

ЕЛЕНА ЮРЬЕВНА КУПРИНА*kuprina65@mail.ru*

Кандидат педагогических наук, доцент кафедры музыкального образования Поволжского православного института имени Святителя Алексия, митрополита Московского

445028, Самарская область,
г. Тольятти, ул. Революционная, 74

ELENA YU. KUPRINA*kuprina65@mail.ru*

PhD in pedagogical sciences, Associate Professor of Subdepartment of Music Education at St. Alexis, Metropolitan of Moscow, Volga Orthodox Institute

74, Revolutionary str,
Togliatti, Samara Region,
445028 Russia

Аннотация**СУБЪЕКТНЫЕ ДИСЛОКАЦИИ СОТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ТРИАДЫ Б. В. АСАФЬЕВА**

Музыкальное сотворчество есть социально обусловленная фаза творческого процесса. Его системное функционирование характеризуется сознательной целенаправленной деятельностью, зависимостью авторского десигната от вердикта *Другого* (слушателя), в сторону которого разворачивается его системная динамика и создается музыкальный продукт. Интерпретации отечественными и зарубежными исследователями формулы Б. В. Асафьева «композитор — исполнитель — слушатель» отражают расширяющуюся и все больше дифференцирующуюся сферу музыкальной коммуникации сотворчества. Исторически обусловленный функциональный синкретизм музыкальной профессии предопределяет включение педагога в музыкально-семиотическую цепочку в качестве неотъемлемого компонента коммуникации музыкального сотворчества. Предельно усложнившийся язык музыкального искусства XX века привел к необходимости введения между субъектами классической триады посредствующих звеньев или арт-структур (инфраструктуры музыкального искусства), организующих музыкальное восприятие. Слушатель является «межсубъектным» феноменом сотворчества, носителем системы оценок о качестве музыкального продукта и его критериях с ценностно-смысловых позиций различных субъектов сотворчества. Рокировки субъектных дислокаций музыкального сотворчества вызывают изменения гравитации его нелинейной системной динамики, направленной на восприятие, приобретающей энергетическую «подзарядку» в музыкально-коммуникативном пространстве, в эпицентре которого находится объект со-восприятия — музыкальный текст.

Ключевые слова: сотворчество, оценочная деятельность, композитор, исполнитель, слушатель, педагог, арт-структуры, текст, музыкальная коммуникация, Асафьев

Abstract**SUBJECT CO-CREATION DISLOCATIONS IN THE CONTEXT OF B. V. ASAFIEV'S TRIAD**

Musical co-creation is a socially conditioned phase of the creative process. Its system functioning is conditioned by conscious purposeful activity, dependence of the author's designat on the verdict of Another (listener), towards which its system dynamics is developed and a musical product is created. Interpretations by domestic and foreign researchers of B. V. Asafiev's formula "composer — performer — listener" reflect the expanding and increasingly differentiating sphere of musical communication of co-creation. Historically conditioned functional syncretism of the musical profession determines the inclusion of the pedagogue in the musical-semiotic chain as an integral component of communication of musical co-creation. The extremely complicated language of the musical art of the 20th century led to the necessity of introducing between the subjects of the classical triad mediating links or art-structures (the infrastructure of musical art) that organize musical perception. The listener is the "inter-subject" phenomenon of co-creation, the bearer of the system of assessments of the quality of the musical product and its criteria from the value-semantic positions of various subjects of co-creation. The mobility of the subject dislocations of musical co-creation causes changes in the gravity of its nonlinear system dynamics aimed at perception, acquiring an energy "recharge" in the musical-communicative space, in the epicenter of which is the object of co-perception — the musical text.

Keyword: co-creation, valuation activity, composer, performer, listener, pedagogue, art-structures, musical communication, Asafiev

Елена Куприна

СУБЪЕКТНЫЕ ДИСЛОКАЦИИ СОТВОРЧЕСТВА В КОНТЕКСТЕ ТРИАДЫ Б. В. АСАФЬЕВА

Во все времена человечество не оставляло попыток осмыслить природу творчества и осознать механизмы его порождения. И философы, и психологи, обращаясь к творческому вдохновению, писали об иррациональном состоянии художника, положенном ему как инстинкт, граничащий с потерей рассудка¹. Как только творческий процесс из «непознаваемого» измерения простирается в социальный мир и «разворачивается» к *Другому*, поступившая свыше информация подвергается творцом сознательной переработке, и так сладостно порожденный замысел погружается в «земную»

¹ Платон писал о творцах, что они одержимы «божественным вдохновением» [12, 376]. И далее: «Говорят же нам поэты, что они летают, как пчелы, и приносят нам свои песни, собранные у медоносных источников в садах и рощах Муз. И они говорят правду: поэт — это существо легкое, крылатое, священное; и он может творить лишь тогда, когда делается вдохновенным и *исступленным и не будет в нем более рассудка* (курсив наш. — К. Е.). <...> Бог яснее всего показал нам, что мы не должны сомневаться, что не человеческие эти прекрасные творения и не людям они принадлежат; они — божественны и принадлежат богам <...>» [12, 377]. Немецкий философ А. Шопенгауэр считал творчество сферой незаинтересованного созерцания идей, в которой [в сфере] отсутствуют человеческие эгоистические импульсы [18, 384–390].

атмосферу бытия, в пучину со-восприятия. В отличие от самодостаточного творчества, сотворчество *социально обусловлено* и, по утверждению А. Маслоу² «должно приносить пользу людям» [8, 289]. Нюанс «долженствования» означает сознательное доведение творческого замысла (*десигната*) до художественно значимого результата и, в конечном итоге, *до слушателя*. Иначе для кого польза и кому доставлять удовольствие³? Так, А. Сохор утверждает, что «любой композитор, желающий быть услышанным и понятым, вольно или невольно, сознательно или бессознательно ориентируется в своем творчестве на тех или иных слушателей» [15, 44]. «Я стараюсь, — пишет Г. Малер, — использовать все до единого средства, которые только есть в моем распоряжении, чтобы абсолютно всё достигало ушей слушателя так же, как оно звучит для моего внутреннего слуха» [7, 470]. Так или иначе, «направленность» композитора *на воспринимающего* очевидна, хотя и не прямолинейна, поскольку данная гравитация вступает в противоречие со свободой его творческого самовыражения⁴.

Традиционно представляемое в музыковедении как «вторичное творчество»⁵, сотворчество являет собой многоуровневый и многокомпонентный системный динамический феномен, функционирующий в музыкально-коммуникативном пространстве, отражающий диалогическую

² Основатель гуманистической психологии А. Маслоу себе противоречит. В другом разделе своего труда «Мотивация и личность» он подчеркивает, что творческим людям свойственно особое мышление, способное иметь дело с неопределенным и неоднозначным, требующее свободы и открытости. Это касается «высшего переживания», связанного с созерцанием «художественно-образного измерения» — целостного многогранного феномена, предполагающего его оценку не с точки зрения пользы, ибо сам «процесс может быть не менее приятен, чем результат, а движение может доставить такое же удовольствие, как достижение цели» [9, 315]. Это движение основано на «бесполезной выгоде искусств» (Б. Ахмадулина), жажде нового, интересе к объектам, непосредственно не связанным с удовлетворением каких-либо потребностей.

³ Современные эволюционные психологи (D. M. Buss, E. Schubert и др.) исследуют музыку как слуховой стимул, основной функцией которого является доставление удовольствия слушателям (которые могут быть также концертантами). Они стремятся определить происхождение и отличительные функции музыки по сравнению с языком и стремятся дать более глубокое и значимое описание функции музыки, объясняющее эмоциональное, духовное и ритуальное ее использование [32].

⁴ А. Рыбников сказал об этом предельно жестко: «чем раньше молодые авторы поймут, что нужно искать путь к сердцу широкой аудитории, тем скорее у них все наладится. Конечно, нужен еще и талант, искра божья. <...> Сочетание таланта и разума, который позволит выбрать правильное русло, это редкость. Недаром каждая эпоха оставляла в памяти, в лучшем случае, десять композиторов, тогда как музыку писали очень многие. Музыка — очень суровая вещь» [1].

⁵ «Вторичная» роль интерпретатора обоснована Б. В. Асафьевым тем, что он представляет «сотворческую композиторству» [4, 297] интерпретацию музыки. Эту идею по-разному освещали исследователи Е. Гуренко в работе «Исполнительское искусство: методологические проблемы», А. Н. Сохор в «Социологии музыкальной культуры» и мн. др.

ценностно-оценочную специфику и закономерности процесса воплощения десигната музыкальной идеи от замысла до художественно-значимого результата. В отличие от стихийного и самодостаточного творчества, функциональная направленность сотворчества на создание музыкального продукта (по А. Н. Сохору) для восприятия слушателем означает, что дальнейшие творческие метаморфозы с авторским замыслом связаны с функционированием музыкальной коммуникации, пронизанной внешними и внутренними оценочными установками. Имманентный параметр сотворчества «оценочная деятельность» (В. Б. Блок, Е. В. Назайкинский и др.) отражает систему представлений о качестве созданного музыкального продукта и его критериях с ценностно-смысловых позиций разных субъектов музыкального искусства. И поскольку путь музыки к реципиенту так или иначе лежит через исполнение, то — в контексте вышеупомянутой «вторичности», отведенной исследователями сотворчеству — заметим, что для композитора «роль» интерпретатора играют все, кто прикасается к его замыслу с целью доведения сочинения до слушателя в любой форме (сценическая постановка, эстрадное выступление, аудио-, видеотрансляция и др.), в том числе он сам, выходящий на сцену в качестве концертанта с программой из собственных произведений (В. Моцарт, М. Клементи, Ф. Лист, С. Рахманинов, А. Цыганков и мн. др.). Поэтому в театре сотворчества функционируют музыканты различных специальностей, «выступающие» в разных ролях (авторы, солисты, ансамблисты, оркестранты, художественные руководители, дирижеры, а также всевозможные организаторы концертов — кураторы, продюсеры, менеджеры и мн. др.).

Прежде чем выносить плод своего труда на суд широкой аудитории, музыканты нередко демонстрируют его в узком кругу перед коллегами, чье профессиональное мнение для них важно и ценно. То есть роль «воспринимающего» вначале выполняют сами музыканты. На этом основании к «слушателю» отнесем и музыкального критика, и исполнителя, и композитора, и педагога, и продюсера и пр., — то есть всех субъектов, в определенный момент «занимающих кресла» в зрительном зале, либо прослушивающих коллег или обучающихся. Данный факт свидетельствует о вездесущности «позиции слушателя» в системе музыкального сотворчества и, одновременно, — его «полисубъектном» проявлении.

Рассмотрим, с учетом обозначенных выше моментов, субъектные дислокации в пространстве музыкального сотворчества, руководствуясь пониманием, что попытки структурирования коммуникативной сферы музыкального искусства периодически предпринимаются исследователями с целью проникновения вглубь тех или иных его явлений.

Своеобразные «субъектные области» музыкального искусства обозначил Б. Асафьев своей знаменитой формулой «композитор — исполнитель — слушатель», в которой очевидны направленность музыкального процесса

и соответствующий «функционал ролей»: *композитор* сочиняет музыку для реципиента, *исполнитель*, освоив нотный текст, передает аудитории сообщение автора, и *слушатель* воспринимает их искусство⁶. Хотя сам Б. Асафьев, отлично понимая условность любой структуры, очертил границы своей музыкально-семиотической формулы преимущественно XIX веком, но соблазн к попыткам общей структуризации музыкальной коммуникативной среды заронил.

Исследователи по-разному пытаются отразить динамическую направленность художественного процесса, что напрямую подводит к выводу о его системной самоорганизации. Так, Б. Л. Яворский (1877–1942) динамику вхождения музыкального произведения в социум обозначил как процесс движения «от общества, через автора, исполнителя, слушателя снова в общество» [20, 8]. Отталкиваясь от триады Асафьева, Г. И. Панкевич обнаруживает возможность прослеживания, через коммуникативную цепочку «автор (художественное творчество) — произведение — общество — автор», вопросов исторической преемственности в формах и способах новаторского осмысления действительности и прошлого, резюмируя, что «такой подход <...> объясняет качественные изменения типологических характеристик читателей, зрителей, слушателей, эволюцию общественных интересов» [10, 31]. «Закольцевав» коммуникативную цепь на создателе художественных ценностей, Г. И. Панкевич подчеркивает сотворческую природу отраженных связей, функционирующих через механизмы интерпретации информационного потока на всех этапах его приема-передачи между участниками.

Сербские музыковеды Т. П. Младженович (*Tijana Popović Mladjenović*), Б. Богунович (*Blanka Bogunović*), И. Перкович (*Ivana Perković*), в контексте

⁶ На Западе ассоциативно близкой является триада Ж.-Ж. Наттье. На это указывает В. Н. Холопова в работе «Эмоции и смысл музыки. Проблематика основного зарубежного труда по музыкальным эмоциям: П. Н. Джаслин, Дж. А. Слобода (сост). Музыка и эмоция. Теория и исследования».

Жан Жак Наттье (Натти, Наттиес) (*J. J. Nattiez*), французский музыковед, в работе «Музыка и дискурс: к семиологии музыки» (*Musicologie générale et simiologie*, 1987) использует модель «семиологической трипартии», составленную совместно с семиологом Жаном Молино (*J. Molino*). Согласно модели, формы человеческого выражения можно определить как символические и подвергнуть семиологическому анализу. В них должны распознаваться: 1) поэтический процесс (связанный с созданием работы, — эмитент, англ.: *issuer*, «выпускающий» уровень), — объектом поэтического анализа является рабочий набор стратегий; 2) эстетический процесс (связанный с восприятием работы, — уровень получателя), или набор стратегий, реализованных получателем, т. е. предметом эстетического анализа становится время восприятия продукта; 3) между этими двумя процессами или уровнями находится измерение нейтрального уровня, — музыкальный объект, работа, которая может быть проанализирована как «текст», но с точки зрения его внутренней или «имманентной» организации (с учетом того факта, что оценка работы литературной или музыкальной не считается работой, пока она не будет прочитана или выполнена) [23].

изучения музыкального искусства как целостного явления, объединяющего три вида деятельности (прослушивание, исполнение и сочинение / составление), представили концепцию «обученного познания», охватывающую всю асафьевскую триаду благодаря общим векторам взаимодействий и пересечений. По выводам авторов, общая концепция построения музыкального опыта делает возможным общение субъектов музыкальной коммуникации благодаря музыкальному смыслодержающему началу и способности выполнять функцию передачи сообщений внутри всей коммуникативной цепи [28]. К сказанному добавим, что психологическая подоплека коммуникативной стороны музыкального искусства блестяще учитывалась композиторами конца XVIII века, которые — как утверждает польская исследовательница Д. Мирка (D. Mirka), — моделировали посредством звуков общение со своими слушателями на двух разных уровнях прослушивания: «модальном» (доступном для всех внимательных реципиентов) и «центрально», связанных с осознанием композиционных констант, установленных правилами теории музыки того времени [29].

В. О. Петров, в контексте истории и теории жанра инструментального театра XX в., применил формулу Б. Асафьева с целью анализа процессов сближения и изменения функций каждого субъекта известной коммуникативной триады, аргументируя свою позицию многочисленными примерами сочинений композиторов для конкретных концертантов и при их активном участии [11, 7–8]. Данный аспект музыкального сотворчества отмечается и другими исследователями. Композитор, — подчеркивает Е. Б. Долинская — «неизменно учитывает специфику “исполнительской интонации” артиста» [6, 87], и нередко именно концертант вдохновляет автора на рождение концепции произведения, а затем осуществляет его интерпретаторское прочтение, то есть участвует и в создании, и в озвучивании произведения. Так сложилась сотворческая традиция «посвящений» творцами своих опусов великим интерпретаторам и практика соавторства между ними. Ф. С. Дружинин в воспоминаниях писал, что «композитор выбирает людей не только потому, что они хорошие исполнители, хотя и это немаловажно, а потому, что они верно и точно воплощают образ сочинения» [5, 98]. Многие созданные известными композиторами произведения для солистов и камерных составов были навеяны личными контактами и создавались в сотворчестве. «Мне за жизнь, — пишет Р. Щедрин, — считаю, повезло. Прекрасные музыканты инспирировали многие мои сочинения. Это всегда являло стимул к полной творческой мобилизации. И всегда я ставил перед собой цель — в одном сочинении, но максимально показать возможности инструмента и исполнителя-виртуоза» [19, 240]. Известно многолетнее творческое содружество Д. Д. Шостаковича с Квartetом имени Бетховена; композитор посвятил творческому коллективу третий и пятый квартеты,

а с одиннадцатого по четырнадцатый — лично каждому ансамблисту⁷. Талантливые интерпретаторы подвигали композиторов к созданию произведений для инструментов, технические, колористические возможности которых были значительно расширены благодаря мастерству концертантов. Среди отечественных исполнителей особо выделяется в этом плане М. Ростропович, — «этот, — по выражению Л. Раабена, — “музыкальный Гаргантюа”, “поглощающий” музыку в каких-то космических масштабах» [13, 231]. Всего специально для Ростроповича было написано более 100 произведений, и около 60 авторов посвятили ему свои сочинения⁸. Для советского и российского альтиста, дирижера, педагога, общественного деятеля Ю. Башмета специально написаны или ему посвящены более 50-ти альтовых произведений⁹. Целая плеяда национальных отечественных композиторов (помимо прочих) создавала музыку специально для знаменитого российского флейтиста А. В. Корнеева (1930–2010) — пропагандиста их творчества¹⁰.

Е. Б. Долинская, по ассоциации с Асафьевской триадой, выстроила цепочку «иной зависимости: исполнитель — композитор — произведение — исполнитель» [6, 87], при этом «изъяв» из связи слушателя (вероятно, априори его подразумевая). В связи с данным теоретическим поворотом выявляется новый нюанс. Диспозиция субъектов в формуле Е. Б. Долинской «перенаправила» системную динамику музыкального сотворчества на концертанта — вдохновителя композитора. С одной стороны, интерпретатор становится соавтором, а с другой стороны, роль слушателя «переходит» к музыкантам, общающимся между собой по поводу сотворяемой музыки. Таким образом динамика сотворчества, аккумулируясь на акторе, имманентно фокусируется на реципиенте (в лице самих же музыкантов). И вновь видим ролевую «полисубъектность» слушателя в коммуникативной музыкально-семиотической цепи музыкального сотворчества.

⁷ Одиннадцатый квартет Д. Шостакович посвятил Василию Ширинскому, двенадцатый — Дмитрию Цыганову, тринадцатый — Вадиму Борисовскому, четырнадцатый — Сергею Ширинскому.

⁸ Для М. Ростроповича на протяжении всего века писали маститые композиторы разных поколений, приверженцы разнообразных стилей и направлений: отечественные (в том числе А. Бабаджанян, М. Вайнберг, С. Губайдулина, Д. Кабалевский, Ю. Левитин, Н. Мясковский, С. Прокофьев, Б. Тищенко, А. Хачатурян, Т. Хренников, Б. Чайковский, А. Шнитке, Д. Шостакович, Р. Щедрин и др.), и зарубежные (Л. Беррио, Л. Бернстайн, Б. Бриттен, А. Дютыйе, А. Жоливе, В. Лютовский, О. Мессиян, К. Пендерецкий, Л. Пипков, Л. Фосс (Л. Фукс) и мн. др.).

⁹ Среди композиторов, писавших для Ю. Башмета — С. Губайдулина, Г. Канчели, И. Райхельсон, А. Чайковский, А. Шнитке, А. Эшпай, М.-Э. Тернедж, Г. Нокс и мн. др.

¹⁰ А. Корнееву свои творения посвятили грузины О. Тактакишвили, О. М. Гордели, Р. Габичвадзе и Р. Кемулария, армянин А. Арутюнян, украинцы В. Киктя и Е. Станкевич, таджик Т. Шахиди, азербайджанец Ф. Амиров.

Н. Л. Соколькова в контексте исследования тенденций, происходивших в квартетном жанре в XX веке, предложила другой порядок звеньев: «исполнитель — композитор — исполнитель — слушатель», аргументируя связь тем, что творческий коллектив «не только стимулировал появление опуса и играл важную роль в становлении его общей концепции, но и закладывал традиции интерпретации, наиболее близкие авторскому замыслу» [14, 13]. Благодаря «удвоению» роли исполнителя в системе, в установленном исследователем соотношении концертант становится и мотиватором, и реализатором авторского замысла, выступает соавтором композитора и доносит произведение до слушателя. Таким образом, динамическая направленность сотворчества в этом варианте, в значительной степени сконцентрированная на исполнителе, нелинейно устремлена к «классическому» («асафьевскому») потребителю музыкального продукта.

В силу универсальности музыкального искусства по степени распространения и воздействия, ряду исследователей стало тесно в обобщенных рамках известной «триады». Ю. Н. Холопов обоснованно заметил, что «формула» Б. Асафьева (при всех предварительных оговорках автора) не верна в контексте многих музыкальных практик [17]. Действительно, бытовое, фольклорное музицирование, а также устные профессиональные традиции — европейская средневековая (менестрельная) и сохранившаяся в наши дни восточная (макамо-мугамная система с ее модификациями в арабской, турецкой, азербайджанской, таджикской, узбекской, иранской музыке), — позиционируют фигуру музыканта, совмещающую в одном лице функции импровизатора, интерпретатора, педагога и слушателя. То есть универсальная «неделимость» музыкальной профессии обнаруживается на огромном пространстве музыкального искусства (этническая, фольклорная музыка, джазовое искусство и пр.). Это обуславливает спиралеобразную системную динамику в коммуникативном пространстве сотворчества.

Действительно, испокон веков профессии музыканта был присущ «функциональный синкретизм», а период, когда профессии «композитор», «исполнитель», «педагог» дифференцировались, ничтожно мал (примерно с конца XVII века). Любой музыкант интуитивно направлен на диффузию своего творчества; продолжение его мыслей, идей, их преумножение реализуется в учениках, в памяти поколений. Многие мастера прошлого занимались преподаванием, будучи крупными композиторами и основателями *композиторских* школ. Так, имя Хенрика Изака (1450–1517), фламандского композитора, органиста, руководителя хора и учителя музыки, ассоциируется с первой профессиональной немецкой композиторской школой (из которой вышел крупнейший немецкий полифонист Людвиг Зенфль). Адриан Вилларт (1490–1562), фламандский композитор и педагог, считается основателем венецианской школы (среди учеников — А. Габриели, Дж. Царлино, К. Порты и др.). Джозеффо Царлино (1517–1590), итальянский

теоретик музыки, композитор и педагог, знаменует высший этап развития музыкальной теории Возрождения, подготовившего эпоху барокко. Джованни Мартини (1706–1784), итальянский композитор, музыковед, педагог, капельмейстер, певец, скрипач и клавесинист, связан с расцветом музыкально-общественной жизни Италии и деятельностью Болонской филармонической академии (среди учеников — И. К. Бах, В. А. Моцарт, Н. Йоммелли, С. Маттеи, М. С. Березовский).

Вокруг крупных композиторов (оставляем, хоть это несправедливо, за скобками многочисленных талантливых педагогов-методистов) образовывались школы *исполнительского* мастерства¹¹. Многочисленные произведения, которые композиторы (И. С. Бах, К. Черни, Ф. Шопен, Ф. Лист и мн. др.) сочиняли для своих педагогических систем, до сих пор составляют основу репертуара исполнителей.

На современном этапе мы переживаем ситуацию музыкального «ветхозаветного вавилона» — происходит процесс беспрецедентного усложнения музыкального языка, приводящий к его массовому непониманию; этот процесс начался в XX веке и продолжается до сих пор. Многие композиторы придумывали собственные уникальные системы музыкальных средств выражения, не вписывающиеся в традиционный письменный новоевропейский формат. Необходимость трансляции инноваций побуждала композиторов преподавать и братья за перо теоретика с целью обоснования собственных музыкально-эстетических концепций. Примеров совмещения современными музыкантами композиторской, преподавательской, исполнительской, музыкально-критической деятельности столь много¹², что можно говорить об устойчивой полифункциональности профессии музыканта, а также сделать вывод о том, что музыкальное сотворчество немислимо без педагога как важнейшего компонента коммуникации.

¹¹ Известны школы *клавирные / фортепианные* (И. С. Бах, Ф. Э. Бах, Ж.-Ф. Рамо, М. Клементи, Й. Гуммель, К. Черни, И. Мошелес, Ф. Лист, Ф. Шопен, Ф. Бузони, Дж. Фильд, Р. В. Кюндингер, А. Гензельт, А. И. Виллуан А. Г. и Н. Г. Рубинштейны, А. Б. Гольденвейзер, С. Е. Фейнберг и мн. др.), *скрипичные* (А. Корелли, Р. Крейцер, Дж. Тартини, И. Е. Хандошкин, Б. Кампаньоли, Ф. Лауб, Й. Иоахим, Г. Венявский и мн. др.); *виолончельные* (Ф. Дотцауэр, М. Коррет, М. Берто, Б. Ромберг, К. Ю. Давыдов), *альтовые* (А. Казадезюс, В. Бакалейников, Ф. С. Дружинин и др.), *дирижерско-хоровые* (А. Ф. Львов, А. В. Никольский, А. А. Архангельский, Н. Н. Черепнин, М. М. Ипполитов-Иванов и др.), *домровые, балалаечные* (В. В. Андреев, А. А. Цыганков и др.) *гитарные* (М. Джулиани, Ф. Карулли, Д. Агуадо, Ф. Таррега, А. О. Сихра, В. А. Русанов, М. Д. Соколовский, А. М. Иванов-Крамской и др.).

¹² Среди них А. Шёнберг («Структурные функции гармонии», «Предварительные упражнения в контрапункте», «Стиль и мысль» и мн. др.), А. Веберн («Лекции о музыке»), О. Мессиа́н («Техника моего музыкального языка»), К. Штокхаузен (10 томов «Текстов о музыке»), Я. Ксенакис («Формализованная музыка»), П. Хиндемит («Обучение в тональном наборе», «Мир композитора, горизонты и ограничения» и мн. др.).

Возникновение письменности на глубинном уровне изменило восприятие слушателя, перенаправив его внимание, по словам М. Аркадьева, с живого импровизационного потока на тщательно выстроенную во всех изощренных деталях музыкальную форму, отраженную в нотном тексте. Автор подчеркивает: даже элитный слушатель, сформировавшийся в традициях новоевропейской письменной музыкальной культуры, может воспринимать шедевры творцов лишь частично. Для устранения данного несоответствия М. Аркадьев предлагает установить нерасчленимое единство многосоставной структуры адресата: «*слушатель – читатель – исполнитель*» (курсив автора. — К. Е.) [3, 155]. Из данного контекста очевиден расчет (и давняя мечта) музыкантов на конгениальное интегрированное восприятие (рецепцию и перцепцию музыкальной информации) и, как следствие, — адекватную оценку. Также очевидна динамическая гравитация системы музыкального сотворчества, сконцентрированная, согласно логике М. Аркадьева, вновь на восприятии.

Предельно усложнившийся язык музыкального искусства XX века¹³ обозначил проблему введения между музыкантом и слушателем *посредствующих* лиц, организующих музыкальное восприятие. Ю. Н. Холопов предлагает добавить в триаду Асафьева *мыслителя* о музыке в силу чрезвычайно существенной его социальной функции [16]. Мыслитель (по Ю. Холопову) или музыковед-критик (по А. Якупову¹⁴) может играть в сотворчестве двойную роль: быть лектором, то есть посредствующим звеном, а также музыкальным арбитром (критиком), оценивающим музыкальный продукт и искусство музыкантов. В свою очередь, М. Аркадьев

¹³ Авторитетный специалист в области современной музыки, американский композитор и теоретик музыки Милтон Бэббит (Milton Babbitt) (1916–2011) писал, что в области «серьезной» («продвинутой») музыки музыкальный продукт, на который композитором тратятся огромное количество времени, сил и солидные деньги, тем не менее, «либо ценится крайне мало, либо не ценится вовсе, либо оценивается как негативный. Он (композитор. — К. Е.), по сути, лишь удовлетворяет собственное тщеславие. <...> Как следствие, эта музыка редко звучит на концертах перед малочисленной аудиторией, состоящей преимущественно из коллег — “профессионалов”. В лучшем случае, эта музыка выглядит как музыка от специалистов и для специалистов» [23]. Как один из выходов, М. Бэббит предложил сделать высшие учебные заведения «прибежищем для “сложного”, “трудного” и “проблематичного” в музыке» [22]. Реальное выполнение подобной задачи демонстрирует Научно-творческий центр современной музыки Московской консерватории им. П. И. Чайковского. Тем не менее, Ф. М. Софронов (научный сотрудник центра, композитор, музыковед, педагог) в одной из своих открытых лекций признался: музыкантам Центра современной музыки понадобилось 20 лет, чтобы воспитать «свою» аудиторию, которая смогла заполнить 246-местный Рахманиновский зал консерватории.

¹⁴ А. Н. Якупов в контексте проблемы музыкальной коммуникации определил четыре коммуникативные сферы академического музыкального искусства: композитора (автора — отправителя сообщения), исполнителя (интерпретатора сообщения), слушателя (получателя сообщения) и музыковеда-критика (толкователя сообщения и регулятора коммуникативных процессов в целом) [21, 19].

позиционирует фигуру *дирижера* тоже как своеобразного «посредника», в профессиональной пластике¹⁵ которого определенным образом отражается композиторский замысел.

Реальными посредниками, дислоцирующимися между традиционными участниками музыкально-семиотической цепочки, являются *арт-структуры* (инфраструктура музыкального искусства), призванные заботиться об эффективности реализации музыкального продукта в социокультурном пространстве. В поле компетенций людей, выполняющих подготовительные, сопроводительные, посреднические и иные функции, входят задачи: социологические (изучение и анализ слушательской аудитории), маркетинговые (продвижение музыкального продукта на рынке услуг), менеджерские (управленческое сопровождение эффективного функционирования музыкального искусства), наконец, брендинговые (обеспечение и поддержание высокого статуса музыкального продукта в условиях растущей конкуренции). В постоянно увеличивающийся перечень субъектов арт-структур входят музыкальные социологи, специалисты по PR-деятельности, рекламе, музыкальные продюсеры, менеджеры, ивент-менеджеры, маркетологи, свободные кураторы, имиджмейкеры, сценографы, саунд-продюсеры, звукорежиссеры, звукооператоры, звукоинженеры, администраторы и мн. др. В условиях экспансии поп-культуры, востребованности новых форм досуга¹⁶, удручающего уровня массового художественно-эстетического образования и воспитания без данных структур-посредников сегодня классическая музыкально-коммуникативная схема уже немислима. И хотя вышеуказанные специалисты в большей степени сконцентрированы в шоу-индустрии, в современное академическое искусство в настоящее время все активнее вливаются элементы «культуриндустрии» [30]. Таким образом, музыкально-семиотическая цепочка вновь усложняется, а динамика сотворчества, направленная от замысла к аудитории, «подзврягается» в пространстве взаимодействия музыкальных посреднических арт-структур.

Важным аспектом музыковедческого анализа является интерактивная зона со-восприятия, охватывающая все звенья музыкально-семиотической цепи. Так, В. О. Петров показывает, что для усиления степени воздействия своих опусов авторы дополняли партитуру визуальным рядом и элементами

¹⁵ Попутно заметим, что канадскими музыковедами М. Гудчайлдом и Д. Вайлдом (M. Goodchild, J. Wild) осуществлено любопытное исследование эмоциональных реакций слушающих на оркестровые жесты дирижеров, а точнее на четыре типа оркестровых жестов, подчеркивающих тембральные, текстурные, динамические и темповые сдвиги. Исследование показало, что повышенные эмоциональные реакции были связаны с внезапными и крупномасштабными жестами [26].

¹⁶ Маргарет Картоми (Margaret Kartomi), например, распространила нарративный анализ музыкальной коммуникации вплоть до «кроссоверной музыки», в которой обнаруживает пограничные переходы различных «музыкальных диаспор» [27].

театрализации, тем самым интенсифицируя эффект рецепции. В сложившейся динамической схеме сотворчество музыкантов направлено на слушателя / зрителя, активно воспринимающего аудио-визуальный ряд, отражающий суть музыкальной драматургии опуса [11, 50–51]. Примером служит плод сотворчества Стива Райха и его супруги Берил Корот (сценариста, режиссера, художника, пионера видео-арта) — документальный музыкальный видео-театр (*documentary music video theatre*) «Три истории». Минимализм Райха — в предельной беспощадности аудиовизуального воздействия на слушателя / зрителя: вместо либретто — документы эпохи, вместо арий — обрывки интервью, вместо сценографии — фото- и видеоколлажи. Главным «поражающим» фактором оперы служит экспериментальная музыка Райха, в которой полифонически взаимодействуют «человеческое» и «компьютерное», живое звучание камерного ансамбля (десять инструменталистов и пятеро вокалистов) и неживые высокотехнично обработанные семплы (шумы, обрывки фраз, репортажей и пр.). Такое расширенное восприятие музыкального произведения, по выводу А. А. Амраховой, не только обращивается триединством «вслушивание — вглядывание — вчувствование» [2, 183] для слушателя, но становится частью операционального блока музыкально-исполнительских действий концертантов.

Коммуникативная динамика музыкального сотворчества подвижна. Так или иначе пытаюсь рокировать музыкально-семиотическую цепочку, все исследователи неизменно подчеркивали динамическую устремленность музыкального процесса на воспринимающую аудиторию¹⁷. Слушатель мотивирует, генерирует, раздражает, направляет деятельность музыкантов и, в конечном итоге, управляет ею, со своей стороны и официально, и негласно¹⁸ устанавливая критерии «оценивания» искусства музыкантов. Поэтому все их ориентировочные стратегии, по справедливому мнению Е. Назайкинского, провоцируются самим фактом возникновения

¹⁷ Именно на слушателе — носителе оценок — динамически сконцентрирована художественная система сотворчества. Поэтому исследователей не перестает волновать имманентно связанная с оценочным характером сотворчества тема восприятия в различных ракурсах анализа (В. М. Авдеев, М. Г. Арановский, Б. В. Асафьев, С. Н. Беляева-Экземплярская, М. Ш. Бонфельд, Л. Л. Бочкарев, Л. С. Брусиловский, Л. М. Веккер, Л. С. Выготский, А. Л. Готсдинер, Л. Я. Дорфман, Л. М. Кадцын, Г. Н. Кечуашвили, А. Г. Костюк, Л. А. Мазель, В. В. Медушевский, Е. В. Назайкинский, В. И. Петрушин, В. Г. Ражников, С. Х. Раппопорт, Г. С. Тарасов, В. Н. Холопова, Б. Л. Яворский и мн. др.).

¹⁸ Именно на негласные оценки обратили внимание Лининг Ву (Liming Wu), Мартин Шпис (Martin Spieß) и Марко Леманн (Marco Lehmann) в ходе рандомизированного эксперимента. В результате исследователи предлагают любопытную теоретическую модель эффектов аутентичности на субъективные теории и эстетические оценки в контексте объяснения слушательских симпатий при восприятии музыкального произведения [33].

атмосферы оценочной *ситуации противостояния* «я — и все остальные, и всё остальное» [9, 213] «с недостижимым горизонтом следствий» [9, 228]¹⁹.

Коммуникативная среда музыкального сотворчества имеет сложную системную динамику, нелинейно направленную на восприятие²⁰. В XX веке «триада Асафьева» значительно усложняется и приобретает примерно следующий вид: «*композитор / исполнитель / педагог — мыслитель / музыковед / критик — арт-структуры (инфраструктура музыкального искусства) — слушатель / читатель / зритель*».

Пытаясь рокировать музыкально-семиотическую цепочку Б. Асафьева «композитор — исполнитель — слушатель», исследователи, так или иначе, обнаруживали динамическую устремленность музыкального процесса. При сохранении вектора направленности (от замысла к результату) на восприятие, система музыкального сотворчества предварительно приобретает «подзарядку» в пространстве взаимодействия различных субъектных дислокаций музыкального сотворчества. В эпицентре данного пространства, в зоне со-восприятия, провоцирующей «ролевые» передислокации субъектов музыкального сотворчества, находится своеобразный аттрактор, притягивающий систему музыкального сотворчества, ядром которого является *музыкальный текст*²¹. Именно данное сложное, полифункциональное, системное открытое художественное явление, имеющее независимое

¹⁹ Интересный нюанс восприятия, актуальный в свете оценочной деятельности, обозначил Альф Габриэльссон (Alf Gabrielsson). На основании эмпирических исследований эмоционального ответа слушателей на музыку он установил возможные отношения между восприятием эмоций и эмоциональным ответом: положительные отношения, отрицательные отношения, отсутствие систематических отношений и отсутствие отношений. Из этого исследователь сделал вывод, что восприятие эмоционального выражения в музыке не всегда влечет индукцию эмоционального отклика аудитории на музыку [25].

Марк Рейбрук (Mark Reybrouck) определяет прослушивание музыки как непрерывный процесс смыслообразования, который, по его мнению, опирается на эпистемические (от греч. episteme — знание) взаимодействия со звуками. В этом комбинированном подходе автор находит построение слушателями знаний посредством «извлечения» и «абстракции» значимых элементов из артикуляции звуков в ходе прослушивания произведения. Эта артикуляция, — утверждает исследователь, — может быть непрерывной или дискретной, может иметь дело со звучащими элементами пропозициональным способом (через семантический инвариант). Процесс смыслообразования, по заключению автора, больше опирается на когнитивные принципы, а не на богатство сенсорного опыта [31]. На когнитивные аспекты восприятия обращает самое серьезное внимание Джереми Дей-О'Коннелл (Jeremy Day-O'Connell), с призывом шире использовать междисциплинарный когнитивный подход применительно к музыковедческим исследованиям, не доверяя бихевиористским практикам [24].

²⁰ Как установили музыковеды Б. Асафьев, В. Медушевский, Е. Назайкинский, А. Сохор и мн. др.

²¹ Объем статьи не позволяет раскрыть данный аспект, ограничиваемся констатацией.

функциональное предназначение — быть структурированным «полем смысла» (И. Кирчак), актуализирующимся в процессе звучания (М. Арановский, Е. Назайкинский, Л. Шаймухаметова и др.), объясняет нелинейность динамики музыкального сотворчества.

Слушатель (носитель оценок) является интегрирующим звеном музыкального сотворчества, его «лакмусовой субстанцией» и динамическим центром. Априори и явно присутствующий, слушатель — «третий» в любом творческом диалоге (интерактивном и опосредованном), «полюс» (положительный или отрицательный) в оценке креативной деятельности музыкантов. Фантомный (воображаемый) или самоочевидный, он априори регулирует системную динамику сотворчества в музыкально-коммуникативном пространстве, в эпицентре которого находится объект со-восприятия — музыкальный текст. Данный феномен объясняет, почему при всем разнообразии интерпретаций музыкально-семиотической триады Б. Асафьева, ее направленная на слушателя динамика, обнаруживая нелинейные проявления, по сути не меняется. И неважно, какие герои на авансцене: лично от каждого зависит успех или неуспех музыкально сотворчества.

Использованная литература

1. Алексей Рыбников, композитор: «На симфонической музыке очень сложно заработать» / Интервью от 18.10.2012 года, Т. Ренкова // Kazan24.ru. URL: <http://kazan.bezformata.com/listnews/kompozitor-na-simfonicheskoj-muzike/7262210/> (дата обращения: 07.05.2019).
2. *Амрахова А. А.* К ситуации постмодерна в азербайджанском музыкальном искусстве (На примерах некоторых сочинений Фараджа Караева) // Музыкальная академия. 2002. №1. С. 179–185.
3. *Аркадьев М. А.* Фундаментальные проблемы теории ритма и динамика «незвучащих» структур в музыке Веберна. Веберн и Гуссерль // Музыкальная академия. 2001. №1. С. 151–163.
4. *Асафьев Б. В.* Музыкальная форма как процесс. В 2 кн. Л.: Музыка, 1971. 375 с.
5. *Дружинин Ф. С.* Воспоминания. Страницы жизни и творчества / Ред.-сост. Е. Шервинская. М.: Греко-латинский кабинет Ю. Шичалина, 2001. 323 с.
6. История современной отечественной музыки: Учеб. пособие для муз. вузов. Вып. 3 (1960–1990) / Ред.-сост. Е. Б. Долинская. М.: Музыка, 2001. 656 с.
7. *Малер Г.* Письма. Воспоминания / Ред. Д. Фришман. М.: Музыка, 1968. 608 с.
8. *Маслоу А. Г.* Мотивация и личность / Пер. с англ. СПб.: Евразия, 1999. 478 с.
9. *Назайкинский Е. В.* Оценочная деятельность при восприятии музыки // Восприятие музыки: Сб. ст. / Ред.-сост. В. Н. Максимов. М.: Музыка, 1980. С. 195–228.
10. *Панкевич Г. И.* Некоторые методологические проблемы исследования художественного процесса. Саратов: Изд-во СГУ, 1985. 130 с.
11. *Петров В. О.* Инструментальный театр XX века: история и теория жанра: автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Саратов, 2014. 64 с.
12. *Платон.* Ион // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1 / Общ. ред. А. Ф. Лосева [и др.]. М.: Мысль, 1990. С. 372–385.
13. *Раабен Л. Н.* Жизнь замечательных скрипачей и виолончелистов: Биографические очерки. Л.: Музыка, 1970. 262 с.
14. *Сокольева Н. Л.* Мемориальный квартет в русской музыке: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Магнитогорск, 2014. 22 с.
15. *Сохор А. Н.* Социальная обусловленность музыкального мышления и восприятия // Проблемы музыкального мышления: Сб. ст. / Сост. и ред. М. Г. Арановский. М.: Музыка, 1974. С. 38–47.
16. *Холопов Ю. Н.* Изменяющееся и неизменное в эволюции музыкального мышления // Проблемы традиций и новаторства в современной музыке. М.: Советский композитор, 1982. С. 52–104. URL: <http://www.kholopov.ru/izm/index.html> (дата обращения: 07.05.2019).
17. *Холопов Ю. Н.* О формах постижения музыкального бытия // Вопросы философии. 1993. №4. С. 106–114.
18. *Шопенгауэр А.* О четверяком корне закона достаточного основания. Мир как воля и представление. Критика кантовской философии. Т. 1. М.: Наука, 1993. 670 с.
19. *Щедрин Р. К.* Родион Щедрин: автобиографические записи. М.: АСТ, 2008. 288 с.

20. Яворский Б. Л. Общественность и искусство, как оформление энергии тяготения. Г. Ц. М. М. К. Ф. 146 ед. хр. 297.
21. Якунов А. Н. Теоретические проблемы музыкальной коммуникации // Художественное образование и наука. 2017. № 1 (10). С. 15–37.
22. Babbitt M. Who Cares if You Listen? // High Fidelity (Feb. 1958). URL: <http://www.palestrant.com/babbitt.html> (дата обращения: 07.05.2019).
23. Basile M., Galloni G. Sul “significato” in musica. I limiti epistemologici di un’analisi semiotica musicale // Testo & Senso. N°. 14 (2013). URL: <http://testoesenso.it/article/view/152/152> (дата обращения: 07.05.2019).
24. Day-O’Connell J. Music, Language, and the Brain // Journal of Music Theory. Vol. 54. Issue 2. P. 311–324 (2010 Oct.). DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-1214948>.
25. Gabrielsson A. Emotion perceived and emotion felt: Same or different? *Musicae Scientiae*. Vol. 5. Issue 1 (2001 Sept.). P. 123–147. DOI: <https://doi.org/10.1177/10298649020050S105>.
26. Goodchild M., Wild J., McAdams S. Exploring emotional responses to orchestral gestures // *Musicae Scientiae*. Vol. 21. Issue 4 (2017 May). S. 442–464. <https://doi.org/10.1177/1029864917704033>.
27. Kartomi M. Communications // Journal of Music Theory. Vol. 45. Issue 2 (2001 Fall). P. 489–490. URL: <https://read.dukeupress.edu/journal-of-music-theory/article-abstract/45/2/489/14340/Communications> (дата обращения: 07.05.2019).
28. Mladjenovic T. P., Bogunovic B., Perkovic I. Interdisciplinary approach to music: listening, performing, composing. Published by Faculty of Music in Belgrade. Belgrade, 2014. 227 p.
29. Mirka D. Punctuation and Sense in Late-Eighteenth-Century Music. *Journal of Music Theory*. Vol. 54. Issue 2 (2010 Oct.). P. 235–282. DOI: <https://doi.org/10.1215/00222909-1214930>.
30. Pras A., Guastavino C. The role of music producers and sound engineers in the current recording context, as perceived by young professionals // *Musicae Scientiae*. Vol. 15. Issue 1 (2011 March). P. 73–95.
31. Reybrouck M. Music cognition and real-time listening: Denotation, cue abstraction, route description and cognitive maps // *Musicae Scientiae*. Vol. 14. Issue 2 (2010 Sept.). P. 187–202.
32. Schubert E. The fundamental function of music. *Musicae Scientiae*. Vol. 13. Issue 2 (2009 Sept.). P. 63–81.
33. Wu L., Spieß M., Lehmann M. The effect of authenticity in music on the subjective theories and aesthetical evaluation of listeners: A randomized experiment // *Musicae Scientiae*. Vol. 21. Issue 4 (2017 May). P. 442–464. DOI: <https://doi.org/10.1177/1029864916676301>.