
ПРЕДИСЛОВИЕ

Желание и разочарование в научно-техническом прогрессе, много давшем человеку, но разрушившем его былой, склонный к чувственному переживанию мира, склад души, сегодня заставляют человечество медленно, но верно разворачиваться к бытым ценностям, среди которых первое место занимает бескорыстное постижение прекрасного. Растет интерес к его идеальному выражителю — искусству и к созданию систематизированных основательных трудов по его истории, которые существенно помогают обрести утерянную гармонию. И, возможно, далеко не случаен тот факт, что курс истории искусства ныне читается практически во всех гуманитарных вузах.

Для современного учебного процесса характерна междисциплинарность — тенденция к преодолению дисциплинарных границ и переплетению предметных дискурсов. Авторы предлагаемого учебного пособия стремились максимально воплотить междисциплинарный подход к единой и целостной сфере искусства, реализовать в учебных текстах — в пределах возможностей жанра — идею синтеза искусств. Потребность в такого рода пособиях наступила давно. Не секрет, что растущая специализация научного и художественного познания и практики, связанного с ними учебного процесса, привела к тому, что специалисты различных областей знания и художественного творчества говорят как бы «на разных языках», исполняют свои «сольные партии», не слыша «хора» художественно-культурного процесса. Читателю настоящего учебного пособия предстоит не просто стать слушателем «хора», но свидетелем и участником диалога, идущего между раз-

личными видами искусства и между авторами, преследующими общую цель — создать целостную картину развития искусства.

Искусства существует не в замкнутом пространстве, они вписаны в определенный социокультурный контекст и постоянно взаимодействуют друг с другом. Независимо от типа этого взаимодействия, их характера, силы и продолжительности, оно всегда имеет место, оказывает существенное влияние на общее состояние духовной культуры конкретной исторической эпохи. Вот почему в искусство-знании, музиковедении и эстетике, проблемам взаимосвязи литературы и театра, литературы и изобразительного искусства, литературы и кино, литературы и музыки, кино и музыки, и т. д. и т. п. посвящено немало работ.

Сравнение и сопоставление различных искусств может производиться по различным основаниям. На уровне физической реальности оно может опираться на данные оптики и акустики. На психофизиологическом уровне — исходить из особенностей восприятия человеческими органами чувств звука, цвета, слова. Сравнение на художественном уровне в историческом аспекте дает возможность выявить образно-стилевое единство и особые пути развития различных искусств. На социологическом уровне представляется возможным выявить то воздействие, которое оказывает система общественных отношений на содержание и направленность художественного творчества. Культурологический подход позволит раскрыть механизмы взаимодействия искусства и культуры, как в синхронном, так и в диахронном аспектах. Все эти аспекты исследования принимались во внимание авторами данной книги. Однако, основная цель, которую они перед собой ставили — не отвлеченная характеристика и сопоставление отдельных видов искусств, а установление их взаимовлияния и синтеза. Вот почему встречающееся в учебнике «пересечение» стилей, течений, школ, мастеров и произведений искусства понятно и объяснимо.

В основе структуры учебного пособия лежит модель классического историзма с использованием хронологического подхода и традиционной классификации течений

и стилей. Авторы поставили перед собой задачу не отступать от традиционных принципов, и, вместе с тем, попытаться рассмотреть классический материал в контексте современных веяний. Но отличительная особенность данного пособия — объединение под одной обложкой истории разных искусств: музыки, изобразительного искусства, литературы, театра, кино, история которых обычно излагалась отдельно. Такой контент особенно хорош для студентов-гуманитариев нетворческих вузов, поскольку позволяет ориентироваться в мире искусства в целом (одновременно в нескольких странах и разных видах искусства), не погружая студентов в профессиональные тонкости.

В учебное пособие включены главы, посвященные теории искусства. Это своего рода пропедевтический курс, который ставит своей целью познакомить слушателей со спецификой той или иной дисциплины и с особенностями языка рассматриваемых видов искусства. Авторы рассматривают искусствознание как науку, имеющую свой собственный предмет и методы исследования. С позиций актуальности исследуются различные школы современного искусствознания.

Учебное пособие включает два тома. Распределение материала в них осуществлено на основании онтологического принципа классификации искусств, подразумевающего деление искусств на пространственные, временные и пространственно-временные. Напомним, что во временных видах искусства образ разворачивается в художественном времени, в пространственных — в художественном пространстве, а в пространственно-временных — в пространстве-времени или в так называемом пространственно-временном континууме художественного образа. В первом томе представлены временные виды искусства — литература и музыка, во втором — пространственные (живопись, скульптура и архитектура) и пространственно-временные (театр и кино). Подобная компоновка материала, с одной стороны, соответствует актуальному сегодня модульному принципу подачи учебного материала, а с другой, — позволяет читателю приобрести

и использовать именно те тома, которые ему необходимы. Хотя, вне всякого сомнения, наиболее полное и целостное восприятие и понимание основ теории и истории искусств возможно лишь при освоении содержания обоих томов.

Данный (первый) том, состоит из двух разделов. Относительная свобода авторской интерпретации художественных явлений, отсутствие жесткой схемы, нивелирующих тенденций привели к тому, что каждая глава имеет «свое лицо», как имеют его отдельные искусства. Первый раздел «Теория и история музыки» написан Г. Р. Тараевой, доктором искусствоведения, профессором Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова. Авторами второго раздела «Теория и история литературы» являются доктор культурологии, профессор Н. И. Стопченко и доктор филологических наук, профессор А. В. Кузнецова. Каждая глава завершается списком контрольных вопросов и заданий; раздел содержит библиографию, призванную помочь студентам в углубленной подготовке и самостоятельной научной работе, а преподавателям — в разработке собственных лекционных курсов. Предисловие и послесловие к книге написаны научным редактором издания профессором кафедры теории культуры, этики и эстетики ЮФУ, доктором философских наук Т. С. Паниотовой.

Непосредственно адресованная студентам гуманитарных направлений подготовки, учебное пособие может быть востребовано самым широким кругом читателей. Оно будет интересно и полезно всем, кто специально изучает историю искусств или просто интересуется ею.

*Почетный работник высшей школы,
доктор философских наук,
профессор Т. С. Паниотова*

РАЗДЕЛ I
**ТЕОРИЯ И ИСТОРИЯ
МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА**

ГЛАВА 1

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ТЕОРИИ МУЗЫКИ

«КЛАССИЧЕСКАЯ» МУЗЫКА В СОВРЕМЕННОМ ОБЩЕСТВЕ

III радиционно история развития различных искусств рассматривается в хронологической перспективе явлений: стилей, мастеров, творений. Но важный объект художественной истории составляют модели культуры — без обзора и анализа системы общественных регламентов картина не будет полной. Ведь именно в отношениях людей с художественными произведениями и их авторами на разных этапах проступают серьёзные отличия, которые и обусловливают, и объясняют исторические метаморфозы искусства. Уникальность художественного «текста», произведения конкретного творца — тоже очень важный фактор для данного пособия. В нём рассматривается не всё разнообразие видов музыкальной деятельности, а именно искусство, связанное с авторством и профессионализмом — высоким уровнем организации средств, развитой системой художественного языка. Именно в этом аспекте музыкальное искусство называют «классическим».

Понятие «музыка» сегодня чрезвычайно многозначно. Разнообразие его значений как раз определяется культурной моделью — принятыми в художественной жизни взаимоотношениями её участников. Если внимательно присмотреться к тому, что называли этим словом в различные эпохи, в различных общественных формациях, картина окажется не только непростой, но и полной противоречий. В эпоху, например, Петра I в России четко разделялись *богослужебное пение, песня и музыка*, которой называли игру на инструментах для сопровождения танцев. В деревне

еще во второй половине XX века *музыкой* аналогично назывались инструментальные наигрыши, иным видом было *пение*. Крестьянами — носителями традиции — во многих регионах оно воспринималось как некое «представление» с движением, танцем, что называлось *играть песню*. В современной культуре под музыкой понимают и европейскую классику, и джаз, и концертные обработки народных песен. К музыке относят *фольклор* (подлинные национальные песни и игру на национальных инструментах), вокальное и инструментальное сопровождения религиозных обрядов и культов. А для современного человека эстрадная песня от рока до «попсы» в формате сценического шоу и клипа, диско со всеми разновидностями и ответвлениями — это всё музыка.

О какой из «музык» пойдет речь в данном разделе пособия?

Теория и история музыки по традиции являются разделами академического музыкознания, которое изучает «классическую» музыку, музыку «профессиональную», созданную композиторами. Но и традиционные определения классической музыки в контексте современной культуры «отсвечивают» смысловыми оттенками. Например, если музыку академических композиторов Дмитрия Шостаковича или Альфреда Шнитке к кинофильмам относить к классической ветви, то в чем ее отличие от популярной киномузыки Нино Рота или Энио Морриконе, как и Гии Канчели (*«Не горюй»*, *«Мимино»*, *«Киндза-дза»*). В академической сфере тоже существует разрыв между «музыками»: исполнители играют и поют, преимущественно, музыку прошлых эпох — классицизма и романтизма. А их преемников, композиторов XX века, тяготеющих в традиционных жанрах симфонии, концерта, оперы к радикальным новациям, называют «авангардистами».

Хотя культура не впервые в истории демонстрирует эстетические поляризации. В исторические эпохи Средневековья и Возрождения альтернативными пластами были церковная и народная музыка; XVII век отличает резкая конфронтация старого и нового искусства, называемого *prima* и *secunda prattica* (первой и второй практиками). Нам сегодняшние

противостояния представляются не просто безднами, но едва ли неисчерпанием многосотлетних установок и гибелью классической музыки. После «открытия» Арнольдом Шёнбергом дodeкафонии, триумфального шествия и фиаско се-риализма (совершенно новых техник сочинения) Карлхайнц Штокхаузен в 1951 году провозгласил «час нуль» западно-европейской музыкальной традиции. В это же приблизительно время (в 60-е годы) в качестве антипода авангардизму была выдвинута идея предельного упрощения музыкального языка и композиции на основе неевропейских ритуалов (Индия, Африка), которая положила начало и сегодня чрезвычайно распространенному направлению «минимализма».

Потрясением основ культуры в XX веке стало возникновение *джаза*. Известный отечественный музыкoved В. Конен пишет: «Появление первых джаз-бэндов на городской эстраде было воспринято как событие в мировой культуре. При первых же их звуках возникло ощущение, что рушатся сами основы цивилизации. Уже одно слово «джас»... ассоциировалось с чем-то дикарским, не укладывающимся в европейскую лингвистику»¹. Еще более экстремальным феноменом, неожиданно и с шумом» вторгшимся в современную культуру, оказалась *рок-музыка*. «Даже эпатирующий эффект, вызванный в свое время ранним джазом, не может выдержать сравнение с шоком, испытанным «взрослыми» от первых выступлений «Битлз». В общественном сознании сразу образовалась непреодолимая грань, отделяющая музыку «старших» от «молодежной», собственно культуру от «контркультуры»...²

«Классическая музыка... Что интуитивно отталкивает все больше людей от этого искусства, еще вчера признаваемого божественным?» Эти грустные для музыканта и культурного человека слова — из комментария издателя к роману Эльфриды Елинек «Пианистка»³. Неоспоримый

¹ Конен В. Третий пласт. Новые массовые жанры в музыке XX века. М., 1994. С. 89

² Там же. С. 117

³ Произведение австрийской писательницы известно у нас благодаря сильной и жесткой экранизации Михаэля Ханеке (Гран-при в Канне в 2001 г.) со звездным составом актеров — Изабель Юппер, Бенуа Мажимель и Анни Жирардо.

факт: число «потребителей» классической музыки неукоснительно сокращается, она перестает быть для значительной части общества существенным компонентом духовной жизни, личной культуры, перестает быть безусловной духовной ценностью. На надежные информационные носители аудио и видео сегодня занесено все, о чем можно было полвека назад только мечтать: редкие и редчайшие произведения, прямые трансляции и записи концертов, оперных и балетных спектаклей, самые замечательные исполнители, мастер-классы выдающихся артистов и педагогов.

Но аудитория этой музыки неуклонно сужается. В начале нового тысячелетия известный французский пианист объявил о публичном уничтожении своего рояля на прощальном концерте, так как, по его подсчетам, классический фортепианный репертуар нужен одному проценту людей. Не стоит драматизировать это обстоятельство — уклонение слушателей от классической музыки. И упускать из виду колossalный духовный, культурный потенциал элитарного потребителя, например, романтической культуры, его исключительность. Очень незначительный слой общества способен был «понять» романтического художника — достаточно вспомнить все трагические перипетии жизни Вагнера, Берлиоза, Чайковского, Рахманинова, не говоря уже о композиторах XX века. В постромантической трактовке элитарность декларируется еще более остро и резко: А. Шенберг утверждал, что «искусство — это не для всех, если оно для всех, оно не искусство».

Однако стоит более пристально вникнуть опять же в «толщу» современной музыкальной культуры, в реалии современной жизни. Отток потребителей классической музыки можно наблюдать в традиционных презентациях — в оперном театре, филармоническом зале, но она перемещается в другие точки культурного пространства. Замечательным событием в европейских странах и в России становятся музыкальные «флэшмобы»¹, когда на площадях городов, в помещениях вокзалов и аэропортов му-

¹ От английского flash-mob — мгновенная толпа.

зыканты под видом обычных граждан в обычной одежде исполняют вокальные и инструментальные, в том числе хоровые и оркестровые классические сочинения. Чрезвычайное распространение в этих акциях и на концертной сцене получает традиция шутливой презентации классики — в виде юмористического шоу, гротескного представления. Денис Мацуев в новогоднем концерте представляется неумелым пианистом, неспособным вспомнить вальс Шопена, который с легкостью играет юный виртуоз, пришедший за автографом. Виртуозный опус Римского-Корсакова «Полёт шмеля» воспроизводят с запредельной скоростью разные инструменталисты мира. На восьми роялях его играют самые знаменитые пианисты современности, среди которых М. Аргерих, Е. Кисин, М. Плетнёв, Дж. Левайн, Д. Баренбойм, Лан Лан. Казахский пианист О. Переверзев исполняет «хит» русского классика двумя руками на клавиатурах рояля и пианино, установленных напротив друг друга; знаменитый китайский пианист Лан Лан играет «Полёт шмеля» на «бис» после выступления с оркестром на iPad'е. На скрипках и духовых инструментах музыканты исполняют Баха, Паганини вдвоём — один на струнах, второй смычком, один вдувает воздух, другой играет на клапанах. Двенадцать профессоров фортепианного факультета Вашингтонской консерватории играют «бисовую» пьесу скрипичного репертуара — «Чардаш» Витторио Монти — на рояле все вместе и по очереди по несколько звуков и аккордов. Новой реальностью классики в современной музыкальной культуре стало возникновение специальных комических ансамблей, которые устраивают юмористические презентации классики. Самые знаменитые — Игудесман и Джу, Джо и Рой Андерсон, Red Priest; часто комические программы представляют «именитые» классические коллективы и исполнители — такие как британские King's Singers, французские Swingl Singwers, Бобби МакФеррен.

Всё это широко доступно в Сети, окружает современного человека экранами телевизора и мониторами различных гаджетов, превращая его в активного потребителя музыки. Вместе с тем заметно снизились объёмы практического

бытового музицирования — люди меньше поют и играют, чем ещё полвека назад, когда почти в каждом доме стояло пианино. Под его аккомпанемент пели романсы и любимые песни из художественных и мультипликационных фильмов, из репертуара популярных эстрадных певцов, в сопровождении гитары пели бардовские песни. Люди самых разных кругов, поющие и играющие, были частыми и активными посетителями классических и симфонических концертов — любительство всегда стимулирует интерес к профессиональному искусству.

Сегодня цифровая обработка музыкальной информации позволяет не только хранить, но и редактировать (варьировать) записанную музыку, т. е. создавать её. Это не просто набор компьютерных манипуляций, а принципиальное расширение возможностей вовлечения в музицирование. Информационная эра обеспечивает доступ любого человека к любому музыкальному тексту, облегчая еще при этом и сам поиск информационных ресурсов. Цифровые технологии, как и наличие автотекстов, карaoke и других «приспособлений» в музыкальном инструментарии, облегчают любительское общение с музыкой. Слушать, петь, играть, сочинять — все становится гораздо более легко осуществимым, и это несомненное завоевание информационного общества.

В этом контексте возникает острая проблема описания степени смысловой сложности и эстетической ценности музыкального текста. На каком языке тексты становятся доступными для широкого или элитарного «потребления», какими средствами создается эксклюзивное музыкальное «сообщение», кому оно предназначено, какому кругу потребителей? «Коммерческая» развлекательная, невзыскательная музыкальная продукция, образованные новые жанрово-стилевые пластины популярной музыки — саунд-трек кинофильма, песенный клип, музыкальный текст в рекламе — отличаются очень значительным уровнем стереотипности, стандартности языка и содержательным примитивом. Кстати, в них нередко пародируются и даже «огротесковываются» классические образцы. Благодаря информационным технологиям и современной

медиа среде все это распространяется, доставляется широчайшему кругу адресатов (и надо заметить, с принудительностью, масштабов которой культура еще не знала).

Сегодня очень важно наблюдать за всей этой реальностью, выходя за пределы музыкального произведения, в сферу музыкального слуха и мышления человека. Гармония понимания музыки и воздействия ее на человека в актуальном для культуры направлении создает максимально устойчивую, плодотворно функционирующую систему. Несоответствия, несовпадения целей музыки и человека в пространстве культуры образуют различного рода энтропийные процессы, приводящие к модификациям системы коммуникации музыки или — в крайнем выражении — к распаду каких-то ее форм.

СОДЕРЖАНИЕ МУЗЫКИ: ИСТОРИЧЕСКИЕ МОДЕЛИ ВОСПРИЯТИЯ

Восприятие, понимание, переживание классической музыки, в отличие от популярной развлекательной продукции (тоже необходимой обществу), всегда требует каких-то значительных духовных усилий. Она связана с необыденными реальностями, рассчитана на музыкальную и общехудожественную эрудицию, развитый слуховой запас, требует определённой работы фантазии. В этом её сила и сложность: полноценное восприятие классических произведений разных эпох опирается на сложный психологический и интеллектуальный комплекс. Переживание, которое музыка моделирует и вызывает, обеспечивается на уровне ощущений — психологических реакций покоя и умиротворения, радости и восторга, грусти и печали, гнева и скорби. Эмоциональные реакции усиливаются за счёт визуальных представлений и ассоциативных образов — из жизненных событий и опыта контактов с художественными реальностями (живописью, графикой, скульптурой, театром, кино). Понимание музыки включает обязательно слой суждений и умозаключений, которые порождают знания из разнообразных областей — литературы, философии, публицистики и критики. Вся эта пёстрая, неоднородная

сфера реакций человека на музыкальное произведение обозначается специфическим понятием «содержание».

Актуальный аспект научной интерпретации музыкального содержания состоит в том, что мы, наконец, осознаем необходимость междисциплинарного подхода в описании этого сложного объекта, необходимость серьезного и компетентного взаимодействия с психологией, социологией или социальной, исторической психологией, теорией и историей культуры. Самиздаковые реальности можно достоверно изучать исключительно в физико-акустических параметрах. Но как знаки кодов музыкальной коммуникации (элементы музыкально-языковых систем), как единицы музыкальной речи (музыкальных текстов) они уже связаны с идеальной субстанцией. Изучать значения, смыслы исключительно на материальных «фактах» музыки — произведениях — практически невозможно. Музыкальное содержание «привязывается» к конкретным звуковым структурам историко-социальной конвенцией, самосознанием культуры.

Чем далее отстоят точки наблюдения за представлениями о музыкальном содержании, тем противоречивее становится картина — независимо от того, идет ли речь о расстоянии хронологическом или социально-психологических моделях синхронной историко-культурной диспозиции. Стоит вчитаться в типичные утверждения двух авторов 80-гг. XVIII в., чтобы прочувствовать отношение к музыке, противоречащее нашему восприятию и нашему представлению о восприятии ее современниками.

Одно из них взято из «Мемуаров» Дж. Казановы: «На одном симфоническом концерте, данном на открытом воздухе в Риме, народ умирал от восторга. Слышались стечения: «О благословенный! Какое наслаждение! Можно умереть от радости!» В опере публика держала руки скрещенными, сдерживая дыхание. Одна молодая девушка стала кричать в середине партера: «О, Боже! Где я? Я умираю от восторга!»¹. Это в то время как наши представления о содержании музыки эпохи классицизма связаны

¹ Казанова Д. Мемуары. М., 1991. С. 163.

с гармоничностью, уравновешенностью, цельностью, по-коем и другими совершенно иными эмоциями, чем в приведенной цитате.

Следующая подборка о понимании и восприятии музыки XVIII в. приведена в одной из распространенных в музыкальной педагогике хрестоматий: «Главная цель музыки — нравиться нам физически... Музыка может быть подобной словам, но она не может быть выразительной... Та, коя наиболее выразительна — наиболее скучна... Она может быть порой напоминательной, но никогда описательной... Танцевальная музыка должна занимать первое место». А в первой половине этого же столетия музыку трактовали и так: «Шахматы весьма пригодны для заполнения пустоты длинных речитативов, а музыка для того, чтобы прерывать слишком большое внимание, для шахмат потребное»¹.

Историческая динамика восприятия содержания музыки — малоисследованный, но интригующе интересный объект. Материалов в теоретических трудах, мемуарах, письмах и дневниках, иных документах и, конечно, художественной литературе — огромное множество, и они, в общем, фигурируют в музыковедческом обиходе. Существует и немало хрестоматий, в которых можно обнаружить замечательно интересные материалы — сопоставление исторических моделей может составить увлекательную процедуру поиска.

Содержание музыки как идеальный объект можно исследовать только при каких-то фактах объективации: на эмоциональных реакциях (поведении) людей или в их суждениях. Если невозможно наблюдать обнаружение эмоций человеком, слушающим музыку (его мимику, пластику), или подвергнуть анализу высказывания о содержании и смысле — предмета для изучения идеальных конструкций содержания просто нет. Музыкальное содержание — в значительной степени феномен вербального мышления, «приводящего» непосредственным воздействием музыки на эмоции. Музыка стимулирует запуск механизма восприятия содержания: возбуждение памяти, сопоставление

¹ Материалы и документы по истории музыки. / под ред. М. Иванова-Борецкого. М., 1934.

различных связанных с ней реалий (сведений, событий, символов и т. п.). Они «дobyваются» из жизни, художественных текстов, литературы, эстетических концепций, документов и по-разному «сплавляются» со звуковой материей музыки, образуя различные содержательные пласти.

Убедительно утверждение М. Кундеры, что музыка это — антислово. Но тонкая сфера понимания и переживания музыки требует деликатного подхода — ведь композиторы почти постоянно, так или иначе, корреспонтируют с вербальной сферой. Они снабжают свои произведения заголовками, обозначают жанры, апеллируя к знанию предыстории подобного типа музыки¹. Не менее информативными становятся вербальные ремарки, обращенные к исполнителю и призванные уточнить характер интерпретации: *animato*, *con anima*, *alla rustica*, *espressivo* и т. п. Актуальная задача науки сегодня состоит в том, чтобы понять музыку как систему невербального кода, *служащего речевой коммуникации*. А это означает, что объектом становится не только специфика музыки, которая может в единичных актах восприятия быть «удаленной» от слова на предельное расстояние, быть «безмолвной» фантазией чувственных ощущений. С точностью, что называется «до наоборот»: музыка с ее интонационной (интонационно-жестовой) природой служит вспомогательной системой универсальному вербальному коду, аппарату речевого общения. Вербальный слой музыкальной коммуникации, трактуемый сегодня как контекст (а нередко он вообще не рассматривается или рассматривается вскользь), должен стать самостоятельным объектом системного изучения.

Необходимо только не забывать, что любые исторические реалии, замыкаемые нами на музыку — не более чем тенденциозные реконструктивные фантазии. Ведь художественный текст гибко «облегает» человека, и именно это обеспечивает ему долгий период обращения в культуре, возможность жить, уходить на дальний план, умирать, возрождаться. Можно перефразировать и таким способом:

¹ Если произведение называется Прелюдия, Фантазия, Токката, Этюд, не говоря уже о Менузте, Вальсе, Баркароле, оно вызывает в памяти череду известных слушателю ассоциаций, связанных с жанром.

человек гибко конфигурирует содержание музыкального текста — не только воспроизведением-исполнением, но и теоретической рефлексией. Он может к музыкальной материи, звукам, собранным по законам определенной системы кода смыслов, «прикреплять» смыслы совершенно иные, чем предусматривается этой системой.

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ЯЗЫК КАК КУЛЬТУРНЫЙ КОММУНИКАТИВНЫЙ КОД

Музыкальный язык сегодня представляет один из центральных объектов теоретического музыказнания, изучение которого пришло на смену классической теории средств и техники композиции. Формально появление этого выражения можно наблюдать где-то с конца XVIII века; в современной интерпретации понятие связывается в значительной степени с семантикой, системами и механизмами образования значений и смыслов.

Интерпретация системы средств не только как материала для сочинения по определенным правилам, а как некоего кода, шифрующего художественный смысл, изменила методологическую парадигму: встал вопрос, каким образом коммуницирует человек с музыкой. Это вопрос принципиальный для современной информационной культуры, которая позволила передать машине не только функции фиксации звукающего произведения (еще и с возможностью редактирования), но и сочинение музыки. Однако именно этот процесс — формализация музыкального языка, его своеобразный «машинный перевод» — обнажил с колоссальной остротой традиционную проблему корреляции материальных и идеальных структур.

Компьютер вполне успешно справился с моделированием музыкального текста в определенных, заданных человеком координатах — жанре, стиле, форме. Но имитации, построенные методом выбора вариантов по определенному ряду параметров¹, позволили «невооруженным ухом»

¹ Так и называлась одна из монографий Р. Зарипова — отечественного первопроходца в области компьютерной музыки — «Машинный поиск вариантов при моделировании творческого процесса». М., 1982

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно
в интернет-магазине
«Электронный универс»
e-Univers.ru