

Московская дважды ордена Ленина государственная
консерватория имени П.И.Чайковского

Кафедра теории музыки

М.Карасева

МОДУС "УМЕРШЕГО МГНОВЕНИЯ" И НЕКОТОРЫЕ
ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ.

Курсовая работа по анализу
музыкальных произведений.

Научный руководитель
проф. Е.В. Назайкинский.

Москва
1980

Московская двадцать ордена Ленина государственная
консерватория имени П.И. Чайковского.

Кафедра теории музыки

М. Карасева

КОУРС "УМЕРЕННОГО МГНОВЕНИЯ" И
НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ МУЗЫКИ В
XX ВЕКЕ

Курсовая работа по анализу
музыкальных произведений.

Научный руководитель
проф. В.В. Назайкинский.

Москва
1980

СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ.

I. Вступление. К проблеме анализа недраматургической музыки.

II. Некоторые формы проявления модуля "Умершего мгновения"
в фортепианной миниатюре.

III. Заключение

Приложение

I. Нотные примеры

II. Избранная литература.

*"Nous voulons explorer la beauté
contrée où tout se fait..."
G. Apollinaire*

"Мы хотим исследовать красоту, огромный
край, где все молчит"

Г. Аполлинер.

Разновременность возникновения новых мировоззренческих установок в художественном творчестве и в теории искусства отмечалась исследователями издания. XX век с его обилием разнообразных течений и стилевых направлений создал для этого благоприятную почву. Поэтому как никогда остро в искусствоведческом анализе встала проблема "адекватного" понимания новой проблематики, нового языка художника.

В результате мы имеем большое количество работ, направленных, с одной стороны, на осмысление и выявление социально-исторического генезиса художественных концепций и с другой стороны, на детальное исследование отдельных областей музыкального языка.

В обоих случаях внимание направляется на обобщенный или конкретизированный образ автора. Очевидно, что данный аспект исследования и должен представлять "генеральную линию" развития знаний об искусстве.

Другой аспект, знания о восприятии искусства, разработан еще в сравнительно меньшей степени, но и здесь в последнее время появился ряд важных теоретических работ I/.

I/ Среди них отметим такие работы как Психология искусства Л. Выготского /9/, "Психология музыкальных способностей"...
Б Теплова /24/, "О психологии музыкального восприятия" В. Назайиш-
ского /22/.

Однако существует и третий аспект — конкретные знания самого воспринимающего о своем восприятии ^{1/}. Речь идет о том, чтобы на основе обобщенных теоретических данных психологии искусства / в частности, музыки / разработать конкретную методику, направленную на то, чтобы стимулировать познания разными типами слушателей своего мира ощущений.

Такой методики / точнее, сети методик для различных уровней музыкального образования, у нас пока нет. И до тех пор, пока ее не будет, мы постоянно вынуждены будем сталкиваться с поверхностной "музыколитературной", пестрящей штампованными определениями и сравнениями, как в популярных беседах о музыке или на лекции в музыкальном вузе, так и при разборе содержания музыкального произведения в исполнительском классе. Ибо, как показывает практика, еще далеко недостаточно теоретически знать основные особенности какого-либо нового стилевого направления, чтобы вовремя удержаться от соблазна поисков в замале любого художественного произведения прежде всего признаков драматургической концепции в ее классическом варианте / с наличием контрастных элементов, целенаправленным движением к кульминации, сонатными отношениями и т.п. /, а если случай позволяет то и программного истолкования ^{2/}.

^{1/} О необходимости смены ориентации музыкально-теоретических дисциплин с композиторского ракурса на слушательский имеет, в частности, Е. Назайкинский / 8 , 110 /.

^{2/} Вот один такой пример: "Кому приходилось бродить зимой в глуши", в полном уединении среди безмолвия заснеженных полей, тот знает как приковывают к себе внимание внезапно обнаруженные следы человека. Неведомо откуда возникающие они будут множеством мыслей" / 1, 136 /.

Или, более лаконично: шаги на хрустящем / разрядка моя — М.К. / зимнем снегу" / 6, 266 /. В обоих случаях речь идет о шестой прелюдии Дебюсси.

Такая установка, закрепляемая на протяжении всего нашего музыкального образования / начиная с самой ранней стадии - программно-жанровых ассоциаций, и далее на понятийной стадии постижения драматургической логики / является необходимой и в целом соответствует основным ступеням развития человеческого мышления.

Проблема лишь в том, что мы в совершенстве овладев данной аналитической моделью, часто возводим ее в ранг - единственного ценностного эталона в целом, понимая исторический, а не всеобщий характер этой модели. И произведения, в которых наша драматургическая установка не находит себе живого подтверждения, мы склонны отнести к "недосимфоническим" / с невольным оттенком порицания / или же к "пред" - и "инесимфоническим" - везде, таким образом, считая симфонизм точной отсчета. Ничуть не умаляя значение теории симфонизма, надо все же отметить, что для ряда музыкальных явлений оказывается невозможным использовать терминологический словарь симфонической культуры без искажения - либо сущности реально звучащей музыки, либо самого музыковедческого термина I/.

Из всего сказанного возникает необходимость, во-первых, в создании и упрочении новой установки на восприятие недраматургической музыки и, во-вторых, создание технической базы для реализации этой установки - т.е. выработки конкретных приемов анализа,

I/ Показателен в этом смысле анализ прелюдии "Шаги на снегу" предпринятый В. Бобровским / 6, 265-267/. Автор, исходя из образительной сущности пьесы, используя понятие "драматургическая идея" ставит главный вопрос "что является темой прелюдии". Опираясь так же на понятие темы, изначально непригодным для анализа данной музыки Бобровский приходит к выводу о трёх трактовках формы, где "каждая из трёх трактовок связана с тремя ответами на вопрос, что есть тема прелюдии" /6, 267/.

Как видим, создатель многих интересных идей в теории драматургической музыки потерпел неудачу в аналитическом поиске того, чего нет.

способных "перекинуть мостик" между имеющимся богатом теоретических сведений о природе воздействия музыки, находящимися вне музыкального контекста, и оценочно-описательными характеристиками конкретных произведений, полностью минуя какие-либо психологические объяснения. Основная трудность выработки такой методики - в том, что она требует проникновения в глубины человеческой психики, данными о которой современная психология располагает еще не вполне достаточно. Пока не встает проблема, более четкого разграничения понятий драматургической и недраматургической музыки. Попытки такого разграничения мы находим во многих трудах советских музыковедов.

Так, Б.Асафьев говорит о музыкальной статике в двух планах: статике в традиционном понимании, т.е. уравновешенности музыкальной конструкции, охватываемой мыслью как откристаллизовавшееся, находящееся в покое и равновесии всех сил целое / 3, 50/ и статике " в смысле противоположения музыке драматически-подвижной" / 3, 51/. уравновешенности "до степени почти отсутствия ощущения необходимости перехода из одной вертикали... в другую... /3, 41/.

Разделение на два типа воздействия музыки проводится В. Медушевским в паре понятий заражающие и внушающие эффекты / 17, 37/.

Наконец, в самой теории симфонизма мы находим указания на необходимость особых условий для существования "симфонической жизни" I/. И если драматургия, по емкому определению Т.Черновой, это "система средств / разрядка моя - И.К./ построения

I/Об этом пишет Л. Мазель: "ее зарождение требовало в свое время многих усилий, но оно возможно на основе не любой высотной организации, не любой ладовой системы" /16, 610-611/.

произведения по законам симфонизма" / 29, 45 /, то ясно, что термин драматургия не может быть универсальным для любой музыки вообще. Обобщающим понятием для всей области недраматургической музыки может стать понятие модус^{1/}.

Приведем одну из наиболее полных его формулировок:

"Музыкальный модус - есть типизированное воплощение в художественном мире музыкального произведения психологического состояния, которое складывается у композитора в виде особой установки и находит продуктивный выход в его творчестве, а также формируется у музыканта-исполнителя - слушателя в процессе восприятия" / 14, 11/. В таком обобщенном понимании - модус - является психологической основой для лирической поэтики музыки.^{2/}

О модусной культуре мы можем говорить в том случае, если область лирического господствует в художественном произведении, а не является одним из средств проявления драматургического замысла. В последнем случае часто применяются выражения типа лирическая драматургия и т.д.^{3/}

Из всей системы различных модусов в основу данной работы был положен один модус, который мы назвали модусом Умершего.

1/ Первое употребление его в этом новом значении мы находим в работах Е. Назайкинского / см. 19, 20/.

2/ Следует упомянуть также о существующем термине музыкально-технический модус / Е. Назайкинский/. См. работы в этой области: о модусах звуко-рядов / 28/, стилевых модусах / 14/ и т.д.

3/ Принимая во внимание чрезвычайно широкое распространение, которое приобрели термины конфликтная драматургия, лирическая драматургия, или симфонизм, эпическая драматургия / или симфонизм/ и т.д. Мы в данной работе считаем практически удобным также придерживаться этого широкого хотя и неточного значения понятия драматургия. Строго же говоря, оно как форма проявления симфонизма, непосредственно связано лишь с драматическим родом музыки / см. об этом - 29/.

мгновения "1/", сформировался в основном, в музыке XX века и отразил новый тип слушательского восприятия 2/.

Рассмотрим некоторые характеристики этого модуля, которые мы находим в литературе о музыке в XX веке.

Прежде всего они касаются отношения к музыкальному произведению как загадочному, магическому акту, приобщения к сфере потустороннего, области неживой природы.

Э. Курт Об *импрессионизме* : "Из самого впечатления это направление выделяет в качестве подлинного содержания.. момент загадочного, того, что переходит границы чувственной осязаемости" / 12, 358/.

К Дебюсси: "Я хочу записать музыкальные сны при самой полной отрешенности от самого себя" /34, 143/.

"Я воспользовался ... тишиной как фактором экспрессии..." / 34, 209/.

Г. Мерсан о новом в "Тристане": " ... Музыка, которая /на уже первых своих слушателей!/ действовала гипнотически, ослепляла, наркотизировала. Слияние публики с произведением было полностью достигнуто. Эта музыка парализовала волю, выключала интеллект, допускала лишь пассивный отказ от себя. От слушателя требовалось, чтобы он растворялся в наркотическом "культовом" мироощущении..." / 30, 249/ 3/.

1/Это скорее "образное название, не претендующее на положение научного термина, тем не менее, как нам кажется, несет в себе основную черту нового звукоосознания. Само название заимствовано из заголовка одной ~~из~~ прелюдий Мессияна "Умершие мгновения".

2/Под восприятием здесь, естественно подразумевается и композиторское восприятие.

3/И это ~~уже~~ о "Тристане" - музыке, которая еще не относится к модулю "Умершего мгновения". Важно, что слушательское сознание было уже полностью подготовлено к такой направленности в эстетических оценках. Так, например, Чичерин искал в Моцарте отчасти, свои ощущения "тайнственной грани, двух миров", сравнивая его с Бодлером! / 30, 128/.

Г.Чичерин - о психологической сущности новой музыки:

"Гипертрофия гармонии была явлением разложения пластической силы мелодии, выражавшей свободную человеческую личность по концепции классического периода. Это разложение является в то же время гипертрофией субъективизма" / 30, 245-246/.

Одним из отличий модуса "Умершего мгновения" от романтического модуса созерцания является ощущение в первом полного ухода в себя и отказа от себя.

Приведем оценки одной из сторон романтизма, данные Э.Куртом:

... тяготение романтизма к театру не является случайностью, а заложено в его психологии как одна из главнейших особенностей развития" / 12, 31/.

"... Особенностью романтического характера является бессознательная склонность к зрелищу" / 12, 33/.

"В порыве личности к бегству/от своего внутреннего я заложен стимул к действительности, активности романтической души" / 12, 34/. С другой стороны, само "культовое созерцание" в модусе "Умершего мгновения" принципиально отличается от модуса церковной музыки -. Это отмечает Б.Асафьев, говоря о "Ночной музыке" из соити Хиндемита "1922 год". "Своеобразный парадокс: *анимизм* без "души", веры в которую у современного человека уже нет, тогда как какие-то "предпосылки" к одушевлению тишины и "бездушных предметов" еще остались" / 11, 206/.

Наконец, утверждение модуса "Умершего мгновения" в XX веке выражается в усиливающейся декларации музыкантами своего негативного отношения к драматургической музыке.

Дебюсси: "Поиски, предпринимаемые в чистой музыке, привели к тому, что мне стал ненавистен классический способ музыкального развития, красота которого - это красота технического порядка..." / 34, 158/.

С. Яроцкий пишет о *трицикле* экспрессионистической / т.е. выразительной / концепции музыки, по его мнению, неизбежно ведущей к однообразию музыкальной символики и, тем самым, к ее оплодотворению:

"Наш диалог с человеческим опытом, перевоплощенный в многозначную, данную нам в восприятии форму музыкального произведения, перерождался в пассивное восприятие знаю-вещи своеобразного информационного кода, который не оставлял уже слушателю никакого пространства для игры воображения" / 34, 83/ I/.

Направленность этих, безусловно, чрезмерно категоричных высказываний, верно почувствовал Чичерин, писавший, что "Холодное отношение многих новейших музыкальных эстетов к Бетховену нельзя считать непониманием, это нечто более серьезное и глубокое". / 30, 145/.

В задачу данной небольшой работы не входит анализ социально-эстетической почвы возникновения новых направлений в музыке конца XIX - начала XX веков и прослеживание связи их с близкими явлениями в других искусствах. Эта область в какой-то мере освещена в ряде работ по истории музыки и музыкальной эстетики. Мы же попытаемся проанализировать проявления модуля "Умственного многозвучия" в конкретных музыкальных примерах.

Для этого был выбран ряд произведений первой половины XX века / за исключением прелюдии *a - moll* Шопена /, созданных разными композиторами, оказавшимися, тем не менее, очень близкими в запечатлении этого модуля. В основу работы был положен вариант фортепианной миниатюры ²⁴.

1/ По Яроцкому, - одна из особенностей творческой работы Дебюсси "бегство от автоматизма собственных эмоционально-интеллектуальных реакций" / 34, 216/

2/ По этой причине, например, не затрагивается творчество Веберна, представляющее этот модуль достаточно широко и др.

Этому способствуют следующие особенности: жанр миниатюры изначально связан с погружением в одно психологическое состояние, что как правило, не позволяет значительно расширить масштабы, сохранив при этом необходимую степень действенности.

Тембр фортепиано подчеркивает заложенные в модуле свойства. Так, тип звукоизвлечения ^{1/} не вызывает непосредственных ассоциаций с человеческим голосом, а коммуникативная ситуация исполнения миниатюр / один исполнитель в общении с одним инструментом, "о глазу на глаз" / усиливает ощущение обособленности от окружающего мира.

Учитывая отсутствие аналитических разработок с точки зрения модульных закономерностей существования музыкального произведения, мы считаем необходимым сначала привести примеры возможных направлений целостных анализов ^{2/}, чтобы на их основе затем обобщить основные особенности данного модуля.

В анализе слухательских ассоциаций мы опираемся на существующую идею трех уровней восприятия музыки - физического уровня, уровня общих жизненных ассоциаций и музыкально-языкового уровня ^{3/}.

В работе затрагиваются также некоторые вопросы исполнительской интерпретации анализируемых сочинений.

1/ Отсутствие изменения динамики на одном звуке, его относительная однотембровость и т.д.

2/ В последовательности анализов мы не придерживаемся принципа хронологии т.к. главная их цель - отражение свойств нашего восприятия.

3/ См. об этом в работах Е. Назайкинского / 22 и др. /.

Необходимо подчеркнуть, что вследствие специфической направленности работы + связанной с анализом слушательских ассоциаций, многие примеры и выводы в ней следует считать гипотетичными.

II.

Шопен. Прелюдия *a - moll* № 2.

Пример I /.

По поводу этой прелюдии И. Белза заметил, что она открывает новую страницу в истории музыкального творчества /7, 117/.

Действительно, здесь Шопен задолго до начала XX века гениально предвосхитил новые черты музыкального восприятия, связанные с модулом "Умершего мгновения" I/.

Очертим круг наиболее доступных слушателям ассоциаций: это двигательные ассоциации /связываемые с ритмической формулой похоронного марша/; речевые /монологичность, средний - "речевой" регистр мелодии, исходящий ее рисунок/; особенности физического ощущения материала" на фоническом уровне /Мертвое РР, низкий "тяжелый" регистр сопровождения/.

Временные ассоциации связаны, в основном с остинатным ритмом движения. Несколько менее осознанно возникают здесь зрительно-пространственные ассоциации 2/. Из них можно выделить

I/ В позднем периоде творчества Листа мы тоже наблюдаем тяготение к этому модулю, например, в пьесах "Серые облака", "Род", однако, на наш взгляд оно выражено несколько поверхностно.

2/ Хотя бы потому, что они складываются лишь в течение всего звучания прелюдии.

движение по замкнутому кругу, ощущаются в закованности мелодии в рамки опорной октавы $h - h^1$ и мотивной репризе т. 5-6 в т. 20-21 и прерывное движение по прямой, связываемое в сознании с неестественным механическим началом. Оно обрисовывается на опорных точках мелодии $e'-d', d'-h, h'-a', a'-fis', a'-ff'-d', d'-h$

1.

Собранные вместе, эти ассоциации воссоздают образ застылого, неживого. Однако они, так или иначе, лежат на поверхности и о качестве самой музыки еще ничего не говорят.

При более глубоком анализе обнаруживаются и другие противоречия названным закономерности. Так, жанровый признак похоронного марша осложнен темпом *lento*. Максимально замедленный темп уже исключает возможность реальной ситуации, переводит действие в область представления.

Не подходит далее, и определение монолога т.к. вторая фраза мелодии создает иллюзию диалога / типичный ответ на Квинту выше/, но и эта иллюзия не подтверждается I/. Здесь используется типичный для этого модуса прием внутреннего эха - отзвука идеи в человеческом сознании.

Проявление такого отзвука мы находим и в т. 6 - в постепенном затухании звука " h ".

Основная мелодическая фраза / т. 3-6/ не есть романтический вопрос - тезис, а является особым типом начальной интонации в

I/ Исполнитель в этом случае должен играть "белым звуком" / характерно, что Шопен сам не дал ни одного нюанса в этой прелюдии / ср. пример с динамикой нюансов в четвертой и шестой прелюдиях/.

мелосе: интонацией самоугасающего вопро-
са / многоточия/.

Наконец, секрет напряженной оцепенелости прелюдии скрыт
в ее композиционной структуре.

Первая проблема связана с изменением соотношения мелодии
и фона.

В отличие от типичного для драматургической музыки едино-
временного контраста / обязательно предполагающего наличие об-
щего начала/, здесь - полная некоммуникативность разных плос-
костей - живого и мертвого.

В течение звучания прелюдии постепенно нарушается слуша-
тельская установка на восприятие "информации" главным образом
из речитативной мелодии, т.е. основные события - гармонические
изменения, раззертываются в нижнем "мертвом" пласте.

Фон постепенно "высвобождается" ^{1/}, благодаря постепенно-
му нарушению закономерности вступлений мелодического голоса ^{2/}
и "обиванию" соответствия мотива и гармонии: во второй фразе
в кадансе / т. II / нет устойчивости, что воспринимается созна-
нием еще как норма построения периода, но далее устойчивость
так и не появляется / т. 21 / ^{3/}. Последняя фраза отражает пол-

1/ Неравномерно изменяется длительность пауз:

т. 1-2	-	4
т. 7-8	-	2
т. 12-13	-	3,5
т. 16	-	1
т. 19	-	1

2/ Это возможно подчеркнуть при исполнении.

3/ Хоральное заключение / т. 21 - 23 / есть, возможно,
все же потребность автора в "классическом" подчеркнуте
объективной / по типу фалла / "мужественном" заключении на
тонике.

ную невозможность соединения двух пластов / т. I4-I6, совмещение функции - δ на органическом пункте τ , создающее разглагольствующее сочетание $e \ " \ \delta - f$ - в крайних голосах/.

Вторая проблема, проблема синтаксической структуры прелюдии связана с воплощением угасания, оцепенения. Это выражается в мотивном дроблении и концу формы / $a \ b \ a \ c \ a \ b \ b$ / и в отсутствии импульсов для кульминации в зоне золотого сечения, что связано с повторением в прелюдии метрических функций I-4 тактов / т.е. отсутствием функций второй, кульминационной части восьмитакта, на который ориентировано наше восприятие/.

Мы специально столь подробно остановились на характеристике этой прелюдии, так как в ней содержатся "зерна" большинства музыкальных явлений модуля "Умершего мгновения".

Перейдем теперь к группе произведений, в которых эти черты выражены в более теоретично-наглядном виде.

Это "Сумрак" Ляцова, две пьесы из "Микрокосмоса" Бартока /Ноктюрн № 97 и Мелодия в тумане, № 107/, а также "Взгляд времени" из цикла "Двадцать взглядов" № 9 Мессияна I/, /прим. 2-5/.

Выделим некоторые общие закономерности их строения с точки зрения модульной трактовки.

Это широкое использование приемов ostinato в виде

I/ В этих пьесах / за исключением пьесы Мессияна / мы находим элементы модуля в сочетании с другими типами лирики: так, в них более отчетливо выражен народный исток тематизма /Барток/, развитый динамический профиль и т.д.

Как видно, сами эти названия так или иначе связаны с проблемой ощущения времени, вопросом человека и его бытия в наиболее распространенных его поэтических аллегориях - сумраке, ночи / см. также *Nacht musik* Линдемита / тумане. В связи с семантикой названий типичных для модуля "Умершего мгновения" можно было бы упомянуть здесь "Сумрак" Мясковского, "Звуки ночи" Бартока, "Мертвые листья" Дебюсси, "Бесплотные звуки сна"

остинатного мотива / "Сумрак" I/ "e - f" в движении среднего голоса/.

- Остинатной мелодической фигурации /"Ноктюрн"/

- органичного пункта, "g" "Мелодия в тумане"/.

К приемам *ostinato* относится также чередование звуков различных мелодико-гармонических элементов на протяжении всей пьесы / "Взгляд времени" и "Мелодия в тумане"/ вместе с периодичной сменой динамики *f - p* 2/.

Композиционный принцип этих пьес связан с постепенным изменением временного масштаба звучания каждого из построений. При этом у Бартока мелодическая фраза к концу полностью растворяется в "тумане" созвучий. У Мессиана же увеличение размеров обоих элементов служит усилению суггестивного /заядлительного/ эффекта / образуемого повтором фраз на одной высоте/, но не динамизирует форму.

Среди особенностей мелодики следует отметить узкообъемность её диапазона / опора на интервалы секунды и малой терции/, создающую ассоциации с псалмодией / ~~Взгляд времени, т. I. Интонация~~ / Взгляд времени, т. I. Интонация *g's - f's - g's - f's* / 3/.

Продолжение сноски к стр. 13:

Мессиана, "Сновидения" Лекора и многие другие произведения, тяготеющие к этому моту.

1/ Здесь, как и у Шопена, ощущается ритм похоронного марша, но, как нам представляется, он дан несколько прямолинейно.

2/ В пьесе Бартока это сопоставление одnogолосной мелодии и аккордовых комплексов.

У Мессиана - сопоставление двух многозвучных пластов в разных регистрах.

3/ Желательно выделить его звучание в общей вертикали.

и вызывающую впечатление "балансирования" /закливающего в себе скрытое *lamento* - / "Сумрак", "Ноктюрн"/.

Зрительно-пространственное восприятие мелодии связывается с образом кучения в замкнутом пространстве / В "Мелодии в тумане" это - "окольцованность" звуками " *g* ", в Ноктюрне - звук " *e* " как исходный импульс движения с возвращением к нему. "Взгляд времени" - "центральная ось" - " *h* " /.

Далее, как и у Шопена, в этих пьесах значительная роль пауз расчленения / причем, в Ноктюрне используется прием несимметричного вступления мелодических фраз/.

Наконец, в области синтаксиса отметим экспозиционность структуры - /Взгляд времени" / и характерное начало с мелодической формулы заключения / "Мелодия в тумане", "Сумрак"/.

Вместе с этим надо подчеркнуть и о з н а ч е н и я моменты в этих произведениях, связанные со спецификой музыкального языка XX века: это с одной стороны, тенденция к использованию симметричных ладовых структур / дьяды - лады вместе с ладом тон-полутон, например в т.т. 30-37 Ноктюрна/ и, с другой стороны, новое ощущение пространства в музыке, выражающееся в усилении фонического эффекта. Это касается использования "пустотных" интервалов, в том числе, октавы /Мелодия в тумане", 2^й элемент / и сонорных принципов построения *гармоник* / I элемент "Мелодии в тумане", "Взгляд времени"/. Фонический уровень ассоциаций связан с семантической колокольностью, одной из важнейших особенностей мелуса "Умершего мгновения".

Семантика колокольности лежит в основе пьес о м Ш е н - б е р г а о р. 1936 посвященной памяти Малера и единственной из шести пьес, написанной в этом моду-

се/ I/. Прим. 6.

Фонический эффект колокольного звона связан с акустическим свойством основного аккорда, состоящего из негармонических призвуков. Гулкость и объемность возникающего при этом звука зависит от особой организации пространства, которое, во-первых, охватывает весь диапазон звучания инструмента / создавая постепенно усиливающийся эффект "космичности", замкнутости в его крайних точках/, а во-вторых, создает впечатление удаленности как по глубине, так и по регистрали /высоте/. Этому способствует система регистров, причем, если для восприятия удаленности по глубине ^у горизонтали нам достаточно уже начального аккорда / на нее указывает высокий регистр, динамика pp и возникающий эффект эха - второй план основного созвучия: $\frac{f'}{g}$ / то восприятие высотной удаленности звука колокола складывается постепенно на всем протяжении пьесы и лишь в последнем такте объемность пространства открывается / точнее "разверзается" / перед нами целиком.

Индивидуальным в пьесе является и решение эффекта эха, который возникает не только в сопоставлении двух планов шестизвучного аккорда / т. I /. Процесс затухания звука передан в пустотном октавном звучании / т. 3-4 / характерным ритмическим

I/ Приведем ее описание, данное Л. Гайдаром. "Один аккорд - он жив во времени, но неподвижен в пространстве музыки. Это знак времени, протекающего неслышно, незаметно, но изменяющего собой и музыку и жизнь, уводящего за край жизни..." / 10, 99/. Более конкретные ассоциации слушателей могут связываться с совершенно различными явлениями, известными в жизни и в искусстве. Например, здесь могут вспоминаться картины Фридриха, последняя часть "Колоколов Балмонта - Рахманинова или же самозвучание при порывах ветра колокола-памятника в Белоруссии и т.д.

"угасанием" - замигивающей сильной долей /своего рода паузами молчания^{1/}, см. также т.т. 5-6, 8/.

Эта непредсказуемость появления какого аккорда создает для слушателя особую напряженность ожидания, которая в т.7 усиливается введением "квазиречитатива" /отсутствии реальных речевых элементов подчеркнуто сверхширокими начальным интервалом/. Структура его близка интонации мысленного самоугасания-го вопроса, с чем говорит и авторская манускрипта $p < > 2/$.

Таким образом, в этой по-веберовски лаконичной пьесе всецело господствует дыхание неживой природы.

Пьеса Шенберга оказывается удивительно созвучна п р е -
людя Дебюсси "Шаги на снегу" /Прим.7/,
где достаточно ярко проявляются некоторые черты модуля "умеренного мгновения".

Символистский пейзаж прелюдии, конечно, нельзя трактовать чересчур примодально /как в приводившихся на стр....² высказываниях/, но все же, зная название, невозможно целиком избежать его зрительного воздействия, подкрепленного авторской ремаркой в тексте 3/.

1/ Обратим внимание, что ощущение закованности сильной долей усиливается при зрительном восприятии текста, подчеркивающего характер парения, таяния звуков, создающийся благодаря /см. также ремарку Шенберга "*wie ein Hauch*" "как дуновение"/.

2/ а не $p < >$ как могло быть при желании подчеркнуть здесь большее сходство с реальным человеческим высказыванием.

3/ "Этот ритм должен передать звуками глубину пространства печального ледяного пейзажа".

Здесь необходимо более подробно, чем в предыдущих анализах, остановиться на семантике самого названия.

Формен слепов связывается в человеческом сознании с предопределенностью, "законсервированностью" времени ^{1/} той зоной психики, где сменяются "только что" - "сейчас" - "через миг" : предыдущий, настоящий и следующий шаг в "белое безмолвие", представляющее в холодных, застылых образах снега и льда ^{2/}.

Весь этот комплекс ассоциаций более или менее осознанно возникает у нас как определенная установка, с которой мы слушаем эту музыку. Однако и не зная названия /напомним, что Дебюсси указывал их лишь в конце прелюдий/ воссоздав иные представления /например, равномерное падение капель, бой часов и т.д./ мы скорее всего пришли бы к близкому символическому их толкованию.

Организация пространства в прелюдиях как и в пьесе Шенберга ориентирована на векторную направленность вдоль, поддерживаемую сознанием прежде всего благодаря "программным" ассоциациям /шаги см. также рамку автора и полный охват регистров к концу прелюдий/.

^{1/} Здесь, как у Шопена - темп "замедленной съемки" противодействует возникновению прямых инерционно-двигательных реакций.

^{2/} Кстати, подобные ассоциации вызывает и название пьесы Э. Денисова "Signes en blanc" также ориентированной на описываемый модуль.

В образно-ассоциативной структуре I/ предложения мы находим многие уже отмечавшиеся нами средства характерные для модуля "Умершего мгновения": использование семантики *ostinato* в медленном движении, полная отдаленность механически-мертвого низкого пласта от мелодической линии; расчлененность мелодических фраз паузами, а также прием отзвука бегания маятника в сознании 2/.

I/ С точки зрения формы надо отметить, что предложение представляет собой период из двух предложений повторного строения с расширением во втором предложении и заключением. Кроме того, в ней косвенным образом отражается принцип вариаций на выдержанный голос. Вообще, модуль вариаций на *cello-ostinato* очевидно, является одним из исторических предшественников модуля "Умершего мгновения". Приведем характеристику *cello-ostinato* данную В. Лунгерманом: "Оstinатный бас действует сочетанием собственной, интритематической размеренности с постоянным возвратом. В этом сочетании есть нечто "запоминающее" действительное на слушателя. Но художественный эффект старинного *cello-ostinato* ... нельзя понять не приняв во внимание позицию творцов и слушателей того времени, их особую настроенность - способность преникаться равно-торжественным состоянием, не требующим ни резких изменений, ни конфликтов в развитии, ни переключек... Состояние это может длиться неопределенно долго... и поэтому каждый новый возврат темы воспринимается как нечто необходимое, подобное маятнику / разрядка моя - М.К./, отсчитывающему без спешки и промедления время, как ступеньки на длинном, но не тягостном пути".
/ 27. II 9 /.

2/ Кстати, обращение Дебюсси к символическим курiant / возможно не без прямого влияния Мусоргского / мы найдем в его позднем сочинении - сонате для флейты, арфы и альта, где она используется в качестве лейтмотива произведения.

Вместе с этим, претворение их во многом индивидуально.

Так, особенность *ostinato* является его подразуме-
ваемое присутствие и в тех моментах, когда оно реально не зву-
чит, ^{поскольку} так как метрическая экспозиция / 1-2 т. / создает гигант-
скую инерцию ритмического движения, закрепляясь в сознании как
своего рода " *idea fixe* ".

Из этого вытекает разнообразие приемов ^{эха,} В т 5-6 /анало-
гично, в т 20-21 / таким эхом останются запаздывающие на од-
ну четверть звуки верхнего голоса. В т. 6-7 начало мелодической
фразы претворит лейтмотивацию в ритмически смягченном виде I/.
Наконец, заключение воспринимается как двойное эхо - в область
представлений уходит и сам "маятник" и сопоставление с ним ря-
дом его эхо /т 32-34 - появление октавных призвуков в высоком
регистре/.

Особой является и область кульминации.

Постепенное укрепление мелодического начала в прелюдии
/т.7, 12-13, 21-25, как контрапункт оstinатной фигуры, 29-31/
образует динамическую линию развития, однако " *могучие*
черты" проявляются в скоротечности подъема и спада кульминации,
не позволяя ей подняться до высшей точки - возникает эффект
овитой, усеченной кульминации ^{2/} / т 30-31/ символизирующей
постепенное угасание.

Таким образом в этой прелюдии дан один из примеров влияния
закономерностей модуля "Умершего мгновения" на другие типы ли-
рического в музыке.

1/ Это, естественно, прямо смыкается с особенностями мо-
тивной работы композитора, что лишний раз подтверждает идею
о новой организации классических
приемов и средств в технике модуля.

2/ Этот тип кульминаций в области ярко драматургической
музыки характерен для стиля Брамса.

С этой точки зрения можно рассматривать пьесу "Nacht-
musik" "из сюиты" 1922 год Хиндемита

Прим. 8/, выделив в ней два основных процесса:

- взаимодействие модуля "Умершего мгновений" с философско-созерцательным наиболее "рациональным" типом дирижи, воплощенное в противопоставлении средней части крайним I/

- и постепенное укрепление сферы модуля "Умершего мгновения".

- Процесс размыкания реальности /проявляющийся в репризе пьесы/.

Область реальных ассоциаций, сосредоточенная в первой части, связана с жанровым началом - ритмом сарабанды, по смыслу заменяющей здесь траурный марш; с устремленностью движения, достигающей драматической кульминации / 55 , т.19 / 2/, яркой речевой характерностью мелодики и т.д.

Область нереального, неживого воплощается в использовании высокого регистра, ритмического и мотивного *ostinato*, появлении мелодических призвуков / т. 43-46/ и в организации особого "невесомого" пространства. Так, в мелодии трезвучные обороты вокруг звука "dis" вызывают ощущение балансирования. Отсутствие тяготений выражено и в ладовой структуре - бесподутоновой пентатонике / в репризе пьесы содержится и элементы целотонного лада, см. т.т. 91-93/ 3/.

1/ Пьеса написана в сложной трехчастной форме.

2/ Здесь возникает аналогия с драматическими кульминациями у Шостаковича.

3/ Гармоническая структура пьесы отличается характерным для данного модуля застыло-оцепенелым звучанием дугтерцовых аккордов / т. 3, 98/, аккордов с уменьшенной октавой, большой септимой и нондой и т.д.

Часто возникающая у слушателей ассоциация о состоянии она может быть отчасти вызвана эффектом нелогичности развития, проявляющимся в интонационном и метрическом варьировании мотивов при их повторении / см. т.т. 37, 38, 41/, а также в синтаксической структуре средней части / одинаковых кадансах в обоих предложениях периода/ ^{1/}.

Наконец при размышлении реального в репризе интересно отметить новое применение классического приема игровой логики: введения ложной репризы / т.66/, возникающей как отрывочное "бес-
связное" напоминание мотивов первой части, и включения элементов темы средней части / т. 81-82/, выполняющих здесь функцию эха.

На примере преюдии ор. 74 № 4 Скрибина /Прим. 9/ интересно рассмотреть взаимодействие черт модуса "Умер-
шего мгновения" с чертами модуса любовно-чувственной лирики ^{2/},
проявляющееся как особое психологическое состояние - о т р а -
ж е н н о е в и д е н и е ч у в с т в е н н о г о.

Это взаимодействие можно ощутить на всех уровнях музыкаль-
ного восприятия, начиная с физиологического и кончая уровнем му-
зыкально-языковых ассоциаций.

Лирика романтического стремления воплощена в широко разви-
той и мелодической линии, в, амбической структуре основного мо-
тива, пластичности, живости трехдольного размера ^{3/} и в форме
преюдии ^{4/} с яркой кульминацией в зоне золотого сечения.

^{1/} Сам период построен необычно, он состоит из двух сходных предложений со связкой между ними /приближаясь к трехчастному периоду/.

^{2/} По свидетельству Л. Сабанеева, Скрибин называл эту прею-
дию "Дялоба" / см. 10, 88/.

^{3/} В отличие от более статичного двухдольного, распространен-
ного в модусе "Умершего мгновения".

^{4/} Трехчастный период со вторым предложением типа середины.

Постоянное стремление мелодического развертывания к "интервалу предельного желания" / т.9 "des", самый высокий звук мелодии/, возможные осязательные ассоциации 1/ в мотивном строении и *целесообразно* ритмы / т. 13-16/ 2/, связывающиеся с учащенно-прерывистым ритмом дыхания, вместе придает лирике особый оттенок чувственности, который, однако, преобразуется под действием закономерностей модуля "Умершего мгновения", а именно: сам начальный импульс мелодии содержит никнущую интонацию / Т I, -5, 18 /; интервал малой терции, являющийся своеобразной лейтинтонацией, вызывает ощущение уменьшенности, внутренней скованности. в узком, замкнутом пространстве; замедленный темп, придающий оттенок неестественного оцепенения, также и противопоставит восприятию прелюдии как лирической исповеди.

Наконец, - на собственно-музыкально языковом уровне - особенности дадовой системы прелюдии 3/, чаще всего вызывают у слушателя / в особенности, ориентированного на восприятие классико-романтической музыки/ инстинктивную потребность поиска первичных комплексов, то есть "подписывания"

1/ Ощущения нежного прикосновения / с подключением разнообразных чувственных ассоциаций/. Кстати, известно, что Скрябин - пианист вообще отличался особой деликатностью звукоизвлечения. "Клавирши надо ласкать", - говорил он.

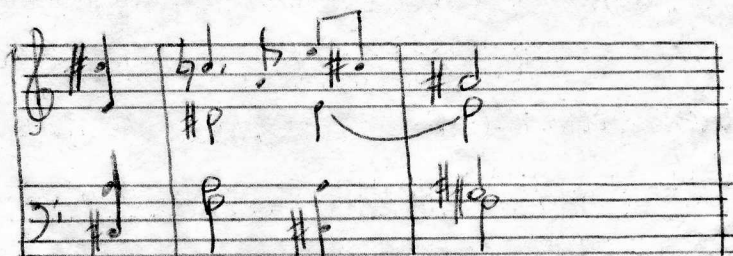
2/ Которые были использованы также в Ноктюрне Бартока /тт - 21- 23/.

3/ Взаимодействие элементов двадцати-лаца, большетерцовой / *напр.* т.9/ и малотерцовой /т.22-24,/ систем при двутерцовой тонике /т.24/.

Подробно анализ гармонии второй и четвертой прелюдии этогоopus содержится в книге Ю.Холопова "Очерки современной гармонии" / 25 /.

в форме своей музыкальной памяти уже освоенной модели "эквивалентной" менее привычной - данной.

Приведем один из возможных примеров I/ возникновения первичного комплекса на материале I - 2 тактов.



Этот напряженный / хотя, возможно, неосознаваемый / процесс "сличения" создает дополнительную преграду для непосредственного внутреннего "эмоционального подпевания" музыке.

Любопытен в этом смысле заключительный каданс 2/, тоника которого после гармонии т.22-23 может "программироваться" в сознании как разрешение в *g - moll* / по образу рехманиновской гармонии/. Тем более поражающе болезненно воспринимается дивергентный аккорд с основным тоном "а".

В заключение нашей серии анализов рассмотрим скрябиновою п р е л ю д и ю о р 7 4 № 2 / Прим. 10/ произведение, которое, как нам кажется, вобрало в себя почти что все отмечавшиеся уже характерные черты модуса "Умершего мгнове-

I/С некоторой ориентацией на стиль лирики Бранка.

2/ Процесс "затухания" эмоции, выражен, как и в "путем ритмического торможения", мотива при его повторении / т 18-22/.

ния". I/

Усиление их воздействия связано, вероятно, с господством двух основных процессов:

- постепенного, полного и внезапного исчезновения и живого и не-живого 2/.

- И любопытно осуществляемого с этим остраненного видения чувственного.

Рассмотрим действие первого процесса.

- остринатность /баса и фигурации/ становится здесь сквозной, чередования фраз совершенно симметричными.

-Проявляющийся принцип постепенного включения и угасания системы маятников создает эффект концентричности формы. При этом мы можем ощутить сочетание о б ъ е к т и в н о

I/ Коротко перечислим их:

Придающий очевидное сходство с прелюдией *a - moll* Шопена принцип фактурной и ритмической организации /с отголосками "похожести"/; чередование двух элементов мелодического ядра /1-2/ с его отголосками /т 3-4/ и *ostinato* нижнего пласта. замкнутость формы и угасание к концу, выраженные в наличии обрамления и в онтакосической структуре: при входе "растянутом" времени /1 метрический такт = 2-м написанным/. Классический восьмитакт оказывается состоящим из восьмитактного повторения метрической функции первого такта /в двух вариантах т 1-2 т. 3-4/ его мелодическая структура близка к типу заключительной, т.о. прелюдия есть цепь таких заключений в сознании; мелодической линии также свойственна, расчлененность фраз нисходящий рисунок мелодии и относительное отсутствие речевых аналогий; в области гармонии статике способствует дважды - ладовая система *fis-cis, e - g*.

2/ Возможное авторское название прелюдии, /по свидетельству Сабанеева/ - "Смерть".

и душего времени / в "механической" дви-
жении двух маятников, т.3, пульсации  / и вре-
мени, отсчитываемого в сознании
субъекта / "приближенность" к человеку" этого третьего
маятника отчасти связана с его расположением в среднем регист-
ре и с тем, что он "заводится" позже т.4 - нижний голос верх-
него пласта фактуры/.

- Второй вариант первого такта / т. 3-4/ может мыслиться
как своеобразный отзвук его в сознании. В процессе постепенного
усложнения фактуры роль этих отзвуков увеличивается приводя к
постепенной "дематериализации" звучания основного мелодического
ядра I/.

Процесс отстраненного видения чувственного может быть при
желании подчеркнут самим интерпретатором прелюдии и будет в этом
случае выглядеть как "борьба" исполнителя с соблазнами эмоцио-
нально-чувственного толкования музыки. Приведем некоторые приме-
ры.

- Хроматические подголоски должны создавать "среду", а не
способствовать нарастанию лирического переживания. Кстати, в
этой прелюдии очевидно неслучайно / как и у Шопена/ отсутствует
детализация динамических нюансов / кроме начального *pp* /.

I/ Этот процесс нам представляется следующим:
Первый отзвук / т.3 /, интонирующий второй мотив мелодического
ядра / т.е. т.2/ образует эхо / т.4 - имитации/.
Второй отзвук, т.4 - мелодическая интонация в нижнем пласте фак-
туры:
С т. 5 основная мелодическая фраза начинает звучать вместе со
своими отзвуками, которые постепенно заполняют пространство.
В т.9 - мелодии появляется призвук - тень /дублировка в верх-
нем м.3/.

Угасание маятников и их отзвук - зеркально-симметрично их
возникновению. в т.10-13 угасит второй отзвук и третий маятник
в т.14 - оба "механических" маятника и первый отзвук.

- То же относится к ламентозным интонациям в т.4, скре-
тихи в голосоведении.

- Хотя кульминация в точке золотого сечения отмечена окри-
лением фактурных элементов / т. II / это одновременно уже и зо-
на спада / утасания маятников/.

- В отличие от прелюдии ор. 74 № 4 здесь необходимо слы-
шать звучности не как возникающие "вертикали", а как полифони-
ческое сочетание нескольких самостоятельных горизонтальных пла-
стов.

- Так, в частности, при появлении призвуна - тени необхо-
димо максимально "затумевать" верхний мелодический голос", что-
бы не придать звучанию кульминационно- аффектированный смысл.

III.

Итак, теперь мы можем обобщить основные черты модуля "Умер-
шего мгновения".

Этот модуль является одной из форм проявления лирической
поэтики музыки.

Однако, в отличие от тех типов лирического, на которых при-
мо или косвенно отражается влияние драматургии и которые проявля-
ются как актуализированное пережива-
ние, т.е. свободное, динамическое развитие человеческих чувств
модуль "Умершего мгновения" связан с областью отстранен-
ного представления возможного пе-
реживания. (диссоциация)

В широком смысле эта область смыкается с психофизиологиче-
ским состоянием человека, близким гипнотическому сну ^{I/}. И так

Кхх I/ Это, как мы видели, неоднократно подчеркивалось в оценке
слушателей.

как фактор прямого суггестивного воздействия музыки в этом занимает важнейшее место, то главным проводником слушательского восприятия становится не "сюжетная установка" / в драматическом или эпическом ее претворении / и не "аккомпанемент" к развитию своей эмоции, а главным образом, возникающая сеть ассоциаций, вызываемых на трех уровнях музыкального восприятия.

Важно при этом подчеркнуть, что феномен модуля "Умершего мгновения" содержит в себе возможность глубокого философского обобщения, связанного с проблемой личности и ее сверх-Я, как одной из составных частей самосознания ^{1/}.

" Надличностное " в модуле принимается прежде всего в двух основных координатах музыкального искусства: пространственной и временной, особенностью которых является полная несопоставимость с типом пространства и времени человеческой жизни, "пространственно-временной вакуум."

- Характерный признак музыкального пространства в модуле - его замкнутость ^{2/}. При этом замкнуто может быть и космическое по охвату и узкое, "задушенное" пространство.

- Оно ~~имеет~~ имеет векторный характер, связанный с семантикой угадания.

- Особую роль в создании объемности, пустотности пространства играют фонические качества / использование совершенных консонансов, сонорных, темброво-регистрационных эффектов, среди которых надо выделить систему внутреннего эха.

2/ Воплощающаяся как на уровне структуры мелодии так и, в целом, на композиционном уровне.

1/ К сожалению рамки данной работы - очерка не позволяют подробно остановиться на собственно психологических основах модуля "Умершего мгновения". Надеемся, что им еще будут посвящены дальнейшие работы в этой области.

усиливающую психологическую насыщенность пространства.

Время предстает в модусе как обобщенный символ существования материи и человека как ее части. Сам процесс временисчисления превращается из волевого восприятия в его производный.

В связи с этим отметим две основных особенности этого времени.

- Время в модусе, как правило, остановлено ^{I/} в момент *слияния* в единое целое прошедшего настоящего и будущего, что присуще состоянию предельного самоуглубления.

- "Олицетворение" времени связано с семантикой колокольности, системой маятников, услужение которой нередко воспринимается как "два лика" времени - всеобщего и индивидуального.

Таким образом, модус "Умершего мгновения" требует высокого уровня слушательской подготовки. Здесь неизбежно встает проблема элитарности ^{2/} восприятия, все чаще возникающая в искусстве XX века. Господство понимания нарушения инерции восприятия в модусе, вызывает необходимость наличия у слушателя четкой, сформированной системы фиксированных установок на всех трех основных уровнях. В наибольшей мере это относится к музыкально-языковому уровню, где необходимо ощущение логических законов построения произведения для понимания

^{I/} Естественно, это следует понимать в том смысле, в каком, например, Л. Мазель говорит о наличии в каждой пьесе движения при возможном отсутствии в ней образа движения / см. 15, 84 /. Здесь статика выражается в экспозиционности изложения, нисходящим направлением мелодии и т.д.

^{2/} Понятие элитарность / так же как электичность, суррогат и некоторые другие / нередко надо понимать в его первоначальном значении / без оттенка негативности, привнесенного в него вместе с переносом слова в русский язык /.

возможных отклонений от них.

Эмоция во внешне бесстрастной выразительности модуся продолжает существовать, но вызывается произведением опосредованно, через нахождение слушателем разного рода ^{субмодальных} первичных комплексов.

Объективные причины элитарности этого модуся связаны и с общим свойством установок в эстетических оценках: установка возникает в следствие "нехватки" какого-либо ^{информации} роля. В качестве системы установок данной эпохи, исторического периода "нехватка" проявляется в рождении новых течений и стилевых направлений. Как система установок личности - она воплощается во вкусовых ориентациях слушателя, творчестве художника и его интерпретации.

Поэтому нельзя недооценивать, в частности роль исполнительско-слушательского амплуа ^{I/}. "Разрыв шаблона"

Суммируем конкретные проявления принципа нарушения инерции восприятия в модусе. Это

- относительное отсутствие реализации установок слушателя на речевые, динамические и двигательные / в т.ч. жанровые / ассоциации. Само жанровое начало в модусе / хорал, шествие, похвала / ^{связано} с элементами магической обрядовости, своего рода ре-дигности как приобщению к сверхчеловеческому.

Далее, это снижение роли непосредственного переживания в модусе, вследствие трактовки синтаксиса как композиционного приема, связанного с выявлением системы первичных комплексов / в области

I/ Даже на уровне высшего профессионального мастерства, при высоко развитом чувстве стиля и т.п., исполнитель внутренне ориентированный на тип эмоции Бетховена или Рахманинова, не так остро ощущает потребность в музыке Вагнера или Дебюсси, и в его исполнении, возможно, будет меньше самобытности.

метрической и ладо-гармонической структур/.

- Принцип расчлененности элементов ткани, влекущий за собой особый тип организации в зоне золотого сечения, связанный⁵⁰ либо с отсутствием кульминации, либо с типом усеченной кульминации.

Вместе с этим, в рамках модуся "Умершего мгновения" ярко проявляется принцип вариантности развертывания музыкального целого.

В заключение надо отметить, что культура модуся "Умершего мгновения", возникшая как акт своеобразного отрицания драматургической культуры, в настоящее время существует вместе с ней.

Вследствие, рассмотренных нами особенностей модуся, сфера его действия достаточно ограничена, указанные модусные средства сами по себе не способны / и не направлены / на создание крупных⁶⁰ масштабных циклических произведений.

Примеры обращения к этому модусу мы находим далеко не у⁶⁵ композиторов XX века / так, например, он не был свойствен отню⁷⁰ Прокофьева и Шостаковича/. Изменяются и сами жанрово-тембровые формы проявления модуся "Умершего мгновения". Это было бы интересно рассмотреть на примере их инструментальных и оркестровых произведений советских композиторов - Шнитке, Денисова, Губайду⁷⁵линой и других!

Все это говорит о том, что необходимо действительно созд⁸⁰ целостную теорию и методику анализа этого модуся⁸⁵ I/, опираясь как на общепринятый тип "технического" анализа, так и на исследования в этой области, вероятно, имеющиеся в смежных областях искусствознания.

I/ В данной работе сделан для этого лишь первый шаг.

отсебянит в смысле, поиска индивидуальности

Это необходимо для уменьшения возможности проявления ассоциаций, с одной стороны, и с другой, - для достижения действительно-го раскрытия исполнителя, без "навязывания" ему образной программы произведения.

Очевидно, что такой тип модусного анализа может в большой степени способствовать развитию наших знаний о себе как о слушателе и тем самым совершенствовать нашу систему музыкального и эстетического воспитания.

ИЗБРАННАЯ ЛИТЕРАТУРА.

1. Алексеев А. Французская фортепианная музыка конца XIX- начала XX века.
2. Арнольдовский М. О психологических предпосылках предметно-пространственных слуховых представлений.
В кн.: Проблемы музыкального мышления /сборник статей/, М., 1974, с. 252-271.
3. Асафьев Б. Музыкальная форма как процесс, М., 1963.
4. Ашхаруа-Чолокуа А. Роль ассоциаций в механизме художественного воздействия.
В об.: Эстетические очерки, вып.5, М., 1979.
5. Беляева-Эиземплеракая С. Заметки о психологии восприятия времени в музыке.
В кн.: Проблемы музыкального мышления /сборник статей/, М., 1974, с. 252-271.
6. Бобринский В. Функциональные основы музыкальной формы.
М., 1978.
7. Бэлза И. История польской музыкальной культуры, т. III, М., 1972.
8. Восприятие музыки. Сборник статей /ред.сост. В. Максимов/, М., 1980.
9. Выготский Л. Психология искусства, М., 1968.
10. Гаккель Л. Фортепианная музыка XX века"; очерки, Л.-М., 1976.
11. Глазков Игорь / Б.Асафьев/. Элементы стиля Хандемита.
В кн.: Зарубежная музыка XX века, М., 1975.
12. Курт Э. Романтическая гармония и ее кризис в "Тристане" Вагнера". /пер. с нем/, М., 1975.

13. Леви В. Вопросы психофизиологии музыки.
Журнал Советская музыка, М., 1966, № 8, с.37-43.
14. Логинова Л. Модусы стиля Э. Вилла-Лобоса.
/Дипломная работа/, М., 1980.
15. Мазель Л. Вопросы анализа музыки. М., 1978.
16. Мазель Л. Проблемы классической гармонии, М., 1972.
17. Медушевский В. О динамическом контрасте в музыке.
В кн.: "Эстетические очерки. Избранное.
М., 1980.
18. Медушевский В. О закономерностях и средствах художествен-
ного воздействия музыки. М., 1976.
19. Назайкинский Е. Модус как музыкальная универсалия. М.,
1979 /рукопись/.
20. Назайкинский Е. Настройка и настроение в музыке.
М., 1980 /рукопись/.
21. Назайкинский Е. О музыкальном темпе. М., 1965.
22. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия.
М., 1972.
23. Сабанеев Л. А.Н.Скрябин, М., 1922.
24. Теплов В. Психология музыкальных способностей.
М.-Л., 1947.
25. Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1974.
26. Холопова В. Вопросы ритма в творчестве композиторов первой
половины XX века. М., 1971.
27. Цукерман В. Анализ музыкальных произведений, Вариационная
форма, М., 1974.
28. Чернова Т. О модальности в музыке.
/Дипломная работа/. М., 1973.

29. Чернова Т. О понятии драматургии в инструментальной музыке. В об.: Музыкальное искусство и наука. вып. 3, М., 1978.
30. Чичерин Г. Моцарт. Исследовательский этюд. Л., 1970.
31. Черезия А. Психика. Сознание. Бессознательное. Томск, 1979.
32. Шитке А. Сюита Пауля Хиндемита. 1922 ор. 26, в кн.: Пауль Хиндемит. Статьи и материалы, М., 1979.
33. Яворский Б. А.С. Скрябин
"Советская музыка", 1972, № I, с. 110-113.
34. Яроцкий С. Дебюсси. Импрессионизм и символизм. М., 1978.