggested. Some terms for marking specific timbre approaches were selected and introduced.

The *form criterion* is the basis of the timbre approaches systematization. This criterion allows to distinguish approaches according to time-scale action. There are three groups depending on form’s functioning conditions:

- Phonic level approaches are used in a particular texture and they reflect the vertical parameter of the orchestral structure.
- Syntactic level approaches are the mean of development in a smaller form sections or on the boundary of various structures.
- Composition level approaches are related whether to bigger sections of a particular work or they function on the comprehensive form level.

Keywords: orchestra, orchestral style, history of orchestral styles, timbre approaches.

A. K. Iglitskaya

"HARMONYTIMBRE" IN THE MUSIC OF THE XX AND XXI CENTURY

The term "harmonytimbre", first used by Sabaneyev against the music by A. Scriabin, means "less analytical than harmony and more differentiated than timbres". Despite the fact that at one time he did not take root even in Russian science the phenomenon he denoted is widespread in the music of the XX century. In fact, a spectral technique lies in the construction of harmonytimbres and works with them. Thus, this term, successfully grasping the essence of the phenomenon, is applicable to actual spectral school (G. Grisey, T. Murail, H. Dufour) and to a wide range of composers, one way or another referring to the spectral method (G. Scelsi, F. Romitelli, K. Saariaho, M. Lindberg, V. Tarnopolski, etc.). In the absence of a single term, the consideration of all phenomena is difficult: some rather belong to the pitch structures, and others to the timbre. Meanwhile, the use of the concept of "harmonytimbre" for the analysis of spectral and postspectral music allows us to record the features of composition’s technique, which otherwise would go unnoticed. The report is intended to draw the attention of Russian and foreign musicology at the relevance of the term "harmonytimbre" for the development of the study of contemporary music, and also to show its application on the examples from the works of the aforementioned composers.

Keywords: harmony timbre, spectral method, spectral school.

TIMBRAL HARMONY (DEFINITION)

The appearance in the music of the twentieth century of new musical material – fundamentally non-tone, noise (timbre music, sonoristics, noise-music, etc.) poses the task of revising and clarifying the current music-analytical apparatus. The paper states that to current moment, timbral harmony has formed as a phenomenon and has its own tradition of theoretical understanding. In the area of this tradition - the concept of harmonietimbre (L. Sabaneyev), overtone harmony (V. N. Kholopova), l'harmonie frequentielle (T. Murail), the concept of objets musicaux (P. Schaeffer), the theory of spectral music, noise-music, etc.

Keywords: timbre, harmony, overtone harmony, spectral harmony, noise music.

I.V. Viskova

THE HISTORY OF MUSICAL INSTRUMENTS BY KURT SACHS: PROBLEMS OF TERMINOLOGY

Curt Sachs (1881–1959) is the founder of a scientific approach to the history of musical instruments. Together with Hornbostel (1877–1935) he created the musical instrument classification. The system was created in 1914 and remains relevant until today.

The book was first published in 1940 in New York. It was written in accordance with the author's ideas about the evolution, migration and classification of musical instruments. It provides an overview of not only European, but also non-European musical instruments. Curt Sachs is recognized as one of the founders of ethnomusicology.

In his book Sachs addresses the emergence of terms related to the name of musical instruments (fidel, viola, psalterium, harp, flageolet etc.). He also provides clarification on the names of parts musical instruments.

However, for historians of musical instruments, the question the correct understanding of English terms used in the book of is still challenging, since it often conflicts with terminology used in other countries. Thus, for example, speaking of European harps, Sachs distinguishes them in a separate form, although he does not indicate that these are frame instruments. Diatonic harp may not have a device for shortening strings, although it can be equipped with special hooks or pedals of single or double action. Sachs always uses the English word 'hooks'. He does not use the terms 'levers' or 'leverage', also he does not use the term 'Lever harp'. The author calls all types of edge-blown aerophones as flutes, although in Russian literature we find the terms whistle, pipe, and swirel. As for the group of Trumpets, the Blowing horn or Winding horn is often replaced by the term 'Trumpet' in his book.

The book of Curt Sachs «The History of Musical Instruments» still retains its relevance up to this day, however, it requires knowledge of the specifics of instrumental terminology.

Keywords: Curt Sachs, History of Musical Instruments, Terminology, Organology.

**ON THE PECULIARITIES OF THE EMERGENCE AND EVOLUTION
OF THE CONCEPTS OF *DIAPHONY* AND *DISCANTUS*
IN WESTERN EUROPEAN MUSICAL PRACTICE**

In the history of Western European music over the past ten centuries, there has been a curious phenomenon of changing the term denoting the type of organization of polyphony. The change of term occurs after about 300 years, along with a change in the artistic paradigm. Such key designations became the concepts of *diaphony*, *discantus*, *counterpoint*, *harmony* and *polyphony*.

The term *diaphony*, originally used in the meaning of the intonation-mobile interval (in contrast to the intonation-stable *symphonies*), in the first half of the IX century becomes a negative metaphor for the first samples of a non-parallel organum. Later, having received the status of an official term, this concept turns into the main designation of the sound-altitude system of a given era as a whole. However, in the XI century with the appearance of the opposite movement of voices in the technology of organum composition, the term *diaphony* gradually shifts to a phenomenon even more ancient than the one thanks to which the word itself arose. This concept is beginning to be called a parallel organum, completely obsolete by then.

A similar picture is observed in connection with the word *discantus* (“treble”). Having arisen in the 30–40s of the XI century as a negative designation of the “behavior” of the upper voice in the so-called free organum (*discantus* as contradicting the movement of the *cantus* containing Gregorian choral), this concept by the middle of the XII century acquires terminological status in relation to any two-voice, containing the opposite vote. However, by the 30s of the XIII century, the meaning of this term shifts again: two-part texture is now called *discantus*, in which both voices move in a modal rhythm, while the opposite movement of voices without a modal rhythm begins to be called *organum purum*. Ultimately, the *discantus* becomes the designation of the artistic result obtained as a result of the implementation of the latest procedure at that time – counterpoint.

Keywords: diaphony, organum, discantus, counterpoint.

CONCEPTS AND TERMS IN THE INTERDISCIPLINARY SPHERE

A. A. Amrakhova

THE NOTION OF PREDICATION IN MUSIC, OR ABOUT NEW POSSIBILITIES OF USING LINGUISTIC TERMINOLOGY IN MUSICOLOGY

The history of perceiving predication dates back several millennia, linguistic, logic and grammar were striving to comprehend it. That is why the action of predication itself acquires different names and is characterized differently in these sciences. In the narrow sense, the predicate is what is said (affirmed or negated) about the subject. This classical for linguistic definition has nothing to do with music, in this way any analogies with music art will be problematic. The point is that stratification of the semantic field itself presupposes terminological plurality at different levels of comprehending the discourse and those processes which are behind its generation. For example, one and the same action of attributing a certain feature to an object (the action of predication is most frequently explained like this) implies: at the cognitive level – interrelation of the semantic predicate and the system of relations between the actants (acting personae of the “state of things”), at the logical-communicative level – interrelation between the topic and comment, at the surface (grammar) level – interrelation of the subject and the predicate (this level is absent in the musical language). So, we will try to place the emphasis on predication as a cognitive process, which is one of the main attributes of human mind.

Modern approach to the notion of predication is based on the fact that a certain semantic core is kept in the human’s memory not always in the form of morphologically framed contamination of several objects and presentations. Thus, predication is treated as the process of restructuring the sense, which results in “linearizing” the semantic invariant (proposition), that is the elements of the phrase are lined up, which makes the speech itself possible.

The report will tackle such notions of predication which prove the possibility of predicating in the music language. And it is not only “expansion” of a typological scheme into a full discourse, but also processes that can be compared to the predication of conditions, events, processes, activity. At the basis of this differentiation lies the discrepancy between static and dynamic situations. Interconnection of general linguistic and individual authorial ways and means of expressing the “predicate” (everything that can perform its function in music) allows to speak about the peculiarity of depicting the author’s “world picture”. The specific authorial ways of predicating can be treated as one of the features of individual style.

Keywords: predicate, predication, cognitive research, musical discourse, musical style.

**MUSICOLOGY AND THE HUMANITIES: ON THE TERMINOLOGICAL
ADOPTIONS AND «PARALLELISMS»**

In the whole musicologists of our country highly positively regard the enrichment of musicology terminological apparatus by means of adoptions from other spheres of art studies and the humanities – this tendency «...answers the nature of music and reveals the brilliant abstracting abilities of this art...» (E. Nazaikinskiy). Moreover the well-grounded criticism on the occasion of the surplus «“creation of terms” without a special necessity» (I. Sposobin), as process which is leaving out of account the specificity of different research knowledge fields, is advanced.

These adoptions are especially vulnerable in the field of methods when the adopted concept or term actually «obliges» a researcher to following mastering and/or adaptation of some analytical procedures or appraisal criterions. A strict adherence to the adopted method entirely can inspire «aberrations» in the process of research investigations and bring to more than questionable totals of them. A «free» approach to the proper methodological studies pretty often involves «metaphorization» of term which keeps only the remote succession with its primordial comprehension and predestination. As examples it can mention the evident troubles accompanying introduction of culturological approach, and phenomenological or hermeneutical methods as «innovations» of our country musicology.

Some «interdisciplinary incidents» to be conditioned by existence of peculiar terminological «homonyms» are deserving attention too. In particular the complex approach quite often is identified as complex (primary integral) method of musical work analysis. Such «parallelisms» obviously presuppose some reciprocally acceptable differentiation of terms-«twins» allowing of diverse art-study discipline interests and practical advisability of «over-literal-render» following in generally accepted standards of scientific ethics (the problem of terminological priority etc.).

In connection with elucidated range of problems, it seems not without interest functioning of «mechanism of inverse connection»: these are analogous adoptions of musicological terms realized by study of literature, aesthetics, theory of fine arts, cinematology and other humanities.

Keywords: musicology, humanities, terminological apparatus, adoption of terms.

T. B. Sidneva

**«BOUNDARY» AND «BOUNDARY EXPERIENCE»
IN THE METHODOLOGICAL INSTRUMENTATION OF MUSICOLOGY,
PHILOLOGY AND CULTURAL STUDIES**

If any scientific concept is understood as a petrified metaphor, then the process of converting metaphors «boundary», «borderlands», «threshold», «frame», boundary's experience into concepts becomes obvious. Over the past decades the boundary with all its attendant phenomena, has established itself as one of the central methodologically significant categories in philology and cultural studies. The status of the

boundary as a cultural universal has been substantiated, its ubiquity and pervasiveness, its connection with the fundamental senses of culture have been determined. Its categorical significance for understanding the specifics of different eras, directions, schools, national cultures, aesthetic paradigms is argued. It has been established the boundary determines the existence of oppositions chaos-order, visible-audible, finite-infinite, ultimate-infinite.

At the same time, in modern humanitarian knowledge the focus of attention is moving from the issue of fixing boundaries to the problem of «what is a boundary». Nonlinearity and multicomponent structure of the boundary, its multifunctionality open up with all the evidence.

Music can be represented as the quintessence of the boundary, because at all levels of existence music is permeated by the dialectic of «rigidity» and mobility, closeness and openness of boundaries, limits, frontiers.

The boundary category has a high heuristic potential in the methodological tools of musicology. At the same time, a paradoxical situation remains relevant in music science. On the one hand, it is difficult to find significant research that does not touch the boundary and boundary phenomena among studies about music. On the other side, the definition of «boundary» is usually used by default, without fixing the scope of the concept.

Presented in a variety of its various functional forms, the boundary can be the key to further substantiation of self-identification of local traditions and their interaction, understanding of actual musical practices. The multilinguistic nature of the boundary can contribute to the detection of previously hidden aspects of the traditional and the new, one's own and others', author's and anonymous relations, etc.

The understanding of «boundary experience» as the behavior of the subject at the intersection of various territories, opens up new research aspects of the psychology of musical perception in receptive aesthetics.

The concept of «borderline codes» associated with the border has high cognitive productivity, which allows preserving the genetic memory of musical art and keep the continuum of its formation.

Keywords: boundary, borderline codes, boundary experience, philology, cultural studies, musicology.

M. S. Starcheus

TERMINOLOGY IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH (ON THE EXAMPLE OF MUSICAL PSYCHOLOGY)

The demand for the interdisciplinary approach in the study of musical art in the next decade will increase for many reasons. First of all, because in modern musical and creative practice there are phenomena which are being multiplied and go beyond the traditional disciplinary boundaries of musicology. Although they are hardly explainable beyond the musicology.

Since each scientific discipline has its own subject of research and terminological apparatus, interdisciplinarity from a potentially productive condition of scientific research can become an independent research task, which is evident in the example of musical psychology.

Musical psychology is defined in two ways: as an applied branch of psychology (like military or medical) and as applied musicology, exploring music in a special perspective. But both incarnations of music psychology is not quite compatible. The first considered itself satisfied with the terminological apparatus of General psychology with the corresponding refinements ("*musical thinking*", etc.). The second is based on the terminology of music theory with appropriate accents ("the modal *sense*", etc.).

Psychological analysis of music in the language of musical terminology becomes a "hostage" of this terminology. It is impossible to describe correctly in terms of psychology such phenomena as "the modal sense" or "sense of rhythm". At the same time, once you live the conceptual limits of music, this musical peculiarity is lost, and then psychological analysis loses its significance.

The situation of interdisciplinary studies of musical art requires a thorough analysis in order to move from the summation of knowledge and methods of different scientific disciplines to their productive interaction in the study of musical phenomena.

Keywords: interaction of scientific disciplines, musical phenomena, terminology and subject of research.

I. A. Skvortsova

THE TERM "ICONOGRAPHY" IN ART CRITICISM AND AS APPLIED TO MUSICAL ART

The presentation is devoted to inter-specific problems of art criticism, namely the interpretation of the term iconography and its adaptation to musical art.

Initially, the term iconography was used in relation to visual arts and meant the *image* of a person, plot or scenes of a plot.

The next stage in the application of the term is associated with integration processes in different types of arts, transmitting categories and terms of one art to another. In this case, we are talking about the applicability of the term from art criticism to musical art.

The term musical iconography most often means an *image* in visual art, for example, in painting themes and subjects related to music.

But the opposite is also possible - the possibility of borrowing and transferring iconographic themes and plots that have developed in visual art into musical art.

The concept of *iconography* gradually acquired a generalized meaning, as a kind of *substantial* layer in a particular art or style. So, the Art Nouveau style in the visual arts has developed its own iconography - a *certain range of topics, plots and motifs*. Moreover, it is the plot-iconographic plan that largely reflects the substantial, semantic level of the Art Nouveau.

Musical art absorbed many characteristic iconographic themes of Art Nouveau. Among them: motives of wave, spiral, island, spring, ideas of growth-movement-impulse-development, dances-bacchanalia, erotic motifs, fairy tale motifs, motifs of mythological birds, all kinds of colors, etc. Their reflection in musical matter is the essence of musical iconography.

Keywords: iconography, musical iconography, Art Nouveau style, iconography of Art Nouveau in Russian music, Russian music of the turn of the XIX and XX century, iconographic motifs.

TERMS-HOMONYMS IN MUSICAL AND PHILOLOGICAL STUDIES

The paper is devoted to the comparison of terminology in the two humanities. Music and literature, despite the different nature, have much in common, which is historically explained by the long period of syncretic existence (ancient art, folklore). This was reflected in the terminological apparatus. Moreover, despite the commonality of many terms, they often have different meanings, i.e. are homonymous terms (E.G. Etkind). Such phenomena may arise because of the parallelism of the arts, and as a result of the interaction of the two humanities, but also because of the analogies used by researchers trying to bring together music and literature.

Homonymy of terms can be manifested at the level of structure of musical and literary speech (motive, phrase, sentence, period, etc.); at the level of artistic techniques and means of expression (consonance and dissonance, rhyme, meter, rhythm, syntactic parallelism, etc.); at the level of types of musical (literary) speech (poetry and prose, polyphony, etc.); at the level of genres (poem, Novella, Elegy, fairy tale, sketch, impromptu, aphorisms, Madrigal, monologue etc.).

The article details the first two levels. The analysis shows both the commonality and sometimes radical difference between the two types of art (and, accordingly, the terminology used by scientists), which is associated with their specificity.

Keywords: terms-homonyms, motive, phrase, sentence, period, rhyme, meter.

L. D. Pylaeva

TERMINOLOGICAL RELATIONS OF MUSICAL, POETIC AND CHOREOGRAPHIC SYNTAX IN STAGE DANCES OF THE FRENCH BAROQUE

The syntactic level of organization in dances of the XVIIth – the first half of the XVIIIth centuries is relatively less known in the Russian musicology of today. However, this study allows to understand the process of deployment of Baroque dance as an artistic statement, since a higher compositional level of its organization appears as emerging.

The analysis of syntactic processes in stage dances of Baroque gives the chance to trace the original interaction of movement, music and a word enclosed in them.

In this variety of the French stage dance *danse chantée* ("dance song"), found different ways of interacting components, from concurrency to relative autonomy. By discussing them, it is necessary to take into account the historical and artistic context of the Baroque era with its inherent great significance of rhetoric. It is reflected in the terminological Arsenal of musical dance and poetic syntax, operating with such concepts as *membre*, *phrase*, *période*. The identification of the mechanism of their correspondence is complicated by the predominance of the specificity of these concepts in each of the three areas over the generality.

An important factor complicating the study of syntactic processes in dancing with singing is the ambiguity of interpretations of rhetorical elements of the statement by musicians, poets, choreographers, their synonymy or homonymy.

Some semantic instability was observed in relation to syntactic units, quite specific for each component of the French stage dance. So terms used in choreography – *mouvement, pas, temps* – are designated and actions of body parts, and types of dance movements – including in relation to specific genres: *courante (mouvement de courante, temps de courante), bourre (pas de bourrée), the minuet (pas de menuet)*, etc.

The terms used to refer to the larger structural units of dance – *phrase, période* – were borrowed (as mentioned above) from rhetoric, but not directly, but through the "intermediation" of music.

The most interesting subject parsing Baroque dances – the balance of text, dance and music caesura, especially at the level of small units – they determine, respectively, the logical, pathetic (or oratorical), and grammatical accents, and also different in their final effect dance moves, with a detailed hierarchy of cadences.

Correlating element of such a multifaceted syntactic organization in French stage dances with singing is the syntax of the poetic text not only because of its special closeness oratory, which focused any artistic statement Baroque, but above all because the laws of versification largely *etroitesse* constitutes the basis of music and dance.

The study of terminological relations of syntactic units proves, on the one hand, the General direction of the artistic impact of all components of the Baroque stage dance. On the other hand, it reveals the amazing originality of the *counterpoint of movement, melody and text*, that characterizes this highly original phenomenon.

Keywords: syntax, Baroque stage dance, music, poetry, choreography.

NARRATIVE AND NARRATIVITY IN THE SCIENTIFIC AND MUSICAL CONTEXTS

L. O. Hakobian

THE DIALECTICS OF SERIAL RHETORIC AND NARRATIVITY IN THE MASTERPIECES OF THE DARMSTADT AVANT-GARDE

The notion of ‘serial rhetoric’ was introduced in the 1950s by Boulez. Obviously, the ‘rhetoric’ in Boulez’s interpretation is synonymous to what is usually referred to as ‘poetics’, that is, in general terms, the correlation between language and its (poetic) usage. The rhetoric/poetics of the elaborated serial writing implies an extremely high degree of detalization with regard to any single element of musical tissue, as well as a special kind of stylistic purity preventing superficial associations and simple compositional solutions. A ‘mature’ serial text, ideally, is a constellation of more or less autonomous and unique sound events or of their conglomerates. Such an approach to musical form is seemingly incompatible with the category of narrativity, suggesting the presence of such attributes as coherence, development and purposefulness. On the other hand, some key works by such major figures of the Darmstadt avant-garde of the 1950s as Boulez, Nono and Stockhausen, though impeccably ‘pure’ from the viewpoint of serial rhetoric, are not devoid of a peculiar narrativity, which enters in dialectic relations with the principles of serial writing. I will discuss several notable cases representing this kind of dialectics and show how it helps to increase the degree of ‘comprehensibility’ (in Schoenberg’s terms – *Faßlichkeit*) of a musical work.

Keywords: narrativity, serial rhetoric, Boulez, Stockhausen, Nono.

I. S. Stogniy

TONAL DRAMATURGY OF A MUSICAL WORK: THE NARRATOLOGICAL ASPECT

The tonal sphere is the important semantic structure of music. It can be considered as an independent story-forming line in which the tonalities participating in the process of meaning formation solve the “strategic tasks” of musical texts and realize the “intentions” of these texts (terms of U. Eco). The tonal plot has significant narrative resources of its own, but it is not isolated from the general context and is the same bearer of meaning as intonation fabric, texture, orchestration. Lining up in a sequential chain of tonal events this sphere in its own way describes a “plot” in which the tonalities turn out to be specific “characters”. In accordance with the general concept compositions of tonality are interpreted along with other textual elements. However there are no two identical interpretations of the same tonality because the tonal “scenario” depends on the general context. Like other areas of a musical work the tonal sphere

has a multi-level nature. There are tonalities of the first and second (other) plans and accordingly tonal dramaturgy. The narrative properties of tonalities in a work can be manifested: a) in the form of general characteristics enshrined in culture (the report will present a table of tonal values compiled by J. Nattier); b) as an independent line of storytelling (being tied to specific events or characters, a number of tonalities are considered on the example of Bach's Passions in which they contribute to a deeper understanding of the gospel events literally helping them to be "investigated"; c) as the main concept of the composition (Ryabov's Fantasy shows a long tonal path to C-dur); d) in the form of a coloring game (colorful interactions of distant tonalities in Brahms's Intermezzo).

Keywords: tonality, dramaturgy, narrative, plot.

T. V. Tsaregradskaya

BYRON ALMEN'S THEORY OF MUSIC NARRATIVE: ESSENCE, PROCEDURES, MEANING

In 2008 the book "A Theory of Musical Narrative" by American scholar Byron Almen once again stressed the problem of musical narrative interpretation. In philology the notion of narrative became actual in the 20th century since 60s in the works of Tsvetan Todorov and Roland Barthes, but in musicology it was used mostly as a metaphor. As far as narrative in music is still a matter of discussion, Byron Almen seeks to find a solution for the description of meaning in music.

As the main unit of narrative analysis Almen considers "topos". Topoi are known in music theory as specific compositional structures united by common species and recognizable for their specific expressive qualities. Scholars usually recognize as topics different dance formulas and other expressive constructions which have common meaning and common appearance, for example topos of hunt or sensibility. Using the mechanism of topoi analysis Almen undertakes narrative analysis of non-programmatic music pieces and makes a classification of narratives on the basis of genre archetypes developed by outstanding Canadian scholar Northrop Frye who distinguishes romance, tragic, comic and ironic features in his 1957 book «*Anatomy of Criticism*». His ideas give start to so called mythological or archetypal interpretation of literature, art and culture in the second half of the 20th century where anthropology and psychoanalysis after Jung play considerable role.

Keywords: musical narrative, topos, Byron Almen.

G. B. Shamilli

NARRATIVE AND MUSIC: LEVELS OF INTERSECTION AND HORIZONS OF INTERACTION

The understanding of music as an information system was formed in Western European musicology by the mid-80s of the XX century. It has been publishing in several authoritative periodicals ('Semiotica', 'Music and Narrative', etc.), monographs (Fred Maus, Byron Almen, Lawrence Kramer, etc.), articles (Patrick McCreless, Rob-

ert Hutten, Eero Tarasti, etc.) and so on. The main idea is that music brings the listener a certain sense by type of ‘story (narrative) as a result of the interaction process of a ‘narration’ (narration) and ‘commentator’ (narrator), or a recipient, encoding the narrative with its own cultural experience.

A generalisation of diverse and contradictory research experience is problematic both in terms of its understanding and transmission in Russian. There are several risks to remain in a closed language discourse, repeating the experience of Russian translation of Heidegger and Bergson. At the same time, there is an illusion of understanding this experience in reliance on a single fundamental study that does not reflect the entire spectrum of ideas that have formed in this direction of the modern musicology.

The concept of narrative in music is professional, detailed and at the same time controversial debated by the group of participants. The aim is to form an analytical approach in correlation with structuralism and the well-known V. Propp’s theory, as well as hermeneutics, theory of consciousness, sociology, questions about the applicable analytical approach to instrumental and non-instrumental music and so on.

Studying this concept, in my opinion, gives reason to search for common points of view in the experience of Russian musicology to solve the question about the underlying mechanisms of thinking in music. In my paper I am going to show how it is possible to apply the obtained results to the analysis of Eastern professional musical traditions.

Keywords: narrativity, music, mentality, analytical approach.

D. R. Petrov

YAVORSKI'S “NARRATIVITY”

The word “narrativity” (also “narrative”), however new it seems to be for the musicology in Russia, already has a history of its using in Russian-language thought on music. This is about the legacy of Boleslav Yavorsky (1877–1942) who repeatedly used it in his writings and letters after the mid-1930s. In each case, he terminologically accentuated this word, which was included in a number of his music historical and theoretical concepts.

Unlike today, Yavorsky's "narrativity" was not associated with any special method of musical analysis. He always characterized through this word the music itself, musical style or discourse. At the same time, the scope and meaning of the word was changeable.

Mostly, “narrativity” arose in Yavorsky’s language in connection with the trend of his thought, which is akin to historical poetics with its attempts to cover the centuries-old development of art based on some types of creative consciousness. In these cases, “narrativity” refers to the properties of music of certain historical periods (in particular, the Baroque era).

On the other hand – and this is one of Yavorsky’s remarkable insights, – the features that were discovered in different historical periods are not lost further, but they constitute a kind of “baggage” accessible to composer creativity of subsequent times. In this sense, "narrativity" enters as one of the facets into the music of the "psycholog-

ical era" (19th to the early 20th century), which Yavorsky as a musician was primarily interested in.

Finally, "narrativity" could be understood as a property of a single musical idea (regardless of the time of its creation).

In these and some other, not so clearly identified cases, the concept of "narrativity" does not remain unchanged, while retaining its semantic core.

Attention to Javorsky's word usage, thus, gives the opportunity to supplement the discussion about the narrative and narrativity with a historical and terminological excursus, and to see on an undoubtedly outstanding example how a term can function in inquiring humanitarian thought.

Keywords: Javorsky, narrativity, terms in the humanities.

TERMINOLOGY IN THE STUDY OF FORM

G. V. Grigoryeva

METAPHORICAL TERMINOLOGY IN THE NATIONAL HOLISTIC ANALYSIS METHODOLOGY

The need to preserve the musical analysis methodology of the achievements of the national analytical school: the method of holistic analysis by V.A. Zuckerman, based on a system of terms-metaphors. Their role in revealing the figurative content of music, the concept of the work. "Semantics of farewell" is one of V.A. Zuckerman's favorite terms-metaphors; "the Function of conclusion has its own <...> developed and rich arsenal of means <...>; operates some kind of "semantics of farewell", i.e. textural and functional interchanges, very common in the final sections. Almost the same meaning have final chromatic rounds, filling scales of farewell nature<...>. Naturally, this semantics has not only a direct expressive meaning. It is no less a method of *explaining the form* (my italics– G.G.)." The last circumstance, according to the scientist, the most important for the perception of a musical work by the listener, is: "u n d e r s t a n d i n g t h e i n n e r m e a n i n g of the given part of the form (spacing by the author – G. G.)", i.e. his engagement in revealing the figurative plan. An example of the effect of such means in the music of the classical-romantic era is V. A. Zuckerman's brilliant analysis of Schumann's piece "Warum?". Another important term-metaphor in this context is "the final change" ("change for the last time"), formulated by the scientist in his theory of major-themed structures and is one of a kind of summation. The effect of these principles at different levels of form is in codes (Beethoven, the code of the finale of the Sonata Op. 53, I. Stravinsky, Coda of the ballet "Agon"), in the finales of the cycles (A. Schnittke, piano quintet), G. Mahler, "Song of the Earth", F. Karaev, Concerto for violin and orchestra, in the form of a stable style constant (the genre of postlude in V. Silvestrov's music). Numerous terms-metaphors by V. Zuckerman are either unjustly "forgotten", or they occur as commonly used in contemporary analytic practice without authorship.

Keywords: V.A. Zuckerman, method of holistic analysis, "semantics of farewell", "final change", principle of "the form explanation", classical-romantic music, music of the XX century.

V. B. Val'kova

“MICROTHERMATISM”: THE WAYS OF USE AND CORRECTION THE MUSICOLOGICAL CONCEPT

The concept of “microthematism” has entered the modern Russian musicology a long time ago and is found generally in the analyses of the music of the XX century. It fixes the “functioning of any small thematic formations in the music” (V. N. Kholo-

pova). The concept of “microthematism” was introduced and originally developed for highly-specialized purposes: first of all, to define the special quality of the music of S.V. Rachmaninov. This article provides the interpretations of the concept suggested in the 1960s-70s by E.A. Ruchievskaya and N.A. Skaftymova in connection with the analysis of Rachmaninov’s works. The further life of the concept of “microthematism” indicates its expansion - it is used freely, without special explanations in the analyses of the music of C. Debussy, B. Bartok, A. Webern, A. Schoenberg. The author of the report suggests several analytical observations concerning this trend in the works of C. Debussy and A.N. Scriabin. Some problems and difficulties caused by using the term “microtheme” are discussed in the report: contradiction between structural and functional approach to the concept “thema”, and (based on the C. Dahlhaus’ ideas) the qualitatively new role of short motives in the music of the turn of the XIX–XX centuries.

Keywords: microthematism, motive, theme, Rachmaninov, Debussy, Scriabin.

V. R. Dulat-Aleev

REDUCTION OF THE FIVE FORMS OF RONDO OR “MARX 3.0”: TO THE PROBLEM OF TERMINOLOGICAL TRADITION IN THE THEORY OF MUSICAL FORM

Terminology shapes scientific thinking. Terminology is the basis of learning that forms long-term conceptual knowledge. The significance of the terminological tradition problem is connected with it. The relevance of the problem is enhanced in the context of the parallel existence of several traditions. One example of such a situation is the domestic pedagogical practice in the area of musical form, where the systematics of musical forms by A. B. Marx returned at the turn of the XX–XXI centuries.

According to many musicologists, Adolf Bernhard Marx (1795–1866) is the author of “perhaps the most developed and influential doctrine of form (Formenlehre) of the XIX century”, noted S. Burnham in the article “Form” from “The Cambridge History of Western music theory” (Cambridge, 2002, p. 887). In Russian musicology, Marx's theory was modernized at the end of the XX century.

Yu. Kholopov outlined the systematics of Marx, adapting it to the current state of the disciplinary matrix of musicology. The Marx’s “upgrade” by Kholopov significantly expanded and simplified the initial version of the theory that had many contradictions and unresolved issues. Kholopov’s work with the ideas of Marx can be called the version of “Marx 2.0”.

However, the modern pedagogical practice still needs to improve its theoretical basis. First of all, the five forms of rondo of Marx’s classification – there are not only terminological, but also logical contradictions in relation to this group of forms. The resolving of them in the expected version of “Marx 3.0” will have a positive impact on the general analytical and pedagogical practice.

Keywords: systematics of musical forms, upgrade of the traditional doctrine, music pedagogy, A. B. Marx, Yu. Kholopov.

FALSE RECAPITULATION. CONSIDERATIONS REGARDING THE HISTORY OF THE TERM AND THE METHOD

The term “false recapitulation”, which is very familiar to any musician, is historically of a rather late origin (appeared in the early 20th century), and initially related to a specific method for the introduction of the recapitulation section of sonata form. However, this expressive artistic device which is associated with the disruption of the expected course of events, and the effect of frustrated expectations is much older than the term *per se*; moreover, it is broader in meaning, since it was used back in the Baroque age, in forms both historically preceding sonata form and those that are directly unrelated to it.

In Russian musicology the word combination “false recapitulation” has long been functioning as a term. The artistic device which is denoted by the term has a number of sustainable features, though scholars may give a different emphasis to the term in describing and interpreting it. In foreign musicology (German, for instance) the picture may not be that clear. The reason for it is not just the absence of a single generally accepted term to denote this phenomenon, but also in the more comprehensive interpretation of the phenomenon and the place for its location which might happen to be rather distanced from the starting point of the actual recapitulation.

Keywords: false recapitulation, recapitulation, sonata form.

T. Yu. Chernova

A CONCEPT OF MUSICAL FORM IN THE LIGHT OF ALEXEI LOSEV'S AESTHETICS

An understanding of the term *musical form* admits of various interpretations. Among them, the one that interprets it as *compositional structure*, i. e. the sounding integrity of a piece of music, is used in scholarly and teaching practice more often than any others. Such a preference has its local historic reasons, the most important of which are: (1) an idea that music exists as an assemblage of artworks, which was typical of the 18th–19th centuries; (2) a paradigm of an integrity and completeness of every artwork, which was rooted in the aesthetics of Classicism; (3) an understanding of *absolute music* as a system of relationships between sounds.

In the contexts of other epochs and traditions, composers' efforts aimed at creating musical structures were and are more limited with the requirements of certain genres, techniques and other factors. Such an approach corresponds to neither an idea of form as a category of general logic nor its status in terms of today's aesthetics and scholarship. The practice of teaching musicology courses proves and strengthens such an incompliance, hence a necessity to eliminate it.

Being an empirical field of knowledge, musicology may outline some ways of solving the problem. According to a definition by the prominent musicologist Boris Asafyev (1884–1949), form is *the way to discover music*; yet, it does not mean that form is restricted by the compositional structure, as the correlation of *all* the components of musical form, including the sounds, the images, the genres and the structures, as well as the very compositional technique and some others, varies historically.

These solutions can be proved by an ingenious aesthetical doctrine of the remarkable philosopher Alexei Losev (1893–1988), which is, alas, still far from being familiar even to Russian musicologists, let alone foreign ones. The congress participants are offered an attempt to comprehend an initial stage of Losev's phenomenology of musical form based on his book "Dialektika khudozhetsvennoy formi" (*Dialectics of the Form of an Artwork*, 1927), in which form constitutes one of the key categories. It is viewed as an aspect of *expression* and understood as its embodiment in *das Anderssein* ('other-being'), be it the substance, consciousness or *eidōs* of any essence revealed in the real world.

The philosopher describes the multi-layered power of *expression* by using a number of subordinated categories, of which *symbol* is its nearest one. He tends to include *form* as *image* in the *symbol*, together with *das Urbild* ('pre-image'), i. e. *content*, and then to place it in the middle of a series of categories, whose extreme points appear to be *idea* and *fact*, i. e. an artwork. When one conveys an idea impressed in a piece of art, its form cannot be reduced to its compositional structure only, as *form* consists of many components. Losev did not make any more detailed description of the phenomenon of musical form; yet, it seems to me, it is us who now ought to do it.

Keywords: musical form, musical aesthetics, philosophy of music, compositional structure, expression, Boris Asafyev, Alexei Losev, *Dialectics of the Form of an Artwork*.

A. R. Kasimova

AN AUTHOR'S ANALYSIS OF VINCENT D'INDY'S SYMPHONIC WORKS: ON THE PROBLEM OF FRENCH TERMINOLOGY

The richest terminology from the period named «fin de siècle» can be represented by Vincent d'Indy's treatise «Course in Musical Composition». The main aspect of this work are the specific features of the instrumental music's construction which was given by d'Indy in the mentioned treatise. According to composer's treatment, symphonic music has constructive advantages over the dramatic music.

On analysing his own works, especially details of the «Symphonie sur un Chant Montagnard Français», d'Indy used an original terminology. Its semantical content is the object of the presented work.

Describing this symphony, the composer researches the formative elements of different syntactic levels and uses the following terms (from those which denote the motive-thematic level to those which emphasize the architecture itself): motive, phrase, period, strophe, theme, idea. The period means a part of the phrase, and the idea is the fundamental essence of the composition.

The most particular object that appears is the "cyclical principle" («*principe cyclique*»), the sense of which is the repetition of important syntactic elements (motive, theme, cell, phrase, etc.) from one movement of the work to another for the creation of a special unity. The result of applying of the cyclical principle is the "cyclic form" («*forme cyclique*»), and varied-returning elements get the status of "cyclic".

In the symphony, d'Indy defines two "cyclic" structures: the "cyclic theme" (it appears in each movement of the work, but in different versions) and the "cyclic motive" (it is exhibited in the second movement, and then is actively developed in the finale of the composition).

Keywords: author's analysis, French terminology, cyclic form, Vincent d'Indy, Symphonie sur un Chant Montagnard Français.

N. P. Ryzhkova

ON THE TERM “LEITMOTIV” AND ITS SYNONYMS IN V. D’INDY’S TERMINOLOGICAL SYSTEM

Vincent d'Indy is a prominent representative of French Wagnerism: he didn't only seek for the way to creatively embodying of the Wagnerian method in his works (dramatic legend «Le Chant de la cloche» and operas — «Fervaal», «L'Étranger», «Le Légende de Saint Christophe»), but he also offered a theoretical conceptualization of this method (third volume of the treatise «Cours de composition musicale», his essay «Richard Wagner et son influence sur l'art musical français», unfinished work «Introduction à l'étude de “Parsifal” de Wagner»). The terminological aspect of this problem is revealing of the essence of the difference between Wagner's original term “melodic moment” (“*melodischer Moment*”), the German term *leitmotiv* and its French synonyms (the leading tune is *motif conducteur*, theme is *thème*). Since in musicology regarding there is considerable disagreement between the different interpretations of the term “leitmotif”, the detected terminological aspect does not lose its actuality.

The aim is to demonstrate the composer's terminology, mainly on the material of d'Indy's own analysis of the leitmotif system in the opera «L'Étranger». An attempt is made to systemize the thematic material of the opera in accordance with the hierarchy of terms proposed by d'Indy, in order to clarify the semantic capacity of each of the concepts, which he uses. The adaptation of Wagnerism on French basis is considered, that is also expressed in word usage, touching upon the description of the leitmotif technique. The author juxtaposes meanings, which are brought by Wagner into the concept «*melodischer Moment*», and meanings, which are immanent to d'Indy's terms. The difference between the concept of Wagner and its correlates proposed by d'Indy is emphasized.

Keywords: V. d'Indy, «L'Étranger», R. Wagner, French Wagnerism, leitmotiv.

D. Haas

TO THE TYPOLOGY OF USE OF THE TERM LEITMOTIF

Although the term “leitmotif” helps listeners to deepen their understanding of Wagner's works, typical definitions of the term itself are not enough to fully explain the different meanings and possibilities of this technique in and after Wagner's music.

The term “leitmotif” was not used by Wagner in his main texts on opera. The first to apply this term to Wagner's music was Georg Federlein. Hans von Volzogen, editor of the magazine Bayreuther Blätter, popularized it.

In my paper I am presenting a more practical approach in the discussion of leitmotif in and after Wagner's music. From my point of view, it is not necessary to define leitmotif without understanding that the leitmotif is not such if it does not belong to three interacting systems. These are: 1) a system of connections between brief musical motives and the main motives of the drama; 2) a tonality system in which all the key-

notes function as unstable and “unresolved” elements that are easily transformed and developed; 3) a system of human emotions, expressed mainly by instruments of a symphony orchestra.

Keywords: Wagner, leitmotif, interacting systems, Scriabin, Rachmaninov.

E. V. Rovenko

ON THE COMPREHENSION OF THE PHENOMENON OF MUSICAL TIME IN VINCENT D’INDY’S “COURS DE COMPOSITION MUSICALE”

The specifics of fin de siècle French musical thinking depends largely on innovative comprehension of musical time, that causes both properties of sounding material and principles of its development, the most important of which is irregularity of metric pulsation. Vincent d’Indy had also devoted attention to this phenomenon in his treatise “Cours de composition musicale”, 1897-1900. The treatment of d’Indy’s conception allows to define more exactly the essential characteristics of French musical thinking. By going from particulars to generals, it’s suggested to consider d’Indy’s terminology in accordance with hierarchical levels of form-building, that are represented by concrete terms.

Outputs. 1) The category of “free rhythm” (*rythme libre*) is reflective of a quality of organization of musical time. 2) The hierarchy of structural levels of the form could be interpreted as the embodiment of this category: from “intonation” (*intonation*), “monad” (*monade*), “cellule” (*cellule*), “neume” (*neume*), and “motive” (*motif*) — to “period” (*période*), “phrase” (*phrase*), “theme” (*thème*) and “idea” (*idée*). 3) Rhythm is “an order and proportion through time” and is characterized by three properties: relative duration of sounds (*la durée relative des sons*), their intensity (*intensité*) and pitch (*acuité*). These properties are connected with “amplitude and vibration of sounds” and specify the structure and character of a melody. 4) Unlike C. Debussy, who had appealed to rhythms of nature, d’Indy made a search for the correspondence of musical rhythm with a free rhythm of speech, having interpreted “a musical language” (*le langage musical*) as a correlate of “verbal language” (*le langage parlé*) and having chosen a verbal equivalent for musical structures (monad — intonation, neume — syllable). 5) An irregular rhythmic structure is generated by combination of pair characteristics of an “atom” of musical time (*temps*): «light» beat (*léger*) and «heavy» (*lourd*), «weak» (*faible*) and «strong» (*fort*), with priority given to the first pair.

Keywords: Vincent d’Indy, rhythm, musical time, musical language.

P. I. Pimurzin

HOW TO DEFINITE THE FORM? TO THE PROBLEM OF INTERPRE- TATION OF THE FORMS *KLEINE RONDOFORM AND LIEDFORM MIT TRIO*

The classical theory of the musical form of Adolf Bernhard Marx (1795–1866) received its revival in Russian musicology, largely thanks to the works of Ju. N. Kholopov and his successors. The classification of forms in Marx's theory largely reflects the principles of compositional organization in the music of Viennese classics.

The theory of forms that has developed in the Russian musicology of the Soviet period (which is still used in the course of teaching the discipline "Analysis of musical works" in some educational institutions) in some of its positions differs from the classical German theory on form. One of the main "stumbling blocks" in these theories are two forms, which in Russian theory are called "complex ternary form". They were divided into two types — with a trio as a middle part and with an episode as a middle part. In German theory, these forms belong to different classes of forms: the first form is called *die Liedform mit Trio*, and the second is called *die kleine Rondoform*. Each of these forms has its own principles of shaping.

However, Marx's theory has some contradictions in the definition of these two forms in some works, which appear as examples in his books. A number of forms, which according to many external signs correspond to the *Liedform*, are called *die kleine Rondoform*.

In the speaker paper, the points of Marx's theory apply to a wide range of works by Viennese classics, written both in *die Liedform mit Trio* and in the form of *die kleine Rondoform*. At the same time, author reveals some features of *die kleine Rondoform*, which were not indicated by Marx. Author derives criteria that allow to determine the form of a particular work more correctly.

The possibility of applying these criteria to the music of romantics and composers of the 20th century is also considered. Moreover, both well-known works and works that have not yet received the appropriate attention are involved.

Keywords: Adolf Bernhard Marx, instrumental music of the Classical and Romantic period, musical form, rondoform.

E. R. Skurko

THEORETICAL CONCEPT OF THEMATISM AND FORM V. BOBROVSKY AND ITS CATEGORICAL APPARATUS

The functional theory of musical forms by V.P. Bobrovsky, has been actual till nowadays as one of the sources of the scientific researches methodology and a subject of scholar courses, such as Analysis of Forms, Methodology of Theoretical Musicology, etc. First of all it is connected with flexibility, consistency of the concept, synthesizing ideas from the field of musicology, mathematics, philosophy and physics. Secondly, it is thanks to its interaction with different methods of analysis, such as intonational, semantical, structural, culturological, intertextual and the historical method as well.

The specifics of the theory was reflected in an extensive corpus of categories included in the musicological everyday life. These are: a system of functions (general logical, general compositional, special compositional), hierarchically similar levels, and others that reveal the essence of the form-process and, more broadly, the temporal nature of music as a whole.

Another reason arising from the previous one is that the concept is open to interaction with various methods of analysis: intonational, semantic, stylistic, structural, cultural, intertextual, as well as with the method of historicism.

A new word in the theory was the idea of modulation processes of form, the typology of the functions of musical dramaturgy (mono, paired, triad, multiple) and the principles of their interaction with compositional functions, with the rhythm of the musical form (one-component, two-, three- and multicomponent).

The theme (its semantics, the logic of inner thematical development, the peculiarities of the intonational, genre, tonal-harmonic structure, textural-timbre patterns, etc.) is interpreted by scientist as an algorithm for constructing dramaturgy and form - up to reflecting the peculiarities of the composer's artistic method, his relation to the world and individual musical thinking. Such categories as “visible intonation” are very indicative (about music by Rachmaninov, Debussy); “intonation as a frame”, “phonic variation” and “moving landscapes” (about Debussy); “thematically-concentrated method of development”, “developmental spreading”, “variantal development”, “variantal chains”, etc. (about the music of Shostakovich).

Keywords: functions, form, musical theme, terminology.

CONCEPTS AND TERMS IN THE MOVEMENT OF HISTORY

V. N. Nikitina

UNPUBLISHED BOOK OF YU. N. TYULIN: “ERRORS OF THE THEORY OF MUSIC (METHODOLOGICAL STUDY)”

The coryphaeus of domestic musicology Yu.N. Tyulin (1893–1978) left a huge scientific heritage, recognized even during his lifetime. However, the scientist's personal archive revealed previously unknown works, among which – the manuscript of the book the “Errors of the theory of music (methodological study)”. It comprises of an Introduction and 5 chapters (143 pages, 43 note examples; also only 10 chapters were planned initially).

The idea of the book is connected with gradual enlargement - from issues related to the phonic level, the syntax of musical language to theoretical ideas about compositions structures. The book covers the objects of theoretical study, which at different times became the objects of interest of both foreign and domestic scientists. Tyulin also addresses to a wide range of musical phenomena - from the European Middle Ages to modern professional and folk music. The discussion of controversial problems is based on logical analysis methods, and the vocabulary of the book is based on the “Logical vocabulary” by N.I. Kondakov (Moscow: Nauka, 1971).

The objective of this study is to consider not controversial issues, but obvious errors and shortcomings of the theory of music, the reasons for their entrenchment and the consequences they entail. A wide range of problems is analyzed taking into account the psychological patterns of the creative process of composers, the fundamental laws of general psychology, the development of various factors in the aesthetic attitude of listeners to expressive means.

The scientist's conceptual study apart from reflecting complex historical life of musical science of the XIX–XX centuries shows the contribution of Yu.N. Tyulin, which makes the work extremely relevant. The publication of the book is planned at the Moscow Conservatory in 2020.

Keywords: Tyulin, theory of music, logic, concepts, terms.

R. L. Pospelova

TO A PROBLEM OF NATURAL SELECTION IN MUSIC THEORY TERMINOLOGY

Scientific terminology is a part of language, being special lexicon. The concept of natural selection came from biology. But, according to linguists, there are general mechanisms of development of all live, and language is not an exception here.

For language so-called "temporary balance" (Sh. Balli) of *functioning* and *development* is peculiar. *Functioning* assumes normativity and some stability of terminology as a prerequisite for scientific communication; *development*, on the contrary, assumes change, introduction of new terms, dying of old, or use of the last in new values.

The terminology role in science is obvious. Many stand up for unambiguity of terminology, oppose terminological confusion. But synonyms or doublets are natural satellites of the term. Linguists speak about *relative* unambiguity of the term though its level has to be higher, than a usual word (by P.A. Florensky's definition, the term is "motionless mobility").

Influence of a certain theory and the system of the terminology serving it is limited to time, the place and extent of influence of the schools of sciences and authorities or *agents* acting in the concrete *field*, in this case, in concrete scientific area (P. Bourdieu).

At the same time agents or scientists are under environmental impact and picture of world, not only scientific, but also ordinary. Continuous overflowing of flows of information and impressions from different environments creates prerequisites for emergence of new terminology and methodology from the apprehended sources of the most different nature (scientific works, works of art, a news feed, etc.)

Keywords: scientific terminology, natural selection, problem of unambiguity/ambiguity and mobility of terminology, schools of sciences and authorities, agents in the field of scientific activity.

L. Kennedy

DEFINING SOVIET DANCE: THE GOLDEN AGE AND RUSSIA'S BALLETTIC LEGACIES

In 1929, Fyodor Lopukhov and Dmitri Shostakovich collaborated on a new ballet: *The Golden Age*. The scenario recounted the visit of a Soviet soccer team to a decadent European country, and the premiere announced that the work marked a 'transitional style in Soviet ballet' (1930). The comment sought to distinguish Soviet—indeed, post-Revolutionary – dance from the old Imperial style, not to mention the 'formalist' experiments of Russian ballet outside Russia. The final work was a spectacle noted for its choreographic novelty and musical vibrancy. Despite initial success, however, *The Golden Age* suffered devastating reviews. Lopukhov's claim that ballet was 'the property of all mankind' (1925) – an impassioned appeal to tenets of the Revolution—had failed to convince.

My paper examines these conflicting terminologies around ballet and situates *The Golden Age* within the competing impulses of the early Soviet creative environment. I argue that the work was important for the way it engaged Russia's balletic legacies and sought to define Soviet dance. In doing this, *The Golden Age* reasserted ballet's cultural relevance and creative potential in the post-Revolutionary period and claimed 'Russian' ballet for Soviet Russia.

Keywords: Shostakovich, The Golden Age, ballet, dance.

A SURVEY ON THE CONCEPT OF SOCIALIST REALISM IN WESTERN MUSIC HISTORIOGRAPHY

The concept of socialist realism is not easy to define in general, and this is no exception for music. The debate on the subject can reveal ideologies and tendencies on the literature. This work is a survey of the definitions of socialist realism in western music historiography. The main goal is to detect these tendencies, taking into account the period of publication dates. We looked into electronic catalogs of academic and public libraries in the city of Sao Paulo, Brazil, searching for 37 keywords in English, French, Italian, German, Portuguese and Spanish to collect books on the history of: music in general, 20th century music and Russian and Soviet music. In total 364 books were identified of which so far 150 were consulted. Definitions and commentaries were systematized in order to be easily searched, analyzed and compared. Of all consulted books, 92 do define the concept of socialist realism, although most of them indirectly. Granting this is a work in progress, we noticed in general that the concept is considered ambiguous if not empty of meaning, ignoring connections with previous aesthetic debates and revealing, still, a cold war view on the subject.

Keywords: socialist realism, XX century music history, Soviet music.

M. E. Pylaev

ON THE ORIGINS OF MUSICOLOGICAL TERMS IN RUSSIAN MUSICAL CRITICISM, PEDAGOGY AND LEXICOGRAPHY OF THE XIXTH CENTURY

The terminology of Russian musicology begins to form in the 1830s – 1840s. In its modern academic sense, it was formed in the 1860s.

The connection of music science with criticism and journalism is quite obvious. This is, in particular, musical critical activity of A. Serov and V. Stassov. The ability to argue argumentatively, to prove their case in connection with the approval of progressive national-original music in Russia (M. Glinka, A. Dargomyzhsky and others) required urgently the involvement of scientific musical terms.

The close connection of musical analytical activity with the *word* is also very important. The arts and the methods of such connection were different: first of all, it is a coincidence in one person of the music critic and the writer – both in Russia (V. Odoyevsky, A. Serov), and in Europe (E. T. A. Hoffmann, R. Schumann, G. Berlioz, etc.).

An another interesting manifestation of this connection is A. Serov's predominant interest not to "pure" instrumental music, but in program music, operatic and vocal music. It is known that Serov preferred vocal music to instrumental one. The music-critical activity of A. Serov demonstrates a gradual transition of research interest from the fields and genres of music associated with the word to non-program instrumental music. The prominent representative of Russian thought about the music of V. Odoyevsky closely intertwined scientific articles and belletristic literature. Here we can state the possibility of forming the principles of scientific thinking in the artistic sphere.

The musical lexicography also contributed to the origin of Russian scientific and musical terminology. The already named V. Odoyevsky and A. Serov, as well as the

less known M. Rezvoy (the first major musical lexicographer in Russia) were engaged in it. In his articles, the development of terminology preceded the formation of technique and methods of theoretical analysis of music as such. Rezvoy concerned questions of morphology of arts; probably, for the first time he used in Russian language the division of arts on "free" ("inventive") and "mechanical" ("performing"). In the terms introduced by Rezvoy is clearly visible the dependence on the German language (including the division of the arts into "tönende" and "bildende").

A special role in the formation of the Russian-language musicological terms belonged to the XIX century, the time when all the basic terms were formed. It is the activity of I. L. Fuchs (indirectly), M. Rezvoy, J. Gunke, V. Odoevsky, A. Serov (partly also P. Belikov, R. Gonorsky, Yu. Arnold, S. Degtyarev).

In Russian musicology theoretical terminology was formed earlier and historical one – later; pedagogy and education played an important role in this process. The study of Russian musical terminology raises several problems:

- the dependence of the Russian musical terminology from the European one; it is also difficulties by identifying the degree of originality of individual terms;
- comparative chronology of formation of musical terminology and scientific thinking;
- some difficulty in drawing exact boundaries between terms and non-terms;
- specificity of musicological terms as belonging not to exact and not to natural sciences, but to humanities.

Keywords: musicology, terminology, music criticism, music pedagogy, music lexicography.

J. V. Moskvina

THE CONCEPT OF *IMITATIO* IN THE LIGHT OF AUTHENTIC AND MODERN TERMINOLOGY

The term «imitation» which is very important concept in modern polyphonic analysis was entered to musicological treatises in the last third of XVth century. Nowadays this term is frequently used in a connection with a technique of repetition of the melodic line of one part by another one or several parts. One of the first authors mentioned *imitatio* in this sense was Ramos de Pareja (*Musica practica*, 1482). One can find similar descriptions in later works of Pietro Aaron, Vicente Lusitano, Gioseffo Zarlino and his followers. In this sense *imitatio* is often used in a pair with the term *fuga* which also means a repetition of the musical subject in each entered voice of texture. In latest time the terminological pair «*imitatio – fuga*» was considered in another way because of changing the sense of term *fuga* to a substantive form with its own musical laws and regulations.

In the XVIth century when ancient rhetoric treatises were well known to many musicians the term *imitatio* in works on musical theory is closely connected with another phenomenon – composition based on polyphonic model. *Imitatio* in this sense is appearing in Pietro Pontio's treatises. A word combination *ad imitationem* is widely used in musical editions of Renaissance; here, after this phrase, we can find the title of *cantus prius factus*. Now the technique is known as "parody": it was borrowed from the editions of Jacob Paix's mass, Seth Calvisius's motet and Georg Quitschreiber's

treatise, although in many modern works a term *imitation mass* is found because of its being closer to the authentic usage.

The polysemy of *imitatio* concept initiated in XXth century a scientific discussion about this term's relevancy with reference to Renaissance masses with polyphonic borrowing. At the moment the question about using a word *imitatio* as a synonym of parody technique remains open and the problem of *imitatio*'s considering is actual.

Keywords: imitatio, fuga, musical borrowing, parody, parody mass.

D. O. Chekhovich

TEMPO ORDINARIO – “NORMAL TEMPO”?

The problems of tempo are always relevant. In a letter to Sott Schott Publishing House (December 1826), Beethoven insisted on the need for metronomization. *Tempi ordinari* is referred to as outdated. In the fourth volume of letters (M., 2016), the term is translated as “normal pace”; this rendition causes doubt. The term tempo is understood to mean the common Italian terms: Largo, Adagio, Andante, Allegro, Presto (five-stage system by J.-J. Russo) or the same, but without Largo (four-stage system is subtracted from Beethoven's letter to I. F. Mosel, 1817). But Beethoven did not stop using Italian terminology either in 1817 (the time of the first metronomization) or in 1826.

The second part of the Serenade for flute, violin and viola D dur op. 25 (1795–1796) is marked as “Tempo ordinario d'un Menuetto”. Here the connection of the Italian designation with the “usual pace” is not visible. What does this remark mean, and what did Beethoven mean when he remembered this term in his declining years? For an adequate understanding of Beethoven's words, we consider it necessary to reconfigure the view of the research pace, to adapt it to cover several centuries. Beethoven as an organist (in his youth) and in the course of his studies could know about the practice of “normal tempo” (tempo was originally a time and a beat, not speed) and associate with it the rarity of tempo prescriptions by old masters. In a letter to the publishers, Beethoven, thus, states the difference between his modern tempo-variable practice (operating with multi-shaped tempo-speeds) and the old system of quantitative rhythm.

Keywords: Beethoven, metronome, rhythm, tempo, tempo, tempi ordinary.

A. A. Maltseva

MUSICAL-RHETORICAL FIGURES IN BAROQUE MUSIC THEORY: ISSUES OF TERMINOLOGICAL CONTINUITY AND MUTUAL INFLUENCE

Not more than ten authors from the Baroque period gave any definite criteria to select musical methods for their further inclusion into the list of figures. The rhizomatic character of the conceptual framework made up from different theories inspired by the similarity of ‘music’ and ‘rhetoric’ questions the appropriateness of consideration of musical and rhetoric figures as some sort of an integrated phenomenon. We find it appropriate to reconstruct the theorists' views supported by the authentic texts.

A phenomenon of a list of musical and rhetoric figures in theoretical source papers is associated with presence of several *origins* (J. Burmeister's, Chr. Bernhard's, J.

G. Ahle's theory, etc.), that is, completely unique embodiments of a 'floating' idea of similarity between the verbal and musical figures. Thus, to comprehend the issues of terminological continuity of the lists of figures we should critically assess the attempts of a single-vector analysis of migration of their designations (and, sometimes, of their definitions).

The report is supported by treatises and considers the following: the specific character of the theorists' concepts suggesting the unique lists of figures; the processes of adoption of the terminology and ways of its subsequent 'germination'; conceptual metamorphoses of the figures designations traveling from one treatise to another for more than a hundred years.

We suggest opposing the authentic dynamic character and heterogeneity of concepts and artificial widespread 'automatic sum' of different theories enabling a different understanding of the musical and rhetoric analytics.

Keywords: Baroque, musical rhetoric, musical-rhetorical figures, musical terminology.

M. E. Girfanova

TO CLARIFICATION OF ISORHYTHMIC MOTET DEFINITION (BASED ON THE MATERIAL OF PHILIPPE DE VITRY MOTETS)

An invention of a special type of motet, which will later be called "isorhythmic motet", contemporaries attributed to Philippe de Vitry. In the work of this significant representative of French ars nova, the isorhythmic motet evolved from the early three-part compositions of the 1310s, where the isorhythm was only being formed, to the three-part and four-part motets of the 1320–1340s, in which this principle appeared in its mature form.

In Russian musicology, an isorhythmic motet is understood as a form based on certain ratios of two repeating constructions in the tenor, color (melodic construction) and talea (rhythmic construction), and returning of the rhythmic pattern in the upper parts to strictly established form segments (the latter emphasizes the division of the form based on the talea). The author of the paper draws attention to the textual-musical side of Vitry isorhythmic motets. The layout of the lines in the motetus's and triplum's textual-musical forms, which repeats in the compositional sections above the talea, leads to the formation of patches with isorhythm in the early Vitri motets. In this early form of isorhythm extended tones at the end of lines and inter-line pauses are involved almost exclusively. It is noteworthy that the earliest hoquet, noting the sectional isorhythm in the motet "In arboris", arised in places of concentration of inter-text pauses, more than half of the pauses in it are inter-text.

In mature Vitri motets the layout plan for lines of the textual-musical forms, correlating with talea, remains the important component of the isorhythmic motet. In the motet "Virtutibus laudabilis", for example, strict proportions govern the length of the lines. Undoubtedly, when creating this motet, these proportions were laid down in the composition in the first place. And in motets "Gratissima virginis species", "Garison selon nature", "Bona condit" the textual-musical form in one of the parts with text is specified by repeating in each section of the motet its syllaborhythmic scheme.

Keywords: isorhythmic motet, isorhythmia, Philippe de Vitry, ars nova.

ABOUT VOTIVE ANTIPHON IN ENGLISH SACRED MUSIC OF EARLY TUDOR PERIOD

Votive antiphon is type of motet, common to English polyphonic school of the early Tudor period (late XV – first half of the XVI centuries).

Polyphonic votive antiphons emerged in England in the middle of the XIV century. Some foreign researchers even state that the polyphonic votive antiphon is a specifically English genre. By the end of the XV century, votive antiphons were large-scale compositions, which in scale and complexity were often superior to masses.

Votive antiphons were dedicated mostly to the Virgin Mary, less often to Jesus Christ, the Holy Trinity, and some Saint. According to the Sarum Use, widespread in England, such antiphons were sung outside of the Mass and the Office. Votive antiphons were part of a separate supplementary service, which also included versicles (short chants) and collects (prayers), and were performed depending on the season of the liturgical year and the particular church after Compline, or after Vespers, sometimes after both.

From the 1480s to 1558, more than 170 votive antiphons were completely or fragmentarily preserved, among them the vast majority are Marian antiphons. Votive antiphons were composed by Robert Fayrfax, Walter Lambe, Robert Wilkinson, John Brown, Richard Davy, William Cornysh, Richard Pygott, Hugh Aston, John Taverner, Nicholas Ludford, John Sheppard, Thomas Tallis and many others.

The most important collection of votive antiphons is the Eton Choirbook (GB-WRec MS 178). The Choirbook was compiled between 1490 and 1502 for use in Eton College. Sixty-eight votive antiphons are mentioned in the Index, fifty-four of them are preserved.

Keywords: motet, votive antiphon, Early Tudor period in music, English polyphony school.

Cheong Wai Ling

ANCIENT GREEK RHYTHMS IN TRISTAN AND NIETZSCHE

It was Friedrich Nietzsche, appointed professor of classical philology in 1869 at the age of twenty-four and before he had completed his doctoral dissertation, who first postulated on the basis of rigorous textual studies that eminent classical philologists active in Central Europe in the nineteenth century had gone seriously off-track. Nietzsche's teaching and research notes on ancient Greek rhythm, the four notebooks he composed during his short-lived professorship at Basel University, were not published until 1993. In them Nietzsche alluded to Wagner's use of Greek rhythm in *Tristan*, though he did not give a straightforward account of how he understood it. This paper takes a cue from Nietzsche's most extended analysis of a *Tristan* excerpt (act III scene 2) buried therein, which proves catalytic in leading to an analysis through which I argue how Wagner made covert use of ancient Greek rhythm in *Tristan* under the constraint of the modern notation and the metrical system.

Keywords: Nietzsche, Wagner, ancient Greek rhythms.

CONCEPTS AND TERMS IN THE STUDY OF GENRES

A. G. Korobova

PROBLEMS OF SOME BASIC CONCEPTS IN THE CONTEMPORARY THEORY OF MUSICAL GENRES

The problem of terminology, through a broader lens, of conceptual-categorical apparatus, has enduring relevance for any science, because this apparatus, together with theory and methodology, is the core which scientific knowledge is accumulated. This process is continuous, as well as the development of science. The stated problems concern, first of all, the *content* of terms and concepts. Besides that, the concepts themselves can be considered as a problem of theory, starting with the question of what to refer to them, what is their status and functional «relevance».

In the theory of musical genres, the *genre* is the central subject of study and the basic concept. At the present stage, a number of new paradigms are being formed, among which the following are seen as «strategically» significant:

- the transition of a genre category from declaration to *operational*;
- the formation of a *historical vector* in the understanding of a genre, which contributes to the formation of historical-typological approach to the very category of the genre;
- development of a *dynamic concept of a genre* as opposed to the previously prevailing static interpretation;
- acceptance in the understanding of a genre of its bilateral *phenomena and concepts*: it functions both as *a subject of the historical existence of music* and as *an object of theoretical reflection*.

Among the basic concepts for the theory of genres, we pay attention to the other two: «primary and secondary genres», «genre origins», which are related to the issue of the genesis of genres and to the questions of the genre semantics of the musical thematic.

The theory of musical genres is young and nowadays has further development possibilities due to, first of all, the multiplicity and the fundamental inexhaustibility of the genre phenomenon, that correlates with categorical concept of genre, and research methodology in the genre field both applied and unapplied types.

Keywords: genre, theory of musical genres, terminology, primary and secondary genres, genre origins.

M. G. Dolgushina

THE DEFINITION OF ROMANCE IN THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY

The term “romance” is traditionally used for a vocal piece with a Russian text and a piano accompaniment, which expresses subjective lyrical feelings. It was estab-

lished in the Russian culture in 1830s, and became one of the symbols of the Russian classical music by the middle of the century. However, at the beginning of the XIX century, in Russia and elsewhere in Europe the term “romance” was used for the couplet song with French lyrics and a piano, harp or guitar accompaniment, which was performed in the aristocratic houses (romance française). Romances by A. Boieldieu, Ch.Ph. Lafont, P. Gaveaux, P.-J. Garat and other French composers were extremely popular in the educated Russian society.

The process of “russification” of both the term and the genre is linked to the creative work of the Russian amateur composers, M.I. Glinka’s predecessors. This process can be split into several phases. The first one is learning the genre model when the Russian authors were composing French romances using French lyrics (approximately until 1815), the second one is the appearances of romances with the Russian text but without any changes to the musical style (from 1810s until early 1820s) and the third one is introduction of the typically Russian means of musical expression (late 1820s – early 1830s). The most significant changes were made to the melodic; the typical French romance is characterized by the rhythmicality and objectivity, however, it was later changed to become more lyrically expressive and emotional. Transformation of the genre model is reviewed using the romances by S.S. Golitsyn, M.Y. Vielgorsky and A.A. Alyabiev as examples.

Keywords: Russian romance, genre, definition.

O. V. Zhestkova

FRENCH GRAND OPERA: HISTORICAL INTERPRETATION OF THE TERM

The paper considers the authentic meaning and context of the use of the term *grand opéra*, as well as expanding its meaning to a specific set of genre features. For this purpose, French historical studies, dictionaries, memoirs of the XVIII – XIX centuries are exploited.

In France, the expression *grand opéra* appeared in the 18th century. Until the middle of the XIX century, it was not used systematically and was interpreted very widely. In the sources of the first two decades, the term grand opera was used in two interrelated meanings: as the informal name of the theater and as the “completely sung opera” staged in this theater. In relation to musical works, *grand opéra* and simply *opéra* were used as synonyms.

The creators and contemporaries of the big romantic opera that appeared in the late 1820s and reached its peak in the 1830s did not identify it as a special genre and style phenomenon which needed a special term. Certain genre and style characteristics of the French grand opera were comprehended only when it almost stopped its development. Louis Véron, the director of the theater (1831–1835), was the first to clearly identify them. In 1857, among its main features he singled out the “splendor” of the production, the inalienable role of the choir and ballet, the spectacular and realistic image, the variety and thoughtfulness of *mise en scènes*, the interweaving of personal and social conflicts, a plot based on the most expressive moments of national history.

Keywords: grand opéra, French grand opera, theater, genre and style characteristics, context.

**THE CONCEPT OF *SONATA DA CHIESA* IN THE CONTEXT
OF THE HISTORICAL AND STYLISTIC EVOLUTION
OF MUSIC OF XVII AND XXI CENTURIES**

The concept of *Sonata da chiesa*, introduced by S. de Brossard is one of the crucial in the genre and form theory of the Baroque epoch, that is testified by numerous works of foreign and domestic authors (P. Allsop, S. Bonta, J. Daverio, W. Newman, J. Sehnal, J. Suess, O. Ursprung, Yu. Bocharov, A. Epishin, M. Druskin, T. Livanova and others). The functional mobility, diversity of compositional structures, the specificity of the national "refractions" of *Sonata da chiesa* are reflected in the terminological ambiguity of modern scientific discourse.

The dynamic correlation of the content and volume of the concept of *Sonata da chiesa* forms its historically changing "configuration". In the middle of the 17th century the Italian *Sonate da chiesa* (T. Merula, B. Marini, J. Legrenzi, M. Cazzati, A. Guerrieri, J.B. Vitali and others) corresponded to structural unstable "transitional canzones-sonatas" (Vl. V. Protopopov). The content of the concept *Sonata da chiesa* was determined, first of all, by its applied function.

In the 80s, A. Corelli fixes a typical model of the church sonata of 4 contrasting parts. The concept of *Sonata da chiesa* takes on a new meaning: 1) as a genre of church and secular music; 2) as a type of a large instrumental form.

With the termination of the Baroque era, the story of *Sonata da chiesa* does not intermit. In the second half of the 18th century the works of I.G. Janitsch, M. Hawdon, W.A. Mozart, and J. Haydn become "finishing" (according to A.S.Sokolov) in the Baroque tradition of the cyclic and non-cyclic church sonata. In the 20th and 21st centuries, its artistic potential is realized in many opuses of the temple performance and representing different styles and techniques of composition (H. Andrissen, A. Cherepnin, F. Martin, V. Kopytko, R.M. Helmschrott, J. Laburda, G. Rabe, D. Locklair, J.R. Besset, S. McManus, P. Rob and others).

Thus, we can conclude that the study of the processes of historical evolution of the concept of *Sonata da chiesa* opens the way for further, more in-depth studies.

Keywords: Sonata da chiesa, content of the concept, evolution.

I. V. Kuposova

ANTI-SYMPHONY: THE TERM OR METAPHOR?

The genre system of classical and romantic music has undergone a significant revision in the art of the second half of the twentieth century. For example, it's represented by works that deny established rules of the genre and marked as «anti-genres» by the authors themselves.

There are several «anti-symphonies»: «Symphony of the modern world» by K. Rydman (1968), the First Symphony by A. Schnittke (1972), the Seventh Symphony by K. Aho (1988).

In these opuses the characteristics of the external and internal structure of the genre are violated (term by M. G. Aranovsky): type of cycle, features of performance interpretation, dramaturgy, thematism and ways of its development.

In the art of the second half of the twentieth century anti-symphonies echoes with the new novel or anti-novel (by A. Robbe-Grillet, N. Sarraute). They belong to the avant-garde paradigm and have many common features base on similar methods of composition (in particular, deconstruction).

In the sort of anti-novel and anti-symphony can be correlated with anti-structures. These phenomena are identified, described by the English anthropologist V. Turner and are characteristic of transitional process, periods of «life collision».

The paper attempts to define the boundaries of this phenomenon and raise the issue of the possibility falls «anti-symphony» (like a concept) into the category of new musicological terms.

Keywords: musical genre, anti-symphonies, anti-novel, anti-structures.

E.Yu. Antonenko

CORRELATION AND RELEVANCY OF GENRE INDICATIONS OF “MOTET” AND “CONCERTO” AS APPLIED TO THE 18TH CENTURY RUSSIAN SACRED MUSIC

Jacob von Stählin, while describing Russian sacred church music of his time, compares the terms of “motet” and “concerto”: “During every-day divine services in the Court Chapel, a part of the choir usually sings in the ancient manner, but occasionally [they sing] *motets*. However, in the presence of the Empress, as well as on Sundays and festive days, figural music is sung during the service, and often, including all great feasts, the full choir performs specially composed psalms, praise songs and other texts in full church *concertos* that were newly composed during the last few years by several Italian court chamber kapellmeisters as Manfredini and old Galuppi, along with Ukrainian composers...”

Musicologists of the 20th century and of our time often consider these terms as equivalent or similar: Boris Asafiev uses the term “motet” for Bortniansky’s compositions; Marina Ritzarev designates short church pieces with this term and also speaks about “motet features” in concertos of 1760-s.

Several Russian scholars consider “Italian choral psalmonic motet a cappella” to be a prototype of the Russian sacred concerto, but 18th century Italian motets were works for solo voice with orchestra set to Latin poetic texts of the same period. Of note, while studying manuscripts of the end of the 18th-beginning of the 19th century preserved in German archives, we found references to compositions in the genre of the Russian sacred concerto as “motets”.

Keywords: motet, concerto, Bortniansky, Berezovsky, Galuppi, 18th century sacred music.

R. Dalmonte

ON THE DEFINITION OF TONE POEM / SYMPHONIC POEM

Already in the double possible denomination a fundamental difference is implied since the accent can be placed either on the musical aspect or on the extra-musical idea connected to it. Only one thing seems to be clear: this form belongs to the wide repertoire of "program music".

The aim of this paper is to try to find more relevant definitions both in the musical and extra-musical content.

Looking at the music, the first question concerns the general form:

Is it in one or can it also be in several parts?

Assuming it must be in only one part, is there a preferred (precise) formal scheme or is the music of each piece guided by the chosen extra-musical content?

Is it sufficient (or necessary) that the musical form shows a recognizable rhetoric schema (beginning, development, culmination, conclusion, end)?

What exactly does "guided by an extra-musical idea" mean? (in terms of composition and of reception)?

From the point of view of the extra-musical content the first question is:

– does it make any difference if it is a literary artefact or can it be a general “idea” or a pictorial source of inspiration?

– does it tell a story (like Mazeppa by Liszt after Hugo);

– can it be just one general concept (Smetana, Ma Vlast-Moldava)

– how did the painting by Kaulbach The slaughter of the Hunns guide Liszt in composing the symphonic Poem Die Hunnenschlacht?

A rich bibliography exists on these topics, but very few musicologists have studied the different way to listen to a piece of music named Tone Poem or Symphonic Poem when knowing just its title.

Keywords: symphonic poem, extra-musical content.

TERMINOLOGY IN MEDIEVAL MUSIC STUDIES

Z. M. Guseinova

TERMINOLOGICAL SYSTEM IN RUSSIAN MUSICAL-THEORETICAL MANUALS OF XVII CENTURY

In the process of investigation terminology related to singing art of ancient Rus', you must allocate the terminology, conditionally, *original*, formed directly in the writings of the ancient masters of singing (singing books and music-theoretical manuals), and *scientific*, which researchers used the XIX–XXI centuries. Both terminological parts need detailed consideration; in our paper examines the first part in musical manuscripts and manuals of the 15th-17th centuries.

Problems of terms, terminology, terminology systems dedicated to the many scholarly works, including those associated with music. Musicology, relying on general principles, formulates an independent professional approach to solving problems. It is important that the concept did not fully meet the criteria set forth in relation to other sciences.

The problem of the terminology of old Russian church singing and its theoretical installations is very complicate. In the 17th century the variety theoretical guides represented *names* (paraklit, kriuk, stopica etc.) and terms that have a certain theoretical generalization — *definition* (glas, stroka, znamia mudroe etc.). Education terms occurred in the traditional way on the basis of common vocabulary language (term formation)

Musical-theoretical manuals reflected purposeful work of Russian singers to understand and organize the information and concepts prevailing in the singing practice. In the vast majority of cases the terms are found in manuscripts directly in connection with the canticles, and only later, established the practice of singing, they are used in manuals, acquiring the status of a term. As a result, the terms are formed (and their combination is terminology) and terminological system, which based on authentic native texts and were included to the theoretical guides

Keywords: singing, directing, notation, term.

N. V. Gouryeva, O. V. Tyurina

OLD-RUSSIAN SINGING TERMINOLOGY IN A SPECIAL COURSE “HISTORY OF RUSSIAN MUSIC OF THE XI–XVIII CENTURIES” AT MOSCOW STATE TCHAIKOVSKY CONSERVATORY

The course “History of Russian Music of the 11–18 cc.” is taught to the students-musicologists at the second year of their studying at the Moscow Conservatory, it in-

cludes lectures and seminars. The objective of the course is to replenish students' knowledge in the field of traditional singing culture, to introduce them to the original layer – the tradition of the monodic chant – ‘znamenny rospev’ – of Ancient Russia, its progenitor – the singing tradition of Byzantium.

The peculiarity of the course is the use of many specific terms, previously unknown to most students. Terms refer to different sections of the course:

- the general concept of liturgical singing of the Eastern Christian tradition;
- the genre system of liturgical chants;
- liturgical circles and the system of liturgical books reflecting them;
- paleography of manuscripts;
- Old Russian ‘znamenny’ notation and media-Byzantine notation;
- the modal system;
- the melos of the ‘stolpovoy’ chant, its vocabulary, etc.

All together, it is intended to allow students to develop the conceptual framework necessary for those of them who subsequently choose not only the Russian music history but also other areas of musicology as the field of their scientific interests. Better mastering of unfamiliar terminology is helped by additional materials, charts and diagrams. In the examples to the article some of them are presented.

Keywords: Old-Russian singing terminology, Russian music history, notations, genres, modal system, monodic chant.

I. V. Dynnikova

SPECIFIC FEATURES OF THE CONCEPTUAL APPARATUS IN STUDYING RUSSIAN LITURGICAL SINGING TRADITION

In the recent decades, the Russian liturgical singing tradition has been considered in some studies from the viewpoint of a method called *liturgical musicology*. This method first appeared in the late XIX century in the studies of the professor of the Moscow Music Conservatory, archpriest D.V. Razumovskii. In the mid-XX century, this line of study was developed by I. A. Gardner (abroad), and in the late XX–early XXI century, by farther Mikhail Fortunato (abroad) and N.V. Balueva (in Russia).

In his article “Liturgical Chant and Church Music” in 1971, I.A. Gardner characterized the liturgical musicology: “*liturgical chant is an autonomous (that is, following its own artistic laws, characteristic exclusively of the liturgical chant) church service field, which differs from the common music. Identifying, studying, and formulating these laws is the object of the Russian liturgical musicology, which has scientific methods of its own and only partly overlaps with the general musicology*”. According to this method, the object of study, i.e., the liturgical music, is considered from the following points of view: (1) theological analysis of the text; (2) analysis of the music; (3) determining the role of a piece of work in the church service; (4) the interpretation of the piece of work in the church service (vocal and choral analysis). The above said determines the specific features of the conceptual apparatus of the liturgical musicology. Its key feature is the vast borrowing from theological disciplines (liturgics, exegetics, Church history, the history of Church hymnography, eorthology, etc.).

The first study that fully lied within the line of the liturgical musicology in Russia was the collective monograph “The Knight of the Regent Service, Farther Matthew (Mormyl)” published in 2017. This book pioneered in the analysis from the viewpoints of theology, musicology, and performance of a single church service «Matins of Great Friday» in the interpretation of Farther Matthew (Mormyl), the famous precentor of The Holy Trinity-St. Sergius Lavra.

Keywords: liturgical musicology, liturgical chant.

A. A. Eliseeva, I. V. Starikova

PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN BYZANTINE SINGER ART

The history of the distribution of musical terms of the Byzantine church-singing practice in the Russian language has been a recurrent trend for several centuries. In the old Russian theoretical manuals that have appeared since the 15th century, various definitions are found that are similar with or similar to the terms of the Byzantine musical theory. The scientific study by the Russian medievalists of the Byzantine church-singing terminology – in particular the terminology of the New Method theory, began only at the beginning of the XX century.

The main issues in the process of adaptation of Greek musical terminology in Russian-language scientific literature are the lack of unification during transcription, as well as inaccuracies in literal translation. In addition, in the history of the Byzantine singing tradition, the meaning of the same term could have been subjected to change over the centuries.

Keywords: Byzantine singing, musical terminology, glossary of church singing terms.

E. V. Pletneva

"SHORTHAND NOTATIONS" OF THE RUSSIAN MIDDLE AGES. ACTUAL PROBLEMS OF RESEARCH TERMINOLOGY

The attention of modern researchers to chant notations aims at studying the incomplete notational systems in church singing, based on the fragmentary application of neumas. Such notations have a wide geographical area of distribution and are found in Greek, Syro-Melkite, South Slavic, Old Russian chant manuscripts, covering a long time period (VII–XVI centuries). The essence of the phenomenon – the origin, notation forms, composition of neuma dictionaries of the individual sources and manuscripts of the local chant traditions, the interrelation of incomplete notations, their hypothetical connection to full notations is not revealed yet. This leads to a number of terminological problems – from recognition of "adequacy" and scientific definition of notations (*quasi-notation, shorthand notation, etc.*) to the description, attribution and classification of their neuma succession.

Among the Old Russian manuscripts of vocal music of the XI–XV centuries are the relics that contain manifestations of incomplete notation (Irmologia, Octoechos, Menaion, Triodion). According to N. Zabolotnaya, they contain abbreviated versions

of *Znamenny notation* of two types – *theta notation* and *symbolic notation*. However, referring to a wide range of sources, as well as a comparative study involving South Slavic and Greek lists shows that in ancient manuscripts *incomplete notation having different origins, not only derived from Znamenny notation, could be reflected*. This necessitates further research and, accordingly, the development of special scientific terminology.

Keywords: chant manuscripts, notation, neumas, theta notation.

T. V. Shvets

THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE TERM "MARTYRIA" IN KONDAKARIAN NOTATION

In Byzantine oktoechos, modal signature or *martyria* is a group of signs where the letter denotes a Mode, and the neume or group of neumes indicates the corresponding sound of the intonation formula (*echema*) of this Mode, from which the Chant begins. In turn, *echema* is a syllabic formula containing typical intonations of the Mode, which can be considered to be a kind of “tuning” of the choir. Thus, *martyria* is an abbreviated record of the *echema* of this Mode. Martyries are written out not only at the beginning, but also in the middle of the Chant. Middle martyrries indicate Mode change or serve to check the pitch.

In the old Russian Kondakars symbols resembling Byzantine martyrries are found that are the Greek letters and ligatures written in the text line during the course of the Chant, and their meaning is unknown. The term "martyria" in relation to them was first used by the researcher S. V. Smolensky in 1906.

At present, five Kondakarian martyrries are known. A comparative study of manuscripts shows that: 1) presence or absence of martyrries does not influence the way Chant is notated; 2) placement of signatures is not linked in any way with structural organization of hymnographic text; 3) some letters of Kondakarian notation can be interpreted as martyrries; 4) intonation modal formulas (*echemas*) found in the only existing manuscript – the Blagoveshchensky Kondakar – do not correspond with martyrries.

Perhaps, Kondakarian martyrries may behave as additional system of symbols related to notation and Chant. The Greek term "martyria" applied by researchers to the letters in the text line of Chants in Kondakars may not actually reflect the exact meaning of these signs.

Keywords: Kondakar, Kondakarian notation, martyrria.

SPECIFICITY OF THE CONCEPTUAL APPARATUS AND TERMINOLOGY IN DIFFERENT NATIONAL TRADITIONS

O. E. Dobzhanskaya

MUSICOLOGICAL TERMINOLOGY AS A REFLECTION OF THE SEARCH FOR A NATIONAL IDENTITY IN THE ACADEMIC MUSICAL ART OF THE REPUBLIC OF SAKHA (YAKUTIA)

The formation of the unique musical appearance of Yakut professional music, beginning from the first stages of its formation (since 1940s), was connected with the search for national identity in images, stories, musical language. The two main foundations of modern academic music in Yakutia were professional musical art and folk music of Sakha people. Yakut composers wanted to bring into classical music some traditional Sakha imagery which originated in epic legends *olonkho*, the summer solar festival *Ysyakh*, shamanic rituals, calendar rites. Therefore, they have introduced into the musical thesaurus of academic art series of musical terms, which were adequately transmitting the ethno-cultural reality.

Such names of folklore genres as *toyuk* (a ritual song-improvisation in the solemn hymnal style), *deheren* (a mobile, regular song-dance), *olonkho* (an epic legend) began to appear not only as titles of musical works, but also as the names of genres (defining a theme, an imagery, a composition of a masterpiece). V. Ksenofontov composed concerts in the tradition of ritual improvisations *toyuk*: the *Toyuk* "The dawn rose" for violin and symphony orchestra (1987), the Concert-*toyuk* for harp and orchestra (1989), the Concert-*toyuk* "The Mother Viliuj" for mezzo-soprano and choir (1991). K. Gerasimov in the masterpiece "Toyuk" and "Degeren" for violin and symphony orchestra (1993) created a new national type of two-parts cyclic form (with the movement contrast slow-fast); this is very successful example of applying of the musical style and composition features of Sakha folk genres in the academic musical artwork. For the realization of epic images the composer V. Zyryanov created a new musical-theatrical genre which was named "a musical *olonkho*" ("Tuyaaryma Kuo", "Kun Erili"), the musician P. Ivanova composed a *ballet-olonkho* "Underworld" (2006).

Keywords: academic music of Yakutia, musical terms.

Yu. S. Veksler

NEW MUSIC AS A HISTORICAL CATEGORY IN THE GERMAN- SPEAKING MUSIC-THEORETICAL DISCOURSE AFTER THE FIRST WORLD WAR

The concept of "new music", which first appeared exactly 100 years ago (1919), is still controversial and allows for different interpretations. We follow the interpretations of H. Danuser who understands new music as a historical category, i.e. a general

category of twentieth-century modernism that represents the entire spectrum of innovations in music of the past and the current century, not reducible solely to the technique of composition, styles and aesthetic ideas, and not always associated with radicalization and complication. It is hardly possible in all cases to clearly differentiate the concepts of new, modern, avant-garde and relevant music.

The report is devoted to the initial stage of understanding new music as a historical category—this stage is separated from the beginning of the new music itself (1910) by about a decade. The term “new music” proposed by P. Becker in the early 1920s became common and is widely used in the title of articles and books (P. Stefan. “New music and Vienna”; W. Krug. “New music”; W. Schrenk. “Richard Strauss and new music”). At the same time, the new music itself is by no means homogeneous, as evidenced, in particular, by the polarization of Schoenberg and Stravinsky's positions, subsequently presented by T. Adorno in terms of “progress” and “reaction”.

The concept of new music present in the articles, notes and marginalia of protagonists of new music Schoenberg, Berg and Webern. This extensive body of documents includes both unpublished and well-known materials, including Schoenberg's article “New music, outmoded music, style and idea”, as well as Webern's lectures “The path to the new music”. Its analysis allows to reveal the dominant factors in the substantiation of the concept by the representatives of the Second Viennese school, as well as to clarify their attitude to the music of contemporaries.

Keywords: new music, history of terms, Austro-German music, the Second Viennese school.

I. A. Presniakova

**“A PRACTICAL GUIDE TO COMPOSING MUSIC” BY I.L. FUCHS (1830)
IN THE TRANSLATIONS OF M. REZVOY AND G. ARNOLD:
ON THE PROBLEM OF THE FORMATION OF RUSSIAN-LANGUAGE
MUSICAL AND THEORETICAL TERMINOLOGY
IN THE FIRST HALF OF THE 19TH CENTURY**

I. L. Fuchs is the author of the first written and published in Russia composition guide “A Practical Guide to Composing Music” (1830). This work contributed much to the development of Russian-language music theory terminology due to its Russian translation.

M. Rezvoy was the first edition's translator. His work was greatly appreciated by V.F. Odoevsky. «A Practical Guide»'s translation became a starting point for Rezvoy's vigorous activity as a musical lexicographer in Plyushar's “Encyclopedic lexicon” (1835–1837) and “Dictionary of Church-Slavic and Russian Language” (1847).

The second revised edition of Fuchs's textbook, «The New Method», was published in the early 1840s. The text was translated by G. Arnold. An analysis of terminology in the translations of Rezvoy and Arnold allows to illuminate the features of the formation of Russian-language musical-theoretical terminology in the first half of the 19th century. This process is characterized by the coexistence of opposing and at the same time related trends: the search for Russian-language semantic analogies of German terms and the introduction of transcriptional words, the approval in a professional vocabulary of some neologisms and rejection of others, the reduction of synon-

ymous rows and doublets and polysemy of fundamental concepts. On the pages of the Russian-language versions of Fuchs's textbooks were born many terms that we use today. In addition, in Fuchs's "A Practical Guide" was presented the special type of tasks for four voices which will become the basis for further educational practice in harmony.

Keywords: I.L.Fuks, Russian-language music theory terminology, music manuals of XIX c.

E. K. Kolarova

SPECIFICITY OF THE TERMINOLOGY OF BULGARIAN MUSICOLOGY STUDIES IN THE RESEARCHES OF NATIONAL MUSICAL CULTURE

In the studies of Bulgarian musical culture, various aspects are outlined, shaping the corresponding terminological and conceptual apparatus of musicology. The scientific and methodological aspect discusses the understanding of the processuality of development of Bulgarian music, putting forward the opposition *global-local, dialogicism-isolation*. The musical-historical aspect touches upon the issues of *periodization* and *generations*, the *continuum* or *discreteness* of its development. The musical-aesthetic aspect covers issues of the *Bulgarian musical style*. In this regard, current ideas and approaches to studying the uniqueness or modernity of the national classics and the Bulgarian avant-garde of the second half of the twentieth century, as well as the latest creative trends in the beginning of the new century, are emphasized.

The dynamics of contemporal musical and cultural processes require changes and updating the terminological and conceptual apparatus of bulgarian musicology. In an attempt to comprehend the Bulgarian "new music" (and not only new) in its inextricable connection with the other arts and the fields of human practice and creativity (science, philosophy, psychology), the importance of metaphor in scientific texts is strengthened. Her increasingly noticeable and significant presence is the result of a possible expansion of musical research methods in the direction of hermeneutics, phenomenology, iconology, semiotics.

The interdisciplinary approach contributes to an explicit disclosure in most cases, implicitly expressed the semantic nature of contemporary Bulgarian music, its multi-layered content and strength of artistic suggestions. Thus, the works of Bulgarian composers (in particular, the works of D. Nenov, P. Vladigerov, L. Pipkov, K. Iliev, V. Kazandzhiev, L. Nikolov, and others) reveals their significance of the high model of the spiritual world, both national and global.

Keywords: Bulgarian music, globalization, interdisciplinary approach.

A. V. Bojarkina

GERMAN MUSICAL TERMS: SOME FEATURES OF FUNCTIONING IN AN EPISTOLARY TEXT AND TRANSLATION PROBLEMS

Thanks to the musical and theoretical treatises and dictionaries that were published in German after the first German-language treatises by V.K. Printts, German musical terminology was already formed by the second half of the 18th century and

included a large number of Greek and Latin borrowings (direct and through intermediary languages Italian and French), as well as borrowings from Italian and French. Musicologists actively used this terminology in their works, however, contrary to expectations, there is little musical terminology in the epistolary texts of musicians. So in the letters of V.A. Mozart and L. Mozart, musical terminology, represented by German terms and borrowings from Italian, French and Latin, has a small thematic scope. It reflects the general development trend of the German musical terminology system in the mid-late 18th century: a variant form of fixing some terms (spelling differences), the presence of parallel forms (borrowing is a German term; tracing paper, half-calculus), borrowings that do not adapt to the German language system or with low degree of assimilation (mainly from the Italian language). The difficulty in the translation of this vocabulary is not due to spelling variations and a large number of foreign inclusions, but to the professional jargon and jokes based on musical terminology.

Keywords: German musical terminology, borrowings, epistolary text.

D. A. Bulatova

ETYMOLOGICAL ISSUES OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL TERMINOLOGY (ON THE MATERIAL OF TURKIC BOWED CHORDOPHONES)

Comprehension of the phenomena of instrumental culture is impossible without studying the terminology used to denote the names of musical instruments and their components. Scientists pay special attention to the origin of terms and their semantics, which can shed light on many aspects of the functioning of instrumental cultures.

In some cases, the study of the etymology of terms can help clarify the origin of musical instruments themselves. So, the term “kobuz”, applied to many Turkic bowed instruments (Kazakh, Nogai, Uzbek, Karakalpak, Karachay-Balkar, Gagauz, etc.), as well as non-Turkic chordophones (Ukrainian, Hungarian, Lithuanian, Polish, Romanian, Czech), may be of Iranian origin. In the “Etymological Dictionary of Iranian Languages” by D. Edelman we can find: “Kubza-‘ is humpbacked, crooked, curved; bent, convex’.” This etymology of the term correlates with the original form of bowed instruments, according to scientists (S. Donchev), having a curved shape close to the shape of a hunting bow. This form in a number of bow instruments is preserved to this day.

At the same time, it is necessary to realize the independence of the existence of verbal symbols. According to I. Maciejewski, “the evolution of terminology takes place in the system of historical development of thinking and language, and this evolution is quite autonomous and parallel to the development of instrumentalism and musical culture as a whole”. Thus, the term “kyrympa”, rooted in the Yakut culture and used to refer to the traditional bowed chordophone, is a phonetic adaptation of the Russian word “skripka” (russian name for “violin”). It arose later than the instrument itself, replacing the Yakut name “kylysakh”.

Keywords: ethnoorganology, etymology, bowed chordophones, Turkic peoples.

**CATEGORIES OF ISLAMIC MUSIC SCIENCE / 'ILM AL MUSIKI /
IN TATAR LANGUAGE: LOST HERITAGE?**

[The report was prepared as part of the project No18-012-00227 “Conceptualization of music in the Abrahamic traditions. History-Theory-Practice”]

The existence of the Tatar-Muslim culture within the framework of Islamic civilization for more than a millennium determined the natural presence of the scientific categories common to the Islamic world in the Tatar language in all fields of knowledge, including the thought of music. The surviving texts in Arabic script, Latin and even Cyrillic (in the first Soviet decades) confirm their basic significance for characterizing the phenomena of music in the Tatar language. The surviving texts in Arabic script, Latin and even Cyrillic (in the first Soviet decades) confirm their basic significance for characterizing the phenomena of music in the Tatar language. The report, based on an analysis of materials from the 19th – early 20th centuries, discusses the most important terms related to the definition of music / *ginā* ', *musik, sama'* /, sound / *avaz, çavt* /, melody / *alkhan, Nagma* /, meter, rhythm / *ika* ', *Mausun* / and others, the features of their interpretations in the Tatar culture are analyzed in the context of the treatise tradition and the actual musical and poetic practice.

Keywords: categories of Islamic musicology, Tatar language.

U. R. Dzhumakova

**METHODOLOGICAL ISSUES OF TERMINOLOGY:
EXPERIENCE OF TRANSLATION
OF THE TEXTBOOK “POLYPHONY” BY T.N.DUBRAVSKAYA**

The modern concept of continuous education determines the need of updating the educational literature, along with the introduction of new disciplines, material, approaches, etc.

In Kazakhstan, the common urgent task is the functioning of the state language.

Earlier, in the Soviet period, in the training of musicians, it had a different degree of distribution. The cultural context in the needs of the Kazakh language has changed. In theoretical disciplines educational literature prevailed in Russian. The problem of terminology has not been specifically posed. Translated textbooks were not part of the main practical tasks.

In the 1990–2000s an environment was formed for the wider use of the Kazakh language (language groups; teachers and scientists who are speaking and writing in their native language). Literature is being created on disciplines of regional subjects, since musicology is focused on the study of national culture. The contingent with the Kazakh language of education in all specialties is growing significantly, which is not provided by appropriate literature, especially in general disciplines.

Translation of the textbook “Polyphony” by T.N. Dubravskaya (Astana, 2014) led to development terminology in the Kazakh language. The editorial comments to it complement the author’s text. There are three groups of terms: *universal international* (foreign words), not translated (“imitation”); *general*, translated by word/phrase

(“melody” – “aueñ”, “retrograde” – “shayanzhuris”); *special*, characteristic of Russian musicology, applied as foreign with the comments (“ftora”, “prorastanie”).

The solution of the terminology in the textbook translation shows the general problem of the developing the state language. Specialists are at the crossroads between borrowing foreign words and creating new Kazakh words.

Keywords: education, textbook, translation, terminology.

A. B. Kovalev

ON SOME ASPECTS OF TERMINOLOGY IN THE FIELD OF RUSSIAN SACRED MUSIC AT THE TURN OF XX–XXI CENTURIES

The problem of terminology in the field of sacred music is a truly immense topic, which is largely due to a fairly wide range of works relating to different historical periods and musical and artistic directions; written in different genres and forms, for different composition of performers, liturgical and extra-liturgical performance. Let's name some aspects of the use of specific terms in this genre sphere.

Generalizing concepts of musical embodiment of biblical-Christian themes at the turn of XX–XXI centuries: Church singing, Church music, spiritual music. Purpose, essence, genre and stylistic boundaries.

Typology of genres. Genre types, groups, varieties of spiritual works and criteria for their differentiation. Traditional genres, the genres of mixed type, non-traditional genres; choral cycles and works written in the text of certain hymns; works, tending to the Liturgy and the liturgical poles.

Liturgical names or subheads of works:

a) from the point of view of belonging to the Church-singing tradition – the hymnographic forms of hymns (A. Nikolsky "Katabasia" op. 46), the ways of their implementation (A. Grechaninov "Antiphons" from the Liturgy, Op. 29), the content of the text, the place of chants in the rite of worship (Alexander Kastalsky's "Verses before Sectoralism), the use of traditional ropetow and everyday tunes (A. Nikolsky "Dogma". Free treatment great Znamenny raspev op. 48.);

b) from the point of view of ideological and figurative content. Questions of the use of the concepts of Liturgy, liturgical out of direct connection with the Orthodox service, interpreted in a broader spiritual and artistic-associative context. Examples: R. Shchedrin. Russian Liturgy "the Sealed angel", Yuri Butsko. Chamber cantata No. 6 "Liturgical hymn", V. Rubin. Liturgical hymns "Bright Resurrection" and so on.).

Keywords: spiritual music, genre typology, liturgy, liturgical chants.

S. Andreacchio

INTERCULTURAL MUSIC: A DISCUSSION ON TERMINOLOGY AND CONCEPTS

The emergence of several ensembles, academic courses, and events centered on the so-called “intercultural music”, asks for a deeper understanding of this category. A bibliographic research made on the categories and labels assigned to art music in-between cultures by 20th century composers and musicologists, revealed a certain terminological ambiguity: the adjective “intercultural” and its related terms (transcultural,

cross-cultural, hybrid, fusion, syncretic) have often been applied to art music compositions integrating musical elements from two or more cultures, without a clear definition and as synonyms of the same process. This report addresses the ambiguity of the category “intercultural music”, compares its meaning and use with that of other related terms, and aims to bring some clarity into the topic (giving concrete examples from an ethnomusicological case study). Moreover, the discussion will stress on the importance of considering the adjective “intercultural” not as value-free or ideologically free. If the prefix “inter”, as well as, “trans” and “cross”, could lead us imagine that composers (and interpreters) are, idealistically, blurring cultural boundaries through their music, an analytical focus on the processes of cultural contact may reveal dynamics of another kind.

Keywords: intercultural, cultural boundaries, terminology.

V. Yu. Antipova

PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN THE RUSSIAN-LANGUAGE INDONESIAN STUDIES

In the context of globalization processes, modern musicology shows a significant expansion of the geography of research objects. In recent decades the attention of musicologists has been attracted to the musical cultures of distant countries, which for many years remained almost closed to Russian scientists. These include the Indonesian tradition of music-making, rightfully delighting researchers with its sophistication and complexity. However, modern musical Indonesian studies demonstrate the need for a more rigorous attitude to the terminology used.

Referring to Indonesian art the researcher perceives the terminology neither audibly (communicating with musicians) or visually (studying written sources). In both cases, there is an acute problem of decoding information and fixing Indonesian terms using Russian letters. Only a comprehensive study of Indonesian culture can prevent terminological distortions, and the correct presentation of terminology requires knowledge of the basics of the Indonesian language.

In western art history, as well as in Russian literature about the Indonesian culture, phonetic commentary is given priority. It is necessary because the use of the Latin alphabet in Indonesia is particularly specific. For example, the consonant «c» is pronounced similar to the Russian «ch», so the name of the Indonesian zither «celempung» should be fixed as «chelempung».

Characterizing the Indonesian musical tradition, it is necessary to pay special attention to the numerous regional traditions and their significant differences. Using autochthonous terminology, scientists need to analyze the localization of the term and avoid mixing terminological apparatuses of various regions of Indonesia.

Keywords: terminology, Indonesian studies, Indonesia, celempung.

CONCEPTS AND TERMINOLOGY IN THE STUDY OF BAROQUE MUSIC

*A. A. Panov
I. V. Rozanov*

EARLY MUSIC TERMINOLOGY AND MODERN PERFORMAMCE PRACTICE: A PROBLEMATIC FIELD OF RESEARCH

One of the most difficult problems, in contemporary Western European musical source studies, is the interpretation of early music terminology. This issue is particularly relevant for practicing musicians working in the field of the so-called *historically informed performance*. The authors have repeatedly referred to this topic, emphasizing each time the presence of a wide range of systematic contradictions in the interpretation of early musical terminology, the reason for which, according to the authors of this report, was the lack of a unified, harmonized, wholly accepted, consistent and understandable to all researchers system of terms (termsystem) in Baroque and Post-Baroque music. Modern reference and encyclopedic literature still lacks the essentially necessary precise definition of the most important concepts in the sphere of interpreting music for practicing performers as it was perceived by musicians of the past. (The above said is also applicable to most training manuals written for the performance of early music on various instruments.) A hierarchically organized ontology of the principal theoretical and practical terms of old music has not yet been created. Finally, there is no definite and unambiguous answer to the main question: for what purpose did the musicians of the past create various performing/interpretation conventions.

Keywords: Baroque, Post-Baroque, early music terminology, the interpretation of early music, historically informed performance practice.

N. Yu. Plotnikova

RHETORIC TERMINOLOGY IN NIKOLAY DILETSKY'S TREATISE *MUSIC GRAMMAR*

The outstanding composer of the Russian Baroque era, Nikolay Diletsky, often uses rhetorical terminology in his treatise *Music Grammar*, best known in the published editions of 1679 and 1681. The titles of the sections contain such terms as “disposition” (twice), “invention”, “exordia” and “amplification”.

In the sections “On Disposition” (in the revision of 1679 – “on the distribution of singing”), Diletsky presents the basic principles of organizing the texture of musical setting, first as a “concerto” (imitation, “opposition of voices”) with *ripieni*, or *tutti* (“all together”), and subsequently – as various types of imitation structures. The sections “On Exordia, or How to Begin to Make Singing” and “On Invention,” that is “on

finding how to make singing” deal with the initial stages of the composition – the choice of durations, pauses, time, mode. The main methods of working with “fantasy” or “singing” are described by Diletsky in the section “On Amplification, or on the Extension of Singing”. In fiction and oratory, amplification is one of the ways to enhance the poetic expressiveness of speech, due to various kinds of repetitions, including varied ones. It is this term that Diletsky uses when describing how to work with this material: changes in mode, rhythm (modifications of meter, diminutions); melodic transformations (inversion, retrograde movement).

Attention will be paid to the implementation of Diletsky's theoretical postulates in his own compositions, especially in his thirty-seven four-part concertos, which are currently prepared for publication by this author.

Keywords: Nikolay Diletsky, Music Grammar, Baroque, Rhetoric.

Z. Z. Zagidullina

THE TERMINOLOGICAL PROBLEMS IN ANALYZING PARTIMENTI: THE SCHEMATA THEORY AND THE METHODS OF RUSSIAN MUSICOLOGY

Nowadays, many studies in the 18th-century music analysis (by W. E. Caplin, Th. Christensen, and others), along with historical terms, include the terms related to the concept of musical schemata developed by Robert Gjerdingen (primarily based on the L. Meyer's ideas). Also, it is one of the main tools in the partimento and thoroughbass studies. Metaphorical patina of some of Gjerdingen's terms (*Do-Re-Mi*, *Prinner*, *Indugio* etc.) could seem a bit embarrassing from the point of view of Russian musicology, the rigorous analytical foundation of which was fixed by Yuri Kholopov. Meanwhile, it is his concepts that allow us today to consider modern categories and theories in music analysis.

For instance, the substantiation of schemata is possible through the building a terminological bridge to the concept of a “two-voice contour” (P. Hindemith's term) which is one of Kholopov's universal categories of harmonic analysis. Thoroughbass realization also based on this counterpoint of bass and melodic voices that underlie homophony music. It is for that reason that thoroughbass practice could be considered as the art of texture.

Similarly, Gjerdingen viewed homophonic music – partimenti of Italian composers as well – as progressions of interacting schemata. That patterns are formed by the outer voices of an improvisational musical fabric. They both constitute holistic polyphonic framework (“two-voice contour” in fact).

Besides, the concept of schemata is a mainstream not only in music science but also in pedagogy allowing us to compare it with the Russian practice of Harmony teaching based on operating the melodic-contrapuntal patterns. This provides another example of common ground between Gjerdingen's analytical approach and academic insights of Kholopov and his followers.

Keywords: Yu. Kholopov, R. Gjerdingen, schemata, partimento, thoroughbass, eighteenth-century music.

**FAUTE DE MIEUX:
ON THE GENRE TERMINOLOGY OF CHURCH CANTATAS BY J.S. BACH**

In preparation for the publication of the 1st volume of *Bach-Gesellschaft-Ausgabe* (1851), the editors apparently decided to consolidate the liturgical works of the composer on the theme of daily Bible readings under the designation “cantata”. Although their motives were not made public, the term took root and became generally accepted. In recent decades, in connection with a careful study of the sources of Bach’s music, it is already impossible to hush up the discrepancy between the traditional genre designation and the manuscripts of the composer himself: as known, Bach called only six solo compositions as “cantatas”. But in the absence of an alternative, the term “cantata”, apparently, was forever fixed to this group of works, albeit as a kind of convention.

One of the features of genre terminology in Bach’s manuscripts is that the composer often indicates the musical genre on the principle of *pars pro toto*. Actually, Bach rarely refers to the “whole”, however, in the Obituary, the composer is credited with five cycles of *Kirchenstücken* (an old and rather extra-musical designation).

In this regard, it is useful to comprehend the problems with the genre terminology of church music by Bach in the context of the contradictions of the “Neumeister Reform”. In his first *Jahrgang*, Neumeister proposed a radical version of the changes: completely replacement of the “church pieces” with *libretti* of the “cantata” type, consisting solely of verses for recitative and arias, but then he returned *Sprüche* and stanzas of hymns as a textual basis, violating thus the planned “purity” of the reform. It can be assumed that it was precisely due to these problems that Bach “conditionally” thought of his works as *Kirchenstücken*, but avoided using this ambiguous concept in manuscripts.

Keywords: J.S. Bach, E. Neumeister, Cantata, *Kirchenstück*.

S. N. Nikoforov

**THE STYLE IN THE MUSIC OF G. PH. TELEMANN (1681–1767)
AND ITS APPARATUS OF TERMS**

This article presents the style of G. Ph. Telemann’s (1681–1767) music as “the objective-subjective system” (the term of Evgenij V. Nazajkinskij), admittedly each of its components is characterized by specially terms.

So called the objective elements of the system (or “the objective determiners” after Nazajkinskij) are described by some terms. First, “the gallant style”. Presumably the composer used this word combination in his practice. At least the different meanings of the word “gallant” were known to him. Supposedly Telemann has been changing during reflections the combination “the gallant style” with the word “taste” and he mined underneath the style-category.

Second, the term “the mixed style”. It intends the combine of musical style of the leading european schools – the french and the italian.

The subjective elements of the system include a few terms. The first term is called “The Songfulness”. We believe with it, that the main means of expression is the

melody (or melodies), plus effort towards marked appear all of musical line in the musical texture. The term "The Lightness" stands for the partially simplicity of compositional technique in the pieces, also the availability for learning and perception as well by specialists as by laypersons. This subsystem ends with the term "The Naturalness" who substitutes for Nature (germ. Natur, this word was used both by Telemann and by his contemporaries). This term can be taken for a general concept, because it includes the meaning from the first two. It can also be taken for an aesthetic category, about who was thought in the foreword to the compilation "Vierundzwanzig Oden" (1741).

The presented apparatus of terms helps to adequate perception of style as a category in the music of G. Ph. Telemann.

Keywords: G. Ph. Telemann, style, apparatus of terms, determiners of style.

A. A. Khlyupina

MUSICAL TERMINOLOGY IN THE TREATISE "IL CORAGO" (ITALY, FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY)

The paper is devoted to the problems of musical theoretical terminology in the Italian anonymous treatise of the first half of the 17th century "Il Corago, o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche".

The treatise is composed of various observations by the author on contemporary theatrical practice, which include a wide range of topics: the work of the poet and composer, musical instruments, theatrical movement, dance and gesture, stage design of the performance. Various segments of theatrical discourse are organized in such a way as to moderate the needs of the public in a "spectacular" performance ("rappresentazione"). The constant emphasis on the perception of the performance by the public leads the author to rethink the traditional theatrical topoi. The leading place in his discourse is occupied by the criteria of diversity ("diversita") and ingenuity ("artificio").

The author of the treatise pays special attention to the problem of the relationship between poetry and music. Such musical and aesthetic phenomena as "stile recitativo" and the related "modulazione" and "rapiena armonia" come to the forefront of his research. Consideration of the musical terminological specificity of these concepts from the perspective of the contemporary author of "Il Corago" theater practice is the main objective of this report.

Keywords: baroque theater, theatrical practice, corago, stile recitativo.

A. V. Shulga

TERMINOLOGICAL POTENTIAL OF THE NAME «SONATA» IN ITALY IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY

The report discusses the meaning of the name "sonata" in Italian keyboard music of the first half of the 18th century and raises the question of the degree of its terminological stabilization. The real appearance of the composition entitled «Sonata» is practically not defined by this title.

This is confirmed not only at the early stage of the sonata's formation, in the 17th century, but also later, in the first half of the 18th century, when the keyboard solo sonata was formed. Late in comparison with the violin and trio sonata by more than half a century, the keyboard sonata went its way of development, where the search for a compositional model began as if anew and proceeded in its own way with different composers, primarily Italian ones. B. Marcello, L. Giustini, A. Della Chaya, F. Durante, F. Kelleri, G. Peshetti, G. Platti – these peers of D. Scarlatti walked their own paths, not repeating each other even on a very general level.

In their sonata cycles there is neither a constant number of parts, nor an established tempo ratio, nor a normative genre composition, nor a defined tonal structure. Only one thing brings them closer together: in Italy, keyboard sonatas are never one-piece sonatas (unlike D. Scarlatti). Among the parts of the sonatas there are a variety of dances, but along with this there are many parts that have only the designation of the tempo. But their ratio, the specific combination of tempo and genres is unpredictable. For example, Della Chaia has a four-part cycle, where the first two parts are *toccata* and *canzone*, followed by *Moderato* and *Allegro*. Kelleri's dancing parts and generalized ones are next to each other: *Allegro-Andante-Presto*. Durante's two-part sonata cycle includes *Adagio* and *Divertissement*. But in general, there is no single model of the Italian keyboard sonata of the first half of the 18th century. The movement to a term with a stable meaning has already begun, but the distance to the finish is still great.

Keywords: sonata, term, cycle, form.

WORKSHOP SEMINARS

E. B. Zhurova

THE CATEGORICAL APPARATUS OF THE THEORY OF MUSICAL CONTENT

The theory of musical content (TMC) has appeared to create a balance in theoretical musicology between the subjects of compositional and grammar-related order with disciplines of semantic nature.

The subject of consideration is presented by the basic categories adopted in the scholarly school of the professor of the Moscow Conservatory *Valentina Kholopova*. “*Musical content*” is considered as a mono-category which denotes the expressive-semantic essence of music. The category of “*musical form*” (musical composition) also acts as an autonomous category, as a result of which there appears the concept “*content of the form.*”

The most important category is *intonation*, in the meaning of Boris Asafiev as the smallest semantic unit of the musical language. The system of the *five types of intonations* (according to *Valentina Kholopova*), the *three sides of the musical content* (*emotional, figurative, symbolic*), “*specialized*” and “*non-specialized*” musical content form the fundamental basis of the theory of musical content. “*Specialized*” content is the aspect of musical content which is inherent only in music. The “*non-specialized*” content is present both within and outside of music (ideas, the objective world, the world of human emotions).

Due to these categories, the theory of musical content has been integrated together with all the subjects of the music theory cycle of the Children's Art School, and with the methodology of performance majors, thereby forming interdisciplinary connections. Thus, the musical-semantic auditory perception of students is developed directionally, and with its aid, an understanding of the deep semantic implications of art of music is formed.

Keywords: theory of musical content, musical content, integration, basic categories, musical sense of hearing.

L. A. Dzhumanova

POLYSEMY IN ABBREVIATION OF MUSIC NOTIONS AS A NEGATIVE FACTOR IN THE PROCESS OF PRE-PROFESSIONAL TEACHING

Modern education technologies suppose keeping oriented towards efficient methods of teaching. These have to allow to reach the level of competence that would enable a learner to cope with a task set on the basis of mastering of prescribed knowledge, faculties, and skills. This ability is currently relevant not only for educa-

tional institutions of higher education, but also for those of supplementary vocational education and intermediate professional education.

In the system of the three-step music education the above-referenced acquires special scope and can stand for some innovative approach to the Russian system of raising up musicians, based not only on the succession of the obtained knowledge at each grade, but also on their forming a chain that gets logically more complicated.

From this point of view one of the elements of education in the field of music theory, namely abbreviation, appears as discordance of some kind. The evident primary source of differences in interpretation of abbreviations is the two famous Russian music schools – those of Saint-Petersburg and Moscow. Besides, well-known methodologists were carefully adding their original variants during the whole previous century. As a result, nowadays we face a variety of abbreviations for one and the same notion, and, on the contrary, one denomination for different phenomena.

However, musical symbols aimed at making common notions of music theory more illustrative and understandable. We suppose that the only right way for their further being vital and explicitly useful lies in simplification, single-valued interpretation, systematization, and a logical chain in the musical language getting more complicated (sound - consonance).

Keywords: three-step music education, succession of knowledge in the field of music theory, polysemy, simplification, abbreviation.

POSTER PRESENTATIONS

O. A. Dubatovskaya

SONOROUS TEXTURE IN A CAPPELLA CHORAL MUSIC: TERMS, NOTIONS, DEFINITIONS

The last third of the 20th century in the development of a musical art was characterized by an emergence of innovations in the field of musical language, associated, in particular, with the updating of the sonorous writing technique and the rethinking of the main components of the modern choral texture.

In a *cappella* Choral Modern Music the sonorous texture appears in two guises: as a way of organizing a choral tissue and as its phonic property. As a phonic material, it is represented by two types: by a sound stratum based on harmony, that is in the form of a sonorous vertical by the type of a chord, and by a sound line (strip) in the form of a horizontal of any width.

The parameter of sonorous choral texture is a spatiality. It is characterized by continuity and discreteness, formed by the inclusion in the texture of pauses, empty gaps between textured elements, the density and dispersion of the sound field, the preferential erasure of the opposition «relief -background».

The next parameter of the choral sonorics is texture *density* - timbre-distinguishable and timbre-indistinguishable sonority. Textured density appeals to the degree of a differentiation of a sound altitude material, sound ambitus, registers, vocal capabilities of a human voice.

Textured elements of sonoric textured integrity can be represented by a functionally differentiated line, by a layer and by a stratum. The phenomenon of polystratification is especially expressive, since it is characterized by the simultaneous combination of heterogeneous sonorous textured types as a whole. Polystratification is formed on the basis of the principle of similarity of timbres or timbre complementarity.

The sonorous choral texture as a whole is a complex synthesized phenomenon of the late XX century. The release of one of the main components of the textured thesaurus - the timbre – is associated with such phenomenon. This component is important in choral music, since the combination of many textured lines, parts with special articulation capabilities gives variability in solving the composer's creative concept.

Keywords: Sonorous choral texture, sonorics, timbre

N. V. Matsaberidze

MODERN BALLET – POSTMODERN BALLET: TERMINOLOGICAL CORRELATIONS ISSUES

The relevance of the topic is determined by the need to form a terminological optimum to adequately reflect the situation existing in the modern musical and choreographic genre.

The artistic paradigm shift of the second half of the 20th – 21st centuries has led to dramatic changes in the field of choreographic theater. There are approved new

forms of the musical-choreographic genre, which constitute complex combinations of choreography, music, pantomime, cinematography and other forms of art. Along with the academic tradition of the ballet genre, its alternative forms are adopted – Modern Ballet, Postmodern Ballet, Plastic and Dancing Theater, Dance Theater. The abundance of thesaurus terminology that characterizes the current state of choreographic art demonstrates the multiple essence of the world understanding, as well as the interpretations heterogeneity of modernity concepts – “modern”, “modernism”, “post-modern”, “post-modernism”.

To date, the concept of Contemporary Dance has developed, incorporating the specificities of Modern Dance and Postmodern Dance. However, current practice demonstrates a broader interpretation of this phenomenon, in which one feels the existence of an independent genre of modern ballet, reflecting the categorical specificity and the manifestation of specific genre signs that form the essence of the terms “Modern Ballet” and “Postmodern Ballet”.

The main categories identified by the European example, the experience of the Belarusian ballet at the beginning of the XXI century, and those revealed on the basis of the analysis of the works of M.Béjart, G.Tarand, R.Poklitaru, form the thesaurus of the modern ballet genre, and determine the relationship between the concepts of “Modern Ballet” and “Postmodern Ballet”. The above-mentioned issues has been actively elaborated by researchers in many countries, outside of the special scientific correlate study “Modern Ballet, Postmodern Ballet, Plastic and Dancing Theater, and Dance Theater”.

Keywords: modernity, contemporary ballet, modern ballet, postmodern ballet.

M. I. Shinkareva

METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE STUDY OF MODERN POLYPHONY: QUESTIONS OF DEFINITION

The report examines the methodological foundations of the definition of modern polyphony in relation to the realities of the theory and practice of our time. The report analyzes the specific signs of a new paradigm in the history modern polyphony, and also postulates the theoretical significance of knowledge of modern polyphony as a stadium phenomenon.

Modern polyphony is an attractive scientific object, since it researches the problem of stylistic shifts in art that has grown on the basis of conventional forms. Already in the first decades of the 20th century, polyphony loses its academism, and enters into a period of radical innovation, experimentation, paradoxically synthesizing tradition and actual searches in itself. This was polyphony is inscribed in the orbit of avant-garde art. Melodically shaped voices based on modal (“strict style”) and tonal (“free style”) principles of high-altitude organization cease to be the only possible substrate of polyphony.

Following the innovations in polyphonic composition, the theory's usual view of polyphony as the art of two styles breaks down into many angles. At the same time, the attitude to polyphony as a carrier of a linear-melodic concept remains unshakable. A paradox arises: on the one hand, in the musicological consciousness the concept of “polyphony” remains closely connected with the semantics and norms of classical (revival and baroque) models of counter-punctuation thinking, on the other hand, con-

temporary art practice increasingly provides examples of a polymorphic, personified manifestation of a “polyphonic” beginning that goes beyond the archetypal models of classical thinking and cannot be described by the terminological language that has developed in theory.

This situation actualizes the task of constructing a theory that is isomorphic to the phenomenon of modern polyphony in the concepts and categories of modern (post-modern) art criticism, the need to study interdisciplinary and subject discourse, to develop a research methodology (by analogy with how the concepts of medieval and Baroque polyphony were formed on the basis of an isomorphic approach, etc. d.).

Among the primary tasks of the methodological order should include the definition of modern polyphony, the allocation of specific attributive properties of this artistic phenomenon, the development of a conceptual language for its description. Modern polyphony is a vivid example of a cultural phenomenon endowed with the versatility of meaning and forms, included in both synchronous and diachronic connections. The works of modern polyphony combine a wide variety of innovations in the language of music, and represent an ideal object both for scientific discursive practice about a new stage in the history of polyphony (more broadly – musical art), and for its (this stage of polyphonic history) morphological analysis. Such artistic material as compositions of P. Boulez, D. Ligeti, E. Denisov and others, and series of canons dedicated to I. Stravinsky done by the famous avant-garde composers of the second half of XX, are used in the illustrative musical and analytical part of the paper.

Keywords: polyphony, music theory and practice.

E. M. Alkon

“LAD” AND “MODE” IN AMERICAN AND RUSSIAN MUSICOLOGY: FROM METAPHOR TO TERM AND BACK

Since the 1970s, the role of ethnomusicology in the understanding of the categories lad / mode has increased. Currently, their development is associated with the study of cognitive processes, theory of metaphor, the problem “tonality / modality”.

The term “lad”, introduced in the XIX century for translating German “tonart” (assuming interval structure and position of the pitch scale), with the understanding its vernacular by the translator M.D. Rezvoy, was very appropriate. I note that etymology of the word “lad” includes the meanings “engagement; the blessing of the bride and groom by their parents”; “Lada” – “wife, husband”; “order, harmony” (M. Fasmer).

The main problem of lad / mode is that only pitches, and not spaces between them, consider by musicologists as the units that have some functions and so related. However, according to the studies of American ethnomusicologists, the general principle for all existing types of modes is the special arrangement of small and large intervals (M. Hood, 1976).

A similar idea of the “larger-smaller” relationship, where “larger” and “smaller” are the functions of *mode-acoustic fields*, arose in Russia. Based on the principle of anthropomorphism and the cognitive model “myth – symbol – ritual,” the binary asymmetry of the mode archetypes interpret as the male / female opposition, and the “lad” conceive as a metaphor emphasizing its harmony and generative function of the structure (E. Alkon, 1994, 1999, 2002, 2018, 2019).

Understanding the “lad” as a system of relationships between pitches and / or mode-acoustic fields unifies the categories of “lad” and “mode” and opens new perspectives in their study.

Keywords: lad, mode, Large – Small, mode archetype, “male / female”.

N. G. Ganul

**OPERA-PARABLE OF THE 20TH CENTURY:
FROM METAPHOR TO GENRE MODEL
(TO THE QUESTION OF TERMINOLOGICAL OPTIMUM)**

The relevance of the topic is determined by the need to form a terminological optimum to identify the specifics of the poetics of the parable genre and the peculiarities of its embodiment in the musical theater of the twentieth century. Furthermore, this paper focuses on identifying typological features of the opera-parable in the analysis of the multi-level structure of the opera text.

Allegory and commentary are often singled out as the general artistic and aesthetic attitude of the culture of the twentieth century. During this period, the parable genre is being actualized in all types of art, attracting artists thanks to its spiritual and moral platform in the “era of changes”, with the ability to search for answers to eternal questions. The theoretical understanding of ‘art with commentary’ and various modifications of parable forms in domestic and world art studies requires clarification of a number of terminological concepts in relation to musical theater.

The genre of parable and its relationship with all types of art, testifies to the synthetics and interdisciplinarity of this phenomenon. The cohesion with the culture of its time and historical ‘inclusiveness’ allow us to define the parable as a dominant genre. The theoretical concept of the metagenre (Yu. Tynyanov, N. Leiderman) makes it possible to comprehend the deep essence of the parable as a meta text of a specific cultural and historical art system.

The opera-parable in the musical theater of the twentieth century appears as a historically determined meta-genre, which summarizes heterogeneous genre-style elements (a synthesis of musical and extra-musical) in its chronotope, has a specific character of content, manifested in its structure and form of embodiment.

Consideration of the opera-parable in the light of the mythological concept of opera and the theory of meta-genre opens up new facets in the knowledge of the ontological, epistemological, axiological essence of opera, and the presentation of the deep essence of the world of opera-parable as a *metatext* of the modern cultural and historical art system.

Keywords: opera-parable, meta-genre, musical theater, myth, libretto.

L. A. Gustova-Runtso

**CONTEMPORARY ORTHODOX SINGING PRACTICE:
TERMINOLOGICAL ASPECT**

Contemporary Orthodox singing practice is a holistic system of types, species and performing styles, combined by origin, ontological properties and the dialectic of functional tasks. Orthodox singing practice is canonically stable and varied in practical performance; invariably possesses ethnic intonational features.

The components of Orthodox singing practice are structured and integrated into typological groups. Based on the functional criterion, its liturgical and non-liturgical types are distinguished, which have the same semantic content, but differ in functions and features of the morphological structure. The types of Orthodox singing practice are determined by their content and form, the environment of functioning and the quality of the performing level of interpreters of verbal and musical texts.

The liturgical type of Orthodox singing practice contains the following species: a) according to the type of content and form – ancient-canonical, mixed-canonical and generalized-canonical; b) by the quality of the executive level – specialized and ordinary; c) according to the type of functioning environment – monastic and parish (varieties: cathedral, urban-parish, rural-parish).

For non-liturgical Orthodox singing practice, the species of trivial, educational, concert-representative are differentiated; their defining constant is the combination of traditional and innovative elements.

The quality of the correlation of the verbal and musical elements of Orthodox singing practice, the method of musical disclosure of the semantics of its verbal text is determined by its *ascetic*, reflecting the ontological essence of the chant (subspecies: monodial and polyphonic) and *representative* with the emphasis in the musical text of the artistic idea and its embodiment (subtypes: monodial, polyphonic, polyphonic partes in the 17th century) performing styles that are an attribute of a regional community.

Keywords: Orthodox, singing, type, kind, style.

A. M. Lesovichenko

THE PROBLEM OF FORMATION OF MUSICAL-CULTURAL TERMINOLOGY

The conceptual apparatus of music is the prerogative, of course, of musicology. Here all the basic ways of describing both the musical text and the process of making music are formed. However, this does not always turn out to be sufficient and convenient for other sciences, since the terms developed often do not fit into their logic of constructions, which is often determined by completely different problems of reasoning, in accordance with non-musical or generally non-artistic issues. This complicates mutual understanding in the discourse with musicologists and researchers working in the field of other sciences offer their own terms, either not at all related to musicology, or repeating them in some other meaning. Such conflicts arise in pedagogy, psychology, philosophy, sociology. A certain tension is also present in cultural studies, which may seem strange, because musical and cultural aspects are present in any musicological study. Nevertheless, the problem exists ... It is connected with the fact that cultural studies approach musical objects not from a sounding text, but from ideas about the structure of culture.

The author of the report made an attempt to build a systematic model of the functioning of music as a cultural phenomenon. For this, a consistent chain of musical and cultural terms is proposed. In order to avoid incorrect connotations, we tried not to use the usual terms. The starting position is the idea of music as a way of expressing

meaning, which is determined by some kind of “mental-creative factor” (MCF). It manifests itself in the corresponding “creative sphere” (CS). These CS can be combined into blocks based on the internal relationship of emergence, development and diversification. In total, we identified 12 CS blocks, the initial ones are “sociogenetic”, “Semantic” and “socialitarian”. In total, the system has 45 vehicles. The report is dedicated to deciphering and determining the content of the proposed scheme.

Keywords: cultural studies, systems approach, musical and cultural apparatus, conceptual connotations.

V. I. Nilova

MODERN FOREIGN SIBELIAN: TERMINOLOGICAL «RESET»

Postmodernism, with its distrust of large narratives, set in motion the historiographic basis of musicology, which had developed by the beginning of the 20th century. The postmodern paradigm of the history of music demanded a rejection of the historiographic concept, the signs of which are evolutionism, hagiography and teleology. Modern musicologists in Finland have shown increased interest in the period of the turn of the XIX – early XX centuries due to its decisive importance for the emergence of the national state in 1917. The 150th anniversary of Sibelius was a milestone in debunking the myth that Sibelius music belonged only (as Schoenberg believed in particular) to the 19th century. The reason for rethinking the contribution of Sibelius to the music of XX was also the composer practice of the twentieth century of the XX–XXI centuries.

In the middle of the first decade of the XXI century the scientific community was faced the need only to continue to search for an answer to the traditional question for scientific sibelian about the relation of the composer to tradition and contemporary trends in European art, but also to recognize the relative of the very formulation of the question about the «positive» influence of the «shadow of Sibelius» on the work of Western composers of the second half of XX – beginning XXI centuries.

The «reboot» modus is manifested by Murtomäki’s «“Either/Or?” No: “Both – And”! Current Challenges of the Sibelius Image», published in 2016’s «Critical Music Historiography: Probing Canons, Ideologies and Institutions». An alternative approach is a thing of the past, and the «instant snapshot» of modern thinking accepts the completeness of genres and perspectives of research in a systematic understanding of Sibelius’s heritage as a phenomenon of 20th century music. Studying the image of Sibelius in historical dynamics entailed the expansion of the conceptual and terminological apparatus of scientific sibelian and the refinement of the semantic content of a number of terms.

Keywords: Sibelius, Murtomäki, terminology alternative approach.

I. L. Gorbushina

NON-CLASSICAL ARTICULATION IN PIANO PERFORMING ARTS: TERMINOLOGY ISSUES

Articulation is the most important means of expression, actively involved in creating the image. The expansion of the musical system in the 20th – 21st centuries actualized such a phenomenon in piano works as *non-classical articulation*. It includes

playing the keys with palm, fist, forearm, as well as playing the strings and other parts of the piano that are not related to the keyboard, etc. All this requires the development of terminology relevant to music, since a holistic system for classifying the means and methods of non-classical articulation does not currently exist. In the future, it will be necessary to study not only the methods of playing an instrument that differ from traditional sound production, but also the features of the performing interpretation of piano music related to the Newest Style.

Keywords: non-classical articulation, piano work, performing interpretation.

N. A. Petrusева

MUSICAL LANGUAGE & STYLE: THEORETICAL ASPECTS

Music is not a language to talk about, but a language to create.
(*L. Berio*)

When considering the different aesthetic approaches of any generation, one thing is certain: the trend of each work, its real meaning varies depending on the vocabulary that was used by the artist. There are three concepts of language, of which the first is individual; the second is a total negation of language (as a connected whole); the third concept is the subject of criticism and denial composers of New music based on stylistic borrowing (according to Baudrillard, "the citation, simulation, re-appropriation"; in the domestic terminology — technique of polystylism, allusions). Turn to universality through the transformation of musical language (nothing causes such damage theoretical knowledge of contemporary art as its attention to the analogies with the art of the past) becomes one of the central issues in music-theoretical texts by Messiaen, Boulez, Stockhausen, Grisey, Lachenmann etc.

To Boulez's criticism the neoclassical period (any neo-style "play" means "death" in citation for the artist) Stravinsky of the 1950s "responds" with the notion of "progress": "forward to Webern and Boulez, but in same time back to Gesualdo and pre-Renaissance music" (Griffiths). The expression "language revolution" in Wittgenstein's philosophy, Husserl's phenomenology, Heidegger's fundamental ontology. Chomsky's critique of transformational grammar theory by Deleuze: "style as a metaphor", not as a "generating model". Seven of the metamorphoses in Boulez's concept of gestuality. The world-expanding function of language in the Humanities. Hermeneutic principles of anamnesis and "conversations" (with tradition) in Losev's understanding of the phenomenon of "artistic style".

Holliger's "Trema" for viola (1981): idea/ compositional principles, performing techniques / language/ style.

Keywords: transformation of musical language, three concepts of language, style as a metaphor, Holliger's "Trema".

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

АГАРОНЯН Кристина Робертовна – аспирант Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, библиограф Научной музыкальной библиотеки им. С. И. Танеева; научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Р. А. Насонов

АКОПЯН Левон Оганесович – доктор искусствоведения, зав. сектором теории музыки Государственного института искусствознания, редактор интернет-журнала «Искусство музыки. Теория и история», Москва

АЛКОН Елена Мееровна – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

АМРАХОВА Анна Амраховна – доктор искусствоведения, главный редактор Журнала Общества теории музыки, зав. Научно-аналитическим отделом Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

АНДРЕАККИО Сара М. А. – аспирант Университета Женевы, Швейцария

АНТИПОВА Виктория Юрьевна – студентка Саратовской государственной консерватории имени Л. В. Собинова; научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Т. В. Карташова

АНТОНЕНКО Екатерина Юрьевна – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры хорового дирижирования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

БАРОНИ Марио – профессор, основатель Общества анализа и теории музыки в Италии

БАРРОС Кайо Джованетти – аспирант Государственного Университета Сан-Паулу, Бразилия

БОЯРКИНА Альбина Витальевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры немецкой филологии Санкт-Петербургского государственного университета

БРАЖНИК Лариса Владимировна – доктор искусствоведения, профессор Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

БРОВЕР-ЛЮБОВСКИ Белла – Ph.D, профессор, декан Иерусалимской Академии Музыки и Танца, Израиль

БУЛАТОВА Динара Айдаровна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник сектора инструментоведения Российского института истории искусств, Санкт-Петербург

ВАЛЬКОВА Вера Борисовна – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

ВЕКСЛЕР Юлия Сергеевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

ВИСКОВА Ирина Владимировна – доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ГАНУЛ Наталия Григорьевна – кандидат искусствоведения, доцент, декан факультета повышения квалификации и переподготовки Белорусской государственной академии музыки, Минск, Беларусь

ГИРФАНОВА Марина Евгеньевна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

ГОЛИАК Мануэль – аспирант Университета Париж Сорбонна, Исследовательского института музыковедения (IReMus), Франция

ГОРБУШИНА Ирина Леонидовна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник Института искусствоведения имени К. Крапивы, Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь

ГРИГОРЬЕВА Галина Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ГУНДОРИНА Анастасия Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

ГУСТОВА-РУНЦО Лариса Александровна – доктор искусствоведения, профессор Белорусского государственного университета культуры и искусств, Белорусской государственной академии музыки, Минск, Беларусь

ГУРЬЕВА Наталия Валерьевна – кандидат искусствоведения, доцент, руководитель Научно-творческого центра церковной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ГУСЕЙНОВА Зивар Махмудовна – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ДАЛЬМОНТЕ Россана – профессор, председатель Фонда Института Листа, Болонья, Италия

ДАУНОРАВИЧЕНЕ Гражина – доктор искусствоведения, профессор Литовской академии музыки и театра, Вильнюс, Литва

ДВОСКИНА Елена Марковна – кандидат искусствоведения, преподаватель Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского,

старший научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва

ДЖУМАКОВА Умитжан Рахметулловна – доктор искусствоведения, профессор Казахского национального университета искусств, Нур-Султан, Казахстан

ДЖУМАНОВА Лола Абдурауифовна– кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ДОБЖАНСКАЯ Оксана Эдуардовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры искусствоведения Арктического государственного института культуры и искусств, Якутск

ДОЛГУШИНА Марина Геннадьевна – доктор искусствоведения, зав. кафедрой теории, истории музыки и музыкальных инструментов Вологодского государственного университета

ДУБАТОВСКАЯ Ольга Анатольевна – преподаватель кафедры музыкально-педагогического образования Белорусского государственного педагогического университета имени М. Танка, Минск, Беларусь

ДУЛАТ-АЛЕЕВ Вадим Робертович – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

ДЫННИКОВА Ирина Владимировна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ЕЛИСЕЕВА Анна Александровна – научный сотрудник Научно-творческого центра церковной музыки Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского

ЖАБИНСКИЙ Константин Анатольевич – старший библиограф, старший преподаватель Ростовской государственной консерватории имени С. В. Рахманинова

ЖЕСТКОВА Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

ЖУРОВА Елена Борисовна – кандидат педагогических наук, зав. теоретическим отделом Детской школы искусств имени Н. Г. Рубинштейна, Москва

ЗАГИДУЛЛИНА Дильбар Ренатовна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

- ЗАГИДУЛЛИНА Залина Закировна** – кандидат искусствоведения, преподаватель Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, ДМШ № 8
- ЗАХАРОВ Юрий Константинович** – доктор искусствоведения, профессор кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Москва
- ЗЕНКИН Константин Владимирович** – доктор искусствоведения, профессор, проректор по научной работе Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ИГЛИЦКАЯ Анна Константиновна** – кандидат искусствоведения, преподаватель кафедры теории музыки, научный сотрудник научно-творческого центра современной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ИЗОТОВА Евгения Александровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры современной музыки, помощник художественного руководителя оркестра «Студия новой музыки» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ИСХАКОВА Саида Зауровна** – кандидат искусствоведения, доцент Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова
- КАРАСЁВА Марина Валериевна** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- КАСИМОВА Анастасия Раифовна** – студентка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Е. В. Ровенко
- КЕННЕДИ Лора Э.** – Ph.D., профессор Университета Фурмана, США
- КОВАЛЕВ Андрей Борисович** – доктор искусствоведения, доцент кафедры истории и теории музыки Академии хорового искусства имени В. С. Попова, Москва
- КОЛАРОВА Эмилия Крыстева** – PhD, профессор, зам. декана теоретико-композиторского и дирижерского факультета Национальной музыкальной академии, София, Болгария
- КОМАРНИЦКАЯ Ольга Виссарионовна** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- КОПОСОВА Ирина Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

КОРОБОВА Алла Германовна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Уральской государственной консерватории имени М. П. Мусоргского, Екатеринбург

ЛЕСОВИЧЕНКО Андрей Михайлович – доктор культурологии, кандидат искусствоведения, профессор Сибирского государственного университета путей сообщения, Новосибирск

ЛОСЕВА Ольга Владимировна – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ЛЫЖОВ Григорий Иванович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

МАКЛЫГИН Александр Львович – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова, зам. председателя Общества теории музыки

МАКЛЫГИНА Анна Александровна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки и композиции Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова

МАКСИМОВА Антонина Сергеевна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

МАЛЬЦЕВА Анастасия Александровна – кандидат искусствоведения, старший преподаватель кафедры истории музыки Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки

МАЦАБЕРИДЗЕ Нелли Вячеславовна – кандидат искусствоведения, доцент, зав. научно-исследовательским отделом Белорусской государственной академии музыки, Минск, Беларусь

МДИВАНИ Татьяна Герасимовна – доктор искусствоведения, профессор, ведущий научный сотрудник Института искусствоведения, этнографии и фольклора имени К. Крапивы, Центра исследований белорусской культуры, языка и литературы Национальной академии наук Беларуси, Минск, Беларусь

МОСКВИНА Юлия Владимировна – преподаватель кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

НАСОНОВ Роман Александрович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

НАУМЕНКО Татьяна Ивановна – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

НАУМОВА Наталья Игоревна – аспирант Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова; научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор М. Е. Гирфанова

НИКИТИНА Вера Николаевна – кандидат искусствоведения, старший научный сотрудник, секретарь Проблемной научно-исследовательской лаборатории музыки и музыкального образования Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

НИКИФОРОВ Сергей Николаевич – кандидат искусствоведения, педагог дополнительного образования, Музыкальная школа «Лад» при «Филёвском образовательном центре. Школа № 2101», Москва

НИЛОВА Вера Ивановна – доктор искусствоведения, зав. кафедрой истории музыки Петрозаводской государственной консерватории им. А. К. Глазунова

ОКУНЕВА Екатерина Гурьевна – кандидат искусствоведения, доцент, проректор по научной и творческой работе, заведующий кафедрой теории музыки и композиции Петрозаводской государственной консерватории имени А. К. Глазунова

ПАНОВ Алексей Анатольевич – доктор искусствоведения, профессор с возложенными обязанностями заведующего Кафедрой органа, клавирина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета

ПАНТЕЛЕЕВА Юлия Николаевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва

ПЕТРОВ Даниил Рустамович – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

ПЕТРУСЕВА Надежда Андреевна – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории и истории музыки Пермского института культуры

ПИМУРЗИН Павел Игоревич – аспирант Казанской государственной консерватории имени Н. Г. Жиганова; научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор М. Е. Гирфанова

ПЛЕТНЕВА Екатерина Васильевна – кандидат искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова

ПЛОТНИКОВА Наталья Юрьевна – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского

- ПОСПЕЛОВА Римма Леонидовна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ПРЕСНЯКОВА Инга Александровна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва
- ПЫЛАЕВ Михаил Евгеньевич** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры
- ПЫЛАЕВА Лариса Дмитриевна** – доктор искусствоведения, профессор кафедры теории и истории музыки Пермского государственного института культуры
- РОВЕНКО Елена Владимировна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории зарубежной музыки и кафедры гуманитарных наук, старший научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- РОЗАНОВ Иван Васильевич** – доктор искусствоведения, профессор кафедры органа, клавесина и карильона Санкт-Петербургского государственного университета, профессор кафедры органа и клавесина Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
- РЫЖКОВА Наталия Павловна** – студентка Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Е. В. Ровенко
- САВЕНКО Светлана Ильинична** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- САВИЦКАЯ Ольга Парфеновна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры теории музыки Белорусской государственной академии музыки, Минск, Беларусь
- САЙФУЛЛИНА Гузель Рустемовна** – кандидат искусствоведения, независимый исследователь, Амстердам, Нидерланды
- СИДНЕВА Татьяна Борисовна** – доктор культурологии, профессор, проректор по научной работе, зав. кафедрой философии и эстетики Нижегородской государственной консерватории имени М. И. Глинки
- СКВОРЦОВА Ирина Арнольдовна** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой истории русской музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- СКУРКО Евгения Романовна** – доктор искусствоведения, профессор Уфимского государственного института искусств имени Загира Исмагилова

- СОКОЛОВ Александр Сергеевич** – доктор искусствоведения, профессор, ректор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского, председатель Общества теории музыки
- СТАНИШЕВСКИЙ Ярослав Игоревич** – редактор научно-аналитического отдела Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- СТАРИКОВА Ирина Владимировна** – кандидат искусствоведения, преподаватель Научно-творческого центра церковной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- СТАРЧЕУС Марина Сергеевна** – доктор педагогических наук, кандидат искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- СТОГНИЙ Ирина Самойловна** – кандидат искусствоведения, профессор Российской Академии музыки имени Гнесиных, Москва
- СТОЯНОВА Иванка** – PhD, профессор Университета Париж-8, Франция
- СУСИДКО Ирина Петровна** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой аналитического музыкознания Российской академии музыки имени Гнесиных; ведущий научный сотрудник Государственного института искусствознания, Москва
- ТИТОВА Елена Викторовна** – кандидат искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
- ТОКАРЕВ Иван Андреевич** – студент историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент С. Н. Лебедев
- ТРЕМБОВЕЛЬСКИЙ Евгений Борисович** – доктор искусствоведения, профессор, зав. кафедрой теории музыки Воронежского государственного института искусств
- ТЮРИНА Ольга Владимировна** – кандидат искусствоведения, преподаватель, научный сотрудник Научно-творческого центра церковной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ХААС Дэвид** – PhD, профессор Университета Джорджии, США
- ХЛЮПИНА Анастасия Александровна** – студентка историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; научный руководитель: кандидат искусствоведения, доцент Р. А. Насонов

- ХОЛОПОВА Валентина Николаевна** – доктор искусствоведения, профессор, заведующая кафедрой междисциплинарных специализаций музыковедов Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЦАРЕГРАДСКАЯ Татьяна Владимировна** – доктор искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЧЕРНОВА Татьяна Юрьевна** – кандидат искусствоведения, доцент Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЧЕХОВИЧ Дмитрий Олегович** – научный сотрудник НИЦ методологии исторического музыкознания при кафедре истории зарубежной музыки Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЧИГАРЕВА Евгения Ивановна** – доктор искусствоведения, профессор Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЧИРКОВ Сергей Евгеньевич** – помощник художественного руководителя оркестра «Студия новой музыки» Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского
- ЧОН Вай Лин** – PhD, профессор, заведующая факультетом музыки Китайского университета Гонконга
- ШАМИЛЛИ Гюльтекин Байджановна** – доктор искусствоведения, ведущий научный сотрудник сектора теории музыки Государственного института искусствознания, Москва
- ШВЕЦ Татьяна Викторовна** – кандидат искусствоведения, доцент кафедры древнерусского певческого искусства Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
- ШИНКАРЕВА Майя Изъяславовна** – кандидат искусствоведения, профессор Российской академии музыки имени Гнесиных, Москва
- ШРЁДЕР Гезина** – профессор Университета музыки и театра имени Ф. Мендельсона-Бартольди, Лейпциг, Германия; Университет музыки и исполнительского искусства, Вена, Австрия
- ШУЛЬГА Ангелина Валерьевна** – студентка историко-теоретического факультета Московской государственной консерватории имени П. И. Чайковского; научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор Т. С. Кюрегян
- ШУТКО Даниил Владимирович** – кандидат искусствоведения, доцент Санкт-Петербургской государственной консерватории имени Н. А. Римского-Корсакова
- ЯНАКИЕВ Иван Костадинов** – аспирант Института исследования искусств Болгарской Академии наук; София, Болгария

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

AGARONYAN Kristina Robertovna – graduate student of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, bibliographer of the S. I. Taneyev Scientific Music Library; thesis supervisor: Associate professor R.A. Nasonov

ALKON Elena Meerovna - Doctor of Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow

AMRAKHOVA Anna Amrakhovna – Doctor of Arts, Chief Editor of the Journal of the Society for Theory of Music, Head of Scientific and Analytical Department of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

ANDREACCHIO Sara M. A. – Postgraduate Student, University of Geneva, Switzerland

ANTIPOVA Victoria Yurievna – student of the L.V. Sobinov Saratov State Conservatory; thesis supervisor: Doctor of Arts, Professor T.V. Kartashova

ANTONENKO Ekaterina Yurievna – Ph.D. in Arts, teacher of the Choral Conducting Department at the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

BARONI Mario – Professor, founder of the Society for the Analysis and Theory of Music in Italy

BARROS Caio Giovaneti, de – Postgraduate Student, São Paulo State University, Brazil

BOYARKINA Albina Vitalievna – Ph.D. in Philology, Associate Professor of the Department of German Philology, St. Petersburg State University

BRAZHNIK Larisa Vladimirovna – Doctor of Arts, Professor of the N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire

BROVER-LUBOVSKI Bella – Ph.D., Professor, Dean of the Jerusalem Academy of Music and Dance, Israel

BULATOVA Dinara Aidarovna – Ph.D. in Arts, Senior Researcher of the Instrument Studies Department of the Russian Institute of History of Arts, St. Petersburg

CHEKHOVICH Dmitry Olegovich – Research Fellow of the Research Center for the Methodology of Historical Musicology at the Department of the History of Foreign Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

CHEONG Wai Ling – PhD, Professor, Head of the Department of Music, Ki-Thai University of Hong Kong

CHERNOVA Tatyana Yurievna – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

CHIGAREVA Evgeniia Ivanovna – Doctor of Arts, Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory

- CHIRKOV Sergey Evgenievich** – Assistant to the artistic director of the New Music Orchestra Studio of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- DALMONTE Rossana** – Professor, Chairman of the Liszt Institute Foundation, Bologna, Italy
- DAUNORAVIČIENĖ Gražina** – Doctor of Arts, Professor at the Lithuanian Academy of Music and Theater, Vilnius, Lithuania
- DOBZHANSKAYA Oksana Eduardovna** – Doctor of Arts, Professor of the Department of Art Studies at the Arctic State Institute of Culture and Arts, Yakutsk
- DOLGUSHINA Marina Gennadievna** – Doctor of Arts, Head of the Department of Theory, History of Music and Musical Instruments, Vologda State University
- DUBATOVSKAYA Olga Anatolyevna** – Lecturer at the Department of Musical Education of the M. Tank Belarusian State Pedagogical University, Minsk, Belarus
- DULAT-ALEYEV Vadim Robertovich** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of the History of Music, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire
- DVOSKINA Elena Markovna** – Ph.D., professor of the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Senior Researcher, State Institute of Art Studies, Moscow
- DYNNIKOVA Irina Vladimirovna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of the History of Russian Music, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- DZHUMANOVA Lola Abduravifovna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of Theory of Music, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- DZHUMAKOVA Umizhan Rakhmetullovna** – Doctor of Arts, Professor of the Kazakh National University of Arts, Nur-Sultan, Kazakhstan
- ELISEEVA Anna Alexandrovna** – Researcher at the Scientific and Creative Center for Church Music of the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- GANUL Natalia Grigoryevna** – Ph.D., Associate Professor, Dean of the Faculty of Continuing Education and Retraining of the Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus
- GAULHIAC Manuel** – graduate student at the University of Paris Sorbonne, Research Institute of Musicology (IReMus), France
- GIRFANOVA Marina Evgenievna** – Doctor of Arts, professor at the Department of Music Theory and Composition of the N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire
- GORBUSHINA Irina Leonidovna** – Ph.D. in Arts, Senior Researcher at the K. Krapiva Institute of Arts, Center for Studies of Belarusian Culture, Language and Literature of the National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus
- GRIGORIEVA Galina Vladimirovna** – Doctor of Arts, Professor, Department of Music Theory of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- GUNDORINA Anastasia Aleksandrovna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow

GOURYEVA Natalia Valerievna – *Ph.D. in Arts, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

GUSEINOVA Zivar Makhmudovna – *Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of the History of Russian Music, N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory*

GUSTOVA-RUNTSO Larisa Aleksandrovna – *Doctor of Arts, Professor of the Belarusian State University of Culture and Arts, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus*

HAAS David – *PhD, Professor, University of Georgia, Athens, Georgia, USA*

HAKOBIAN Levon Oganosovich – *Doctor of Arts, Head of Music Theory Department, State Institute of Art Studies, editor of the online magazine "Art of Music. Theory and History", Moscow*

KHLYUPINA Anastasia Aleksandrovna – *student of the History and Theory Faculty of the P.I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; thesis supervisor: Ph.D., Associate Professor R. A. Nasonov*

IGLITSKAYA Anna Konstantinovna – *Ph.D. in Arts, teacher at the Department of Theory of Music, researcher at the Scientific and Creative Center for Contemporary Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

ISKHAKOVA Saida Zaurovna – *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Z. Ismagilov Ufa State Institute of Arts*

IZOTOVA Evgenia Aleksandrovna – *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Contemporary Music, Assistant Artistic Director of the Studio for New Music Orchestra, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

KARASYOVA Marina Valerievna – *Doctor of Arts, Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

KASIMOVA Anastasia Raifovna – *student of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; thesis supervisor: Ph.D. in Arts, Associate professor E. V. Rovenko*

KENNEDY Laura E. – *PhD, Professor, Furman University, Greenville, South Carolina, USA*

KHOLOPOVA Valentina Nikolaevna – *Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Interdisciplinary Specializations for Musicologists at the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

KOLAROVA Emilia Krasteva – *PhD, professor, Vice-Dean of the Theoretical Composition and Conducting Department of the National Academy of Music, Sofia, Bulgaria*

KOMARNITSKAYA Olga Vissarionovna – *Doctor of Arts, Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

- KOPOSOVA Irina Vladimirovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Theory of Music and Composition of the A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory*
- KOROBOVA Alla Germanovna** – *Doctor of Arts, Professor, Department of Theory of Music, M.P. Mussorgsky Ural State Conservatory, Yekaterinburg*
- KOVALEV Andrey Borisovich** – *Doctor of Arts, Associate Professor of the Department of History and Theory of Music of the V. S. Popov Academy of Choral Art, Moscow*
- LESOVICHENKO Andrei Mikhailovich** – *Doctor of Cultural Studies, Ph.D. in Arts, Professor of the Siberian State University of Railway Engineering, Novosibirsk*
- LOSEVA Olga Vladimirovna** – *Doctor of Arts, Professor, Department of Music Theory, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- LYZHOV Grigory Ivanovich** – *Ph.D., Associate Professor, Department of Theory of Music, Moscow State Tchaikovsky Conservatory*
- MAKLYGIN Alexander Lvovich** – *Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Music Theory and Composition, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire, Vice-Chairman of the Society for Theory of Music*
- MAKLYGINA Anna Aleksandrovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of Music Theory and Composition, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire*
- MAKSIMOVA Antonina Sergeevna** – *Ph.D. in Arts, Senior Lecturer, Department of Music History, A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory*
- MALTSEVA Anastasia Aleksandrovna** – *Ph.D. in Arts, Senior Lecturer, Department of Music History, M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory*
- MATSABERIDZE Nelli Vyacheslavovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Head of the Research Department of the Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus*
- MDIVANI Tatyana Gerasimovna** – *Doctor of Arts, professor, leading researcher at the K. Krapiva Institute of Art History, Ethnography and Folklore of the Center for the Belarusian Culture, Language and Literature, National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus*
- MOSKVINA Yulia Vladimirovna** – *Lecturer, Department of Music Theory, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- NASONOV Roman Alexandrovich** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of History of Foreign Music, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- NAUMENKO Tatiana Ivanovna** – *Ph.D. Art History, Professor, Head of Music Theory Department, Gnesins Russian Academy of Music, Moscow, Russia.*

- NAUMOVA Natalia Igorevna** – graduate student of the N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire; thesis supervisor: Doctor of Arts, professor M. E. Girfanova
- NIKIFOROV Sergey Nikolaevich** – Ph.D. in Arts, teacher of continuing education, Music School “Lad” at the Filevsky Educational Center. School number 2101, Moscow
- NIKITINA Vera Nikolaevna** – Ph.D. in Arts, senior researcher, secretary of the Problem Research Laboratory of Music and Musical Education at the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- NILOVA Vera Ivanovna** – Doctor of Arts, Head of Department of Music History, A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
- OKUNEVA Ekaterina Guryevna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor, Vice-Rector for Scientific and Creative Work, Head of the Department of Music Theory and Composition of the A. K. Glazunov Petrozavodsk State Conservatory
- PANOV Aleksey Anatolyevich** – Doctor of Arts, professor with the assigned duties of the Head of the Department of Organ, Harpsichord and Carillon of St. Petersburg State University
- PANTELEEVA Julia Nikolaevna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow
- PETROV Daniil Rustamovich** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of the History of Russian Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- PETRUSEVA Nadezhda Andreevna** – Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Theory and History of Music, Perm Institute of Culture
- PIMURZIN Pavel Igorevich** – graduate student of the N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire; thesis supervisor: Doctor of Arts, professor M. E. Girfanova
- PLETNEVA Ekaterina Vasilievna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Old Russian Singing Art of the St. Petersburg State Concert Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov
- PLOTNIKOVA Natalya Yurievna** – Doctor of Arts, Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- POSPELOVA Rimma Leonidovna** – Doctor of Arts, professor at the Department of Music Theory of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory
- PRESNYAKOVA Inga Aleksandrovna** – Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Music Theory of the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow
- PYLAYEV Mikhail Evgenievich** – Doctor of Arts, Professor, Department of Theory and History of Music, Perm State Institute of Culture
- PYLAYEVA Larisa Dmitrievna** – Doctor of Arts, Professor, Department of Theory and History of Music, Perm State Institute of Culture

- ROVENKO Elena Vladimirovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor at the Department of the History of Foreign Music and the Department of Humanities, Senior Researcher at the Research Center for Methodology of Historical Musicology at the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- ROZANOV Ivan Vasilievich** – *Doctor of Arts, Professor, Department of Organ, Harpsichord and Carillon, St. Petersburg State University, Professor, Department of Organ and Harpsichord, St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov*
- RYZHKOVA Natalia Pavlovna** – *student of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; thesis supervisor: Ph.D., Associate professor E. V. Rovenko*
- SAIFULLINA Guzel Rustemovna** – *Ph.D. in Arts, independent researcher, Amsterdam, Netherlands*
- SAVENKO Svetlana Ilyinichna** – *Doctor of Arts, Professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- SAVITSKAYA Olga Parfenovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Chair of Music Theory, Belarusian State Academy of Music, Minsk, Belarus*
- SCHRÖDER Gesine** – *Professor, University of Music and Theatre, “Felix Mendelssohn Bartholdy” (Leipzig, Germany), University of Music and Performing Arts Vienna (Vienna, Austria)*
- SHAMILLI Gultekin Baijanovna** – *Doctor of Arts, Leading Researcher, Sector of Music Theory, State Institute of Art Studies, Moscow*
- SHINKAREVA Maya Izyaslavovna** – *Ph.D. in Arts, professor at the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow*
- SHULGA Angelina Valerievna** – *student of the historical and theoretical faculty of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; thesis supervisor: Doctor of Arts, Professor T. S. Kuregyan*
- SHUTKO Daniil Vladimirovich** – *Ph.D. in Arts, Associate professor of the N. A. Rimsky-Korsakov St. Petersburg State Conservatory*
- SHVETS Tatyana Viktorovna** – *Ph.D. in Arts, Associate Professor of the Department of Old Russian Singing Art of the St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov*
- SIDNEVA Tatyana Borisovna** – *Doctor of Cultural Studies, Professor, Vice Rector for Research, Head of the Department of Philosophy and Aesthetics of the M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory*
- SKURKO Evgenia Romanovna** – *Doctor of Arts, Professor of the Ufa State Institute of Arts named after Zagir Ismagilov*
- SKVORTSOVA Irina Arnoldovna** – *Doctor of Arts, Professor, Head of Department of the History of Russian Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

- SOKOLOV Alexander Sergeevich** – *Doctor of Arts, professor, Rector of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, Chairman of the Society for Music Theory*
- STANISHEVSKY Yaroslav Igorevich** – *editor of the scientific and analytical department of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- STARCHEUS Marina Sergeevna** – *Doctor of Pedagogy, Ph.D. in Arts, professor of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- STARIKOVA Irina Vladimirovna** – *Ph.D. in Arts, Lecturer at the Scientific and Creative Center for Church Music at the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- STOGNYI Irina Samoilovna** – *Ph.D. in Arts, professor at the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow*
- STOYANOVA Ivanka** – *PhD, professor at the University of Paris-8, France*
- SUSIDKO Irina Petrovna** – *Doctor of Arts, Professor, Head of Department of Analytical Musicology of the Russian Academy of Music named after Gnesins; Leading Researcher, State Institute of Art Studies, Moscow*
- TITOVA Elena Viktorovna** – *Ph.D. in Arts, professor, Head of Department of Music Theory, St. Petersburg State Conservatory named after N. A. Rimsky-Korsakov*
- TOKAREV Ivan Andreevich** – *student of the History and Music Theory Faculty of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory; thesis supervisor: Ph.D. in Arts, Associate professor S. N. Lebedev.*
- TREMOVELSKY Evgeny Borisovich** – *Doctor of Arts, Professor, Head of Department of Music Theory, Voronezh State Institute of Arts*
- TSAREGRADSKAYA Tatyana Vladimirovna** – *Doctor of Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- TURINA Olga Vladimirovna** – *Ph.D. in Arts, teacher, researcher at the Scientific and Creative Center for Church Music of the P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- VAL'KOVA Vera Borisovna** – *Doctor of Arts, Professor of the Gnesins Russian Academy of Music, Moscow*
- VEKSLER Julia Sergeevna** – *Doctor of Arts, Professor at the Department of Music History of the M. I. Glinka Nizhny Novgorod State Conservatory*
- VISKOVA Irina Vladimirovna** – *Associate Professor, Department of Music Theory, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*
- YANAKIEV Ivan Kostadinov** – *graduate student of the Institute for the Study of Arts of the Bulgarian Academy of Sciences, Sofia, Bulgaria*

ZAGIDULLINA Dilbar Renatovna – *Ph.D. in Arts, Associate Professor, Department of Theory of Music, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire*

ZAGIDULLINA Zalina Zakirovna – *Ph.D. in Arts, teacher of the N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire; Music School № 8*

ZAKHAROV Yuri Konstantinovich – *Doctor of Arts, professor of the Department of History and Theory of Music of the V. S. Academy of Choral Art Popova, Moscow*

ZENKIN Konstantin Vladimirovich – *Doctor of Arts, Professor, Vice-Rector for Research, P. I. Tchaikovsky Moscow State Conservatory*

ZHABINSKY Konstantin Anatolyevich – *senior bibliographer, senior lecturer of the S. V. Rachmaninov Rostov State Conservatory*

ZHESTKOVA Olga Vladimirovna – *Doctor of Arts, Associate Professor, Department of History of Music, N. G. Zhiganov Kazan State Conservatoire*

ZHUROVA Elena Borisovna – *Ph.D. in Pedagogy, Head of the Theory Department of the N. G. Rubinstein Children's School, Moscow*

СОДЕРЖАНИЕ

ПЛЕНАРНЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Соколов А. С.</i> К ПРОБЛЕМЕ ЛОГИЧЕСКИХ ДЕФИНИЦИЙ ПОНЯТИЯ «МУЗЫКАЛЬНАЯ ФОРМА»	3
<i>Маклыгин А. Л.</i> СТАНОВЛЕНИЕ НАЦИОНАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ КУЛЬТУР В СОВЕТСКИЙ ПЕРИОД (20–40-Е ГОДЫ): ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ ...	10
<i>Науменко Т. И.</i> «НОВЫЙ ДЕНЬ ЗАСТАЛ НАС НЕГОТОВЫМИ...»: НАУЧНЫЙ ТЕРМИН В ЭПОХУ СБЛИЖЕНИЯ КУЛЬТУР	11
<i>Савенко С. И.</i> НОВЕЙШАЯ МУЗЫКА И СПОСОБЫ ЕЕ ОПИСАНИЯ	12
<i>Зенкин К. В.</i> ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ ИСТОРИЧЕСКОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ	12
<i>Сусидко И. П.</i> ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ ОБОЗНАЧЕНИЯ ЖАНРОВ: ИСТОРИЧЕСКАЯ АУТЕНТИЧНОСТЬ И/ИЛИ СИСТЕМАТИКА	13
<i>Стоянова И.</i> ОСНОВЫ СПЕКТРАЛИЗМА: ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ ТЕОРИИ И ЭСТЕТИКИ	14
<i>Холопова В. Н.</i> ПОНЯТИЕ «МУЛЬТИМЕДИА» В ТВОРЧЕСТВЕ ИГОРЯ КЕФАЛИДИ	15
КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ	
<i>Дауноравичене Г.</i> ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЫХ ФЕНОМЕНОВ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ЛИТВЫ (ОТ ПОСЛЕЖАНРОВОГО К НОВОМУ ЖАНРУ)	16
<i>Шрёдер Г.</i> МУЛЬТИМЕДИА ПЕРФОРМАНСЫ, СОЗДАВАЕМЫЕ ЖЕНЩИНАМИ: МОДЕЛЬ ПОДХОДА К ИЗУЧЕНИЮ ПОСЛЕДНИХ КОМПОЗИЦИЙ ДЖУ-ЛИИ МИХАЙ И ЯГОДЫ ШМЫТКИ	17
<i>Мдивани Т. Г.</i> АСПЕКТЫ НЕЛИНЕЙНОСТИ В МУЗЫКЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	17
<i>Маклыгина А. А.</i> КОМПОЗИЦИОННЫЕ УСТАНОВКИ Э. ВАРЕЗА: ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ	18
<i>Комарницкая О. В.</i> ПОНЯТИЕ «ПАРАЛЛЕЛЬНОЙ ДРАМАТУРГИИ» В СОВРЕМЕННОМ ОПЕРНОМ ИСКУССТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА	19
<i>Окунева Е. Г.</i> О ПОНЯТИИ СЕРИИ В ТЕОРИИ И ПРАКТИКЕ СЕРИЙНОЙ КОМПОЗИЦИИ (ПРОБЛЕМЫ КОРРЕЛЯЦИИ И ИСТОРИЧЕСКОГО РАЗВИТИЯ ТЕРМИНОЛОГИИ)	20
<i>Пантелеева Ю. Н.</i> О СОВРЕМЕННОЙ КОМПОЗИТОРСКОЙ ТЕРМИНОЛЕКСИКЕ ...	20
<i>Янакиев И. К.</i> ТЕРМИНЫ «ТЕМПЕРАЦИЯ» И «ИНТОНИРОВАНИЕ» В КОНТЕКСТЕ МИКРОТОНАЛЬНОЙ МУЗЫКИ КОНЦА XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА: ТЕОРИЯ И ПРАКТИКА	21
<i>Агаронян К. Р.</i> ТЕХНИКА МУЛЬТИПЛИКАЦИИ ТЕМБРА (<i>MULTIPLE COMPOSITION</i>): СОВРЕМЕННАЯ КОМПОЗИТОРСКАЯ ПРАКТИКА И ЕЕ ПОЯСНЕНИЯ У МЭРИ ДЖЕЙН ЛИЧ	21
<i>Чирков С. Е.</i> ТИПОЛОГИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ПОНЯТИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ЖЕСТА БРАЙАНА ФЕРНИХОУ	22
<i>Изотова Е. А.</i> СИСТЕМАТИКА И ТЕРМИНОЛОГИЯ НОВЫХ ФОРМ НОТАЦИИ В КУРСЕ СОВРЕМЕННОЙ МУЗЫКИ	23
<i>Барони М.</i> КОНЦЕПТУАЛЬНЫЕ ОСНОВЫ В ИССЛЕДОВАНИЯХ НОВЕЙШЕЙ МУЗЫКИ	23
ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ ЛАДА И ГАРМОНИИ	
<i>Карасёва М. В.</i> ОСОБЕННОСТИ ИСПОЛЬЗОВАНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В КУРСАХ СОЛЬФЕДЖИО И ГАРМОНИИ СРЕДНИХ СПЕЦИАЛЬНЫХ МУЗЫКАЛЬНЫХ ШКОЛ	25

<i>Лыжов Г. И.</i> ЛАД КАК СПОСОБ И ТИП ПРОЛОНГАЦИИ (ПО ТРУДАМ Ю. Н. ХОЛОПОВА)	26
<i>Двоскина Е. М.</i> HISTORIA MODULANDI ИЛИ ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ МОДУЛЯЦИИ	26
<i>Захаров Ю. К.</i> ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ СИСТЕМЫ И ПОНЯТИЕ О ФУНКЦИЯХ АККОРДОВ В КЛАССИЧЕСКИХ СОВЕТСКИХ И АМЕРИКАНСКИХ УЧЕБНИКАХ ГАРМОНИИ	27
<i>Трембовельский Е. Б.</i> ПОЛИОПОРНОСТЬ: ОПРЕДЕЛЕНИЕ ПОНЯТИЯ И МОТИВЫ ЕГО ВВЕДЕНИЯ	28
<i>Максимова А. С.</i> НЕОДИАТОНИЗМ В ПОНЯТИЙНОЙ СИСТЕМЕ В. ДУКЕЛЬСКОГО И Н. СЛОНИМСКОГО	29
<i>Станишевский Я. И.</i> О ГРАНИЦАХ ПРИМЕНЕНИЯ ПОНЯТИЯ РОДСТВА В ГАРМОНИИ	30
<i>Голиак М.</i> ПОНЯТИЕ КОНСОНАНСА И ДИССОНАНСА В КОНТЕКСТЕ ИДЕЙ О ВЫЧИСЛЕНИИ ПОКАЗАТЕЛЯ СОНАНТНОСТИ СОЗВУЧИЙ, СОСТОЯЩИХ ИЗ ТРЁХ И БОЛЕЕ ЗВУКОВ	30
<i>Токарев И. А.</i> ПРОБЛЕМЫ ИДЕНТИФИКАЦИИ ЛАДА В ГИМНОГРАФИЧЕСКОМ РЕПЕРТУАРЕ XI–XIII ВВ. (ГИМНЫ, СЕКВЕНЦИИ, КОНДУКТЫ) ...	31
<i>Бражник Л. В.</i> АНГЕМИТОНИКА КАК МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ: О ТЕРМИНЕ ТРИХОРДНОЙ АНГЕМИТОНИКИ	32
<i>Бровер-Любовски Б.</i> ПОЛОЖЕНИЕ ДИССОНАНСА В ТРАДИЦИИ <i>PRIMA PRATICA</i> В СВЕТЕ ТЕОРИИ <i>SCUOLA DEI RIVOLTI</i> (ШКОЛЫ ОБРАЩЕНИЙ) ...	33
<i>Гундорина А. А.</i> ДИСКУССИЯ О ПОЛИТОНАЛЬНОСТИ: ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ТЕРМИНОВ И ПОНЯТИЙ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКЕ (НА ОСНОВЕ АРХИВНЫХ МАТЕРИАЛОВ)	34
ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ	
В ИЗУЧЕНИИ ТЕМБРА И ФАКТУРЫ	
<i>Титова Е. В.</i> ТЕРМИНОСИСТЕМА ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФАКТУРЫ	35
<i>Загидуллина Д. Р.</i> КУРС «ИСТОРИИ ОРКЕСТРОВЫХ СТИЛЕЙ» В ВУЗЕ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ	36
<i>Иглицкая А. К.</i> «ГАРМОНИЕТЕМБР» В МУЗЫКЕ XX И XXI ВЕКА	36
<i>Шутко Д. В.</i> ТЕМБРОВАЯ ГАРМОНИЯ (ОПРЕДЕЛЕНИЕ)	37
<i>Вискова И. В.</i> «ИСТОРИЯ МУЗЫКАЛЬНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ» КУРТА ЗАКСА: ПРОБЛЕМЫ ИНСТРУМЕНТОВЕДЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ	37
<i>Исхакова С. З.</i> ОБ ОСОБЕННОСТЯХ ВОЗНИКНОВЕНИЯ И ЭВОЛЮЦИИ ПОНЯТИЙ «ДИАФОНИЯ» И «ДИСКАНТ» В ЗАПАДНОЕВРОПЕЙСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПРАКТИКЕ	38
ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ	
В МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ	
<i>Амрахова А. А.</i> ПОНЯТИЕ ПРЕДИКАЦИИ В МУЗЫКЕ, ИЛИ О НОВЫХ ВОЗМОЖНОСТЯХ ПРИМЕНЕНИЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В МУЗЫКОЗНАНИИ	40
<i>Жабинский К. А.</i> МУЗЫКОВЕДЕНИЕ И ГУМАНИТАРНЫЕ НАУКИ: О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ ЗАИМСТВОВАНИЯХ И «ПАРАЛЛЕЛИЗМАХ»	41
<i>Сиднева Т. Б.</i> «ГРАНИЦА» И «ОПЫТ ГРАНИЦЫ» В МЕТОДОЛОГИЧЕСКОМ ИНСТРУМЕНТАРИИ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ, ФИЛОЛОГИИ И КУЛЬТУРОЛОГИИ	42
<i>Старчеус М. С.</i> ТЕРМИНОЛОГИЯ В УСЛОВИЯХ МЕЖДИСЦИПЛИНАРНОГО ИССЛЕДОВАНИЯ (НА ПРИМЕРЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ПСИХОЛОГИИ)	43
<i>Скворцова И. А.</i> ТЕРМИН «ИКОНОГРАФИЯ» В ИСКУССТВОВЕДЕНИИ И В ПРИМЕНЕНИИ К МУЗЫКАЛЬНОМУ ИСКУССТВУ	44

<i>Чигарева Е. И.</i> ТЕРМИНЫ-ОМОНИМЫ В МУЗЫКАЛЬНОЙ И ФИЛОЛОГИЧЕСКОЙ НАУКЕ	44
<i>Пылаева Л. Д.</i> ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЕ СООТНОШЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО, ПОЭТИЧЕСКОГО И ХОРЕОГРАФИЧЕСКОГО СИНТАКСИСА В СЦЕНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ФРАНЦУЗСКОГО БАРОККО	45
НАРРАТИВ И НАРРАТИВНОСТЬ В КОНТЕКСТЕ НАУКИ О МУЗЫКЕ	
<i>Акопян Л. О.</i> ДИАЛЕКТИКА СЕРИЙНОЙ РИТОРИКИ И НАРРАТИВНОСТИ В ШЕДЕВРАХ ДАРМШТАДТСКОЙ КЛАССИКИ	47
<i>Стогний И. С.</i> ТОНАЛЬНАЯ ДРАМАТУРГИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ: НАРРАТОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	47
<i>Цареградская Т. В.</i> ТЕОРИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО НАРРАТИВА БАЙРОНА АЛМЕНА: СУЩНОСТЬ, ПРОЦЕДУРЫ, СМЫСЛ	48
<i>Шамилли Г. Б.</i> НАРРАТИВНОСТЬ И МУЗЫКА: УРОВНИ ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И ГОРИЗОНТЫ ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ	49
<i>Петров Д. Р.</i> «НАРРАТИВНОСТЬ» У ЯВОРСКОГО	50
ТЕРМИНОЛОГИЯ В ИЗУЧЕНИИ ФОРМ	
<i>Григорьева Г. В.</i> МЕТАФОРИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МЕТОДОЛОГИИ ЦЕЛОСТНОГО АНАЛИЗА	51
<i>Валькова В. Б.</i> «МИКРОТЕМАТИЗМ»: ПЕРСПЕКТИВЫ ПРИМЕНЕНИЯ И УТОЧНЕНИЯ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ПОНЯТИЯ	52
<i>Дулат-Алеев В. Р.</i> РЕДУКЦИЯ ПЯТИ ФОРМ РОНДО ИЛИ «МАРКС 3.0»: К ПРОБЛЕМЕ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ В ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ	52
<i>Лосева О. В.</i> ЛОЖНАЯ РЕПРИЗА. К ИСТОРИИ ТЕРМИНА И ПРИЕМА	53
<i>Чернова Т. Ю.</i> ПОНЯТИЕ МУЗЫКАЛЬНОЙ ФОРМЫ В СВЕТЕ ЭСТЕТИЧЕСКОЙ КОНЦЕПЦИИ А. Ф. ЛОСЕВА	53
<i>Касимова А. Р.</i> АВТОРСКИЙ АНАЛИЗ СИМФОНИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВЕНСАНА Д'ЭНДИ: К ПРОБЛЕМЕ ФРАНЦУЗСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ	55
<i>Рыжкова Н. П.</i> ПОНЯТИЕ «ЛЕЙТМОТИВ» И ЕГО СИНОНИМЫ В ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ СИСТЕМЕ В. Д'ЭНДИ	55
<i>Хаас Д.</i> К ТИПОЛОГИИ УПОТРЕБЛЕНИЯ ТЕРМИНА ЛЕЙТМОТИВ	56
<i>Ровенко Е. В.</i> ОСМЫСЛЕНИЕ ФЕНОМЕНА МУЗЫКАЛЬНОГО ВРЕМЕНИ В ТРАКТАТЕ «КУРС МУЗЫКАЛЬНОЙ КОМПОЗИЦИИ» ВЕНСАНА Д'ЭНДИ	57
<i>Пимурзин П. И.</i> КАК НАЗВАТЬ ФОРМУ? К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ФОРМ «МАЛОЕ РОНДО» И «ФОРМА С ТРИО»	58
<i>Скурко Е. Р.</i> ТЕОРЕТИЧЕСКАЯ КОНЦЕПЦИЯ ТЕМАТИЗМА И ФОРМЫ В. П. БОБРОВСКОГО И ЕЕ ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ	58
ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ В ДВИЖЕНИИ ИСТОРИИ	
<i>Никитина В. Н.</i> НЕОПУБЛИКОВАННАЯ КНИГА Ю. Н. ТЮЛИНА «ОШИБКИ ТЕОРИИ МУЗЫКИ (МЕТОДОЛОГИЧЕСКОЕ ИССЛЕДОВАНИЕ)»	60
<i>Поспелова Р. Л.</i> К ПРОБЛЕМЕ ЕСТЕСТВЕННОГО ОТБОРА В МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ	61
<i>Кеннеди Л.</i> ОПРЕДЕЛЕНИЕ СОВЕТСКОГО ТАНЦА: «ЗОЛОТОЙ ВЕК» И БАЛЕТНОЕ НАСЛЕДИЕ РОССИИ	61
<i>Баррос К. Дж. де.</i> ОБЗОР КОНЦЕПЦИИ «СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА» В ЗАПАДНОЙ ИСТОРИОГРАФИИ МУЗЫКИ	62
<i>Пылаев М. Е.</i> ОБ ИСТОКАХ МУЗЫКОВЕДЧЕСКОГО ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА В РУССКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КРИТИКЕ, ПЕДАГОГИКЕ И ЛЕКСИКОГРАФИИ XIX ВЕКА	62
<i>Москвина Ю. В.</i> ПОНЯТИЕ <i>IMITATIO</i> В СВЕТЕ АУТЕНТИЧНОЙ И СОВРЕМЕННОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ	64
<i>Чехович Д. О.</i> ТЕМПО <i>ORDINARIO</i> – «ОБЫЧНЫЙ ТЕМП»?	65

<i>Мальцева А. А.</i> МУЗЫКАЛЬНО-РИТОРИЧЕСКИЕ ФИГУРЫ В ТРАКТАТАХ ЭПОХИ БАРОККО: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОЙ ПРЕЕМСТВЕННОСТИ И ВЗАИМОВЛИЯНИЙ	65
<i>Гирфанова М. Е.</i> К УТОЧНЕНИЮ ОПРЕДЕЛЕНИЯ «ИЗОРИТМИЧЕСКИЙ МОТЕТ» (НА МАТЕРИАЛЕ МОТЕТОВ ФИЛИППА ДЕ ВИТРИ)	66
<i>Наумова Н. И.</i> К ПОНЯТИЮ «VOTIVE ANTIPHON» В АНГЛИЙСКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ РАННЕЙ ТЮДОРОВСКОЙ ЭПОХИ	67
<i>Чон Вай Лин.</i> НИЦШЕ О ДРЕВНЕГРЕЧЕСКИХ РИТМАХ В «ТРИСТАНЕ»	68
ПОНЯТИЯ И ТЕРМИНЫ В ИЗУЧЕНИИ ЖАНРОВ	
<i>Коробова А. Г.</i> ПРОБЛЕМАТИКА НЕКОТОРЫХ БАЗОВЫХ ПОНЯТИЙ В СОВРЕМЕННОЙ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНЫХ ЖАНРОВ	69
<i>Долгушина М. Г.</i> ТЕРМИН «РОМАНС» В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА	70
<i>Жесткова О. В.</i> ФРАНЦУЗСКАЯ БОЛЬШАЯ ОПЕРА: ИСТОРИЧЕСКАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ ТЕРМИНА	70
<i>Савицкая О. П.</i> ПОНЯТИЕ <i>SONATA DA CHIESA</i> В КОНТЕКСТЕ ИСТОРИКО-СТИЛЕВОЙ ЭВОЛЮЦИИ МУЗЫКИ XVII–XXI ВЕКОВ	71
<i>Копосова И. В.</i> АНТИСИМФОНИЯ: ТЕРМИН ИЛИ МЕТАФОРА?	72
<i>Антоненко Е. Ю.</i> СООТНОШЕНИЕ И ПРАВОМЕРНОСТЬ ОБОЗНАЧЕНИЙ ЖАНРА «МОТЕТА» И «КОНЦЕРТА» ПРИМЕНИТЕЛЬНО К РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКЕ XVIII ВЕКА	72
<i>Дальмонте Р.</i> О ТЕРМИНЕ «СИМФОНИЧЕСКАЯ ПОЭМА»	73
ТЕРМИНОЛОГИЯ В МЕДИЕВИСТИКЕ	
<i>Гусейнова З. М.</i> ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ СИСТЕМА РУССКИХ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКИХ РУКОВОДСТВ XVII ВЕКА	75
<i>Гурьева Н. В., Тюрина О. В.</i> ДРЕВНЕРУССКАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В СПЕЦКУРСЕ «ИСТОРИЯ РУССКОЙ МУЗЫКИ XI–XVIII ВЕКОВ» В МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ	76
<i>Дынникова И. В.</i> СПЕЦИФИКА ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА ПРИ ИЗУЧЕНИИ РУССКОЙ БОГОСЛУЖЕБНО-ПЕВЧЕСКОЙ ТРАДИЦИИ	77
<i>Елисеева А. А., Старикова И. В.</i> ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ВИЗАНТИЙСКОМ ПЕВЧЕСКОМ ИСКУССТВЕ	77
<i>Плетнева Е. В.</i> «СОКРАЩЕННЫЕ НОТАЦИИ» РУССКОГО СРЕДНЕВЕКОВЬЯ. АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ...	78
<i>Швец Т. В.</i> К ПРОБЛЕМЕ ТРАКТОВКИ ТЕРМИНА «МАРТИРИЯ» В КОНДАКАРНОЙ НОТАЦИИ	79
СПЕЦИФИКА ПОНЯТИЙНОГО АППАРАТА И ТЕРМИНОЛОГИИ В РАЗЛИЧНЫХ НАЦИОНАЛЬНЫХ ТРАДИЦИЯХ	
<i>Добжанская О. Э.</i> МУЗЫКОВЕДЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ КАК ЗЕРКАЛО ПОИСКОВ НАЦИОНАЛЬНОЙ САМОБЫТНОСТИ АКАДЕМИЧЕСКОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА РЕСПУБЛИКИ САХА (ЯКУТИЯ)	80
<i>Векслер Ю. С.</i> НОВАЯ МУЗЫКА КАК ИСТОРИЧЕСКАЯ КАТЕГОРИЯ В НЕМЕЦКОЯЗЫЧНОМ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОМ ДИСКУРСЕ ПОСЛЕ ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЫ	81
<i>Преснякова И. А.</i> «ПРАКТИЧЕСКОЕ РУКОВОДСТВО К СОЧИНЕНИЮ МУЗЫКИ» И. Л. ФУКСА (1830) В ПЕРЕВОДАХ М. РЕЗВОГО И Г. АРНОЛЬДА: К ПРОБЛЕМЕ СТАНОВЛЕНИЯ РУССКОЯЗЫЧНОЙ МУЗЫКАЛЬНО-ТЕОРЕТИЧЕСКОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ В ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЕ XIX СТОЛЕТИЯ	81
<i>Коларова Э.</i> СПЕЦИФИКА ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОГО АППАРАТА БОЛГАРСКОГО МУЗЫКОВЕДЕНИЯ В ИССЛЕДОВАНИИ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЫ	82

<i>Бояркина А. В.</i> НЕМЕЦКИЕ МУЗЫКАЛЬНЫЕ ТЕРМИНЫ: НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ФУНКЦИОНИРОВАНИЯ В ЭПИСТОЛЯРНОМ ТЕКСТЕ И ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА	83
<i>Булатова Д. А.</i> ЭТИМОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ТРАДИЦИОННОЙ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ (НА МАТЕРИАЛЕ СМЫЧКОВЫХ ХОРДОВОНЫХ ТЮРКСКИХ НАРОДОВ)	84
<i>Сайфуллина Г. Р.</i> КАТЕГОРИИ ИСЛАМСКОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ / <i>ИЛМ АЛ-МУСИКИ</i> / В ТАТАРСКОМ ЯЗЫКЕ: УТЕРЯННОЕ НАСЛЕДИЕ?	85
<i>Джумакова У. Р.</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ: ОПЫТ ПЕРЕВОДА УЧЕБНИКА «ПОЛИФОНИЯ» Т. Н. ДУБРАВСКОЙ	85
<i>Ковалев А. Б.</i> О НЕКОТОРЫХ АСПЕКТАХ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОБЛАСТИ РУССКОЙ ДУХОВНОЙ МУЗЫКИ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ	86
<i>Антипова В. Ю.</i> ПРОБЛЕМЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНДОНЕЗИСТИКЕ	87
<i>Андреаккио С.</i> <i>INTERCULTURAL MUSIC</i> : РАЗМЫШЛЕНИЯ О ТЕРМИНОЛОГИИ И КОНЦЕПТАХ	88

**ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ И ТЕРМИНОЛОГИЯ
В ИЗУЧЕНИИ МУЗЫКИ БАРОККО**

<i>Панов А. А., Розанов И. В.</i> СТАРИННАЯ МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ И СОВРЕМЕННАЯ ИСПОЛНИТЕЛЬСКАЯ ПРАКТИКА: ПРОБЛЕМНОЕ ПОЛЕ ИССЛЕДОВАНИЙ	89
<i>Плотникова Н. Ю.</i> РИТОРИЧЕСКАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ТРАКТАТЕ НИКОЛАЯ ДИЛЕЦКОГО «МУСИКИЙСКАЯ ГРАММАТИКА»	89
<i>Загидуллина З. З.</i> ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ В АНАЛИЗЕ ПАРТИМЕНТИ: ТЕОРИЯ СКЕМАТЫ И МЕТОДЫ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКОЗНАНИЯ ...	90
<i>Насонов Р. А.</i> ЗА НЕИМЕНИЕМ ЛУЧШЕГО (О ЖАНРОВОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ ЦЕРКОВНЫХ КАНТАТ И С. БАХА)	91
<i>Никифоров С. Н.</i> СТИЛЬ МУЗЫКИ Г. Ф. ТЕЛЕМАНА И ЕГО ПОНЯТИЙНЫЙ АППАРАТ	92
<i>Хлюпина А. А.</i> МУЗЫКАЛЬНАЯ ТЕРМИНОЛОГИЯ В ТРАКТАТЕ «IL CORAGO» (ИТАЛИЯ, ПЕРВАЯ ПОЛОВИНА XVII ВЕКА)	93
<i>Шульга А. В.</i> ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ ПОТЕНЦИАЛ НАИМЕНОВАНИЯ «СОНАТА» В ИТАЛИИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XVIII ВЕКА	93

СЕМИНАРЫ-ПРАКТИКУМЫ

<i>Журова Е. Б.</i> КАТЕГОРИАЛЬНЫЙ АППАРАТ ТЕОРИИ МУЗЫКАЛЬНОГО СОДЕРЖАНИЯ	95
<i>Джуманова Л. А.</i> МНОГОЗНАЧНОСТЬ В АББРЕВИАТУРЕ МУЗЫКАЛЬНЫХ ПОНЯТИЙ КАК ОТРИЦАТЕЛЬНЫЙ ФАКТОР ПРОЦЕССА ПРЕДПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ОБУЧЕНИЯ	96

СТЕНДОВЫЕ ДОКЛАДЫ

<i>Дубатовская О. А.</i> СОНОРНАЯ ФАКТУРА В ХОРОВОЙ МУЗЫКЕ <i>A CAPPELLA</i> : ТЕРМИНЫ, ПОНЯТИЯ, ОПРЕДЕЛЕНИЯ	97
<i>Мацаберидзе Н. В.</i> БАЛЕТ МОДЕРН – ПОСТМОДЕРНИСТСКИЙ БАЛЕТ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИХ КОРРЕЛЯЦИЙ	98
<i>Шинкарева М. И.</i> МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ПОДХОДЫ К ИЗУЧЕНИЮ СОВРЕМЕННОЙ ПОЛИФОНИИ: ВОПРОСЫ ДЕФИНИЦИИ	98
<i>Алкон Е. М.</i> «ЛАД» И «МОДЕ» В АМЕРИКАНСКОМ И ОТЕЧЕСТВЕННОМ МУЗЫКОЗНАНИИ: ОТ МЕТАФОРЫ К ТЕРМИНУ И ОБРАТНО	100

<i>Ганул Н. Г.</i> ОПЕРА-ПРИТЧА В XX ВЕКЕ: ОТ МЕТАФОРЫ К ЖАНРОВОЙ МОДЕЛИ (К ВОПРОСУ О ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКОМ ОПТИМУМЕ)	100
<i>Густова-Рунцо Л. А.</i> СОВРЕМЕННАЯ ПРАВОСЛАВНАЯ ПЕВЧЕСКАЯ ПРАКТИКА: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКИЙ АСПЕКТ	101
<i>Петрусева Н. А.</i> МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК & СТИЛЬ: ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ АСПЕКТ ...	102
<i>Лесовиченко А. М.</i> ПРОБЛЕМА ФОРМИРОВАНИЯ МУЗЫКАЛЬНО-КУЛЬТУРНОЙ ТЕРМИНОЛОГИИ	103
<i>Нилова В. И.</i> СОВРЕМЕННАЯ ЗАРУБЕЖНАЯ СИБЕЛИАНА: ТЕРМИНОЛОГИЧЕСКАЯ «ПЕРЕЗАГРУЗКА»	104
<i>Горбушина И. Л.</i> НЕКЛАССИЧЕСКАЯ АРТИКУЛЯЦИЯ В ФОРТЕПИАННОМ ИСПОЛНИТЕЛЬСКОМ ИСКУССТВЕ: ВОПРОСЫ ТЕРМИНОЛОГИИ	105
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	191

CONTENTS

PLENARY SESSION

<i>Sokolov A. S.</i> TO THE PROBLEM OF LOGICAL DEFINITIONS OF THE CONCEPT OF “MUSICAL FORM”	106
<i>Maklygin A. L.</i> THE FORMATION OF NATIONAL MUSICAL CULTURES IN THE SOVIET PERIOD (1920–40S): PROBLEMS OF TERMINOLOGY	112
<i>Naumenko T. I.</i> “THE NEW DAY FOUND US UNPREPARED...”: SCIENTIFIC TERM IN THE EPOCH OF RAPPROCHEMENT OF CULTURES	113
<i>Savenko S. I.</i> RECENT MUSIC: HOW TO DESCRIBE IT	113
<i>Zenkin K. V.</i> TERMINOLOGY PROBLEMS OF HISTORICAL MUSICOLOGY	114
<i>Susidko I. P.</i> NOMENCLATURE IN THE GENRE IDENTIFICATION: HISTORICAL AWARENESS AND/OR SYSTEMATICS	114
<i>Stoyanova I.</i> BASIS OF SPECTRALISM: CONCEPTUAL APPARATUS OF THEORY AND AESTHETICS	115
<i>Kholopova V. N.</i> THE CONCEPT OF “MULTIMEDIA” IN THE MUSIC OF IGOR KEFALIDI	116

CONCEPTUAL FRAMEWORK OF RECENT MUSIC RESEARCH

<i>Daunoravičienė G.</i> THE CONCEPTUAL APPARATUS IN THE RESEARCH INTO NEW PHENOMENA OF THE MUSICAL ART IN LITHUANIA (FROM AFTER-GENRE TO THE NEW GENRE)	117
<i>Schröder G.</i> MULTI-MEDIA PERFORMANCES MADE BY WOMEN. DRAFTING A RESEARCH CONCEPT BASED ON JULIA MIHÁLY’S AND JAGODA SZMYTKA’S RECENT PRODUCTIONS	118
<i>Mdivani T. G.</i> ASPECTS OF NONLINEARITY IN MUSIC SECOND HALF OF THE XX CENTURY	118
<i>Maklygina A. A.</i> COMPOSITIONAL DESIGNATIONS OF E. VARESE: PROBLEMS OF TERMINOLOGY	119
<i>Komarnitskaya O. V.</i> THE CONCEPT OF SIMULTANEOUS DRAMATURGY IN MODERN OPERA OF THE SECOND HALF OF THE XXTH CENTURY	119
<i>Okuneva E. G.</i> THE CONCEPT OF A SERIES IN THE THEORY AND PRACTICE OF SERIAL COMPOSITION (PROBLEMS OF CORRELATION AND HISTORICAL DEVELOPMENT OF TERMINOLOGY)	120
<i>Panteleeva Yu. N.</i> ON THE CONTEMPORARY COMPOSER TERMINOLOGY	121
<i>Yanakiev I. K.</i> THE TERMS TEMPERAMENT AND INTONATION IN THE CONTEXT OF THE MICROTONAL MUSIC IN THE LATE XX AND XXI CENTURY. THEORY AND PRACTICE	121

<i>Agaronian K. R.</i> TECHNIQUE OF MULTIPLE COMPOSITION: CONTEMPORARY COMPOSER PRACTICE AND TERM EXPLANATIONS BY MARY JANE LEACH	122
<i>Tchirkov S. E.</i> TYPOLOGICAL INTERPRETATION OF BRIAN FERNEYHOUGH'S MUSICAL GESTURE	122
<i>Izotova E. A.</i> THE CLASSIFICATION AND TERMINOLOGY OF NEW FORMS OF NOTATION IN COURSES ON CONTEMPORARY MUSIC	123
<i>Baroni M.</i> CONCEPTUAL CONSTRUCT IN RESEARCHES OF THE NEWEST MUSIC.....	124
IN THE STUDY OF MODE AND HARMONY CONCEPTUAL APPARATUS AND TERMINOLOGY	
<i>Karaseva M. V.</i> MUSICOLOGICAL TERMS IN EAR TRAINING AND HARMONY LESSONS AT MUSIC COLLEGES: SPECIFICITY OF USAGE	125
<i>Lyzhov G. I.</i> TONAL SYSTEM (MODE) AS A WAY AND TYPE OF PROLONGATION (BASED ON WORKS OF Y.N. KHOLOPOV)	125
<i>Dvoskina E. M.</i> HISTORIA MODULANDI, OR VARIATIONS ON THE <i>MODULATIO</i> THEME	126
<i>Zakharov Yu. K.</i> TERMINOLOGICAL SYSTEMS AND THE CONCEPT OF CHORD FUNCTIONS IN CLASSICAL SOVIET AND AMERICAN HARMONY TEXT-BOOKS	126
<i>Trembovelsky E. B.</i> POLYREFERENCE: DEFINITION OF THE CONCEPT AND MOTIVES FOR ITS INTRODUCTION	127
<i>Maksimova A. S.</i> NEO-DIATONICISM IN CONCEPTUAL SYSTEMS OF V. DUKELSKY AND N. SLONIMSKY	128
<i>Stanishevski Y. I.</i> ON THE LIMITS OF APPLICATION OF THE CONCEPT OF AFFINITY IN HARMONY	129
<i>Gaulhiac M.</i> TOWARDS A MORE GENERALIZED THEORY OF CONSONANCE AND DISSONANCE	130
<i>Tokarev I. A.</i> PROBLEMS OF IDENTIFICATION OF THE MODE IN THE HYMNOGRAPHIC REPERTOIRE OF THE 11TH – 13TH CENTURIES (HYMNS, SEQUENCES, CONDUCTS)	130
<i>Brazhnik L. V.</i> ANHEMITONY AS A CATEGORY IN MUSIC THEORY. ABOUT TERM TRICHORDIC ANHEMITONY	131
<i>Brover-Lubovski B.</i> DISSONANCE POSITION IN THE PRIMA PRATICA TRADITION IN THE LIGHT OF SCUOLA DEI RIVOLTI THEORY (SCHOOLS OF DERIVATIVES) ...	132
<i>Gundorina A. A.</i> A DISCUSSION ABOUT THE POLITONALITY. FROM THE HISTORY OF THE FORMATION OF TERMS AND CONCEPTS IN RUSSIAN MUSICOLOGY (BASED ON ARCHIVAL MATERIALS)	132
CONCEPTUAL APPARATUS IN THE STUDY OF TIMBRE AND TEXTURE	
<i>Titova E. V.</i> RUSSIAN TERMINOLOGICAL THEORIES OF MUSICAL TEXTURE	133
<i>Zagidullina D. R.</i> "HISTORY OF ORCHESTRAL STYLES" COURSE IN HIGHER EDUCATION: PROBLEMS OF TERMINOLOGY	133
<i>Iglitskaya A. K.</i> "HARMONYTIMBRE" IN THE MUSIC OF THE XX AND XXI CENTURY	134
<i>Shutko D. V.</i> TIMBRAL HARMONY (DEFINITION)	135
<i>Viskova I V.</i> <i>THE HISTORY OF MUSICAL INSTRUMENTS</i> BY KURT SACHS: PROBLEMS OF TERMINOLOGY	135
<i>Iskhakova S. Z.</i> ON THE PECULIARITIES OF THE EMERGENCE AND EVOLUTION OF THE CONCEPTS OF <i>DIAPHONY</i> AND <i>DISCANTUS</i> IN WESTERN EUROPEAN MUSICAL PRACTICE	136
CONCEPTS AND TERMS IN THE INTERDISCIPLINARY SPHERE	
<i>Amrakhova A. A.</i> THE NOTION OF PREDICATION IN MUSIC, OR ABOUT NEW POSSIBILITIES OF USING LINGUISTIC TERMINOLOGY IN MUSICOLOGY	137

<i>Zhabinsky K. A.</i> MUSICOLOGY AND THE HUMANITIES: ON THE TERMINOLOGICAL ADOPTIONS AND «PARALLELISMS»	138
<i>Sidneva T. B.</i> «BOUNDARY» AND «BOUNDARY EXPERIENCE» IN THE METHODOLOGICAL INSTRUMENTATION OF MUSICOLOGY, PHILOLOGY AND CULTURAL STUDIES	138
<i>Starcheus M. S.</i> TERMINOLOGY IN INTERDISCIPLINARY RESEARCH (ON THE EXAMPLE OF MUSICAL PSYCHOLOGY)	139
<i>Skvortsova I. A.</i> THE TERM "ICONOGRAPHY" IN ART CRITICISM AND AS APPLIED TO MUSICAL ART	140
<i>Chigareva E. I.</i> TERMS-HOMONYMS IN MUSICAL AND PHILOLOGICAL STUDIES	141
<i>Pylaeva L. D.</i> TERMINOLOGICAL RELATIONS OF MUSICAL, POETIC AND CHOREOGRAPHIC SYNTAX IN STAGE DANCES OF THE FRENCH BAROQUE	141
NARRATIVE AND NARRATIVITY IN THE SCIENTIFIC AND MUSICAL CONTEXTS	
<i>Hakobian L. O.</i> THE DIALECTICS OF SERIAL RHETORIC AND NARRATIVITY IN THE MASTERPIECES OF THE DARMSTADT AVANT-GARDE	143
<i>Stogniy I. S.</i> DRAMATURGY OF A MUSICAL WORK: THE NARRATOLOGICAL ASPECT	143
<i>Tsaregradskaya T. V.</i> BYRON ALMEN'S THEORY OF MUSIC NARRATIVE: ESSENCE, PROCEDURES, MEANING	144
<i>Shamilli G. B.</i> NARRATIVE AND MUSIC: LEVELS OF INTERSECTION AND HORIZONS OF INTERACTION	144
<i>Petrov D. R.</i> YAVORSKI'S "NARRATIVITY"	145
TERMINOLOGY IN THE STUDY OF FORM	
<i>Grigoryeva G. V.</i> METAPHORICAL TERMINOLOGY IN THE NATIONAL HOLISTIC ANALYSIS METHODOLOGY	147
<i>Val'kova V. B.</i> "MICROTHEMATISM": THE WAYS OF USE AND CORRECTION THE MUSICOLOGICAL CONCEPT	147
<i>Dulat-Aleev V. R.</i> REDUCTION OF THE FIVE FORMS OF RONDO OR "MARX 3.0": TO THE PROBLEM OF TERMINOLOGICAL TRADITION IN THE THEORY OF MUSICAL FORM	148
<i>Loseva O. V.</i> FALSE RECAPITULATION. CONSIDERATIONS REGARDING THE HISTORY OF THE TERM AND THE METHOD	149
<i>Chernova T. Yu.</i> A CONCEPT OF MUSICAL FORM IN THE LIGHT OF ALEXEI LOSEV'S AESTHETICS	149
<i>Kasimova A. R.</i> AN AUTHOR'S ANALYSIS OF VINCENT D'INDY'S SYMPHONIC WORKS: ON THE PROBLEM OF FRENCH TERMINOLOGY	150
<i>Ryzhkova N. P.</i> ON THE TERM "LEITMOTIV" AND ITS SYNONYMS IN V. D'INDY'S TERMINOLOGICAL SYSTEM	151
<i>Haas D.</i> TO THE TYPOLOGY OF USE OF THE TERM LEITMOTIF	151
<i>Rovenko E. V.</i> ON THE COMPREHENSION OF THE PHENOMENON OF MUSICAL TIME IN VINCENT D'INDY'S "COURS DE COMPOSITION MUSICALE"	152
<i>Pimurzin P. I.</i> HOW TO DEFINITE THE FORM? TO THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE FORMS <i>KLEINE RONDOFORM</i> AND <i>LIEDFORM MIT TRIO</i>	152
<i>Skurko E. R.</i> THEORETICAL CONCEPT OF THEMATISM AND FORM V. BOBROVSKY AND ITS CATEGORICAL APPARATUS	153
CONCEPTS AND TERMS IN THE MOVEMENT OF HISTORY	
<i>Nikitina V. N.</i> UNPUBLISHED BOOK OF YU. N. TYULIN: "ERRORS OF THE THEORY OF MUSIC (METHODOLOGICAL STUDY)"	155
<i>Pospelova R. L.</i> TO A PROBLEM OF NATURAL SELECTION IN MUSIC THEORY TERMINOLOGY	155
<i>Kennedy L.</i> DEFINING SOVIET DANCE: <i>THE GOLDEN AGE</i> AND RUSSIA'S BALLETIC LEGACIES	156

<i>Barros C. G. de.</i> A SURVEY ON THE CONCEPT OF SOCIALIST REALISM IN WESTERN MUSIC HISTORIOGRAPHY	157
<i>Pylaev M. E.</i> ON THE ORIGINS OF MUSICOLOGICAL TERMS IN RUSSIAN MUSICAL CRITICISM, PEDAGOGY AND LEXICOGRAPHY OF THE XIX TH CENTURY	157
<i>Moskvina J. V.</i> THE CONCEPT OF <i>IMITATIO</i> IN THE LIGHT OF AUTHENTIC AND MODERN TERMINOLOGY	158
<i>Chekhovich D. O.</i> TEMPO ORDINARIO - "NORMAL TEMPO"?	159
<i>Maltseva A. A.</i> MUSICAL-RHETORICAL FIGURES IN BAROQUE MUSIC THEORY: ISSUES OF TERMINOLOGICAL CONTINUITY AND MUTUAL INFLUENCE ...	159
<i>Girfanova M. E.</i> TO CLARIFICATION OF ISORHYTHMIC MOTET DEFINITION (BASED ON THE MATERIAL OF PHILIPPE DE VITRY MOTETS)	160
<i>Naumova N. I.</i> ABOUT VOTIVE ANTIPHON IN ENGLISH SACRED MUSIC OF EARLY TUDOR PERIOD	161
<i>Cheong Wai Ling</i> ANCIENT GREEK RHYTHMS IN TRISTAN AND NIETZSCHE	161
CONCEPTS AND TERMS IN THE STUDY OF GENRES	
<i>Korobova A. G.</i> PROBLEMS OF SOME BASIC CONCEPTS IN THE CONTEMPORARY THEORY OF MUSICAL GENRES	162
<i>Dolgushina M. G.</i> THE DEFINITION OF ROMANCE IN THE RUSSIAN MUSICAL CULTURE OF THE FIRST HALF OF THE XIX CENTURY	162
<i>Zhestkova O. V.</i> FRENCH GRAND OPERA: HISTORICAL INTERPRETATION OF THE TERM	163
<i>Savitskaya O. P.</i> THE CONCEPT OF <i>SONATA DA CHIESA</i> IN THE CONTEXT OF THE HISTORICAL AND STYLISTIC EVOLUTION OF MUSIC OF XVII AND XXI CENTURIES	164
<i>Koposova I. V.</i> ANTI-SYMPHONY: THE TERM OR METAPHOR?	164
<i>Antonenko E. Yu.</i> CORRELATION AND RELEVANCY OF GENRE INDICATIONS OF "MOTET" AND "CONCERTO" AS APPLIED TO THE 18 TH CENTURY RUSSIAN SACRED MUSIC	165
<i>Dalmonte R.</i> ON THE DEFINITION OF TONE POEM / SYMPHONIC POEM	165
TERMINOLOGY IN MEDIEVAL MUSIC STUDIES	
<i>Guseinova Z. M.</i> TERMINOLOGICAL SYSTEM IN RUSSIAN MUSICAL-THEORETICAL MANUALS OF XVII CENTURY	167
<i>Gouryeva N. V., Tyurina O. V.</i> OLD-RUSSIAN SINGING TERMINOLOGY IN A SPECIAL COURSE "HISTORY OF RUSSIAN MUSIC OF THE XI-XVIII CENTURIES" AT MOSCOW STATE TCHAIKOVSKY CONSERVATORY	167
<i>Dynnikova I. V.</i> SPECIFIC FEATURES OF THE CONCEPTUAL APPARATUS IN STUDYING RUSSIAN LITURGICAL SINGING TRADITION	168
<i>Eliseeva A. A., Starikova I. V.</i> PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN BYZANTINE SINGER ART	169
<i>Pletneva E. V.</i> "SHORTHAND NOTATIONS" OF THE RUSSIAN MIDDLE AGES. ACTUAL PROBLEMS OF RESEARCH TERMINOLOGY	169
<i>Shvets T. V.</i> THE PROBLEM OF INTERPRETATION OF THE TERM "MARTYRIA" IN KONDAKARIAN NOTATION	170
SPECIFICITY OF THE CONCEPTUAL APPARATUS AND TERMINOLOGY IN DIFFERENT NATIONAL TRADITIONS	
<i>Dobzhanskaya O. E.</i> MUSICOLOGICAL TERMINOLOGY AS A REFLECTION OF THE SEARCH FOR A NATIONAL IDENTITY IN THE ACADEMIC MUSICAL ART OF THE REPUBLIC OF SAKHA (YAKUTIA)	171
<i>Veksler Yu. S.</i> NEW MUSIC AS A HISTORICAL CATEGORY IN THE GERMAN-SPEAKING MUSIC-THEORETICAL DISCOURSE AFTER THE FIRST WORLD WAR	171

<i>Presniakova I. A.</i> "A PRACTICAL GUIDE TO COMPOSING MUSIC" BY I.L. FUCHS (1830) IN THE TRANSLATIONS OF M. REZVOY AND G. ARNOLD: ON THE PROBLEM OF THE FORMATION OF RUSSIAN-LANGUAGE MUSICAL AND THEORETICAL TERMINOLOGY IN THE FIRST HALF OF THE 19 TH CENTURY	172
<i>Kolarova E. K.</i> SPECIFICITY OF THE TERMINOLOGY OF BULGARIAN MUSICOLOGY STUDIES IN THE RESEARCHES OF NATIONAL MUSICAL CULTURE	173
<i>Bojarkina A. V.</i> GERMAN MUSICAL TERMS: SOME FEATURES OF FUNCTIONING IN AN EPISTOLARY TEXT AND TRANSLATION PROBLEMS	173
<i>Bulatova D. A.</i> ETYMOLOGICAL ISSUES OF TRADITIONAL INSTRUMENTAL TERMINOLOGY (ON THE MATERIAL OF TURKIC BOWED CHORDOPHONES)	174
<i>Saifullina G. R.</i> CATEGORIES OF ISLAMIC MUSIC SCIENCE / 'ILM AL MUSIKI / IN TATAR LANGUAGE: LOST HERITAGE? [The report was prepared as part of the project No18-012-00227 "Conceptualization of music in the Abrahamic traditions. History-Theory-Practice"]	175
<i>Dzhumakova U. R.</i> METHODOLOGICAL ISSUES OF TERMINOLOGY: EXPERIENCE OF TRANSLATION OF THE TEXTBOOK "POLYPHONY" BY T.N.DUBRAVSKAYA	175
<i>Kovalev A. B.</i> ON SOME ASPECTS OF TERMINOLOGY IN THE FIELD OF RUSSIAN SACRED MUSIC AT THE TURN OF XX-XXI CENTURIES	176
<i>Andreacchio S.</i> INTERCULTURAL MUSIC: A DISCUSSION ON TERMINOLOGY AND CONCEPTS	176
<i>Antipova V. Yu.</i> PROBLEMS OF TERMINOLOGY IN THE RUSSIAN-LANGUAGE INDONESIAN STUDIES	177
CONCEPTS AND TERMINOLOGY IN THE STUDY OF BAROQUE MUSIC	
<i>Panov A. A., Rozanov I. V.</i> EARLY MUSIC TERMINOLOGY AND MODERN PERFORMANCE PRACTICE: A PROBLEMATIC FIELD OF RESEARCH	178
<i>Plotnikova N. Yu.</i> RHETORIC TERMINOLOGY IN NIKOLAY DILETSKY'S TREATISE <i>MUSIC GRAMMAR</i>	178
<i>Zagidullina Z. Z.</i> THE TERMINOLOGICAL PROBLEMS IN ANALYZING PARTIMENTI: THE SCHEMATA THEORY AND THE METHODS OF RUSSIAN MUSICOLOGY	179
<i>Nasonov R. A.</i> <i>FAUTE DE MIEUX</i> : ON THE GENRE TERMINOLOGY OF CHURCH CANTATAS BY J.S. BACH	180
<i>Nikoforov S. N.</i> THE STYLE IN THE MUSIC OF G. PH. TELEMANN (1681–1767) AND ITS APPARATUS OF TERMS	180
<i>Khlyupina A. A.</i> MUSICAL TERMINOLOGY IN THE TREATISE "IL CORAGO" (ITALY, FIRST HALF OF THE 17TH CENTURY)	181
<i>Shulga A. V.</i> TERMINOLOGICAL POTENTIAL OF THE NAME «SONATA» IN ITALY IN THE FIRST HALF OF THE 18TH CENTURY	181
WORKSHOP SEMINARS	
<i>Zhurova E. B.</i> THE CATEGORICAL APPARATUS OF THE THEORY OF MUSICAL CONTENT	183
<i>Dzhumanova L. A.</i> POLYSEMY IN ABBREVIATION OF MUSIC NOTIONS AS A NEGATIVE FACTOR IN THE PROCESS OF PRE-PROFESSIONAL TEACHING	183
POSTER PRESENTATIONS	
<i>Dubatovskaya O. A.</i> SONOROUS TEXTURE IN A <i>CAPPELLA</i> CHORAL MUSIC: TERMS, NOTIONS, DEFINITIONS	185
<i>Matsaberidze N. V.</i> MODERN BALLET – POSTMODERN BALLET: TERMINOLOGICAL CORRELATIONS ISSUES	185
<i>Shinkareva M. I.</i> METHODOLOGICAL APPROACHES TO THE STUDY OF MODERN POLYPHONY: QUESTIONS OF DEFINITION	186

<i>Alkon E. M.</i> “LAD” AND “MODE” IN AMERICAN AND RUSSIAN MUSICOLOGY: FROM METAPHOR TO TERM AND BACK	187
<i>Ganul N. G.</i> OPERA-PARABLE OF THE 20 TH CENTURY: FROM METAPHOR TO GENRE MODEL (TO THE QUESTION OF TERMINOLOGICAL OPTIMUM)	188
<i>Gustova-Runtso L. A.</i> CONTEMPORARY ORTHODOX SINGING PRACTICE: TERMI- NOLOGICAL ASPECT	188
<i>Lesovichenko A. M.</i> THE PROBLEM OF FORMATION OF MUSICAL-CULTURAL TERMINOLOGY	189
<i>Nilova V. I.</i> MODERN FOREING SIBELIAN: TERMINOLOGICAL «RESET»	190
<i>Gorbushina I. L.</i> NON-CLASSICAL ARTICULATION IN PIANO PERFORMING ARTS: TERMINOLOGY ISSUES	190
<i>Petruseva N. A.</i> MUSICAL LANGUAGE & STYLE: THEORETICAL ASPECTS	191
INFORMATION ABOUT THE AUTHORS	201

ТЕРМИНЫ, ПОНЯТИЯ И КАТЕГОРИИ В МУЗЫКОВЕДЕНИИ

ЧЕТВЕРТЫЙ МЕЖДУНАРОДНЫЙ КОНГРЕСС
ОБЩЕСТВА ТЕОРИИ МУЗЫКИ

Казань, 2–5 октября 2019 года

Тезисы докладов

Редакторы

ПОРФИРЬЕВА Елена Васьяновна
СЕПЕШВАРИ Вера Владимировна

Верстка – *М. А. Андреева*

Подписано в печать 25.09.2019.
Формат 60x84 1/8. Печ. л. 27,5. Усл. печ. л. 25,5.
Тираж 300 экз. Заказ 19А-144.

Казанская государственная консерватория
420015 Казань, ул. Б. Красная, 38
Отпечатано в Типографии ООО «Артифакт»
420111 Казань, ул. Миславского, д. 9