

КАСЬЯН СУСАННА*sktmusique@hotmail.com*

Доктор наук и доцент, Университет
Париж-Сорбонна, Париж IV, факультет
музыки и музыковедения

Université Paris-Sorbonne
Paris-IV
1, rue Victor Cousin
75005 Paris
France

SUZANNE KASSIAN*sktmusique@hotmail.com*

Docteur d'Etat and Maître de Confé-
rences in musicology at the University of
Paris-Sorbonne, Paris IV, Faculty of Musi-
cology and Music

Université Paris-Sorbonne
Paris-IV
1, rue Victor Cousin
75005 Paris
France

АННОТАЦИЯ**Проблема тождества в наследии Лосева и в русском музыковедении**

Статья посвящена исследованию категории тождества в свете учения Алексея Лосева. Многие положения научных трудов А. Лосева сыграли большую роль в развитии музыковедения, в том числе и через работы Б. Асафьева. В статье прослеживается взаимосвязь между тождеством как философско-эстетической и музыкальной категориями. Подобный подход позволяет охватить явление в его диалектической целостности и избежать противопоставления различных аспектов категории тождества при рассуждениях о характере его проявления в музыкальном искусстве.

На основе анализа особенностей проявления категории тождества в музыкальном искусстве автор формирует определение категории тождества в музыке. В статье также излагаются принципы, функции и формы проявления этой категории в музыке.

Ключевые слова: Лосев, Асафьев, тождество, философская и музыкальная категории, категория, функции категории тождества в музыке, принципы категории тождества в музыке, аспекты категории тождества в музыке

АБСТРАКТ**The Problem of Identity in the Heritage of Losev and Russian Musicology**

This article examines the category of identity in the teachings of Aleksei Losev. Many of the points made in Losev's scientific articles played an important role in the development of musicology, in part through the work of B. Asafiev. This article traces the relationship between identity as a category of philosophy, of aesthetics and as a category of music. This approach captures the phenomenon in its entirety and avoids opposition between the various elements of the category of identity in discussions about the nature of its manifestation in music. Following this analysis, the author defines the category of identity in music as well as its principles, functions, and forms.

Keywords: A. Losev, B. Asafiev, identity, category, philosophy, music, category, functions of the category of identity in music, principles of the category of identity in music, elements of the category of identity in music

Сусанна Касьян

ПРОБЛЕМА ТОЖДЕСТВА В НАСЛЕДИИ ЛОСЕВА И В РУССКОМ МУЗЫКОВЕДЕНИИ

Вопросы онтологии и феноменологии художественного произведения относятся к числу актуальных для современной гуманитарной науки. Что такое художественное произведение и в чем проявляется различие между произведением как онтологической данностью и феноменологией его познания? Являются ли одним и тем же музыкальным произведением нотный текст и его интерпретация? Более того, можно ли считать многочисленные варианты исполнения музыкального произведения одним и тем же произведением? Этим вопросам, относящимся к области философии искусства, посвящены научные конференции и многочисленные публикации.

Проблема тождества особенно остро встала в начале XXI века. Стеллажи книжных магазинов предлагают читателям самый широкий выбор современной литературы по этой проблематике в самых различных аспектах: от политических, социальных, исторических до культурных и психологических. В то же время особую ценность приобретают труды «классиков»-гуманитариев благодаря их прозорливости и глубине мысли.

Вопросы тождества на протяжении многих лет составляют одну из тем моих научных исследований. Изучение этой проблемы выявляет весьма интересную ситуацию, сложившуюся в музыковедении.

С одной стороны, тождество, которое вместе с контрастом принадлежит к числу фундаментальных диад музыкального искусства, имеет важнейшее значение в становлении и развитии последнего. С другой стороны, ощущается существование некоей «скрытой» дискуссии между музыковедами даже относительно самой правомочности использования понятия тождества применительно к музыке. Складывается впечатление, что музыковеды в целом сознательно избегают употребления этого понятия и заменяют его иными, близкими по смыслу. В исследованиях многих теоретиков *тождество* довольно часто используется

в качестве синонима слова «повтор», причем выражает оно именно процесс точного повторения (то, что на схеме передается как *a a a a...*). Тем самым тождество рассматривается только как частный случай повтора.

В чем же причина такого разночтения, почему явление позволяет так по-разному себя оценивать?

Поиск ответов на этот вопрос привел меня к междисциплинарному исследованию — изучению философского, логического, психологического, семантического, эстетического, математического, музыковедческого аспектов тождества.

Предмет рассмотрения в данной статье — категория *тождества* в свете учения Алексея Федоровича Лосева и особенности ее проявления в музыкальном искусстве. В статье приводится краткий обзор позиций по этой проблеме двух музыковедов, Бориса Асафьева и Марка Арановского.

Многие положения научных исследований А. Ф. Лосева сыграли большую роль в развитии философско-эстетической мысли и музыковедения как XX, так и начала XXI века. Разрабатывая диалектически-категориальную структуру эйдоса (греч. εἶδος — вид, облик, образ), Лосев в числе основных ее составляющих называет категорию тождества.

Во многих своих трудах, в частности, таких, как «Диалектика художественной формы», «Музыка как предмет логики», «Строение художественного мироощущения», Лосев излагает свое видение проблемы тождества.

Мыслитель считает неправомерным противопоставление *тождества* и *различия*: две точки, согласно Лосеву, должны быть «и различны, и тождественны одна с другою» [10, 16]. Противопоставление понятий происходит оттого, что рассматриваются они как изолированные друг от друга, сами по себе. Их относят к категориям чувственного мира без учета всякой мыслимости вообще, т. е. эйдетических связей. В *Первой диалектической тетрактиде* книги «Диалектика художественной формы» Лосев дает следующее объяснение «категории одного».

Мы еще ничего не знаем и ничего не утверждаем. Мы берем **одно**. Что именно это одно — не важно, так как мы берем именно категорию одного, которая везде, во всех вещах, одна и та же. Мы тут получаем прежде всего 1) чистое одно, которое как таковое неразлично и есть абсолютно неделимая единичность. <...> Если мы берем бытие целиком, то ему уже не от чего отличаться и, значит, оно не имеет никаких границ; значит, оно — выше границ, выше очертания, выше смысла, выше знания, выше бытия. Такова единичность мира в целом, такова единичность и каждой вещи в отдельности (в отношении к отдельным частям вещи) [10, 10, 11].

Далее философ показывает как *одно*, которое *есть* одно, то есть оно уже *существует* и соответственно начинает очерчиваться в своей границе, становится чем-то, определяется, осмысляется, оформляется и отличается от *иного*. В результате этого процесса становления неделимое до этого *одно* становится и *раздельным* *многим*. Образуется *единичность*, совмещающая в себе и *раздельную множественность* [10, 11].

В качестве же заключительного положения этого диалектического становления Лосев предлагает синтез тезиса и антитезиса как «подлинное поприще диалектики», когда *одно есть одно и многое*.

В самом деле, становление *требует*, чтобы было становящееся, совершенно тождественное во всех моментах своего становления, ибо иначе нечему будет и становиться. С другой стороны, становление требует, чтобы становящееся было все время иным и иным, ибо только так может осуществиться само становление. Значит, становление есть диалектический синтез одного (чистой бытийственности как таковой) и иного (принципа множественной бытийственности вообще) [10, 12].

Эти рассуждения Лосева теснейшим образом перекликаются с «Тимеем» Платона, в котором излагаются вопросы космологии, оказавшие существенное влияние на развитие европейской философии.

Весьма интересно прочтение Платона самим Лосевым. Являясь одним из редакторов собрания сочинений Платона в трех томах, он написал вступительную статью к этому собранию. В разделе «Космологическая разработка античного объективного идеализма» Лосев, в частности пишет: «У Платона не идеи образуют собой наивысшую действительность, но Единое, которое есть не что иное, как тождество всего идеального и материального, как тот первопринцип, из которого только путем его разделения возникает идеальное и материальное» [15, 57].

Лосев обращает внимание на необходимость в процессе отождествления учитывать смысловую энергию целого, ведь «два предмета могут отождествиться, вообще говоря, только тогда, когда есть нечто третье, что самоотдельно присутствует в обоих предметах и модифицирует их — в целях отождествления — в одном и том же направлении» [10, 32]. Тем самым мыслитель указывает на интервал абстракции отождествления, который выражает совокупность условий, свойств, функций, относительно которых те или иные предметы универсума неразличимы.

В результате своего исследования, Лосев предлагает новую диалектически-категориальную структуру эйдоса.

Диалектика пяти категорий есть основание и структура <...> и обоснование всякой мыслимости вообще. В самом деле, если нечто вообще имеет некую структуру целого, то оно: 1) необходимым образом *отлично от всего иного*, ибо в противном случае оно не имело бы определенной границы и, стало быть, не имело бы характера цельности; 2) оно же и *тождественно со всем иным*, ибо иное все есть тоже некое одно, *нечто* (а если это другое — не одно, то оно — ничто, и первое одно, стало быть, ни от чего не отличается, т. е. не имеет границы, предела, т. е. не есть целое); 3) оно же и *тождественно с собой*, ибо иначе что же и от чего не отличается? 4) оно же и *различно с собою*, ибо если оно — одно в отношении *иного*, то это значит, что оно само есть *иное* в отношении этого иного, т. е. оно само для себя и одно, и иное, т. е. различно с собою, т. е. имеет части; 5–8) такова же его диалектика и в отношении категорий *покоя и движения*. *Целое*, или эйдос, данное как законченная структура, есть: 1) нечто одно, сущее, индивидуальность, 2) отличие от своих частей, хотя и тождественное с ними, 3) покоящееся в себе, хотя и движущееся от одной части к другой. Только так я и могу диалектически осмыслить и конструировать чистую структуру эйдоса [10, 172].

Таким образом, «неделимая единичность» (тождество) и «подчиненные целому отдельные элементы» (различие) образуют «делимую единичность» или «самотождественное различие» [10, 58, 59].

Этим понятием, предложенным в «Диалектике художественной формы», Лосев объемлет проблему во всей ее полноте. Он замещает им кантовский *качественный критерий тождества*, так как считает, что у Канта категории получили более вещественный характер [10, 172].

В суждениях Лосева выявляется диалектическая сущность тождества, своеобразно проявляющаяся в музыкальном искусстве, где ему можно дать следующее определение. *Тождество* — это одна из основополагающих категорий музыкального искусства, формирующая между музыкальными элементами и параметрами, взятыми подряд или на расстоянии, отношения типа тот же в абсолютном (*один и тот же*) и в относительном (*частично тот же*) аспектах своего проявления.

В приведенном определении категории тождества в музыке я осознанно не обращаюсь к словам *сходство, подобие, равенство, эквивалентность, повторение*, а даю русский перевод латинского слова *idem* — *тот же* или *то же*. Во избежание тавтологии в определении категории тождества я не обращаюсь и к греческому языку, так как *ταὐτότης* переводится как тождество, тождественность, идентичность. Тем самым, выбор коррелята *тот же* в данном определении позволяет выразить именно суть явления, а не его многочисленные оттенки.

Далее, указание на абсолютный и относительный аспекты категории тождества в самом определении категории тождества в музыке делает возможным объединение различных его аспектов, снимая, тем самым, их противопоставление и относительно рассуждений о музыкальном искусстве. Следовательно, подчеркиваются диалектическая целостность и объемность определяемой категории.

Прежде чем изложить принципы, функции и формы проявления категории тождества в музыке, вкратце рассмотрим две позиции по этой проблеме, принадлежащие Борису Асафьеву и Марку Арановскому.

Проблема тождества поставлена Асафьевым в фундаментальном исследовании «Музыкальная форма как процесс». Этот труд, который представляет собой итог многолетних размышлений Асафьева, стремившегося понять и осознать главную особенность музыкальной формы и найти соответствующий метод анализа последней, хорошо известен в русском музыковедении. Поэтому в представленной статье отмечу только несколько его положений, непосредственно связанных с темой данной работы.

В процессе исследований Асафьев приходит к осознанию существования определенных *закономерностей организации музыкальной формы*, которые являются естественным *следствием процессуальной и интонационной специфики музыкального искусства*.

Поскольку музыка познается слухом, постольку процесс ее восприятия требует усвоения движущегося материала, поскольку процесс отбора является прежде всего процессом *запоминания*, т. е. сосредоточиванием внимания на подобных, схожих или во всем друг другу равных звучаниях (узнавание сходства) и на выделении несхожих, неравных, отличных. Иначе говоря, в одном направлении слух кристаллизует в сознании (или: повторные раздражения вызывают повторные рефлексy) типологические для данного музыкального становления звукокомплексы или сопряжения звуков <...>. В другом направлении слух отмечает интонации, контрастирующие этим устойчивым данным, и по степени удаления их от знакомых сочетаний ощущает движение музыки как все более и более острое неравновесие и противоречие (конфликтность) во взаимоотношении звучащих моментов [1, 23, 24].

В результате Асафьев приходит к *центральному* для своего учения понятиям: во-первых, о рассмотрении формы и как *процесса*, и как *окристаллизовавшейся схемы*, во-вторых, о существовании *двух универсальных* для всего музыкального искусства *принципов развития: тождества и контраста*.

Так рождается асафьевская *классификация музыкальных форм*, особенностью которой является то, что формы подразделяются в ней именно по принципу их *развития*, а не только по итоговой схеме: формы, базирующиеся на принципе *тождества*, и формы, базирующиеся на принципе *контраста*.

...Из необходимости удерживать в сознании текущий звукоматериал следует, что в основе всего музыкального процесса оформления и всех окристаллизовавшихся форм-схем должны лежать два формирующих этот «воздушный» материал принципа: принцип *тождества*, т. е. последования или периодически повторного возвращения *подобных*, а то и вполне одинаковых сочетаний, и принцип *контраста*, т. е. последования интонаций, противопологающих себя предшествующему комплексу звучаний. (Обратно, если идти от деятельности восприятия к форме, — это будет узнаванием повторностей и различием несходства.) [1, 104].

Эти диалектически взаимосвязанные и функционирующие в своих разновидностях принципы Асафьев считает основными в музыкальном развитии. К формам, базирующимся на принципе тождества, Асафьев относит вариацию, канон, фугу, рондо и т. д. Весьма ценны его замечания по поводу остинатных форм, секвенции, симметрии, каданса, лейтмотива, *cantus firmus*'а. Все их характеризует типологическое звукостановление материала, все они основаны на повторном проведением организующих ткань тождественных элементов.

Из форм, основанных на принципе контраста, назовем форму сонатного (симфонического) аллегро, увертюры (как к операм, так и самостоятельные не оперные) и т. д., то есть формы, основанные на противопоставлении материала. Причем Асафьев рассматривает проявление этих принципов на всех уровнях формы: от простейшего мотива до развернутой композиции, — ибо протяженность построения не является определяющей, когда речь идет о выявлении общих закономерностей процесса творчества. Более того, ученый подчеркивает, что этим применение тождества «...не кончается, а идет дальше; что для процесса оформления важны также моменты тождества в темпах и тембрах и что не только необходимы проявления интонационного и ритмического тождества, но и распределение тождественной динамики. Точно так же имеют значение моменты тождества фактуры в произведениях» [1, 116].

Таким образом, у Асафьева мы видим развернутую концепцию тождества, которую музыковед классифицирует как *принцип тождества*.

Обратимся теперь к статье М. Г. Арановского «Интонация, знак и “новые методы”». В ней автор ставит вопрос о функции повтора в музыке и отмечает, что данный вопрос «обладает лишь видимостью хрестоматийной ясности, на самом же деле отражает весьма сложные и малоизученные психологические процессы» [2, 103].

Арановский отмечает, что «повтор, как правило, используется в контексте как *то же самое*, но в другой момент времени» [там же].

Однако, по замечанию автора, повторы относятся к более сложным и многослойным явлениям. В частности, он указывает на возможные динамические и агогические изменения при повторном проведении темы. Отсюда Арановским

предлагается в музыке «говорить не о тождестве, а об эквивалентности двух проведений как неполном равенстве, то есть сходное в каком-то одном отношении или в некоторых, но не во всех» [там же, 104]. Соответственно, он предлагает заменить термин «тождество» понятием «эквивалентность» или «иконический знак».

В музыке как временном процессе нет реального физического тождества. Мы должны его создать в своем воображении, создать иллюзию одинаковости при помощи двух разных физических объектов, то есть воспроизвести свойства первого во втором... Эта модель предполагает психологическую операцию сравнения [там же].

Невольно вспоминается Асафьев, который, опять-таки исходя из временного процесса музыки, из особенностей психологии восприятия, операции сравнения, обосновывает как раз основополагающее значение тождества. Работа его, как указывалось в статье, во многом и родилась вследствие стремления найти соответствующий аналитический аппарат для анализа процессуальной ткани музыкальной формы, формы в движении.

Но доводы Арановского против понятия тождества в музыке на самом деле не противоречат ему. Напротив, они — необходимые взаимодополняющие начала, входящие в категорию тождества. В этом и заключается парадокс использования данного термина в музыке: составляющие его начала противопоставляются друг другу, более того, противопоставляются собственно сущности тождества.

Подтвердим эту мысль цитатами из самой статьи Арановского. Так, первая причина, по которой «в музыке нет тождества <...>, — это сходство в каком-то определенном отношении» [там же]. Но это не что иное как известный в философии *интервал абстракции отождествления*, неотъемлемая часть гносеологического аспекта категории тождества. То есть сумма энного количества сходного, по которому мы устанавливаем тождественность сравниваемого в зависимости от целеполагания индивида, конкретно решаемой задачи.

Во втором случае Арановский апеллирует к временному процессу музыки. Он выражает распространенную точку зрения, согласно которой каждый момент звучания в музыкальном произведении направлен вперед, и поэтому невозможно говорить о реальном физическом тождестве.

Но если под физическим Арановский понимает конкретно осязаемый предмет (например, человека), тогда как быть в математике? Что там является «реальным», физическим? В связи с этим вспоминается дискуссия софистов о движении стрелы. С одной стороны, стрела движется, ибо реально она из точки *A* перемещается в точку *B*. Но если траекторию полета стрелы разделить на составляющие ее отрезки, тогда в каждой точке пространства стрела стоит. В итоге возникает парадокс: стрела и движется, и покоится одновременно.

Именно диалектическое понимание природы тождества, которое А. Ф. Лосев развивал в своих трудах, есть необходимая составляющая адекватного анализа явлений, связанных с тождеством. Мы вновь видим, сколь глубоким и всеохватывающим был его метод и сколь актуальным продолжает оставаться учение Лосева для исследований музыковедов. Весьма тонко выражает это положение К. В. Зенкин в книге «Музыка в пространстве культуры». Он, в частности, пишет: «Согласно Лосеву, художественная форма как вся полнота выраженного смысла произведения есть факт, тождественный своему эйдосу» [7, 13].

Таким образом, диалектическая целостность изучаемой проблемы объемлется указанием на абсолютный и относительный аспекты категории тождества

в ее определении. Тем самым различные аспекты категории тождества именно сопоставляются, но не противопоставляются друг другу.

Во многих работах музыковедов под понятием тождества чаще всего подразумевается только одно из проявлений данной категории — предполагающее полное сходство сравниваемых объектов; иными словами, категория тождества рассматривается в онтологическом аспекте в соответствии с принципом индивидуации.

При рассмотрении же в гносеологическом аспекте в соответствии с принципом тождества неразличимых изучаемая категория понимается уже не как тождество, но как повторение.

Получается, что мы имеем дело с противопоставлением двух начал единого целого. В одном случае это тождество, а во втором — нет. В этом заключается, по нашему мнению, одна из причин двойственного отношения музыковедов к данной проблеме.

Вторая причина объяснима тем, что в музыковедении тождество часто рассматривается как принцип развития, нередко сводимый к определенной технике письма (в частности, точного повторения).

Однако понятие тождества относится к разряду категорий и как всякая категория, категория тождества универсальна. Являясь результатом специфического взаимодействия живых систем с окружающей средой, она выражает отношение между, например, двумя элементами этой системы. Но ведь эти элементы располагаются во времени и в пространстве. И именно этот пространственно-временной параметр, связанный с осуществлением конкретного действия, выявляется в принципе повторности.

Между двумя этими понятиями существует иерархическая соподчиненность категории и принципа, так как категории, согласно Канту, есть «наиболее общие и фундаментальные понятия, отражающие всеобщие свойства и связи явлений действительности и познания» [21, 557]. А «принцип — центральное положение, основание системы, которое представляет обобщение и распространение какого-либо положения на все явления того уровня, из которого этот принцип абстрагирован» [23, 382].

Соответственно встает вопрос о необходимости дифференцирования и таких уровней, как *категория* и *принцип*.

Исследование терминов, при помощи которых русские музыковеды выражают особенности композиционных процессов тождественного типа, показывает довольно широкую палитру: как, например, «сведение к тождеству» — «расхождение от тождества» (О. Соколов), «принцип уподобления», «бесконтрастная функция», «одноэлементная драматургия» (В. Бобровский), «принцип оstinатности» и, отчасти, переменности (С. Скребков), «движение от единства и приведение к единству» (Л. Мазель, В. Цуккерман), «повторение и измененное повторение» (И. Способин), «вариационное тождество и вариационное прорастание» (Вл. Протопопов). Однако всё это многообразие понятий не должно создавать впечатления сущностного различия описываемых ими явлений.

Если представить взаимоотношение тождества и всех вышеизложенных начал в виде генеалогического древа, тогда корнем его будет категория тождества, питающая все дерево; ствол — это принцип повторения; многочисленные же ветви — его конкретные воплощения в оstinатном, вариантном, вариационном, каноническом и других приемах музыкального развития.

Эти приемы, в зависимости от историко-стилистического уровня, вырастают также до уровня принципов, и, соответственно, складываются принципы ости-натности, вариантности, вариационности, канонической имитационности и т. д.

Все их характеризует стабильность, устойчивость, неоднократность возвра-щения мысли — то есть качества, присущие именно категории тождества. В ос-нове этих приемов развития лежит определенный тип отношения, основанный на равенстве.

Повторюсь, основополагающим, первичным принципом категории тожде-ства, как в жизни, так и в музыке, является принцип повторности. И именно повторность в своих истоках восходит к тождеству, но не наоборот!

Исследование особенностей проявления категории тождества в музыке вы-являет четыре ее функции: утверждения эмоционального модуса, мнемонико-се-мантическую, формообразующую и драматургическую.

Музыкальная ткань как синтез многих элементов и компонентов разворачи-вается во времени и в пространстве. И именно временная природа музыки пре-пятствует концентрации внимания на любом моменте в непрерывно протека-ющем потоке звучаний. Она и создает определенные трудности для глубокого и полного осознания музыки при ее однократном прослушивании. Поэтому сво-его рода реализацией стремления понять то, что звучит, является единственно возможное — повторить данный отрезок «времени». В результате происходит закрепление одной эмоциональной сферы, ее сохранение и углубление на эмо-ционально-содержательном уровне восприятия произведения. Это функция утверждения эмоционального модуса.

Во-вторых, непосредственное возвращение музыкального построения, тож-дественного только что прозвучавшему, помогает лучше постичь и ее строение, художественные детали, и выступает для слуха стержнем, опорой в развора-чивающемся звуковом потоке. В этом выявляется мнемонико-семантическая функция.

В-третьих, сложились музыкальные композиции, которые основаны на раз-личного рода повторах, как например, неизменяющееся периодическое повто-рение заложило основы куплетно-песенной, остиной, канонической форм, чередующаяся повторность — рефренных песенно-танцевальных форм, видоиз-мененная повторность — вариантных и вариационных форм. Это формообразу-ющая функция.

В-четвертых, выявляясь на различных уровнях — от мотива до целостного произведения, — тождественные отношения охватывают и драматургический уровень композиции, то есть весь комплекс средств, которые воплощают идей-но-художественную концепцию произведения. В этом проявляется драматур-гическая функция тождества.

Рассуждая об особенностях проявления категории тождества в музыке, необ-ходимо учитывать и следующие положения. Во-первых, можно отождествлять различные произведения. Во-вторых, рассматривать тождественные отношения внутри одного произведения.

В первом случае аспекты категории тождества проявляются следующим об-разом. Согласно онтологическому аспекту каждое произведение тождественно самому себе.

В качестве интервала абстракции отождествления выступает тот критерий, по которому в каждом конкретном случае производится анализ, например,

общие композиционные схемы. Типы форм в данном случае и представляют собой единый стержень, позволяющий производить их классификацию.

Гносеологический аспект предполагает отождествление различных произведений в пределах выбранного интервала абстракции отождествления с установлением их общности и различия, что, собственно, и составляет суть любого анализа.

Внутри одного произведения прослеживаются следующие особенности проявления категории тождества. Онтологический аспект проявляется на содержательно-эмоциональном уровне музыкального произведения. Исходя из процессуально-временной природы музыки, каждый момент звучания тождествен самому себе, он неповторим по своему образно-эмоциональному содержанию. Интервал абстракции отождествления охватывает конкретный композиционный план. Он соответствует структуре, индивидуальным пропорциям формы. В силу действия принципа тождественно неразличимых мы отождествляем схожие по структуре, но различимые по эмоциональному содержанию моменты неразрывного течения музыкального времени. Поэтому гносеологический аспект выявляется на уровне взаимосвязи строения с содержанием музыки.

Таким образом, даже если без изменений повторяется некоторое построение, каждое его проведение выявляет и абсолютный, и относительный аспекты категории тождества. Структурный, конструктивный аспекты его неизменны, эмоциональное же восприятие каждый раз наполняется новым смыслом. В этом и заключается феномен проявления категории тождества в жизни и в музыке: одно и то же можно показать в разных ракурсах и в разные моменты времени.

Завершить статью я хочу цитатой из книги «Музыка как предмет логики», в которой А. Ф. Лосев излагает особенности проявления самотождественного различия в музыкальном искусстве.

Самотождественное различие создает возможность внутри смысловой сферы отличать одно от другого и сравнивать одно с другим, т. е., попросту, ориентироваться в сфере смысла. То же самое делают координаты в пространстве. <...> Как выражается самотождественное различие в музыке? Мы уже получили два разных элемента. Теперь надо показать, что они остаются самотождественными, т. е. отношение между ними всегда одно и то же, несмотря ни на какие изменения их самих. Выразить физически-музыкально это можно только так, что эти два элемента мы *повторим в новой обстановке*. Так, имея тему, мы можем дать вариации на эту тему. Это будет означать, что мы выразили в музыке самотождественное различие, так что вариация, во-первых, есть то же, что и заданная тема, а во-вторых, она, конечно, и нечто новое. Имея интервал в одном регистре, мы можем повторить его в другом; имея музыкальную фразу (состоящую, стало быть, уже не из двух, а из большего числа элементов), занимающую определенное число тактов, мы можем повторить эту фразу в другой тональности, сохранив ее мелодическую структуру и количество тактов и т. д. и т. д. Везде здесь будет выражаться самотождественное различие. Другими словами, самотождественное различие выражается в музыкально-временной форме при помощи принципа *кратности отражения*. Кратное отражение тех или других элементов создает в музыке ту самую систему ориентаций, которая в пространстве обнаруживается как система координат. Это — то, благодаря чему в музыке можно «одно» отделять от «другого» и «одно» сравнивать с «иным». Стоит вслушаться в любую пьесу, даже самую незначительную народную песню, чтобы сразу же заметить целую систему различных повторений и отражений. Без этого нет музыкального произведения и нет законченности его формы [10, 579, 580].

Использованная литература

1. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. Л.: Музыка, 1971. 376 с.
2. *Арановский М. Г.* Интонация, знак и «новые методы» // Советская музыка. 1980. № 10. С. 99–109.
3. *Бобровский В. П.* Функциональные основы музыкальной формы. М.: Советский композитор, 1978. 352 с.
4. Большая Советская Энциклопедия / Главный ред. А. М. Прохоров. 3-е изд., испр., перераб., расшир. и доп.: в 30 т. Т. II. М.: Советская энциклопедия, 1970. 632 с.
5. *Бонфельд М. Ш.* Музыка: Язык. Речь. Мышление. Опыт системного исследования музыкального искусства. СПб.: Композитор, 2006. 648 с.
6. *Евдокимова Ю. К.* Полифония средних веков и эпохи Возрождения. Лекции по курсу «Полифония». М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1985. 59 с.
7. *Зенкин К. В.* Музыкальный смысл как энергия // К. А. Жабинский, К. В. Зенкин. Музыка в пространстве культуры. Вып. 4. Ростов-на-Дону: [б. и.], 2010. С. 3–26.
8. *Лосев А. Ф.* Бытие — Имя — Космос / Сост. А. А. Тахо-Годи, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; послесл. В. П. Троицкого и Л. А. Гогтишвили. М.: Мысль, Российский открытый университет, 1993. 958 с.
9. *Лосев А. Ф.* Очерки античного символизма и мифологии / Под общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова. М.: Мысль, 1993. 962 с.
10. *Лосев А. Ф.* Форма — Стиль — Выражение / Сост. А. А. Тахо-Годи, общ. ред. А. А. Тахо-Годи и И. И. Маханькова; послесл. В. В. Бычкова, М. М. Гамаюнова. М.: Мысль, 1995. 944 с.
11. *Мазель Л. А., Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. М.: Музыка, 1967. 749 с.
12. Музыкальный язык в контексте культуры / Сб. научных трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. 106. М.: ГМПИ им. Гнесиных, 1989. 134 с.
13. *Назайкинский Е. В.* О психологии музыкального восприятия. М.: Музыка, 1972. 384 с.
14. *Ожегов С. И.* Словарь русского языка. 16-е изд., испр. М.: Русский язык, 1984. 797 с.
15. *Платон.* Сочинения: в 3 т / Под общ. ред. А. Ф. Лосева и В. Ф. Асмуса. Т. I. М.: Мысль, 1968. 622 с. (Философское наследие.)
16. *Протопопов В. В.* Вариационные процессы в музыкальной форме. М.: Музыка, 1967. 151 с.
17. *Пясковский И. К.* Логика музыкального мышления. Киев: Музична Україна, 1987. 179 с.
18. *Свинцов В. И.* Логика: Учебник для вузов. М.: Высшая школа, 1987. 288 с.
19. *Скребков С. С.* Художественные принципы музыкальных стилей. М.: Музыка, 1973. 448 с.
20. *Соколов О. В.* О двух принципах формообразования в музыке // О музыке. Проблемы анализа. М.: Советский композитор, 1974. С. 51–72.
21. *Советский энциклопедический словарь* / Ред. А. Прохоров М.: Советская Энциклопедия, 1983. 1600 с.
22. *Способин И. В.* Музыкальная форма. М.: Музыка, 1972. 400 с.
23. *Философский словарь* / Под ред. И. Фролова. М.: Издательство политической литературы, 1987. 592 с.
24. *Философская энциклопедия* / Под ред. В. Константинова: в 5 т. Т. V. М.: Советская энциклопедия, 1970. 742 с.
25. *Холопов Ю. Н.* Канон. Генезис и ранние этапы развития // Теоретические наблюдения над историей музыки. М.: Музыка, 1978. С. 127–157.
26. *Холопова В. Н.* Музыкальные эмоции. Учебное пособие музыкальных вузов и вузов искусств. М.: Альтекс, 2012. 346 с.
27. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. М.: Музыка, 1974. 246 с.
28. *Цуккерман В. А.* Анализ музыкальных произведений. Рондо в его историческом развитии. Часть I. М.: Музыка, 1988. 175 с.

29. *Ambroise B., Laugier S. et al.* Sens, usage et contexte. P.: J. Vrin, 2011. 382 c. (Philosophie du langage, 2.)
30. *Brugère F., Peker J.* Philosophie de l'art. P.: Presse Universitaire de France, 2010. 269 c.
31. *Ernout A., Meillet A.* Dictionnaire étymologique de la langue latine. P.: Klincksieck, 2001. 833 c.
32. *Fontanier J.-M.* Le Lexicon. Dictionnaire trilingue français, latin, grec. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2012. 729 p.
33. *Gumplowicz P.* Les résonances de l'ombre. Musique et identités : de Wagner au jazz. P.: Fayard, 2012. 323 c.
34. *Imberty M.* De l'écoute à l'œuvre. Etudes interdisciplinaires. P.: L'Harmattan, 2001. 158 c.
35. *Morfaux L.-M.* Vocabulaire de la philosophie et des sciences humaines. P.: Armand Colin, 1980. 400 c.
36. *Pouivet R.* L'ontologie de l'œuvre d'art. Paris. J. Vrin, 2010. 272 c.
37. *Robert P., Rey-Debove J.* Le Nouveau Petit Robert de Paul Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. P.: Le Petit Robert, 2011. 2553 c.
38. *Schnapper L.* L'ostinato procédé musical universel. P.: Honoré Champion, 1998. 275 p.
39. *Stoïanova I.* Manuel d'analyse musicale. In 2 Vols. P.: Minerve, 1996, 2000. 252, 285 p.